



Example 6.1 Strumming behind the nut in *Sonata* by Alberto Ginastera. 2nd Movement, “Scherzo,” measures 14-16.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Griffiths, Paul: *Encyclopaedia of 20th Century Music* (1985)
- Griffiths, Paul: *Modern Music* (1978)
- Iborra, Alcaraz: *La guitarra: Historia, organología y repertorio* (2010)
- Locatelli, Ana María: *La notación contemporánea* (1972)
- Lunn, Robert Allan: *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers* (2010)
- Marco, Tomás: *Historia de la música española. Vol 6* (1982)
- Nuti, Gianni: *Manuale di storia della chitarra. Vol 2. La chitarra nel XX secolo.*
- Stuckenschmidt, H.H.: *La música del siglo XX* (1960)
- Wade, Graham: *Traditions of the Classical Guitar* (1954)

FORMACIÓN GABOU

Tema 23.

La guitarra como instrumento acompañante, tanto en las tradiciones populares como en la música culta. Características del repertorio y su interpretación

ÍNDICE

1. Edad Media

2. Siglo XVI

3. Siglo XVII

4. Siglo XVIII

5. Siglo XIX

6. Siglo XX

7. Bibliografía

Para este tema recorreremos época por época, viendo además qué autores tuvieron en cuenta a la guitarra como instrumento acompañante. Comenzamos con la Edad Media:

1. EDAD MEDIA

En este período vemos cómo ya había una separación entre música popular/culta, ya que existían composiciones para iniciados, expertos y profanos. Esto supondría una separación irreconciliable en el futuro. La guitarra era usada para acompañar la voz de los juglares, podemos encontrar muchas formaciones de músicos en la corte que usaban este instrumento, llegando a ser el acompañamiento el aspecto más presente de su historia.

2. SIGLO XVI

En este siglo vemos como la guitarra sigue dividida en dos ámbitos: la guitarra como instrumento culto y como instrumento popular. Pero esto no impediría que fuera usada en muchas facetas de la música. De hecho, en la mayoría de obras juega el papel de acompañante, tanto con voz (ya desde las más antiguas publicaciones vemos que otros instrumentos de cuerda pulsada jugaban este papel) como canciones.

España fue un lugar clave para su popularidad y desarrollo, ya que a finales de siglo estuvo "invadida" por la guitarra: calles, corrales de comedias (en los teatros llegó a ser imprescindible), plazas, ventas e incluso tuvo popularidad en palacio. Y todo esto lo sabemos gracias a las obras literarias de los españoles de la época, donde aparece mencionado constantemente este instrumento como principalmente popular e incluso como típico de ciertos oficios.

Dentro de este siglo (1536) podemos encontrar el libro "El Maestro", de Luis de Milán en el cual, aparte de música para vihuela sola, encontramos también obras para voz y vihuela en las cuales la vihuela principalmente tiene el papel de acompañamiento. Pero seguiría existiendo esa doble vertiente de los instrumentos de cuerda pulsada, ya que vemos cómo después la vihuela se acercaría a la polifonía (considerada culta) y el mismo Milán en su libro "El Cortesano" nos comenta que incluso él cantar y acompañarse con su vihuela a la manera popular.

Y para esta vertiente popular en Europa escribió Juan Carlos Amat un libro, llamado “La Guitarra Española”, en el cual explicaba gran cantidad de cosas relacionadas con el acompañamiento:

Juan Carlos Amat: *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes*

El libro del que hablamos fue editado por primera vez en Barcelona en 1596. En su interior observamos explicaciones sobre la formación de acordes (los doce mayores y menores), a los cuales enumeraba con cifras arábigas del 1 al 12, cifra conocida como notación catalana. Pero también se ocupó del transporte, incluyendo una tabla muy ingeniosa para acompañar sobre el bajo, tomando como tónica cualquier nota de la escala cromática. Y de esta forma podemos constatar cómo comienzan a aparecer progresivamente más y más métodos para guitarra.

3. SIGLO XVII

En este siglo cambió el estilo de acompañamiento, ya que anteriormente se usaba exclusivamente el rasgueado y ahora, por el contrario, también se punteaba. Por desgracia para nosotros, las fuentes de autores españoles (al contrario que las italianas) son muy reducidas en este periodo (en cuanto a la guitarra acompañante se refiere).

Podremos observar en este periodo cómo la guitarra se une a instrumentos como el clave o el laúd para realizar acompañamientos semi-improvisados, que pasaron a llamarse “bajo continuo” (o “sopra la parte”). Pero esta forma de tañer no era sencilla, requería de unos conocimientos bastante amplios de música, para saber qué acorde podría encajar con las notas de la línea de bajo. Para ayudar en este sentido, a veces se podían encontrar números para indicar la armonía.

Anteriormente decíamos que las fuentes españolas eran escasas, pero esto no ocurría en Italia, donde podemos encontrar cientos de documentos para voz acompañada de guitarra rasgueada. En España solamente sobrevivieron dos manuscritos: los *Cancioneros de Olot* y *Casanatense*, y el *libro de Juan Aranyes* (Arañes).

El repertorio de esta época para voz con acompañamiento punteado lo podemos encontrar principalmente en un manuscrito de José Marín, el cual contiene 51 piezas. También podemos encontrarnos este tipo de repertorio con voces religiosas, en catedrales e iglesias.

En cuanto a métodos se refiere, explicaremos los de Francesco Corbetta, Giovanni Paolo Foscarini, Nicola Matteis, Doizi de Velasco, Luis de Briceño, Francesco Palumbi, Juan Arañés y Gaspar Sanz:

Giovanni Paolo Foscarini: *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*

Foscarini incluyó en estos cinco libros de piezas (publicados en 1640) para guitarra una parte en la cual explicaba cómo tocar “sopra la partie”.

Francesco Corbetta: *Varii Capricci per la Chitarra Spagnola*

En este libro escrito en 1643 se encuentran, aparte de piezas para guitarra, una sección más bien pequeña dedicada a enseñar a tocar “sopra la partie”, igual que hizo Foscarini.

Nicola Matteis: *Le false consonanze della música*

Este método fue escrito en 1680 y es considerado como el más completo de todos los que se refieren a la guitarra como instrumento para bajo continuo.

En él podemos encontrar los acordes más adecuados para el bajo continuo, indicaciones para leer partituras e incluso consejos técnicos para resolver problemas a la hora de tocar pasajes rápidos o difíciles.

Doizi de Velasco: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*

Este método apareció en 1640 y en él, Doizi trata de demostrar la cualidad temperada de la guitarra, la capacidad para acompañar y para tañer a tres y

cuatro voces y las posibilidades para tañerse de punteado. Trata también el tema de los retardos y de los principales enlaces de acordes, las progresiones armónicas por quintas, tercera, segundas; del transporte y de su nuevo método de cifra, valiéndose en la tablatura italiana, a cada nota de la escala cromática le asigna diecinueve posiciones de acordes.

Este libro, al contrario que el de Amat, no está dirigido a un público aficionado, sino experimentado que quiere iniciarse en el conocimiento de la guitarra. Y representa el papel de, último método barroco español de acordes de guitarra, preludia el punteado, técnica que años más tarde se vería excelentemente representada por G. Sanz.

Luis de Briceño: *Método muy fácil para aprender a tañer la guitarra a lo español*

Publicado en París en 1626, contiene en su interior varias secciones. Encontramos un sistema de acordes como preámbulo a un cancionero que contiene 31 canciones y 9 danzas. Encontramos también un método de características populares, similar a los métodos modernos para aprender a tocar la guitarra sin esfuerzo, sin maestro y en dos meses, usando para ello la tablatura francesa.

Francesco Palumbi: *Libro de villanelle spagnoule et italiiane*

Se trata de un manuscrito en cuyo interior se encuentra un método similar al de Briceño. Contiene unas 70 danzas y 20 poesías italianas y castellanas, sin notación musical (aparece con cifra para guitarra). A continuación una serie de acordes consagrados en una tabla, empleando un alfabeto parecido al de Montesardo (1606).

Juan Arañés: *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*

Este libro es similar tanto al manuscrito de Palumbi, como al libro de Briceño, pero en este caso hablamos de un libro escrito con la notación musical.

Aparece en Roma en 1624 y se llama “libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces con la cifra de la guitarra española a la usanza romana”. (Del primer libro de Arañés únicamente se sabe que se perdió)

Pero en este libro encontramos varios problemas en cuanto a realización se refiere, ya que en ninguna de las obras la notación concuerda con la habitual de guitarra, los acordes no coinciden a veces con las voces y el ritmo no siempre se indica.

Gaspar Sanz: Instrucción de música sobre la guitarra española

De las obras aparecidas hasta entonces (1674), es la más completa. Esto es así porque en ella se tratan: consejos teóricos, obras musicales de rasgueado y punteado, numerosos pasacalles, el alfabeto italiano de la guitarra y lo que más nos interesa en este caso: doce reglas para acompañar, que puede ser un intento de fijar un sistema de acompañamiento en la guitarra.

4. SIGLO XVIII

En este siglo vemos que cambia el repertorio con respecto al siglo anterior, ya que ahora tenemos una música más amable y desaparecen tanto las series de variaciones, como las suites virtuosísticas. Durante estos años vemos como la guitarra se inclina hacia un papel acompañante de bailes y canciones más bien popular, que llega a tener una enorme repercusión.

Si nos vamos a mediados de siglo, observamos cómo la música que interpreta la guitarra imita canciones, estribillos y sonetos de los majos y majas, villanos, estudiantes y señores de las tonadillas. Estas tonadillas ya existían en España, y se trataba de canciones sueltas que eran cantadas en muchos ámbitos.

Posteriormente se impusieron las canciones y los bailes de moda, como las seguidillas y boleros, tiranas, fandangos, contradanzas y minuetos, que divertían a todas las clases sociales del país.

Veamos ahora algunos de los métodos más importantes del siglo (en cuanto a acompañamiento se refiere), que son los de Fernando Ferandiere, Federico Moretti y Santiago de Murcia:

Santiago de Murcia: Resumen de acompañar la parte con guitarra

En 1714 escribe esta obra y en ella sintetiza, usando ejemplos prácticos, los movimientos del bajo en los distintos tonos y la manera de acompañarlos. Se trata de una obra claramente práctica, con una breve introducción y multitud de ejemplos puramente musicales.

En su interior también podemos encontrar el alfabeto, y en la música práctica algunos acordes de rasgueado. Pero en la parte del acompañamiento es exclusivo del estilo punteado a tres voces. También posee varias advertencias y ejemplos para acompañar según los distintos compases.

Murcia es considerado como el último tratadista en castellano de acompañamiento en la guitarra barroca.

Federico Moretti: Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música.

Para Moretti la guitarra es un instrumento mejor pensado para el acompañamiento que para el uso solístico, y en esta cita lo explica él mismo:

“Este modo de tocar [solista] es más propio del violín, flauta, clave, etc. que de la guitarra, por no poder combinar la mucha ejecución con la debida armonía; pues faltan dedos para la ejecución de las notas altas: y tocando á cuerda sola sin otros Baxos que los que suelen caer en las cuerdas vacías, aunque no pertenezcan enteramente á la armonía, difícilmente podrá gustar por ser demasiado seco”

Y por esto, en el método lo que encontraremos son canciones en las cuales la guitarra tiene el papel de acompañante. Este método fue publicado en 1792, por eso lo incluimos en el siglo XVIII.

Fernando Ferandiere: Arte de Tocar la Guitarra Española

Este método fue publicado en 1799 y por ello Fernando Ferandiere es muy conocido. Se trata de una obra más bien convencional, cuyo objetivo es intentar aportar un conocimiento práctico del instrumento. En él además,

defiende que la guitarra es un instrumento serio para la ejecución de la música de cámara, y no sólo para acompañar fandangos y boleras.

5. SIGLO XIX

Lo que encontramos en este siglo, sobre todo a principios, es la divulgación de canciones populares, que más tarde serán usadas como inspiración para crear obras de “música culta” por grandes compositores e instrumentistas. Pero todo esto fue en gran parte, gracias a la labor que realizó Felipe Pedrell, que comenzó a estudiar el folklore.

6. SIGLO XX

Durante el s.XX la guitarra se expande hacia otros estilos denominados cultos, como el jazz o el blues, pero sin perder nunca su carácter popular. Nos encontramos, por tanto, una guitarra usada por aficionados y profesionales, tanto para acompañamiento como para interpretación solista.

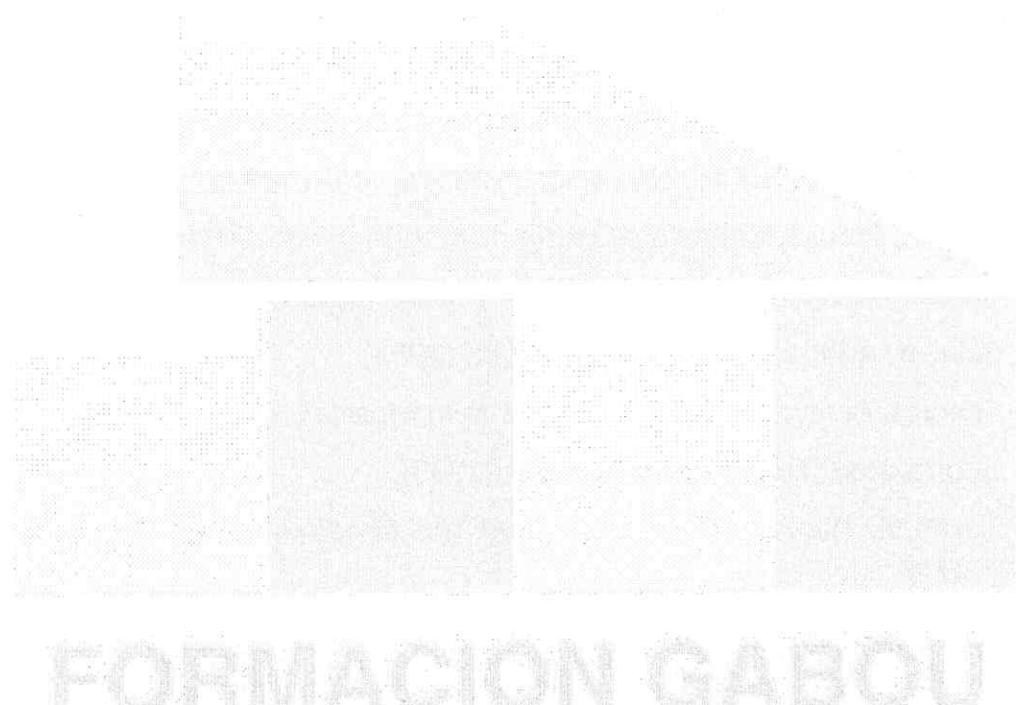
En cuanto a la interpretación solista, se siguen tocando obras de música “culto”, tanto dedicadas a guitarra, como transcripciones; que pueden ser de la época o anteriores.

Y en lo que se refiere a acompañamiento, éste es usado para todo tipo de menesteres, como por ejemplo acompañar a la voz, o formar parte de agrupaciones instrumentales en las cuales el papel de la guitarra es únicamente acompañar. Sin embargo, se introduce también en el blues y el jazz, estilos que fuerzan que la guitarra tenga a la vez dos funciones: acompañante y solista. Acompañante porque siempre existe una (o varias) guitarra haciendo lo que se denomina comping, y solista porque en la mayoría de las piezas a interpretar, cada instrumento tiene su turno para improvisar.

La guitarra también está presente en otros tipos de música popular en distintas partes del mundo. Según el tipo de música popular o folklórica en la que nos encontramos, la guitarra tendrá distintas funciones. En un tipo de músicas se usará como acompañamiento rítmico y armónico en grupos instrumentales, o hará rasgueos y fórmulas de arpegios, también podrá actuar como solista, etc.

Un tipo de guitarra usada en el siglo XX es la guitarra acústica y se suele usar en música Celta, Jazz, Pop, etc. Este tipo de guitarra tiene las cuerdas de

metal, la caja es más grande que la de la guitarra tradicional al igual que la boca. Su mástil es regulable en altura, clavijero tipo guitarra eléctrica, puente regulable, entre otras características. Esta guitarra es la preferida en la música folk, puede estar amplificada y sus órdenes varían entre 12 y 6.



7. BIBLIOGRAFÍA

- Amat, Juan Carlos: *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y catalana de cinco órdenes* (1745)
- Boyd, Malcolm y Carreras, José: *La música en España en el siglo XVIII* (2000)
- Bukofzer, Manfred: *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach* (2007)
- Clemente Buhlal, José Antonio: *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra* (2002)
- Iborra, Alcaraz: *La guitarra: Historia, organología y repertorio* (2010)
- Lopez Chavarri, Eduardo: *Música Popular Española* (1927)
- Matas, Jose Ricart: *Diccionario Biográfico de la Música* (1980)
- Molina, Emilio: *La improvisación en el lenguaje musical* (1997)
- Pajares Alonso, Roberto: *Historia de la música en seis bloques* (2010)
- Radole, Giuseppe: *Laúd, guitarra y vihuela* (1982)
- Salazar, Adolfo: *La música de España* (1953)
- Scholes, Percy: *Diccionario Oxford de la Música* (1984)
- Subira, José: *La Tonadilla Escénica* (1933)
- Turnbull, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the present day.* (1976)
- Tyler, James: *The Early Guitar.* (1980)

Tema 24.

La transcripción: Conceptos generales, antecedentes históricos y criterios sobre la interpretación de transcripciones. Transcripciones del repertorio de otros instrumentos y de diferentes agrupaciones instrumentales.

ÍNDICE

1. La transcripción: Conceptos generales y antecedentes históricos
 - 1.1.Instrumentos de cuerda pulsada. Instrumentos derivados del laúd.
 - 1.2.Instrumentos derivados de la guitarra
2. Criterios sobre la interpretación de transcripciones
3. Transcripciones del repertorio de otros instrumentos y de diferentes agrupaciones instrumentales.
4. Bibliografía

FORMACIÓN GABOU

1. LA TRANSCRIPCIÓN: CONCEPTOS GENERALES Y ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La definición de transcripción musical puede definirse de diferentes formas. Una de ellas sería el proceso mediante el cual tras realizar la audición de una pieza musical, se reconstruye nota a nota la secuencia que conforma la misma. El proceso es muy difícil a la hora de transcribir música polifónica. Sin embargo nosotros vamos a tratar la transcripción musical de una pieza escrita en notación mensural para un instrumento diferente de la guitarra, a éste último.

Generalmente las transcripciones para guitarra de música para otros instrumentos han sido consideradas retos técnicos para el guitarrista. Este hecho ha supuesto que algunas transcripciones hayan sido extremadamente complejas a la hora de ser ejecutadas y por tanto no respetasen el espíritu de la partitura original. Para hacer una transcripción hay que tener en cuenta que las dificultades técnicas que ésta tiene que tener, no debe ir más allá de las dificultades técnicas que plantea la obra original.

La transcripción en guitarra toma fuerza a partir de la figura de Tárrega, que fue el primero en transcribir algunas obras de Albéniz para guitarra. Posteriormente se desarrolla un interés por la música antigua. Dicho interés es compartido por alumnos de Tárrega como Miguel Llobet, Emilio Pujol, Daniel Fortea, M^a Luisa Anido, Louise Walker, los cuales son conscientes de la necesidad de ampliar el repertorio para guitarra en un momento histórico en la que está en auge.

Felipe Pedrell favorece también el interés hacia la música antigua, consiguiendo que guitarristas como Emilio Pujol empiecen a realizar multitud de transcripciones de esta época. El repertorio de la música antigua está escrito en tablatura, lo que favorece un acercamiento a los guitarristas. Todo lo relativo a la transcripción de tablaturas se puede leer en los temas 9, 10, 11, 12, 13 y 14 de este temario. También se puede encontrar información en la *Escuela Razonada de la Guitarra* de Emilio Pujol, en el *Capítulo IX La Escritura para Guitarra*.

Algunos de los principales guitarristas que han transcrita música antigua han sido:

Emilio Pujol (1886-1980)

Este guitarrista, pedagogo y musicólogo ha sido decisivo a la hora de transcribir y difundir la música de cuerda pulsada. Fue alumno de Tárrega y Pedrell, los cuales le transmitieron el gusto por la transcripción y también por la música antigua. Algunos de los hitos en su carrera son:

- 1922 - París estreno en guitarra de Homenaje a Debussy (1920) Manuel de Falla
- 1927 - Sala Érard de París interpretación en guitarra de piezas para vihuela y guitarra barroca.
- 1936 - III Congreso internacional de Musicología celebrado en Barcelona: Primer recital de Pujol con vihuela, construida por Miguel Simplicio réplica de Museo Jaquemar-André de París.
- 1945 - Nombrado director de la cátedra Vihuela Histórica y su Literatura en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona.
- 1953 - (atendiendo a los ruegos de Andrés Segovia) acude a Siena para impartir cursos de vihuela y música antigua Accademia Musical Chigiana.
- Colaborador del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Es el autor con mayor número de transcripciones editadas. Al principio escribió música para vihuela, respetando la altura absoluta utilizada en las obras, pero esto resultaba impracticable en la guitarra. Posteriormente transcribe las piezas teniendo en cuenta las características de la guitarra, y considerando las piezas desde la vihuela en Mi, para que puedan ser ejecutables en nuestro instrumento.

- Algunos de sus escritos musicales y de sus ediciones son los siguientes:
 - *La Guitare. Aperçu historique et critique des origines et d'l'évolution de l'instrument* EMDC, II, 3, 1927, 1997-2035
 - *La guitarra y su historia*, Buenos Aires, Ria, 1930
 - *La vihuela y la guitarra en Portugal*, RI, XVII, 205, IX/X, 1947, 4

- *Significación de Juan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra* AnM, V, 1950, 125-46.
- *Comentario a la edición leridana "Guitarra española de cinco órdenes" de Juan Carlos Amat*, Instituto de estudios ilerdenses 1952.
- *Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au XVI^e siècle et au XVII^e*, *La musique instrumentale de la Renaissance*: Paris 1954, 205–15
- *La musique instrumentale de la Renaissance*, Paris, Centre National de Reserche Scientifique, 1954
- 'El Maestro Pedrell: la vihuela y la guitarra', AnM, xxvii (1972), 47 – 59
- *Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare*, París, 1927. Incluye transcripciones de: Gallardas, Pavanás, Folias, Pasacalle y Canarios (Números de catálogo respectivamente: 1004,5,6,34 y 35).
- *Luys de Narváez: Los seys libros del Delphín de música en cifra para tañer vihuela* MME, VII, Barcelona, CSIC, 1949.
- *Alonso Mudarra: Tres libros de música en cifra para vihuela*, ME, VII, Barcelona CSIC 1949
- *Hispanae citarae ars viva*, Mainz, Schott's and Söhne, 1954.
- *Enriquez de Valderrábano: Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, MME, XXII, 1965
- *Tablaturas para vihuela, laúd y guitarra del Barroco*. Inéd.

Todas las transcripciones de música antigua española publicadas por Emilio Pujol conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid se recogen en el ANEXO II c.

Andrés Segovia (1893-1987)

Fue uno de los intérpretes más relevantes en el siglo XX, o quizá el más relevante.

Realizó transcripciones de Bach o de Frescobaldi, sin embargo, sólo realizó una transcripción de vihuela, y ninguna de guitarra barroca.

La única pieza transcrita y editada fue:

- Mudarra, Alonso: *Romanesca*, (London: Schotts & Co. Ltd., 1939); (También en Mainz: B. Shott's Söhne, 1939).

Regino Sainz de la Maza (1896-1981):

Fue un intérprete cosmopolita el cual mantuvo una excelente relación con los artistas de su época, en concreto con los músicos de la generación del 27. Tuvo una gran relación con Joaquín Rodrigo, el cual le dedicó el Concierto de Aranjuez, y además fue nombrado Catedrático del Conservatorio de Música de Madrid en 1935. Saiz de la Maza se preocupa por investigar el repertorio de cuerda pulsada, sin embargo, sólo publica tres:

- Gaspar Sanz, *Danzas Cervantinas*: 1. *Folías*; 2. *Españoleta*; 3. *Marizápalos*; 4. *Canarios*; UME 20236, 1963.
- Mudarra, Valderrábano, Fray Thomas de Sancta Maria y Narváez, *Cuatro Fantasías del siglo XVI*, UME 18827, 1954
- Milán, Luys, *6 Pavanas*; UME M 411-1962 1962

El 10 de Marzo de 1958 con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid realizó un discurso titulado: *La música de laúd, vihuela y guitarra de renacimiento al barroco*.

Ha realizado ensayos y libros sobre el tema entre los que destacamos:

- *La guitarra en la primitiva música de España*, en Revista Nacional de educación 1(1941/1942), n. 1, p.71.
- *La guitarra y su historia*. Madrid: Ateneo, 1955.
- *La música de laúd, vihuela y guitarra de renacimiento al barroco: discurso leído el día 10 de marzo de 1958, en su recepción pública*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1958.

Narciso Yepes (1927-1999)

En 1947 interpreta con tan solo 20 años de edad *El Concierto de Aranjuez*, bajo la dirección de Ataulgo Argenta, lo que le hizo mantener una estrecha relación con el compositor Joaquín Rodrigo. Es muy popular por la utilización desde 1964 de la guitarra de 10 cuerdas, en ella comenzará a tocar transcripciones de música antigua.

Las principales transcripciones de música de cuerda pulsada que editarán serán:

- *Seis pavanas* Luis de Milán (SC) 1982
- *Siete diferencias sobre "Guárdame las vacas"* Luys de Narváez (MXE)
- *Suite Española*, Gaspar Sanz (UME) 1971

1.1. Instrumentos de cuerda pulsada. Instrumentos derivados del laúd.

Para realizar transcripciones de instrumentos antiguos derivados del laúd, primero tendremos que conocer algunas de sus características.

Archilaúd

Este instrumento posee los seis órdenes que tradicionalmente tenía el laúd, pero con la adición de un nuevo clavijero, elevado sobre el primero y en el que están situados los bordones, en el orden diatónico descendente. Alejandro Piccino se atribuye la invención de este instrumento, según podemos leer en el documento: *Instrumentos de cuerda frotada y pulsada*, de Cristóbal Vallés Soler:

“...Y yo lo sé porque he sido el inventor de estos archilaúdes. Y que esto es cierto puede comprobarse porque el año 1594 fui a Padua, a la tienda de Cristóbal Haberle, el más importante fabricante de laúdes y le encargué me hiciera, para probarlo, un laúd que tuviese un cuerpo tan largo que sirviera para tocar los contrabajos...”

Por otro lado, existe otra teoría que habla sobre la autoría del instrumento por parte de G. Jerónimo Kapoberger.

Tiorba

Este instrumento aparece a finales del siglo XVI en Italia, cuya invención se atribuye al laudista Antonio Nardi. La tiorba es una especie de laúd con el mango muy alargado, en el cual se sitúa el clavijero para los bordones. Este instrumento podría tener entre 14 y 16 órdenes, existiendo dos modelos del mismo. Estos tipos son:

- Tiorba romana o guitarrón, la cual posee 14 órdenes, de los cuales seis están sobre el diapasón y 8 son bordones. Se caracterizaba, según Praetorius, por tener la posibilidad de lograr un extraordinario alargamiento del mango y la forma plana de su caja.
- Tiorba paduana, este instrumento también lo describe Praetorius y posee 16 órdenes, 8 sobre el diapasón y 8 bordones.

La tiorba, como hemos dicho antes, está íntimamente relacionada con el laúd y acompañó generalmente a la voz y el bajo. El repertorio de este instrumento como solista no es muy amplio, pero sí es verdad que hay compositores que se han interesado por el instrumento. Algunos de ellos son Robert de Visee, Guivanni Girolanno Kapsberger y Thomas Maze, entre otros.

Existieron muchas variantes de instrumentos derivados del laúd, por ejemplo: Adriano Banchieri en 1605 habla de un arpicordo lautado, que sería una especie de arpa y laúd.

También se conoce la importancia del guitarrón a la hora de elaborar el bajo continuo, por ejemplo en la orquesta de Monteverdi ocupaba un lugar destacado. El uso de este instrumento llega hasta la mitad del s.XVIII

Mandola

Tiene forma de laúd, pero sus dimensiones son más reducidas y se cree que viene de un instrumento árabe llamado *rebab*. En un principio poseyó cuatro cuerdas dobles, que se ampliaron a ocho, acercándola al laúd, aun así conservó características propias de su sonido derivadas de su afinación. Este instrumento tiene un repertorio escaso, aunque su popularidad fue grande en los siglos XVII y XVIII. Algunas piezas para mandola son:

- El *Concert* (1648) de Valentín Strobel
- La *Sinfonía* (1654) de Valentín Strobel.

Ambas piezas son para mandola y tres laúdes. Otros compositores que se fijaron en el instrumento fueron John Skene, François de Chancy.

Existe un catálogo de manuscritos con música para mandola en bibliotecas europeas como la de Berlín y Leipzig, además de algunas composiciones en la British Museum de Londres.

Mandolina

Proviene de la familia de la mandola y apareció a comienzos del s.XVIII. Su popularidad y difusión, la cual fue rápida, produjo que apareciesen diversos tipos de mandolinas. Algunos de los tipos más famosos son la milanesa y la napolitana. La más antigua es la milanesa, la cual deriva directamente de la mandola y tiene una forma abombada de la caja, con cinco o seis órdenes y un clavijero en forma de espátula. Habitualmente se tocaba con los dedos y a partir del siglo XVIII los órdenes fueron simples.

La mandolina napolitana se toca normalmente con plectro y sus cuerdas son metálicas. Además, la afinación es como la del violín, por quintas.

Algunos de los compositores para mandolina son:

- Johann Adolf Hasse: *Concerto in Sol maggiore* para mandolina, dos violines, violoncelo, laúd, guitarra y clave

- Antonio Vivaldi: *Concerto in Do maggiore con dos mandolinas, Concerto in Do maggiore para mandolina, cuerda y bajo continuo*
- Ludwig Van Beethoven: *Due pezzi* para mandolina y címbala (1796) y *Sonatina en Do Mayor* para mandolina y címbala (1796).
- Gustav Mahler: *Séptima y Octava Sinfonía*, y *Das Lied von der Erde*
- Schönberg: *Serenade op.24*

1.2. Instrumentos derivados de la guitarra

Bandurria

Aunque no existe mucha documentación acerca de este instrumento en el siglo XVI, si que podemos conocer que fue pequeña, de tesisura aguda y ordenes afinados en quintas, gracias a Bermudo. La Bandurria adquirió cinco y seis órdenes dobles en los siglos XVII y XVIII. Comúnmente se tocaba con plectro.

Chitarra battente y Chitarriglia

La primera tenía cinco órdenes de metal y se tocaba con plectro. Se puede intuir que el instrumento aparecería a mediados del siglo XVIII, no ha sobrevivido literatura escrita del instrumento lo que nos hace pensar que pudo ser un instrumento utilizado para música popular.

El segundo instrumento está afinado como la guitarra española pero en registro más agudo. Poseía cinco órdenes y sus referencias se pueden encontrar en libros como los de Pesori.

Guitarra Inglesa

Conocida en Francia como *cistre* o *guitarra allemande* y en Italia como *cedra*. Es diferente a la guitarra tradicional, introducida probablemente por los italianos en Inglaterra. Alguna de la música que se escribió fue *Six Sonatas or solos for the guitar and bass* (1759) de J.F. Zuchert o un libro

anónimo llamado *Ladies Pocket Guide or the complete tutor for the guitar* de 1750.

Guitarra Tiorbata

Este tipo de instrumento tiene una extensión que se adhiere a una parte del clavijero para poseer un mayor número de cuerdas para los bajos, los cuales se tocan al aire. Llegó a tener cierta popularidad como instrumento ya que encontramos referencias a ella en el manuscrito de Gallot, incluso Antonio Stradivarius dejó escritas unas medidas para el clavijero y su extensión, que poseía cinco cuerdas dobles sobre el primer clavijero y sobre el segundo siete simples.

2. CRITERIOS SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE TRANSCRIPCIONES

Generalmente las transcripciones para guitarra de música para otros instrumentos han sido consideradas retos técnicos para el guitarrista. Este hecho ha supuesto que algunas transcripciones hayan sido “intocables” y no respetasen el espíritu de la partitura original.

Para hacer una transcripción hay que tener en cuenta que las dificultades técnicas que ésta tiene que tener, no debe ir más allá de las dificultades técnicas que plantea la obra original. Hay que tener en cuenta siempre la adecuación instrumental de la obra original en la guitarra, la cual viene dada por una serie de elementos que hemos descrito en puntos anteriores, como la tesitura de las voces, la armonía, la tonalidad, la disposición de las voces, etc., y nos permitirá obtener una transcripción coherente tanto a nivel técnico, como estilístico.

Diremos que una transcripción está bien hecha, cuando respete las características instrumentales y estilísticas que aparecen en la obra original, y además no presente un esfuerzo “sobrenatural” al intérprete. Para ello, tenemos que saber las características propias del instrumento del que proviene la obra original, desde un punto de vista organológico o físico y también estilístico. Tenemos que conocer las posibilidades, tanto del instrumento de procedencia, como de la guitarra, para obtener un resultado adecuado.

Existen numerosos libros, tanto de orquestación como específicos de las características de cada instrumento que podemos consultar para realizar nuestras transcripciones. Además será de vital importancia realizar un análisis previo de la obra.

3. TRANSCRIPCIONES DEL REPERTORIO DE OTROS INSTRUMENTOS Y DIFERENTES AGRUPACIONES INSTRUMENTALES.

Cuando tenemos la necesidad de realizar transcripciones para guitarra, de repertorio de otros instrumentos, es necesario que tengamos en cuenta aspectos como:

- Realizar un análisis previo de la obra a transcribir
- Tener en cuenta la textura armónica de la obra a transcribir
- Hay que conocer el instrumento y las características para el cual fue concebida la obra originalmente
- También hay que conocer las características tímbricas y sonoras del instrumento para el cual fue concebida la obra
- Hay que estudiar distintas posibilidades para la realización de una conducción adecuada de las voces
- También hay que observar las soluciones posibles que se plantean en las tonalidades de referencia
- Hay que realizar aportaciones de la versión transcrita.

En el método de Emilio Pujol *La Escuela Razonada de la Guitarra*, se tratan aspectos de escritura musical y transcripción que podríamos utilizar. Dichos consejos quizás fueron desvelados o transmitidos a Pujol por parte de Tárrega, el cual hizo una labor muy importante en este campo. Tuvo la visión adecuada para darse cuenta de la necesidad de ampliar el repertorio guitarrístico y gracias a él tenemos las primeras transcripciones importantes para guitarra. El repertorio se abrió a nuevas posibilidades, y estas primeras transcripciones tuvieron como modelo la música escrita de piano, violín, violoncelo, etc.

Cada obra a transcribir necesita un tratamiento particular dependiendo de las características de la misma. Por ello, no podemos establecer unas categorías o unas obras que sean más asequibles a la hora de ser transcritas para guitarra. Sin embargo, hay algunos aspectos generales a tener en cuenta, como los anteriormente nombrados, o por ejemplo el desistir de hacer una transcripción en la que las voces sean extremas en registros lejanos, las texturas sean complejas, las tonalidades poco adecuadas para la guitarra, etc.

Dentro de las transcripciones realizadas para guitarra, hay obras en las que los compositores tuvieron como modelo la guitarra, y aunque son para piano, funcionan muy bien en el instrumento. Algunos de estos ejemplos son Albéniz o Falla. La ejecución de estas piezas puede resultar compleja técnicamente, pero los resultados sonoros son muy buenos. A parte, con estas transcripciones se observa una evolución técnica de los guitarristas.

Hay muchas piezas, sobre todo para teclado, que no son fáciles de tocar ni transcribir, sin embargo, han sido obras de referencia para los guitarristas, debido a que el timbre, la articulación, etc., establecen una estrecha relación con la guitarra. Algunos de estos ejemplos son la sonata de Scarlatti, algunas obras de Rameau o Couperin. La música para clave de Scarlatti está entre la polifonía real que permite un órgano y la polifonía “impresionista” de la guitarra.

Andrés Segovia se da cuenta de las posibilidades que la música de Bach y de Scarlatti tiene para ser transcritas para guitarra. Por ejemplo transcribe la Chacona de Bach, entre otras piezas del mismo compositor, publicadas en 1921. El clavecinista Ralph Kirkpatrick nos dice lo siguiente:

“...la ilusión polifónica es una de las más antiguas tradiciones del laúd y de la guitarra (...) no se pueden mantener las voces de forma escrita... una técnica basada en acordes arpegiados irregulares, ascendentes y descendentes tenía que ser desarrollada para dar la impresión de que las partes sonaban simultáneamente (...) Cualquiera que haya escuchado a Andrés Segovia sabe a lo que me refiero. La música de Scarlatti está a medio camino entre la polifonía real del órgano, con acordes y voces simultáneas, y la polifonía impresionista” de la guitarra, con sus acordes arpegiados y voces sincopadas...”.

En cuanto a las transcripciones de música de Bach, podemos encontrar mucha información en los artículos de Stanley Yates.

Donde podemos encontrar valiosa información para realizar nuestras transcripciones, tanto de la Suite de laúd, como violín o violonchelo.

En general, hay que buscar la mejor conducción polifónica, así como la mejor disposición armónica en nuestra transcripción.

Puede resultar más sencillo la transcripción de música para instrumentos de cuerda pulsada que tengan un número de órdenes similar a la guitarra.

***** Este tema puede ser ampliado con los apartados de edición y transcripción de los temas del 9 al 14*****

FORMACIÓN GABOU

4. BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Bohigas, Alberto: *Influencia de la música de vihuela y guitarra barroca en la obra orquestal para guitarra de Joaquín Rodrigo: Fantasía para un GentilHombre*
- Radole, Giuseppe: *Laúd, guitarra y vihuela* (1982)
- Turnbull, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the present day* (1976)
- Tyler, James: *The Early Guitar* (1980)
- Yates, Stanley: *Bach's Unaccompanied String Music: A New (Historical) Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Guitar* (1998)
- Wade, Graham: *Traditions of the classical guitar* (1953)

FORMACIÓN GABOU

Tema 25.

**Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento.
Criterios didácticos para la selección de repertorio a nivel inicial.**

ÍNDICE

1. Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento.
2. Criterios didácticos para la selección de repertorio a nivel inicial
3. Bibliografía

1. DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO COMPARADO DE LOS SISTEMAS METODOLÓGICOS MÁS IMPORTANTES DE INICIACIÓN AL INSTRUMENTO.

Durante años, se han considerado las corrientes que defienden un aprendizaje mediante la experiencia, como las más adecuadas para el aprendizaje musical. Estas corrientes tratan primero la vivencia y el descubrimiento y posteriormente abordan la teoría en la que se asientan dichas experiencias. Rousseau fue uno de los primeros defensores de lo anterior.

A finales del s.XIX apareció la “Escuela activa”, cuyo representante máximo fue Dewey, y promovió este movimiento pedagógico que transformó el aprendizaje, defendiendo la acción y la por parte del niño. Por lo tanto, en esta corriente pedagógica lo primordial era la vivencia, la experiencia y el descubrimiento.

A continuación vamos a tratar escuelas pedagógicas de índole musical que promulgaron una metodología global; una pedagogía activa y basada en la experiencia; y una consideración del lenguaje musical, como propuesta educativa general que ayudase al desarrollo del niño, pudiéndose integrar la música desde la edad temprana o inicial en el currículo escolar del sistema educativo.

Émile Jaques-Dalcroze

Nació en Viena en 1865, era un compositor y teórico. Allí estudió música con Anton Bruckner y Robert Fuchs. Después estudió en París con Léo Delibes y en 1892 ingresó en el Conservatorio de Ginebra.

En 1910 salió del Conservatorio de Ginebra y creó en Hellerau su propia escuela, lugar en el que estudiaron personajes como Kurt Jooss, Rudolf Laban o Hanya Holm. Pero Su estancia en Hellerau no fue larga, ya que en 1915 volvía a Ginebra y allí abriría un nuevo instituto. En 1920 trasladó la escuela de Hellerau a Laxenburg, que desgraciadamente en 1938 fue clausurada por los nazis.

Jaques-Dalcroze basa su método en el movimiento y en el ritmo. El niño tras la práctica de distintos movimientos y actividades como la danza rítmica, la marcha, la carrera, etc. consigue sensibilizarse y desarrollar su creatividad para la posterior práctica de la música. De este método son ejercicios típicos

como moverse por la clase al ritmo de un pandero, realizar percusiones rítmico-corporales sencillas (como sería dar palmas) mientras el niño se mueve, etc. Los ejercicios de movimiento se convierten en pasos previos antes de realizar ejercicios de audición, afinación, aprendizaje de notas, intervalos, lectura, solfeo, tonalidad, etc. Posteriormente, el niño puede iniciarse en el estudio de algún instrumento musical.

En el método de Dalcroze hay algunos puntos importantes, por ejemplo el estudio de forma coordinada del ritmo, el solfeo cantado y la improvisación.

Además, desde hace años sabemos la importancia que el juego tiene en el desarrollo del niño, este método pedagógico pone mucho énfasis en el juego. Para Dalcroze, las experiencias que el niño puede vivir con todo el cuerpo en los ejercicios que se proponen, puede ayudar a que sea más fácil transmitirla a la interpretación. Es decir, en música hay muchos parámetros que tienen que ver con el desarrollo motriz y dinámico, no sólo la ejecución instrumental depende del oído, sino que en muchas ocasiones hay elementos que dependen de todo el organismo. Este método se sirve mucho de la experiencia sensorial.

Laura Bassi

Laura Bassi nació en la provincia de Perugia en 1883 y aunque ella deseaba ser actriz o bailarina, estudió en el *Istituto Magistrale*. También estudió piano, pero no le gustaba la teoría de la música. Impartió clases en diversos lugares, comenzando por un buen número de escuelas de música en Italia.

Su método *La Ritmica Integrale* está basado en el de Dalcroze. Su experiencia a partir de su docencia en distintos jardines de infancia le lleva a elaborar un método basado en el Dalcroze, pero con reinterpretaciones personales. Laura Bassi se centra mucho en el juego y en el movimiento, propone que los niños desarrollen su sensibilidad musical por medio de la dramatización y la improvisación, tanto en el piano como en la ejecución de movimientos rítmicos. En los ejercicios que propone Bassi se utilizan los gestos, pasos, golpes con instrumentos de percusión, los signos gráficos en la pizarra, pausas, el habla, etc., utilizando material didáctico como el piano, las tizas de colores, instrumentos de percusión, flauta dulce, guitarra, etc. En ocasiones se utilizan fragmentos musicales de la propia Bassi y de autores clásicos y contemporáneos. Las experiencias que vivencian los niños con este

método, les lleva a comprender distintos ritmos y figuras, notas musicales, etc.

Zoltán Kodály

Este compositor, musicólogo, director de orquesta y crítico húngaro nació en 1882 en Kecskemét y vivió allí hasta 1900, año en el cual se trasladó a Budapest. Estudió composición en la Academia Musical, Filología en la universidad y entre 1906 y 1907 se perfeccionó con Entre 1906 y 1907 perfeccionó sus estudios en París con Charles Widor.

El método de Kodály está muy influenciado por el folklore y la música popular húngara. Este pedagogo y compositor hace una gran labor de investigación en el folklore de su país.

Kodály publicó en 1937 el primer cuaderno de “Bicina Hungárica”, esta obra es pedagógica y contiene piezas a dos voces inspiradas en canciones folklóricas húngaras y composiciones del propio Kodály de niveles apropiados para el uso escolar. Después de la obra antes citada, el compositor crea otros ejercicios pedagógicos de canto reunidos en torno al nombre “Cantemos Afinado”. En estos ejercicios el compositor pretende desarrollar el oído polifónico a través del canto coral. Entre las muchas indicaciones que aparecen en el libro, se afirma que alguien no puede cantar afinado si sólo canta a una voz, el canto a dos voces es el apoyo esencial que necesitan los principiantes al cantar. Kodály defiende que es mejor que al inicio de la práctica vocal, el niño en vez de ser acompañado por un instrumento como el piano, debe ser acompañado con otra voz; además el canto a dos voces debe ser *a capella*.

Además, para obtener un desarrollo del oído interno, Kodály defiende la lectura de la melodía de principio hasta el final, en vez de ir nota a nota. El niño debe sentir la melodía antes de ponerse a cantar. Las primeras melodías se realizarán con la escala pentatónica, que se irá completando progresivamente. La escala pentatónica es la base de la canción folklórica húngara, este hecho ayudará a la interiorización de la misma por parte de los niños.

Kodály toma como punto de partida para su método los preceptos de Schumann sobre el desarrollo del oído, reconocimiento de la tonalidad, canto *a capella*, oído interno, canción popular, etc. Resume en cuatro puntos las características que debe tener un buen músico. Éstas son: oído

adiestrado, intelecto culto, corazón educado y mano educada. El oído adiestrado y el intelecto culto deben ser desarrollados en las clases de solfeo. Kodály defiende un ejercicio musical cotidiano, el cual desarrolla el sentido del ritmo, el canto afinado, la interpretación vivida, agudiza la memoria, potencia la creatividad, etc.

Carl Orff

Este compositor alemán nació y murió en Munich (1895-1982) y es conocido principalmente por dos aspectos: su obra *Carmina Burana* y su método específico para la enseñanza musical para niños *Schulwerk* o “método Orff”.

Orff comenzó muy pronto a tocar el piano (con cinco años) y además recibió clases de órgano y violonchelo, pero se sentía más atraído por la composición que por la interpretación. Durante su infancia escribió algunas obras, pero no fue hasta 1912 (cuando tenía 16 años) cuando publicó parte de su música.

En su método se apoya en el ritmo, en el movimiento corporal y en la improvisación, siendo uno de los continuadores de las ideas de Dalcroze. Sin embargo, el movimiento corporal está limitado a los primeros cursos de enseñanza, ya que posteriormente se irá desarrollando el sentido rítmico a través de los instrumentos de percusión. Para la improvisación utiliza los instrumentos de percusión en vez de el piano, como pasaba en el método Dalcroze. Carl Orff se basa en algunos principios pedagógicos como son:

- La actividad
- Gran importancia de la dimensión instrumental
- En el método van de la mano el lenguaje verbal, la música y la danza, favoreciendo el aprendizaje y la motivación del niño
- Integra el factor social, al realizar las actividades en grupo.
- Introduce la improvisación condicionada
- Asimilación de la forma musical desde el principio

En este método el punto de partida está en el lenguaje verbal, se comienza con palabras, para posteriormente crear frases que serán transmitidas al cuerpo, el cual actuará como un instrumento de percusión. Para Carl Orff son muy importantes los obstinatos. También utiliza material basado en la escala pentatónica. En este método, la experiencia vivida por el niño es muy importante, ya que lo que experimenta mediante su voz, los instrumentos, su cuerpo, etc. hace que alcance una educación musical como es el ritmo, el oído, la sensibilidad, etc.

Edgar Willems

Willems nació en 1890 en Lanaken (Bélgica) y era un pedagogo, musicólogo e investigador, cuya formación comienza en Ginebra (1925); lugar en el cual estudió y colaboró con Lydie Malan. Posteriormente llegó a ser profesor del Conservatorio de dicha ciudad y dirigió un buen número de conjuntos corales, además de impartir gran cantidad de conferencias.

Realizó durante toda su vida, investigaciones sobre la sensorialidad auditiva infantil y en 1949 fundó la editorial Pro Música en Fribourg, a través de la cual publicó toda su obra. Su labor pedagógica la realizó en Suiza, país en el que fallecería en 1978.

Willems es otro de los seguidores de Dalcroze, centrándose en desarrollar las carencias que el primero había reconocido en la formación musical de los niños. La carencia en la que más se hace hincapié es el desarrollo del oído musical, tratando estos aspectos en su libro "*El Oído Musical*".

En esta obra, Willems defiende que el oído musical lo conforman tres elementos: uno es el aspecto sensorial (oír), otro es el aspecto afectivo (escuchar) y otro el mental (entender). Generalmente, en la educación nos centramos sólo en el aspecto intelectual mediante el conocimiento de los aspectos teóricos. Willems alerta de que la educación musical también debe de ocuparse de la afectividad auditiva, que será la reacción a los distintos hechos sonoros. El método de Willems intenta despertar la afectividad musical en el niño con el estudio de intervalos, modos, escalas, canto, etc. El despertar de la sensibilidad sensorial debe darse antes de los seis años, que es cuando se encuentra el periodo sensorial del niño. Despues de ello, el niño debe descubrir las posibilidades sonoras que le rodean. El método de Willems va de lo concreto a lo abstracto, inspirándose en el método global y analítico. Defiende el paso de lo instintivo a lo consciente, que nos lleva a la

automatización. Willems intenta en su método trabajar los aspectos sensoriales y afectivos a través de la vivencia musical y alerta a los pedagogos de errores en la práctica de la educación musical:

- Poner al alcance de los niños elementos teóricos del solfeo que son demasiado abstractos para ellos y no comprenden.
- Recurrir a elementos extra-musicales como colores, dibujos, historias, etc.
- Afirmar que los acordes son superposiciones de tercera
- Presentar la escala como constituida por tonos y semitonos

Leo Rinderer

Rinderer fue una de las personas más influyentes en la educación musical de Austria. Su método es un compendio del método de Dalcroze, los principios psicológicos de Lechner y las investigaciones sobre el canto popular de Jöde. Se basa en el aprendizaje a través de breves motivos, que posteriormente se van ampliando. Se apoya en el aprendizaje del canto por imitación.

Rinderer decía que el niño de seis años se familiariza con 96 signos alfabéticos, al igual que aprende a leer y a escribir. Si esto es posible, también se le puede introducir a la lectura musical gradualmente, separando al principio ritmo de melodía. El punto de partida, como dijimos anteriormente, es un breve motivo formado por el intervalo descendente de tercera menor (do-la), al que se le va incorporando notas inferiores y superiores.

Maurice Martenot

Nació en 1898 en Francia y murió a la edad de 82 años, habiendo sido ingeniero, sargento, violonchelista y radiotelegrafista. Martenot es muy conocido por haber descubierto unas ondas en 1928, que fueron denominadas con su apellido (Ondas Martenot).

Para Martenot es fundamental la interiorización, sentir antes que cualquier análisis. Desde el principio se le enseña al niño fórmulas rítmicas a las que se añade posteriormente una melodía.

Martenot realiza sesiones intensas de corta duración, intercalando reposos relativos, donde trabaja separadamente el ritmo, la audición, la entonación y la lectura. Se emplea el gesto a través de movimientos de la mano para expresar ritmo y acentos, los cuales deben ser amplios y expresivos. Utiliza la negra como unidad de tiempo y también usa en sus rutinas la relajación y los juegos en silencio. En el método de Martenot es muy importante la memoria rítmica y melódica, al igual que la audición interior.

Shinichi Suzuki

Suzuki nació en Nagoya un 15 de octubre de 1898 y fue un violinista y pedagogo muy conocido, principalmente por su método, el Método Suzuki, dedicado al aprendizaje musical. No se sentía muy atraído por la música, pero ya que su padre era luthier, creció rodeado de instrumentos y esto favoreció que su vida tuviera una estrecha relación con la música. En 1915 comenzó a estudiar violín en el Conservatorio de Tokio y posteriormente estudió en Europa, hasta el punto de mudarse a Berlín en 1924. También vivió en París, lugar en el cual conoció a Pau Casals; y en 1932 volvió a su tierra natal, donde comenzó su carrera como pedagogo.

El método de Suzuki se basa principalmente en un aprendizaje instrumental con sencillos motivos rítmicos, con cuerdas al aire y sin necesidad de solfeo. Basó su método en el aprendizaje del violín, aunque posteriormente podemos encontrar el método Suzuki en otros instrumentos como la guitarra. Suzuki defiende que la escritura musical sólo se debe utilizar una vez que el niño ha adquirido un dominio técnico del instrumento, momento en el cual debemos presentarle la grafía de forma completa. Como hemos dicho antes, se comienza trabajando motivos sencillos en cuerdas al aire. El método busca una iniciación lo más temprana posible en la que haya una relación fluida entre el maestro y los padres, y en el que su aprendizaje se base en una repetición de experiencias. El alumno tiene una clase individual semanal y cada cierto tiempo, en concreto cada quince días, acude a una clase colectiva también hay un aprendizaje por descubrimiento, producido por ejemplo, por la experiencia de asistir a clase de alumnos más avanzados.

En España, por ejemplo, tenemos una figura pedagógica musical muy importante, como es Emilio Molina.

Este pedagogo español basa su método en la improvisación. Promueve un desarrollo integral de la creatividad y de la imaginación, empleando la improvisación como control del lenguaje. El sistema de Emilio Molina tiene como principio fundamental la improvisación, el análisis y la audición.

Algunos objetivos del sistema son:

- Potenciar la creatividad y el análisis
- Potenciar la lectura, memorización y comprensión interpretativa
- Desarrollar la capacidad auditiva

En su metodología se proponen dos métodos paralelos, en uno de ellos se propone la partitura como punto de partida y en otro, la partitura como objetivo. Por ejemplo, para guitarra, se han publicado trabajos en este sentido, con la ayuda de profesores como Miguel J. Ferrer

2. CRITERIOS DIDÁCTICOS PARA LA SELECCIÓN DE REPERTORIO A NIVEL INICIAL

En primer lugar, debemos tomar conciencia de que la enseñanza de un instrumento musical se debe llevar a cabo de una forma personalizada, ya que cada alumno tendrá unas capacidades distintas. Lo ideal es que cada profesor adapte su sistema pedagógico a las necesidades del alumno. Algo vital para la enseñanza del instrumento es la motivación, la cual potenciará las experiencias del alumno y nos permitirá que avance de una forma más rápida.

La utilización de los sistemas pedagógicos recaerá sobre la figura del profesor, eligiendo el que mejor se adapte a las capacidades individuales de cada alumno. Los resultados obtenidos serán los que orienten el desarrollo de la acción educativa, y por tanto, el perfeccionamiento del método o métodos escogidos, al igual que la aplicación de otras vías metodológicas, materiales o actividades.

No existe un método perfecto y único en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Los sistemas anteriormente expuestos nos valdrán para la

iniciación al instrumento, ya que en todos se fomenta la pedagogía activa y global, al igual que la creatividad. Aun así, lo ideal sería seleccionar de cada sistema el material o actividades que queremos desarrollar para aplicarlas a nuestro instrumento y al alumno que comienza en el conservatorio, ya que los métodos anteriormente expuestos se basan generalmente en el lenguaje musical.

Tenemos que escoger unos métodos que:

- Estén basados en la experiencia musical y fomenten el papel activo del alumno.
- También tendremos que escoger aquellos que potencien la creatividad y el aprendizaje por descubrimiento.
- A parte, tendremos que utilizar métodos o sistemas globales que vayan del “todo” a “la parte”.
- Será también importante el aprendizaje significativo.

Si queremos trabajar las capacidades rítmicas y psicomotrices, podemos usar métodos como el de Dalcroze y Bassi. Podremos adaptar los juegos propuestos por estos pedagogos a nuestro instrumento, por ejemplo realizando los golpes de percusión en la caja de la guitarra.

Para desarrollar capacidades expresivas o improvisatorias, podemos usar los métodos de Kodály, Suzuki y Orff, poniendo énfasis en la escala pentatónica, los obstinatos, etc. En el punto del desarrollo de la improvisación también será muy efectivo el método de Emilio Molina.

Tenemos que tener muy presente que la técnica en la guitarra debe ser un medio y no un objetivo, y además tendremos que fomentar la conexión con otros aprendizajes y áreas del conocimiento.

En el aprendizaje inicial del niño es muy importante que se tengan en cuenta aspectos como los siguientes:

- a) Mantener una posición correcta del cuerpo, en la que se tengan presentes los puntos de equilibrio. Lo anterior permitirá al alumno evitar lesiones posturales.

b) También debemos atender la colocación de ambos brazos. El alumno debe tomar conciencia desde el inicio, de la correcta colocación de los brazos para minimizar los esfuerzos y las lesiones.

c) También será de vital importancia la coordinación y la independencia de los dedos de cada mano, así como el desarrollo progresivo de las técnicas más elementales que implican a las mismas.

Para la elección del repertorio es necesario tener en cuenta los objetivos técnicos, expresivos, posturales, etc. a desarrollar en los niveles iniciales. También será importante un repertorio que fomente la memoria musical, así como la práctica instrumental en pequeños grupos, la realización de audiciones o muestras en público de las piezas trabajadas.

El repertorio también tendrá que ser variado en cuanto a estilos, autores y épocas. Lo que permitirá al alumno ir adquiriendo un conocimiento histórico del repertorio guitarrístico.

Algunos de los métodos y repertorio que podemos utilizar serán los siguientes:

- *La guitarra paso a paso*, de Luisa Sanz.
- *Guitar Fun* (book 1, 2, 3), de Leslie Searle
- *La aventura de la guitarra*, de Santi Figueras Vigara
- *Introducción al estudio de la guitarra op.60*, de Fernando Sor
- *La Mariposa*, de Mauro Giuliani
- *Escuela razonada de la guitarra*, Emilio Pujol
- *Estudios para guitarra*, de Ferdinando Carulli
- *Estudios sencillos y Nuevos estudios sencillos*, de Leo Brouwer
- *Estudios de grafía*, de Flores Chaviano
- *La Guitarra*, de Zoltan Nömar
- *Doce piezas fáciles*, de Alexander Tansman
- *Six Couleurs*, de Norbert Leclercq
- *Método de Guitarra*, de Dionisio Aguado

- *La Escuela Razonada de la Guitarra*, de Emilio Pujol
- Métodos de Daniel Fortea

FORMACIÓN GABOU

3. BIBLIOGRAFÍA

- Gersdorf, Lilo: *Carl Orff* (2002)
- Hoge Mead, Virginia: *More than Mere Movement: Dalcroze Eurhythmics* (1986)
- Jaques-Dalcroze, Émile: *Méthode Jaques-Dalcroze* (1907-1914)
- Jaques-Dalcroze, Émile: *Rhythm, Music and Education* (1922)
- Jaques-Dalcroze, Émile: *Eurythmics, Art and Education* (1930)
- Alsina, Pep: *El área de educación musical* (1997)
- Zaldivar, Álvaro: *La Logse en los conservatorios* (1992)
- Pliego de Andrés, Víctor: *Temas Pedagógicos para la oposición de conservatorios* (1998)
- Revista Musical Chilena: *Edgar Willems (1890-1978)* (1978)
- Banks, Susan: *Orff Schulwerk Teaches Musical Responsiveness* (1982)
- Bitcon, Carol: *Alike and Different: The Clinical and Educational Use or Orff Schulwerk* (1976)
- Swanwick, Keith: *Música, pensamiento y educación* (1991)
- Willems, Edgar: *La preparación musical de los más pequeños* (1976)
- Willems, Edgar: *Las bases psicológicas de la educación musical* (1984)
- Willems, Edgar: *Valor humano en la educación musical* (1994)
- Willems, Edgar: *El oído musical. La preparación auditiva del niño* (2001)
- Allorto, Riccardo y D'Agostino, Vera: *El análisis como herramienta en la interpretación de la música* (2011)
- Serrano, Ana Isabel, Shinichi Suzuki: *un puente musical entre Japón y occidente* (2014)
- Escudero, M. D.: *Método de música coral Kodaly* (1975)
- Lucato, Marco: *El método Kodály y la formación del profesorado de música* (2001)

