



**UAEM**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS

**CUATRO PERIODOS MUSICALES**

PROPUESTA METODOLÓGICA EN EL ESTUDIO DEL  
REPERTORIO GUITARRÍSTICO

OBRA ARTÍSTICA QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**LICENCIADO EN MÚSICA**

PRESENTA:

**JOSÉ MARTÍN RODRÍGUEZ VENCES**

DIRECTOR:

**MTRO. EN D. MARCO ANTONIO MORENO RAMIRO**

TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2022

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>1) Presentación del problema en el estudio guitarrístico</b>	<b>6</b>
<b>2) Distintas metodologías de aprendizaje en obras musicales</b>	<b>9</b>
<b>3) Generalidades previas al estudio de una obra</b>	<b>14</b>
<b>4) Selección y preparación de cuatro obras de distintos periodos musicales</b>	<b>24</b>
<b>4.1) Estructuración del repertorio</b>	<b>25</b>
<b>4.2) Asimilación de elementos técnicos</b>	<b>28</b>
<b>4.3) Asimilación de elementos interpretativos</b>	<b>32</b>
<b>4.4) Naturalización de la obra artística</b>	<b>37</b>
<b>5) Resultados obtenidos y conclusiones</b>	<b>41</b>
<b>6) Referencias bibliográficas</b>	<b>46</b>

# **Cuatro Periodos Musicales Propuesta Metodológica en el Estudio del Repertorio Guitarrístico**

## **INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo muestra el desarrollo de una propuesta metodológica de estudio de cuatro obras del repertorio para guitarra clásica, de distintos periodos musicales: Barroco, Clasicismo, Romanticismo y siglo XX; de los compositores Silvius Leopold Weiss (1687), Luigi Legnani (1790), Manuel María Ponce (1882) y Leo Brouwer (1939). Dicha propuesta, surge de un planteamiento previo sobre el proceso de estudio del guitarrista en cuanto al abordaje de distintas piezas musicales, considerando el tiempo y la calidad necesaria para una eficiente interpretación de las mismas, dentro de determinados parámetros musicales.

Para un músico, el complemento diario de su formación profesional, consta de una preparación continua y razonada de su repertorio. Dicha preparación, se encuentra ya en una dicotomía sobre el proceso que lleva consigo, desde el antiguo paradigma de una práctica cuantitativa, en el que largas horas de estudio con el instrumento (considerando en ocasiones necesaria la repetición de determinados pasajes de una obra musical) son en cierta forma el precedente de una evolución profesional; hasta la idea de un proceso más reflexivo previo al trabajo directo de la partitura en el instrumento.

También, la manera de estudiar de un músico puede, en ocasiones, estar sujeta a una enorme variabilidad individual de acuerdo a autores como García (2017). Debido a ello, el alumno tiende a desarrollar una propia metodología de estudio, basándose en problemas que pueda resolver al momento y no en un sistema que anticipe determinados obstáculos en la obra.

En este sentido, en el trabajo de Leongómez (2014), se hace mención de la universalidad de la música derivada de mismas características compartidas en algunos periodos musicales, así como en distintas regiones del mundo donde el ser humano posee la capacidad de producir, percibir y disfrutar de la música en un mismo sentido y de manera general, independientemente de su origen. Con dicho argumento, se puede deducir la idea de que la música comparte, en esencia, una afinidad práctica con el lenguaje universal, en la manera en que esta es transmitida.

Así pues, se pretende desarrollar una propuesta esquematizada que, mediante la comparación y el trabajo individual de cada obra, logre cimentar un solo proceso de estudio funcional para los cuatro periodos musicales; independientemente de sus ramificaciones individuales como lo son los requerimientos técnicos e interpretativos, propios de cada periodo. En otras palabras, aplicar un mismo método de estudio inicial para el repertorio seleccionado. Esto, como parte de un trabajo previo realizado con las piezas y el instrumento mediante una práctica continua.

Hablar de un solo método, podría significar una mecanización de la mente y los dedos, como si de una programación única para el estudio de las piezas se tratara, contradictoriamente con lo ya antes mencionado. Sin embargo, este tiene como objetivo un mismo punto de partida que reduzca el tiempo de práctica con la obra y aumente la efectividad de entendimiento o dominio de la misma. Esto solo será posible mediante la recopilación de elementos principales en el repertorio, por ejemplo; el ritmo, melodía, discurso o lenguaje armónico, entre otros. La idea central es tomar la particularidad de cada obra y dirigirla hacia una generalidad práctica.

Por su parte, la importancia de las metodologías de estudio es descrita por algunos maestros del medio como un antagonista de la mala práctica instrumental, en la que se aborda una obra de manera abrupta mediante la repetición mecánica de ciertos pasajes, a la par de que el alumno avanza compas por compás:

Metodológicamente, la enseñanza de estas formas musicales en la guitarra, se aborda inicialmente desde el ritmo, haciendo que el alumno interiorice y mecanice la métrica de cada forma musical, los ritmos a tempo, los sincopados y los contratiempos que estos generan y utilizando dos o tres acordes de fácil ejecución. (Chaves, 2017, p. 54)

Al respecto, autores como Zuleta (2013) se refieren al método Kodaly como una herramienta metodológica para la interiorización de la música en niños, aplicando una serie de propuestas sobre música propia de una cultura mediante canciones tradicionales, dejando claro que, el canto forma parte de uno de los principales medios de aprendizaje.

Llevado al repertorio guitarrístico, por ejemplo, Ponce refleja la lírica mexicana en su obra a través de distinguidas líneas melódicas, suponiendo así un indicio sobre el hablar de dichas líneas como

un elemento general a considerar en cada una de las obras, que permita al instrumentista identificar prioridades dentro de su estudio.

A partir de lo anteriormente expuesto, la estructura del presente trabajo, consta de la presentación del problema guitarrístico, seguido de la consideración de tres metodologías de aprendizaje: Kodaly, Dalcroze y Orff; desde el enfoque del estudio musical y como parte fundamental de un proceso cognitivo en el instrumento, comparándose unas con otras y resaltando el interés por naturalizar el aprendizaje de la música de manera teórico-práctica. De igual forma, entendiendo el estudio de la guitarra y de cualquier otro instrumento como un camino individual, una vez recibida la guía de un maestro o especialista en el área, en la que se debe buscar en todo momento la liberación de deficiencias técnicas e interpretativas causadas por un errado enfoque de los elementos principales de una obra.

Posteriormente, se realiza un planteamiento sobre algunas generalidades y factores a considerar previos al estudio con un instrumento. Dichos factores, parten de la necesidad de naturalizar los elementos más básicos de la música para el razonamiento de un estudiante, considerando siempre su aplicabilidad con las cuatro obras seleccionadas y tomando en cuenta que, en ocasiones, es necesaria la asimilación de elementos musicales mucho antes de su practicidad en cualquier tipo de repertorio.

Finalmente, se presenta la propuesta metodológica sustentada en el análisis y comparación de la información recopilada, aplicada de manera personal al estudio del repertorio anteriormente mencionado; evaluando así los resultados y eficacia de dicha propuesta en cuanto a calidad interpretativa y tiempo de estudio, aclarando que, la propuesta solo forma parte de otra opción viable para el proceso de abordaje de obras para guitarra.

Cabe señalar que las conclusiones, no presuponen una metodología estricta en cuanto a su aplicación en la enseñanza musical. En su lugar, estas forman parte de cierto resultado obtenido tras la aplicabilidad de un estudio estructurado y sumado a la práctica mental, la cual, desde la experiencia personal, pocas veces es lo suficientemente valorada durante el que hacer musical.

## **1. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA EN EL ESTUDIO GUITARRÍSTICO**

Dentro de la práctica de la guitarra académica o clásica, como se le conoce en algunas instituciones de enseñanza musical, la sistematización de un estudio ha formado parte del desarrollo profesional del estudiante como músico instrumentista. La repetición de pasajes de alta exigencia técnica o interpretativa en distintas obras, además de la constante búsqueda de perfección en el sonido del instrumento tras pulsar una cuerda, forman parte de la praxis diaria del alumno durante el acercamiento con su repertorio. En consecuencia, los requerimientos musicales, desde un punto de vista general, implican una resolución de la obra de manera conjunta a la lectura de la misma, dicho de otro modo: atender a las necesidades de una pieza musical conforme se avanza compás por compás.

El ya mencionado término de sistematización, pretende proveer al alumno de herramientas y estrategias que permitan resolver puntos específicos de una obra, de forma ordenada y coherente respecto al discurso musical. Prescindiendo de ello, aún existe un cierto tradicionalismo en la forma de enseñar, desarrollado durante años en numerosos conservatorios e instituciones de música, basado en largos periodos de estudio y constantes forzamientos en la mecanización del movimiento corporal; restando así el valor de un razonamiento musicalmente funcional. Para cualquier estudiante de música o músico profesional, es muy importante establecer un eficiente método de estudio y práctica del instrumento.

Durante el contexto específico de las cuatro obras seleccionadas, se consideran algunos elementos que consten de ser oportunos en cuanto al tiempo de estudio, detección de errores, establecimiento de objetivos, elección de recursos materiales y búsqueda de estrategias. Al mismo tiempo, analizando la partitura para asimilar el ritmo y la melodía, trabajar la lectura a primera vista, resolver pasajes técnicos, memorizar y en último lugar tocar frente a un público.

Lo anterior, debido a la gran exigencia musical implícita en la guitarra académica, que logra hacer de su práctica un amplio bagaje de propuestas e ideas sobre cómo profesionalizarse, considerando en ocasiones, un trabajo individual para el alumno sumado a la asesoría de un profesor o un músico profesional.

Ahora bien, existen algunos obstáculos que intervienen durante la búsqueda del perfeccionamiento guitarrístico, siendo así el tema del error durante el estudio o la presentación de una obra ante un público. El error, supondría tomar un nuevo curso en el enfoque de la propuesta metodológica, centrando esta práctica en cometer la menor cantidad de descuidos posibles; priorizando la técnica como un gran factor de riesgo para el alumno.

Algunos autores como Rodríguez (2018) mencionan que, bajo este paradigma, en un primer momento cuando apenas se está leyendo la partitura; hay aún poca música y muchos errores (del tipo que sean: bien de lectura, bien de ejecución). Se da por hecho que, a lo largo del proceso de aprendizaje, se va dando la vuelta a esa secuencia y cada vez habrá más música y menos errores.

Desde luego una equivocación es indeseable, en cambio, creer que podría llevarse a cabo cualquier acción sin un margen de error, conduciría inevitablemente a ejercer una presión mental excesiva, donde el miedo a equivocarse sería la principal limitante de un desarrollo profesional saludable. Gracias a esto, Fernández (2018), sugiere que las personas con miedo a cometer errores tienden a presentar un estilo cognitivo centrado en las amenazas y las pérdidas. Esta interpretación del mundo les dificulta tomar decisiones o emprender ciertas acciones, debido a que experimentan elevados niveles de ansiedad.

Es por tales motivos que el perfeccionamiento guitarrístico, está sujeto a un plan de estudios elaborado para un seguimiento progresivo y detallado del instrumento. Esto, siempre y cuando se piense desde una institución de enseñanza musical. Aún así, debe considerarse al error no como a una falla en el alumno, sino como un punto de partida del cual se pueden proponer estrategias de mejora para el perfil profesional. Equivocarse resulta entonces, el mejor método para encontrar un nuevo objetivo de aprendizaje.

De igual forma, existe también una problemática en el aspecto técnico de la guitarra; la gran cantidad de estilos y periodos musicales han derivado en una serie de retos para el alumno, a tal grado de saturar el repertorio de múltiples requerimientos tales como: la resolución de timbres, agógicas, fraseos, pasajes de alta dificultad, dominio de técnicas en el instrumento, comprensión del discurso musical y cuidado del sonido. Tal bastedad de aspectos a mejorar, representan para el alumno un amplio desafío en su trayectoria profesional.

Uno de los objetivos fundamentales durante el camino hacia el profesionalismo, es conocer, desarrollar y, por último, perfeccionar las funciones motrices que intervienen en la ejecución guitarrística. Por lo anterior, las diversas formas de ataque de la mano derecha, para conseguir progresivamente una independencia de los dedos y una calidad sonora adecuada, forman parte del conjunto de elementos básicos asociados a la ejecución instrumental (Russell, 1993).

De esta manera, se anticipan ciertos elementos a resolver para cada obra dentro del repertorio para guitarra. Sin embargo, es ahora cuando se puede cuestionar cuál es verdaderamente el sentido de priorizar el razonamiento estructurado por encima de la técnica instrumental. Conocer el porqué de la insistencia en la práctica ordenada del repertorio, iniciando por un dominio técnico de este.

Respecto a este cuestionamiento se menciona lo siguiente:

Es sabido que la técnica instrumental no debe ser nunca un fin, pero sí el medio necesario por el cuál se irá elevando el alumno en su condición de músico. El estudio serio de la guitarra exige por un lado el trabajo mental, que permite resolver los problemas con relación al instrumento, por otra parte, el trabajo físico, es decir, el mecanismo ordenado de los dedos. (Carlevaro, 1966, p.14)

La idea de estructurar el estudio, tiene como fin el mejorar la comprensión y expresión musical, luego de una buena cimentación de recursos técnicos. Esto representa un avance en la propuesta de una metodología acertada, considerando a la mecanización de los dedos sobre el instrumento como una práctica posterior al progreso de naturalización musical de cualquier estudiante.

En resumen, durante la evolución de la propuesta de estudio, resulta primordial descentralizar momentáneamente al concepto de técnica instrumental, como objetivo principal del progreso musical del estudiante y, en su lugar, enfocarse en la restauración o conformación de un pensamiento más estructurado; definido por la comprensión y el seguimiento ordenado de componentes básicos en la música, antes que intentar colocar los dedos sobre el instrumento.

## **2. DISTINTAS METODOLOGÍAS DE APRENDIZAJE EN OBRAS MUSICALES**

Respecto al cuestionamiento sobre cómo resulta factible una propuesta metodológica en el repertorio guitarrístico, posterior a su teorización, se prevé que el estudiante cuente ya con un cierto grado de comprensión de teoría musical que sustente su interpretación con base en los estándares académicos siendo, por ejemplo, las nociones sobre ritmo, melodía, armonía, articulación, digitaciones; entre otros recursos, como elementos de su formación musical. No obstante, es cierto que no todos poseen un mismo grado de sistematización de ciertos procesos de estudio.

De igual importancia, la implementación de una metodología que ayude a estructurar una rutina de estudio a partir de la jerarquización de elementos en la ejecución de distintas obras, partiendo de las limitaciones y aptitudes del alumno, serán clave en el desarrollo de una eficiente interpretación.

Dentro de la pedagogía musical, se diversifican los modelos de aprendizaje para el alumno, que en este caso buscará un punto de partida en el complejo contenido musical del repertorio seleccionado, tal y como lo hace la metodología Kodaly, la cual fundamenta mucha de su teoría a partir de la asimilación vocal de la música.

Esta metodología se aproxima a la enseñanza del solfeo melódico, utilizado en Hungría y Estados Unidos, como un primer paso de asimilación musical dentro de aspectos como entonación, comprensión de intervalos, lectura de notas y desarrollo rítmico, entre otros. De la misma forma dentro del repertorio guitarrístico, compositores como Ponce, reflejan una amplia lírica musical en su obra mediante distinguidas líneas melódicas, propias de la cultura mexicana, en combinación con la armonía europea occidental de finales de siglo XVIII. En este aspecto, cabe resaltar la importancia del seguimiento melódico del autor, a través de su obra para guitarra, para poder así entender el discurso y estructura musical, en ocasiones ambiguo dentro de sus largas cadencias, motivos insistentes y complicadas digitaciones provenientes del pensamiento pianístico aplicado a la guitarra; siempre que no se tenga una amplia experiencia o conocimiento sobre su música.

Dicha metodología, resalta el canto melódico de la música del folklor en una suerte de lengua materna. Aún así, no hay que confundir la intención de la aplicación del método Kodaly dentro del estudio musical, ya que si bien en un principio es pensado como un método mediante el cual el niño aprende a leer y escribir su propio idioma; para el abordaje de obras guitarrísticas se pretende

fragmentar la partitura extrayendo cada línea melódica de esta, priorizándola, antes que la resolución del resto del contenido musical.

Respecto a lo anterior, se infiere lo siguiente:

Pese a que la interpretación de temas folklóricos latinoamericanos compuestos para la guitarra, no son tan fáciles, ya que la música en Hispanoamérica, aglutina una serie de elementos del sincretismo cultural que ahí se vive desde épocas coloniales. Ritmos, melodías, tonadas, sentimientos, costumbres, música, idioma, creencias religiosas y forma del saber popular, van de la mano, derivados de la unión de las culturas: indígena, europea (especialmente España) y la negra llegada del África. (Chaves 2017, p. 54)

Justificando lo anterior de manera práctica, se ha notado en el seguimiento de las cuatro obras seleccionadas que la entonación de líneas melódicas de distintos periodos históricos, resulta una tarea de suma importancia para la posterior articulación de notas. Más adelante, será descrita la relevancia del elemento melódico en el progreso del estudio.

Cabe recalcar que existe, por ejemplo, una notable diferencia entre las breves melodías inmediatas a manera de escala en los Caprichos de Luigi Legnani (Legnani), resultado de un direccionamiento de notas hacia alguna determinada región armónica; en contraste con las melodías rítmicas y sincopadas en la música de Leo Brouwer (Brouwer), propias del estilo de la danza cubana. Estas diferencias, además de desentrañar el estilo musical, incitan a reconsiderar la forma en la que se planea abordar el aspecto melódico de cada pieza que, si bien es contrastante en cada compositor, en ambos casos se presenta como un ingrediente sustancial y primordial a interpretar.

Así pues, aunado al estudio de la música a través de distintas metodologías; en el trabajo de Vernia (2012) sobre el principio del método de Jaques Dalcroze, se mencionan las complicaciones resultantes de mecanizar una forma de aprendizaje musical sin el acompañamiento del trabajo corporal. Esto a raíz de las dificultades de aprendizaje en materia de solfeo para sus estudiantes.

A través de ejercicios corporales, se logra crear una imagen interior de sonido, ritmo y forma; el ritmo tiene una génesis muscular que se desarrolla mediante el movimiento y la corporalidad. Mediante movimientos sujetos a un estímulo sonoro, el cuerpo se convierte en el intermedio entre los sonidos y el pensamiento, donde se pone a prueba la escucha activa en el plano melódico, tonal y armónico.

Hablar de ritmo forma parte inherente del lenguaje musical. El seguimiento de este implica la acción corporal, la cual está supeditada a la postura del músico. Si bien es cierto que la buena percepción de ritmo y pulso interno posibilitan mejorías para el intérprete, la postura corporal ha definido el principio de la enseñanza musical previo a la acción de los dedos. Autores de tratados sobre la técnica guitarrística como Abel Carlevaro (1989), mencionan en sus escritos la importancia de atender al movimiento corporal en función de la música. En un caso muy específico, el autor desecha la idea del dedo guía en cambios de posición sobre el diapasón, sosteniendo que todo movimiento debe ser efectuado por el brazo, sin intervención activa de los dedos, evitando el roce de la cuerda.

Desde este punto de vista, los cuatro periodos ya mencionados, se comprenden en gran cantidad de constantes cambios de posición en mano izquierda. Partiendo de los traslados con extensión reflejados en la obra de Silvius Leopold Weiss (Weiss), resultado de la transcripción de música para laúd a guitarra; hasta las complicadas digitaciones de Ponce dentro de su Sonata Romántica, causada por la composición pianística trasladada a la guitarra.

Así también, se puede mencionar la importancia del desarrollo de mecanización en mano derecha que coordine arpegios y escalas de gran velocidad en el repertorio guitarrístico, como parte de la atención hacia la corporalidad del músico. Esta mano, tiende a ser una de las principales causas de una interpretación deficiente, gracias a la tensión generada en esta y el tan constante tema de la correcta pulsación de la cuerda.

Por último, en una especie de asociación de elementos musicales en relación al cuerpo humano, el método pedagógico para la enseñanza musical de Carl Orff (1930), propone un aprendizaje y enseñanza de la música basado en el uso de la voz, el cuerpo y el baile. El autor, otorga gran importancia al proceso mediante el cual se desarrolla el conocimiento y a la experimentación como medio de aprendizaje, a través de elementos clave como la práctica del ritmo de forma verbal y

silábica, además de la ayuda de planos sonoros como pies, rodillas, palmas y dedos; previo a la utilización de instrumentos de percusión, a lo que se denomina instrumentación Orff. Asimismo, comprendiendo la distribución de notas en melodías populares, tomando como base la propia improvisación del alumnado y cediendo a su vez la oportunidad de ser creativos en lo que respecta al proceso de aprendizaje.

Existe aquí un punto de vista importante, en el cuál la metodología toma como referencia el valor de un cuarto (figura rítmica equivalente a la cuarta parte de un entero o unidad) como materia principal en el proceso de asimilación rítmica, justificado como el pulso más natural para el estudiante. De este modo, el autor apela al lenguaje musical dentro de un marcado y jerarquizado proceso de aprendizaje, como puede reflejarse en la intención de muchas escuelas en la enseñanza de las palabras, colores, números, etc.

La música en sí, debería por ende fomentar un estudio racionalizado no solo a partir de la naturalidad del cuerpo, sino también de la sensación musical, que se refiere a experiencias inmediatas básicas generadas por estímulos aislados simples y que posteriormente será transformada en percepción musical, la cual incluye la interpretación de esas sensaciones dándoles significado y organización.

La razón de plantear como premisa algunos de los objetivos de las metodologías anteriores, se encuentra en sustentar la búsqueda del más mínimo elemento sustancial y punto de partida para el estudio razonado y conjunto de las cuatro obras a ejecutar; considerando así importante una reducción de las problemáticas usualmente presentes en el repertorio guitarrístico. Por lo tanto, el desarrollo de la presente metodología en el estudio, retomará elementos de distintas pedagogías en función de las necesidades del músico y la obra, así como de la sistematización del trabajo a realizar, que considere la lectura de la obra, previa al instrumento; seguida de una interiorización de la estructura de la música partiendo de impulsos rítmicos y fraseos.

Dicha lectura de la obra por sí sola, funciona como un método de anticipación ante distintos problemas técnicos e interpretativos de una pieza, a manera de práctica mental. Esta estrategia se define como un enfoque Gestalt para el aprendizaje musical. El estudiante crea un diagrama o descripción mental gráfica de la estructura básica y añade poco a poco los detalles (Shockley, 1997).

Es con base a la lectura, que se priorizan aquellos elementos principales de los elementos secundarios, tales como: adornos, variaciones dinámicas, agógicas, articulaciones y carácter; considerando a estos como principales diferenciadores entre cada periodo, los cuales podrían desviar la intención de arraigar una adecuada práctica musical en un núcleo básico compartido por las cuatro obras.

Por consiguiente y en función del objetivo general, que consta de la interpretación eficiente del repertorio seleccionado, se determinará la manera en que se puede conjuntar la intención de las metodologías por asimilar el lenguaje musical con la ejecución de una obra artística; ya que, al hablarse de cómo procesar todas estas nociones de la música, poco se aborda la aplicabilidad de este conocimiento dentro de una pieza.

Es cierto que, en función de cada periodo y estilo musical, la técnica del guitarrista ha sufrido distintas modificaciones que buscan adecuarse a la naturalidad del cuerpo humano. Mientras que el término de naturalidad suele referirse a la adaptabilidad de nuestra motricidad para la ejecución de distintas obras musicales, también podría asociarse a ajustar nuestro entendimiento a la sencillez y simplicidad de aspectos básicos del estudio de la música. En ese marco, no basta con contemplar un músculo en relajación si no se direcciona a este a actuar en función de la naturalidad de la música.

Eventualmente la ejecución del instrumento comúnmente está supeditada a la limitada voluntad del intérprete por transportar la partitura al discurso sonoro, antes que tener una idea clara sobre el último fin o punto de llegada de la música que se trabaja. Por ello, la comparación de estos principios pedagógicos para la selección de caracteres esenciales, será menester del primer paso de una propuesta de estudio.

### 3. GENERALIDADES PREVIAS AL ESTUDIO DE UNA OBRA

Tras la comparativa de las metodologías de estudio previamente descritas, es necesario dar paso a la consideración de un modelo que fomente una manera más eficiente de interpretar las obras seleccionadas para guitarra. Por tanto, se considera importante en un primer plano la contextualización del alumno con las piezas de su repertorio, basado en el lenguaje de cada compositor y el periodo histórico del cual se derivan. Esto trazará en principio una ruta más clara del estudio de la obra, evitando ciertas brechas en el pensamiento del ejecutante sobre qué recursos musicales están siendo empleados durante la interpretación.

Conocer el lenguaje que se empleará en la ejecución de cada pasaje musical, en relación con el autor y su estilo, representará una ventaja ante la lenta resolución de compases de forma lineal, resultado de una lectura pausada y con ausencia de conectores lógicos entre cada frase. Prueba de ello, resulta en la obra “El Decamerón Negro”, de Brouwer, donde el alumno se enfrenta a un avanzado lenguaje musical de siglo XX, rodeado de atmósferas sonoras, en conjunto con una amplia cantidad de posibilidades interpretativas, propias del estilo del compositor.

Antes bien, la música de Brouwer despierta de manera casi inmediata la imaginación y creatividad del ejecutante, también resulta contraproducente enfrentarse a todas las posibilidades que ésta origina, sin conocer el trasfondo o contexto que condicionó determinada obra, para así optar por una mejor gama de recursos técnicos e interpretativos. En el caso Brouwer, por ejemplo, existen tres vertientes a considerar, debido a las distintas etapas de su estilo compositivo a lo largo de los años.

Cadena (2009) refiere que la primera etapa es considerada nacionalista, porque incorpora la música tradicional cubana con la música clásica. En la segunda etapa, hace una exploración de la vanguardia musical, donde abandona las formas tradicionales, distando de la tonalidad y dándole paso a las formas aleatorias y al dodecafonismo. Por último, es durante la tercera etapa donde hace convivir simultáneamente los elementos folklóricos con las prácticas vanguardistas, dando a demostrar que, a través de un solo compositor se pueden presentar distintos procesos de cambio.

Claro está que se distingue la importancia de conocer bajo qué periodo y estilo compositivo en la vida del maestro fue escrita cada obra, siendo el caso del “Decamerón Negro”, una pieza

prácticamente perteneciente al hiper-romanticismo, debido a la extensa vinculación entre distintos recursos musicales con un discurso casi narrativo.

En tal sentido, puede considerarse viable el trazar una narrativa con personajes creados a libre voluntad del intérprete, que se ajusten a los cambios de dinámica, textura, color o agógica; permitiendo un seguimiento lógico y fluido de la obra; previa a la ejecución de esta. En otras palabras, poder contar una historia, antes de colocar los dedos en el instrumento.

De manera similar, tiene aplicabilidad la identificación de contexto en algunos otros compositores tales como Ponce, con una de sus obras consideradas como trabajos de estilo; la “Sonata Romántica”. Dentro de esta obra, en homenaje a Franz Schubert, encontramos por demás un título que sitúa a la pieza en un contexto muy distante de la época de Ponce.

Combinar la expresividad y el sonido tan característico del romanticismo, a manera de homenaje a un compositor cuya obra vocal fue punto climático en el desarrollo de la música lírica acompañada instrumentalmente; en conjunto con el gusto de Ponce por las representativas melodías mexicanas, resultando en una avenencia que permite a la guitarra fluctuar entre dos periodos musicales.

Respecto a la música de Ponce, autores como Campos (1917, p.4) mencionan lo siguiente:

No superpone, no recarga, no amontona para decirlo gráficamente, las sonoridades en su música para producir la emoción de belleza que él siente; sino que amplía el desenvolvimiento armónico invirtiendo los acordes hasta encontrar el que necesita, y así con unas cuántas notas presenta un efecto sorprendente de novedad, vistiéndolo al pensamiento de trajes nuevos y suntuosos, como a una princesa oriental que se vistiese en París.

Considerar lo ya mencionado, fomentará el resaltar cada línea melódica, a la par de entender la dirección de cada acorde que contribuya a la complejidad armónica, considerada dentro del romanticismo, como un personaje más del discurso; como resultado, será el oído partícipe de una mejor y mayor cantidad de planos sonoros complementarios del proceso de estudio.

Por otro lado, es en algunas de las cartas documentadas entre Ponce y el guitarrista español Andrés Segovia, a quien es dedicada esta sonata, donde puede notarse la intención de ambos por no perder la lógica musical de la obra pensada en el piano y transcrita en la guitarra. Fragmentos de estas cartas son descritas en uno de los libros del musicólogo Miguel Alcázar (1942).

Por lo tanto, puede resultar favorable realizar una búsqueda exhaustiva de distintas digitaciones de la pieza, realizadas por múltiples músicos, o en su defecto hacer uso de una propia digitación en función de algunos aspectos, tales como una sonoridad relativamente cercana al piano, mediante cuerdas al aire; aprovechar la riqueza tímbrica de las inversiones de acordes, no tan notorias en el piano y el resaltar la cantabilidad de cada melodía sobre una sola cuerda, sin precisar innecesarios retos técnicos.

Es de manera concluyente, que el estilo resulta ser la forma fundamental de la que se vale un historiador de arte, o en este caso un músico, para catalogar y agrupar las obras dentro de cada etapa artística; atribuyendo a cada una cierta característica acreedora de su propia observación. Las obras de arte, podrían entonces llegar a considerarse como fragmentos de una unidad más grande con distintos componentes de otras épocas, relacionadas a su vez con un mar de historia y semiótica en el discurso.

Sobre lo anterior, Furió (2000), afirma que el estilo tiene un carácter netamente interpretativo, por el cual el artista redefine el conjunto de elementos básicos que lo conforman, implicando así que todo se es siempre contextual y, por consiguiente, el mensaje que se incluye siempre tendrá diversos significados. Tal aseveración, implica de nueva cuenta relacionar el subjetivismo inherente en la música con la forma en que el lenguaje es estructurado y analizado dentro de distintos contextos sociales, derivando así en una amplia gama de interpretaciones.

A continuación, separándose un poco de la idea de la contextualización previa a la ejecución instrumental, se puede hablar ya de un primer paso en el estudio de la pieza seleccionada que se refiera a la resolución de ideas musicales. Para esto, será necesario disponer del entendimiento de las metodologías previamente mencionadas, sobre la importancia de la asimilación del lenguaje musical en su aspecto más básico; ritmo, melodía y armonía. Simplificando dichos aspectos en un sentido de naturalidad con la expresión humana, será importante relacionar las figuras, silencios,

ligaduras, puntillos y compases, entre otras cosas; como parte de lo que comprende al ritmo, inherente a cada pasaje del repertorio.

Por tal razón, se menciona la música de Legnani y sus Caprichos para guitarra, como un ejemplo claro de la separación de ideas o frases musicales a través de pequeñas células rítmicas. Su obra, desarrollada en el periodo clásico, hace valer la significancia de cada acento, cada silencio y cada articulación escrita en la partitura, como punto clave para la comprensión de la estructura de la obra.

Estos Caprichos, están basados en miniaturas de amplias posibilidades tímbricas y variados estados de ánimo, exigiendo al interprete virtuosismo y capacidad de crear melodías expresivas. Al mismo tiempo, suponen una reacción inmediata de la coordinación motriz para la ejecución de ágiles escalas, arpegios y apagado de cuerdas.

A pesar de todo, estas características compartirán un segundo plano de importancia al considerarse que la asimilación de la célula rítmica inicial, será detonante para el desarrollo de la pieza en la constante reafirmación de tonalidad, propio del estilo clásico, si se toman en cuenta otros compositores modelo para Legnani, como lo fue Niccolò Paganini.

Existe ya un precedente pedagógico sobre la relevancia de la asimilación rítmica en el discurso musical; desde el aprendizaje durante la infancia, hasta el inicio de una preparación profesional dentro de la música. Comparativamente con la forma en la que la articulación de palabras le es enseñada a un niño, hablando lentamente de manera aguda y exagerando la entonación (Barrachina, 2018); la correcta pronunciación y lectura del ritmo como etapa anterior a su ejecución, puede corresponder a un ordenado pensamiento estructural en el progreso musical que constituye la etapa inicial de la articulación, canto e interpretación oral.

En lo que se refiere al ritmo en la música, Willems (1964, p.7) argumenta lo siguiente:

En la música del siglo XX, el ritmo ha adquirido una importancia singular. A veces llega a ser inclusive objeto de un verdadero culto. De elemento primordial que era, está en

camino de transformarse, sin razón, en el elemento más esencial, destronando a la melodía y a la armonía con las cuales formó siempre una indisoluble tríade.

Por lo anterior, la música de Legnani, específicamente en sus caprichos; debe poder hablarse antes que tocarse. Esto no necesariamente se refiere a solfear cada compás como si de un ejercicio en clase se tratara, sino más bien, poder asimilar cada nota y silencio como parte del lenguaje musical.

Estos silencios, cumplen una función más allá que el completar la unidad de un compás, representando en su lugar la respiración natural del habla y permitiendo destacar ciertas notas de otras. Asimismo, centrando la atención en distinguir sincopas de contratiempos, siendo ambos recursos bastante utilizados en su obra.

En lo que se refiere a la metodología de Jaques Dalcroze (1865) para fomentar la coordinación entre los sonidos y los movimientos, de tal modo que la actividad corporal sirva para desarrollar imágenes mentales de los sonidos; se hace énfasis en tres elementos básicos: movimiento rítmico, solfeo e improvisación. Para que el cuerpo se active mediante la música, se tiene que dar oportunidad a que la sensibilidad y la motricidad puedan darse la mano.

Dalcroze, encontró tres elementos principales que afectaban el desarrollo musical de sus estudiantes, siendo así la falta de atención, la no identificación de aquello escuchado, no saber distinguir los ritmos musicales y falta de equilibrio en cuanto al sistema nervioso; no se menciona hasta este punto el acercamiento con un instrumento musical, sino más bien, se habla de dificultades sensoriales. En consecuencia, algunos de los fundamentos de su método se basan en el cuerpo como fuente y acción primera de todo conocimiento, impresiones de los ritmos musicales que despierten imágenes motrices en la mente del oyente, redes asociativas entre las zonas cerebrales y reacciones motrices instintivas; las cuáles están presentes desde los primeros compases de los caprichos de Legnani.

Ejemplo de esto, en su Capricho n° 7, opus 20; se da inicio a la obra con una inmediata ráfaga de notas a gran velocidad, anticipando la energía del resto de la pieza. Comúnmente, podría considerarse natural responder a la acción inmediata de los dedos, que resuelven el pasaje de una manera indeterminada y aleatoria, como una respuesta motriz ante la orden del cerebro.

Sin embargo, una opción a considerar, podría resultar en digitar de manera mental dichas notas, asegurándose de que la capacidad motora del estudiante sea la correcta ante tal exigencia técnica. De esta manera, se da a los dedos la oportunidad de relacionarse con un nuevo reto rítmico, antes de soltarlos de manera desenfrenada esperando acertar de manera natural.

Anticipándose a la repetición inconsecuente de pasajes técnicos de una obra, deben detectarse con precisa atención aquellas deficiencias motrices en relación a la ejecución de un ritmo débilmente asimilado sensorialmente. Se debe fortalecer su interpretación mediante ejercicios que obliguen a los músculos a ejecutar con precisión determinadas órdenes.

En suma, como otro elemento básico, debería ser tomado en cuenta aquel aspecto inherente a la música, tal como lo es la cantabilidad de cada frase. El elemento cantable, es por demás connatural en la práctica de un músico con su instrumento, sea este cantante o no. Es por esto que, durante el estudio, al momento de querer descifrar una determinada melodía; es mencionada muchas veces la palabra intención, creyendo así que resulta de algo ajeno a la música y en su lugar tuviera que surgir de la propia concepción del músico, derivando en falsas relaciones de esta palabra que distan de su verdadero significado.

En este sentido, en lo que respecta a la melodía; su existencia está dada por el movimiento y la energía que conlleva la música, tanto para quien la produce como para quien la percibe, al ser una confluencia de dirección y energía. Teniendo en cuenta esta idea de existencia propia que la música tiene en relación a los sujetos involucrados, la melodía puede ser entendida por ellos como un agente intencional, es decir, como un sujeto independiente que realiza cosas de manera intencionada (Johnson, 2007; Leman, 2008). Esta característica melódica será de suma importancia durante la asimilación progresiva del repertorio.

Podría decirse entonces, que la melodía cobra vida dentro de una interpretación musical y es por eso que suele ser percibida a través de su propia intencionalidad, en el contexto de un proceso de percepción-acción que transita el oyente durante la audición. Durante el repertorio seleccionado, el prestar especial atención a la intención de cada frase, desemboca en un razonamiento más profundo de la propia estructura de cada obra.

Es por lo antes señalado, que se enfatiza el estudio de una melodía dentro de la metodología Kodaly, debido a su enfoque en la voz como instrumento principal. Esto, mediante la música de cada cultura como materia fundamental a partir de la cuál se comprende la música de otras culturas. Para Zoltan Kodaly, fue importante promover la música tradicional de cada país, considerando a esta como parte fundamental de la formación de una persona.

Claro está, que el objetivo de mencionar esta metodología no es el de conocer la cultura de cada región, sino entender a la asimilación del canto como un paso de suma importancia para relacionarse con una obra a interpretar. Su ejemplo de conjuntar la música tradicional de Hungría con la compleja armonía de siglo XX, es comparable con estilo de la obra de Ponce en su conocimiento de las líneas melódicas populares en México, mezcladas con la notable armonía europea.

Por otra parte, de la misma forma que la mayoría de personas aprende la lengua materna mediante la imitación, así lo es también con el canto dentro de la música. Mediante la comprensión de esta metodología, se reconocen las alturas y la dirección de una línea melódica a través del seguimiento del movimiento corporal, así como las sílabas rítmicas al momento de practicar la lectura cantada de notas, desarrollando a su vez, una amplia habilidad escénica. Derivado de esto, se resume el unir todos los elementos de cada etapa de la metodología Kodaly dentro de una práctica coral.

En lo que respecta al instrumento musical, el fin de considerar aquellos aspectos previamente descritos, resulta en una correcta separación de frases y asimilación de la lógica melódica de una obra. Simplificando, escuchar cada melodía implícita dentro de las cuatro obras para guitarra como característica principal de un estudio efectivo y como generador del desarrollo musical.

En el caso de la Sonata 5 para laúd de Weiss, se presenta una pieza perteneciente al periodo Barroco que guía al entendimiento de esta como un ejemplo de basta ornamentación de la melodía, resultando en un complejo ejercicio de separación de frases que, de no ser entendido en su totalidad, presupone un encadenamiento de notas sin fin; arriesgando al ejecutante a saturación de tensión en las manos y a una falta de respiración (pausas) en zonas específicas de la pieza.

Es necesario, primeramente, reconocer al compositor como uno de los mayores representantes de la expresividad de la música para laúd. Pensar en Weiss, es pensar en la música vocal llevada a un

instrumento de cuerda punteada. Debido a esto, deben tenerse en cuenta para su estudio, ciertos aspectos melódicos tales como la amplitud de sus frases, separadas por breves respiraciones implícitas; la ligereza en la ejecución de los ligados que no entorpezcan el fraseo de cada compás y la insistencia en trasladarse de registros bajos a agudos debido a la fluidez motívica, entre otros. Por ende, tratar de representar una eficiente interpretación del cantar de la pieza, supone una difícil tarea si no se prioriza la escucha imitativa de su música para laúd.

Igualmente, cabe mencionar que no solo es importante entender la lógica melódica de líneas principales, sino también, como excelente ejercicio; practicar el cantar con la ayuda de la gestualidad aquellas líneas de bajo y voces intermedias que escoltan la dirección y el sentido de la voz más audible en la pieza.

De este modo y por lo anteriormente descrito, se podría dar paso a la estructuración de un método de estudio eficiente, tras haber teorizado todos aquellos aspectos generales de la partitura. No obstante, siempre será ventajoso el tener en mente aquellos objetivos secundarios en la práctica instrumental, los cuales derivan en el mejor de los casos de un perfeccionamiento técnico e interpretativo del instrumento y, por otro lado, los objetivos principales; enfocados sencillamente a tocar un instrumento encausado por el goce personal, referente a la ejecución del mismo de forma estructurada y centrada hacia una dirección determinada. Tal será el caso específico durante la preparación de un concierto, que presupone al músico a enfrentarse a una previa mentalización del desenvolvimiento escénico ante un público que puede o no estar instruido en el arte de la música.

En este caso, la mayor ocupación del ejecutante será la de buscar la buena proyección del sonido ante un escenario, generalmente no tratado acústicamente, buscando así la comprensión de los oyentes sobre lo que se pretende comunicar con la obra. Dicho de otra manera, lograr establecer un vínculo o una comunicación asertiva mediante el lenguaje musical.

En este punto, el músico debe proyectarse también como un actor previo a salir a escena; donde el estudio de la gestualidad, las respiraciones, las pausas, la corporalidad, etc., forman parte del desenvolvimiento escénico. Al final, practicar dichos aspectos, ayudan y refuerzan el control de los impulsos nerviosos del cuerpo, además de mejorar el desarrollo de la memoria musical ante una situación de estrés, tal y como lo es un concierto en vivo.

Lo anterior, se relaciona al concepto de giro performativo que se experimentó en las artes escénicas de siglo XX, que tienen lugar a partir de la difuminación de las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas; transformando así a quienes participan del hecho escénico, tanto artistas como espectadores (de la Puente, 2017).

Algunas reflexiones sobre el desarrollo escénico en el teatro argumentan lo siguiente:

El espectador se encuentra siempre en estado activo, componiendo, participando, observando, seleccionando, comparando, interpretando, rehaciendo a su manera el espectáculo o la performance que se le ofrece ante sus ojos. La mirada del espectador es también activa en la medida en que crea o identifica. (de la Puente 2017, p. 333)

Por lo tanto, vale la pena destinar cierto tiempo de la preparación de un músico para fortalecer las áreas de la interpretación ante el oyente. Si bien el estudio riguroso, sumado a la práctica efectiva del repertorio, consolida la formación del estudiante; también así la previa mentalización de una proyección en vivo y el proceso anterior a ello, señalado en páginas siguientes como una preparación psicológica ante escenarios de riesgo para el actuar performativo. Poco importará la cantidad de horas efectivas de repetición de pasajes, si no se desarrolla cierta confianza o seguridad al momento de dirigirlos a oídos activos.

La preparación, resulta incompleta cuando se es lanzado directamente al escenario, ejecutando sin tregua las piezas seleccionadas y subestimando el elemento clave en la búsqueda de buenos resultados, cayendo así en la sucesión incomprensible de errores que conducen a mayor nerviosismo, temblor y sudoración en manos, respiración entrecortada, incremento de la tensión muscular y falta de concentración (García, 2017).

Podría decirse que, en ocasiones, son estas características propias de una inestabilidad interpretativa las que equívocamente hacen creer al estudiante que serán resueltas mediante horas exhaustivas de estudio y no así con una mayor preparación mental. Conviene pensar que, de solo atribuir la obtención de resultados a largas sesiones de repeticiones del repertorio, será la resistencia en los dedos el único factor de cambio en el estudiante y no así, una maduración musical y profesional.

Sumado a lo anterior, se es involucrada la imagen de competencia, valía, importancia, adecuación y demás características que creemos que el oyente tendrá de nosotros a partir de una actuación determinada. Este factor social, afecta la naturaleza de los procesos de pensamiento como los de la regulación de la conducta; las circunstancias del estudio permiten ejercer mayor control sobre las acciones que realizamos ante un público.

Resulta entonces oportuno, promover el desarrollo de ciertos impulsores de la práctica musical tales como: la seguridad, búsqueda de sentido, aceptación, comprensión, resiliencia, capacidad de esfuerzo, libertad de movimientos, priorización, visualización, manejo de la incertidumbre y perseverancia, entre otros. Es en el instante crucial, momentos antes de una presentación, donde se toma consciencia de la disyuntiva que existe en la disposición de la mente por tomar una de dos rutas; la búsqueda de la excelencia y la comunicación o, por el contrario, la evitación del fracaso (García, 2017).

La disposición mental, es tal vez en el actuar del músico, el aspecto más importante a desarrollar durante toda tu trayectoria profesional; de ella se vale el artista para direccionar su estudio hacia un alto grado de efectividad, así como para mantener un sólido dominio del escenario. Conviene destacar, que será solo a través de la experiencia, la reflexión constante, la paciencia, el tiempo y la observación de resultados que se logrará generar un mayor control del enfoque mental durante todo el que hacer musical.

#### **4. SELECCIÓN Y PREPARACIÓN DE CUATRO OBRAS DE DISTINTOS PERIODOS MUSICALES**

Luego de establecer una serie de generalidades, previas al abordaje del repertorio seleccionado, es necesario dar comienzo al desarrollo de la propuesta metodológica de estudio. Para esto, es importante recordar que dicha propuesta será considerada solo como una alternativa más para el mejoramiento de una interpretación musical.

Por más evidente que parezca, resulta provechoso invertir cierto tiempo en la búsqueda consciente de buenas ediciones del repertorio, que eviten al alumno caer en notas erróneas o falsas indicaciones no pensadas por el compositor, además de cerciorarse de que la edición de la obra sea reciente o en su defecto, una versión antigua, si puede justificarse dicha elección. Teniendo como base buenas ediciones de las partituras, el estudiante tendrá un camino más apropiado sobre el cuál desarrollar su estudio y así tomar ventaja de digitaciones previamente realizadas por ciertos editores, siempre y cuando estas le sean funcionales.

Para este trabajo, el repertorio para guitarra consta del Preludio y dos danzas de la Sonata número 5 del compositor Weiss, en una transcripción del guitarrista ucraniano Roman Viazovski (1974); Capricho número 7, 22 y 33 del Opus 20, de Legnani; Sonata Romántica de Ponce, en una transcripción del musicólogo Miguel Alcázar (1942) y la obra El Decamerón Negro, de Leo Brouwer, compuesta para la guitarrista estadounidense Sharon Isbin (1956).

Respecto a las obras mencionadas, puede observarse que resultan de cierta similitud en cuanto a la continuidad de sus movimientos y estructura en forma tripartita. Esto es, un primer movimiento muy presente, seguido de un segundo movimiento en su mayoría más lento y expresivo, para así resolver a un tercer movimiento un tanto enérgico y conclusivo. Aun así, existe una excepción en la obra de Ponce, cuya sonata está constituida de cuatro movimientos, justificada en ser la obra central y de más peso del repertorio. Al final, se prevé un escenario de orden y proporción, que tenga coherencia en su discurso y plantee un primer paso hacia una metodología bien estructurada. Cumpliendo así, con otorgar al estudio un objetivo de mejor sentido y dirección.

## 4.1 ESTRUCTURACIÓN DEL REPERTORIO

Por lo que se refiere a la búsqueda de un estudio razonado y ordenado, se deben abordar las obras como el resultado de un conjunto de elementos o componentes ensamblados. Siendo esto, debido a que cada pieza conlleva en sí, cierta estructura y lógica entre sus partes que, de trabajarse por separado, resultarían en una optimización del tiempo y la calidad en su ejecución, deduciendo necesaria la estructuración de cada parte visible en la partitura.

Es lógico pensar que, como parte de la formación de un estudiante, dentro de algunas de las ramas del estudio de la música, como lo son el análisis y la composición, se plantee la importancia de conocer algunas de las grandes formas musicales, tales como la Forma Sonata, empleada a principios del clasicismo y compuesta de tres secciones dentro de un mismo movimiento: la exposición, el desarrollo y la reexposición. Así también, estructuras de forma tripartita y bipartita, encontradas en grandes cantidades del acervo histórico musical. Esto hace alusión a la creación de la de la música misma en lo que se refiere a su arquitectura compositiva, su desarrollo, la disposición de las ideas musicales, sus imitaciones, sus reexposiciones, etc.

De acuerdo a Lindermann (1999), es sustancial reconocer la forma musical sobre la cuál se realiza un determinado análisis para apreciar así la música misma de mejor manera; se esté hablando de un vals, himno, canción, aria, suite, concierto, estudio, scherzo o sonata, por mencionar algunos ejemplos. Sin embargo, en cuanto a la aplicación de este contenido teórico llevada a la práctica sobre el instrumento, es también conveniente reconocer de qué manera puede relacionarse su aplicabilidad dentro de la obra.

En particular, entender algunos ejemplos como lo son la comparativa entre el Preludio de carácter más libre e introductorio y la Giga como una danza rápida y conclusiva dentro de la sonata de Weiss; la estructura de tipo A B A en los tres Caprichos de Legnani, o el uso de un Momento Musical en forma de Lied, originario del romanticismo y empleado por Schubert, a quien Ponce rinde homenaje en su sonata; implica reducir la cantidad de material a examinar. Esto permite suponer que ciertos elementos serán encontrados de nuevo en compases posteriores, suscitando dedicar más tiempo de estudio para cada uno de estos.

En consecuencia, una separación razonada de las partes componentes de la obra, implicará la fragmentación de esta desde lo general a lo particular, logrando jerarquizar ciertos elementos por encima de otros. Esto tiene como justificación la gran problemática encontrada en el progreso de los estudiantes que, debido a la basta cantidad de recursos musicales, se encuentra en ocasiones estancado, no logrando distinguir el material más pronto a resolver y esforzándose en su lugar por atender a ciertos pasajes que, a simple vista parecerían más complicados, pero que en realidad constan de un simple obstáculo de digitación. Es por ello que, hacer lo más visible posible la estructura de la pieza, conlleva a identificar zonas a las cuáles prestar mayor atención, debido a su complicación técnica, siendo por ejemplo una cadencia final, un desarrollo principal del discurso musical o una zona de transición.

Como resultado, se puede cuestionar el cómo llevar a cabo dicha estructuración de las obras de una manera correcta. En relación a esto, es importante mencionar que no siempre ciertas complicaciones técnicas serán las mismas para cada estudiante. Concretamente, pueden existir problemas de ejecución en arpeggios, escalas, traslados, ligados, etc., que no necesariamente se encontrarían en otros instrumentistas. Debe entenderse que la estructuración de la obra, presupone solamente un sistema de separación del material sonoro, del cuál se derivará el estudio.

Se puede suponer que, tras establecer el punto de inicio y final de distintas secciones en la partitura, resulta mucho más práctico atender a cada una de estas sin el instrumento, analizando cuál es el enfoque principal de cada pasaje. A manera de ejemplo, dentro del Capricho 7 de Legnani, puede observarse que en lo que se determina como parte A de los compases 1 al 20, se presenta una insistencia sobre dos aspectos técnicos; la escala y el traslado sobre el diapasón. Por consiguiente, se infiere que estos dos elementos serán puntos clave en la resolución de la obra, ya que luego de realizarse el análisis previo a la ejecución de la misma, se encuentran de nuevo en la sección de reexposición o A' (A prima) y como punto de desarrollo en la parte B, mediante el traslado de octavas como elemento melódico. En otro ejemplo, donde se esperaría encontrar la parte de mayor complejidad técnica en la obra, resulta ser en zonas de transición, modulación o algún puente musical. Esto se comprueba en la mitad del compás 20 al 28 con una compleja sección de ligados ascendentes y descendentes, a los cuales será necesario aislar para así prestarles una atención específica.

Por otro lado, en discursos más elaborados armónicamente, tales como la Sonata Romántica de Ponce; se pueden encontrar secciones mucho más amplias que corresponden al mismo estilo sobre el cuál se basa el compositor, donde la forma, la melodía y la armonía se amplían. Durante toda la parte A del primer movimiento, puede observarse una gran cantidad de recursos técnicos e interpretativos, además de una mayor carga de pasajes contrapuntísticos, combinaciones de ritmos a manera de tresillos y numerables situaciones que comprometen la continuidad del discurso, debido a la dificultad de las posiciones en mano izquierda. Sin duda, son en casos como estos donde la búsqueda de orden y razonamiento por parte del estudiante resultan vulnerables.

Tras plantear dicho escenario, debe recordarse que el propósito de este primer paso, es solo el de procurar una estructura más clara del trabajo que se realiza. En este caso, no es necesario aún determinar en un sentido estricto, qué pasaje representa mayor riesgo de fracaso en cuanto a su ejecución, abordándolo de manera salvaje mediante horas de repetición incesante. Una correcta división y clasificación personalizada del material musical, permite reconocer cuánto tiempo se ha invertido en el estudio de ciertos compases, dejando de lado el resto de la obra.

Finalmente, es debido a la estructura y la forma musical que una idea cobra cuerpo, se comprende y se interioriza por la organización, según un orden o sistema determinado. Conviene subrayar que generalmente el estudio comienza en el primer compás y se detiene en el primer obstáculo, cayendo en la repetición, en lo burdo, lo torpe o lo tosco. Por tanto, la melodía se rompe y el oído se vuelve sordo ante la búsqueda de limpieza en la ejecución, olvidando por completo el acompañamiento y la armonía presente. En definitiva, se debe atender y dar solución a esto mediante la lectura de la partitura en búsqueda de su división lógica, de modo que el intérprete se relacione y familiarice con la intención del compositor.

Dicho lo anterior, es solo mediante la asimilación de orden y continuidad como conceptos clave de la música, que el estudiante prioriza el contenido del estudio en función del tiempo disponible y los objetivos establecidos, supervisando constantemente la calidad de lo que se trabaja y asegurando a su vez un dominio de la memoria del repertorio. De esta manera, reconoce carencias que representen una limitación del desarrollo interpretativo, ejercitando conveniente y suficientemente los fundamentos de la comprensión musical.

## 4.2 ASIMILACIÓN DE ELEMENTOS TÉCNICOS

Entre los aspectos que conforman la estructura musical, la melodía es tal vez el más importante desde el punto de vista del oyente. La melodía es fundamental en la música y en la experiencia auditiva. Lo demuestra el hecho de que por ella identificamos las piezas individuales. En ocasiones, reconocemos las composiciones por sus temas o motivos, pero no por su armonía, textura, instrumentación o forma musical. Cuando tarareamos una canción, es la melodía lo que tratamos de reproducir y nuestro recuerdo de la melodía nos ayuda a recrear la totalidad de la pieza.

En principio, se pretende que la dirección que tome el estudio, sea la de asimilar aquellos principales obstáculos técnicos a resolver en el instrumento. Entendiendo así que resolver, se relaciona a un reconocimiento de las deficiencias técnicas del intérprete que susciten a la falta de comprensión de la base musical: melodía, ritmo y armonía.

En un primer plano, luego de tener presente la estructura general de la obra, se sugiere realizar una breve lista de los principales requerimientos técnicos de cada sección. En la parte A, de la Alemanda en la sonata de Weiss, puede tomarse como ejemplo la necesidad de desarrollar cierta independencia de dedos, basada en la idea de mantener audible la voz del bajo como una melodía independiente y en movimiento contrario, propia del estilo Barroco.

En adición a esto, en la parte B, se presenta una sección de ligados descendentes dentro de una escala ascendente. Es así que, la constante aparición de movimiento contrario entre voces durante el desarrollo de la obra, genera la idea de anticiparse a complicadas digitaciones o posiciones, siendo además necesaria, la búsqueda de ligereza en la articulación de cada nota, para así evitar un sobre esfuerzo o fatiga de la mano izquierda.

Por otra parte, en un periodo más contrastante como lo es el siglo XX, en la obra de Brouwer; la forma se adecua aún más a un discurso narrativo del cual se desprende la música. Por este motivo, se concibe la idea de la improvisación, la imaginación o la creación de una atmósfera sonora que presupone a no encontrar en su mayoría, pasajes repetitivos de los cuáles extraer su base técnica. Es en mucha de la música de Brouwer, que la extensa cantidad de recursos compositivos, exigen al intérprete desarrollar una sólida base de habilidades.

De esta manera, debe procurarse aislar en la medida de lo posible, aquellas implicaciones técnicas detonadoras del discurso. Si bien, en un ejemplo anterior se resaltaba la melodía y el trabajo a realizar de mano izquierda para no entorpecerla, en este periodo es necesaria la comprensión de las células rítmicas, como elemento diferenciador para el desarrollo de un estudio eficiente. Se tiene así, en el primer movimiento del Decamerón Negro, una insistencia sobre el grupo de cinco octavos como generador de la atmósfera musical. Así pues, si se pudiese relacionar a esta obra con un discurso literario, a manera de analogía, podría entonces considerarse la idea de un personaje que aparece desde la dinámica más suave y que poco a poco se incrementa en su intensidad. En otras palabras, una representación simbólica de un individuo mediante un objeto sonoro.

Es importante entonces no desarraigarse de la imaginativa musical, sin desatender a la correcta acentuación del ritmo que, a pesar de presentarse en un arpeggio relativamente sencillo, también envuelve el amplio trasfondo musical de las danzas rituales, los ritmos tropicales y los acentos irregulares, característicos de la música de Brouwer; como si de un Igor Stravinski se tratase.

La asimilación de este ritmo como base de la obra, sugiere un mejor acercamiento con la misma si se considera que, en secciones posteriores, la atmósfera cambia sin dejar del lado esta célula motora. En este punto se habla ya de un sentido interpretativo, sin dejar de lado que también se facilita en consecuencia la ejecución de aquellos ligados y traslados súbitos creados a partir de este tipo de compás.

Dicho esto, se prevé que el estudiante haya identificado ya el proceso de asimilación rítmica, basado en las metodologías anteriormente descritas. También, se espera que la implementación del instrumento como proceso de estudio, se efectúe de manera posterior al recorrido de la lectura sobre la partitura y el esclarecimiento de su arquitectura.

Como último punto, en lo que respecta a la fluidez de la armonía como un elemento diferenciador de la estética musical, la limitación sonora de la guitarra suele mermar en la intención que se tiene sobre ciertos acordes. La complicada digitación en distintas partes la obra, no beneficia a la comodidad en la ejecución.

De esta manera, el mecanismo de aprovechamiento de este aspecto, radica en la implementación de distintos recursos posibilitados por el instrumento; la dualidad de un timbre oscuro con respecto

a uno brillante para contrastar tonos menores de mayores, la consciente aplicación de arpeggios sobre ciertos acordes para ser mejor enfatizados y aquellas distintas opciones de articulación que permiten asemejar a la guitarra con una pequeña orquesta. Estas son solo algunas alternativas de solución ante dicha problemática.

Es entonces que, la asimilación de los elementos básicos de la pieza musical, podrían en un sentido superficial, haber acercado al interprete a un mejor aprovechamiento de su estudio; siempre cediendo paso a la maduración progresiva de la obra. Por el contrario, cabe mencionar que, desde un punto de vista más objetivo, la manera de resolver complicados pasajes musicales en ocasiones se encuentra supeditada a la disciplina o destreza nata del músico. Claro está que es admisible cualquier propuesta de resolución ante dichos pasajes, siempre y cuando, estas no representen un riesgo para la interpretación y la salud física.

A manera de breve reflexión, se distinguen a los procesos de abordaje de la técnica en la guitarra, como uno de los causantes de mayor rezago académico y profesional en los estudiantes. La técnica instrumental, es siempre un conjunto de micro partes que desembocan a una bagatela de algo mucho más grande: la música.

Para los alumnos, la manera de atender a la complejidad musical, parte desde la no conciencia de la mente, donde un pasaje complicado se desgrana, yendo de lo general a lo particular. En muchos casos, este se reproduce de forma lenta una y otra vez, analizando el más mínimo movimiento de la mano, dando cabida a una multitud de digitaciones.

Por ende, cada compás se rompe en pedazos, pudiendo avanzar al siguiente una vez bien ejecutado el anterior. Este método aplica la misma fórmula con cada compás, tocándose progresivamente a la par de un metrónomo e ignorando así que existe una multitud de posibilidades plausibles para el mejoramiento de la destreza en los dedos.

Al contrario, es oportuno recordar que este tipo de pasajes no fueron, en la mayoría de las veces, creados por el compositor con el único fin de frustrar al músico y poner a prueba sus habilidades, sino más bien que su origen yace en fortalecer al discurso de la obra. Por tal razón, se vuelven complicados cuando no se toman en cuenta dos aspectos esenciales.

El primero, parte de la falta de comprensión desde el sentido musical, estando siempre latente la idea de querer ejecutar a gran velocidad una escala sin conocer realmente su porqué. Se ignora entonces la intención y se olvida que un compás resuelto en la cabeza, es un compás más factible a resolverse en las manos.

El segundo aspecto, se basa en la concepción de que estos son en un inicio un movimiento aún desconocido para la mano. Es vital la paciencia y el tiempo para su dominio, como lo sería también así en el caso de cualquier nuevo aprendizaje. Forzar entonces su resolución antes de tiempo, lo haría aún más complicado, causando inmediatamente la no aceptación de un proceso de complejidad inherente a una oportunidad de mejoramiento profesional.

De manera global, en lo que se refiere a la técnica instrumental, se debe entender que esta implica en sí el cómo se origina el proceso de ejecución musical. Generalmente, el principal cuestionamiento de muchos alumnos durante el transcurso de una clase maestra, ante un músico que presupone contar ya con múltiples conocimientos sobre la resolución técnica de la música; es siempre el de cómo se resuelven los pasajes más complicados de una obra. No obstante, se ignoran dos puntos de vista que clasifican a dicha técnica: en sentido estricto y en sentido amplio.

La técnica en sentido estricto, se inclina hacia la forma en la que debe realizarse algo. Un ligado, por ejemplo, debe ser bien articulado y audible para el público. Por otro lado, la técnica en sentido amplio, es aquella que dicta que la forma de hacer las cosas involucra en sí misma el uso correcto de las articulaciones, fraseos entre otros recursos (Barrera, 2010).

Respecto al ejemplo anterior, es necesario entonces desarrollar una articulación no forzada, ligera y con total seguridad de su interpretación. Un ligado tiende a ejecutarse de manera abrupta sin antes considerarse la dirección de este, en sentido de la lógica musical y siempre sujeto a la congruencia del fraseo.

En síntesis, el estudio de la técnica en el mejor de los casos, pretende ser el último peldaño de la interpretación en el instrumento, partiendo del dominio y entendimiento del texto musical. Se desprende que, el efectuar un pasaje complicado sin un camino anteriormente definido por la musicalidad, conduciría a la frustración y al deseo de alcanzar una superflua destreza en los dedos.

### 4.3 ASIMILACIÓN DE ELEMENTOS INTERPRETATIVOS

En lo que se refiere a la interpretación musical, se tiene entendido que se trata de abordar a la música desde un sentido meramente subjetivo. En este caso, interpretar una pieza puede o no involucrar ciertas reglas estéticas, dependiendo del grado de exigencia del alumno y del docente. Si bien es cierto que existen personas con una mayor afinidad emocional, relacionada a una mejor capacidad de expresividad humana, existen también una serie de condiciones que determinan un correcto entendimiento de cómo se debe ejecutar una obra; facilitando así el camino para aquellas personas relativamente ajenas a la elocuencia musical y escénica.

En un inicio, está claro que concebir la idea de una sola y definitiva interpretación de una obra, representa una postura autoritaria ante la creatividad del artista, pese a los cánones estrictos de múltiples músicos, docentes, conservatorios, etc. Es de esta manera que, en el momento del concierto, necesitamos una forma rápida de acceder a nuestros recursos, utilizando imágenes mentales e ideas más o menos imaginativas que nos ayuden a controlar y enriquecer nuestra interpretación. Es indispensable entonces, conocer qué es lo que ocurre en el instrumento para provocar algún efecto del sonido que produce.

Respecto a la idea de interpretación en los instrumentos de viento, por ejemplo, Ruiz (2019) sugiere lo siguiente:

Si no enviamos el aire con la velocidad suficiente, la afinación se quedará baja y el sonido descentrado. Un truco muy habitual y efectivo para conseguir la velocidad adecuada consiste en pensar en dirigir el chorro de aire a un punto de la pared de enfrente un poco más elevado según la frase va ascendiendo.

Esto puede significar que la imagen mental o idea creativa, funciona en este caso como un recurso de resolución para problemas de interpretación, siendo que gran parte del alumnado de instituciones musicales se ve constantemente sometido ante una imposición de reglas de estilo, propias de cada periodo histórico; fomentando el uso de la creatividad para la resolución de ciertos pasajes, se crearán mejores bases para el mejoramiento profesional.

Ciertamente, existen algunas concepciones sobre la manera de ejecutar una obra, gracias a distintos puntos de vista previamente considerados por algunos musicólogos; también juega un papel importante la idea de un artista que necesita desarrollarse de forma libre en cuanto a lo que lleva a cabo en su instrumento.

Es evidente que, para atender a un requerimiento interpretativo como lo sería la buena proyección y dirección de un acorde introductorio de la obra, por ejemplo, hay que permitirse la idea o imagen mental de un paso firme encausado por una fuerte declamación. Al respecto, no hay que tener miedo a la originalidad, a la creatividad o incluso, a la teatralidad. Entre mayor seguridad y confianza genere una idea, más clara será la intención de cierto pasaje musical.

Naturalmente, para producir sonoridad, hay que pensar en el incremento de volumen; para denotar tensión, habrá de imaginarse una respiración pesante. Es por tanto que, con esta premisa, el intérprete puede valerse del dote imaginativo, aunque el resultado no dependa del sentimiento ni de una idea más o menos abstracta, sino de un hecho físico real que debe ser descubierto para ser dominado. Dicho de otro modo, una tríade interpretativa constará del imaginativo, la respuesta corporal y la proyección sonora.

Teniendo en cuenta la idea de interpretación, Ruíz (2019) también agrega que:

De ahí el interés y la importancia de disponer de esta imagen mental, que sirve de recurso inmediato para darnos seguridad. Pero si en clase nos limitamos a proponer esta imagen sin describir qué es lo que ocurre realmente, nuestra capacidad para encontrar soluciones a los problemas que pueda presentar cada uno de nuestros alumnos se verá seriamente reducida.

Es necesario decir que, en casos específicos, deben poderse justificar ciertas ideas y propuestas en el desarrollo de la ejecución, de tal modo que la originalidad no supere al sentido lógico de una narración; respetando el límite existente entre la libertad creativa y la esencia de la pieza. Luego entonces, hacer válida la separación entre una explicación de algún elemento subjetivo en la obra

por parte de un docente, en oposición a la noción personal del estudiante sobre la manera en que este considera que debe tocarse.

Como ya se ha mencionado anteriormente, es por ejemplo en la música de siglo XX del maestro Brouwer, donde el papel narrativo que deriva de la riqueza de varios recursos musicales, puede requerir de un previo boceto discursivo; imaginar o desarrollar una historia en la mente del intérprete, luego de la contextualización histórica de la pieza. Al mismo tiempo, dentro de dicho discurso y más allá de la basta representación simbólica de historias, ideas, escenarios, personajes, hechos históricos y demás objetos de inspiración propios del estilo de esta música; existe tanto en el Siglo XX como en el Barroco, Clasicismo y Romanticismo, un inicio, desarrollo y final inherente a su contenido estructural.

En este contexto, la generalidad de la música permite establecer una historia o relato inherente a cada periodo histórico, es decir, siempre tener algo que contar. Por ello, es menester del estudiante poder aterrizar de manera concreta una ruta estratégica de aplicación de herramientas interpretativas, que faciliten el desenvolvimiento de la musicalidad. Generalmente, se tiene entendido que los obstáculos que intervienen en el desenvolvimiento y naturalización de la obra, yacen en la poca o nula comprensión de elementos ajenos a la destreza técnica.

En efecto, esto se refiere a no saber conducir una frase hacia la máxima expresividad melódica, siempre adecuada al estilo de la obra; la constante dificultad para asimilar el legato, fuera de la idea de unir correctamente dos o más notas; aprovechar de manera inequívoca los componentes de la agógica musical, limitada al ambiguo entendimiento de las indicaciones sobre la partitura y, en resumidas cuentas, todo aquello que pueda ser sujeto de imitación auditiva ante una grabación o una presentación en vivo.

Es oportuno mencionar que algunos autores, centrados en la formación musical, sugieren que:

Aprender a tocar un instrumento, cantar varias voces, cantar con un acompañamiento musical, forman parte del aprendizaje musical. Todo ello debe ser planificado y administrado a los niños de manera que puedan entenderlo en cada momento y puedan

desarrollar sus aptitudes musicales a través de su voz y del desarrollo progresivo de la audición. (Villagar 2019, p. 4)

Así es dable asumir que, relacionado a la naturaleza humana, se debe conocer y ser consciente de qué puede y no puede hacer un niño en determinada edad y, en este caso, qué es lo que el estudiante es realmente capaz de asimilar en proporción a su experiencia y formación académica. Para Villagar (2019), la adquisición del canto en una persona es un proceso evolutivo que se encuentra supeditado a cada edad y etapa de desarrollo, de tal manera que en función del tiempo y las actividades que conformen a su evolución musical, le será más fácil valerse de mejores capacidades interpretativas; todo apunta claramente a un proceso derivado de la experiencia.

Se advierte que, para el hecho de un método de estudio eficiente, es indispensable la separación de caracteres propios de la subjetividad musical. Posteriormente, y al igual que los elementos técnicos, se sugiere realizar una separación o clasificación de todo aquello que involucre una comprensión parcial de la música. Como caso típico, dentro de las cuatro obras, se toma en cuenta la clasificación del material interpretativo.

En un primer nivel, se presenta la noción del tiempo o pulso dependiente de cualquier tipo de adecuación o variación, basada en *rubatos*, *accelerandos*, *ritardando*, etc. Durante el estudio de este elemento, conocido como agógica, es necesario ser consciente del estado natural de la música, como un material que fluye y se modifica periódicamente, pero que al final resuelve a una misma sensación constante. Dicha consciencia, deberá permitir al estudiante ser responsable del control de su respiración, variando la intensidad de esta en función del pasaje musical en el que se encuentre. Se deduce así, que el entendimiento de la fluctuación del pulso está relacionado a la respiración del músico durante su interpretación; si esta se apresura, la música será proclive a acelerarse.

En un segundo plano, el matiz musical cobra importancia como principal medio de atracción al oyente; un oído puede ser sorprendido por un cambio súbito en la intensidad del volumen o, por el contrario, tranquilamente ser direccionado hacia un punto climático de la pieza a través de un dominio total del parámetro sonoro. Conviene imaginar que, trabajar sobre el concepto de matiz dentro de la música, podría asemejarse al papel de un director de orquesta. Generalmente, dentro

de cada obra, las indicaciones de dinámicas suelen estar colocadas en determinados puntos de relevancia estructural, lo que no obsta para que se implementen ciertos cambios dinámicos de manera justificada, a libre voluntad del ejecutante.

Como un tercer punto general, la diversidad de timbres es tal vez uno de los recursos más subjetivos del desenvolvimiento interpretativo. El timbre perceptiblemente, es el principal diferenciador auditivo de cada instrumento, empero, este cumple una función distinta dentro del repertorio guitarrístico; una guitarra siempre sonará a guitarra, independientemente del efecto tímbrico que se le aplique. Es válido reconocer que, dentro de las grandes manifestaciones escénicas de excelentes guitarristas, hay quienes optan por mantener el sonido dentro de lo dulce, suave, cálido y redondo; por mencionar algún tipo de cualidad subjetiva. Asimismo, quienes han generado una gran trayectoria a partir de un sonido más nasal, metálico, penetrante y nítido. Por último, aún existen aquellos guitarristas que han sido capaces de redefinirse entre ambos contrastes, mediante una mayor versatilidad tímbrica.

En resumen, es propio del instrumento el poder generar diversas propuestas de enriquecimiento sonoro, ya que sustancialmente, cumplen una función mayormente creativa en cuanto a la forma de proyectar una idea. Así, se puede tener la opción de una gama de colores en lo que se refiere a timbre o, por otro lado, adoptar una postura más estricta y concreta sobre un solo timbre. La solución a esta dualidad, dependerá totalmente de la capacidad de justificación que tenga el intérprete sobre cada decisión, así como del acervo musical adquirido mediante la escucha.

A su vez, el estudio de estos aspectos generales, solo cobrará sentido en la medida en que se logre entender a toda habilidad musical, como una herramienta que necesita desarrollarse y nutrirse de experiencia; estas herramientas deben ser trabajadas por separado, prestando la suficiente atención a cada una de ellas. Durante cada fase del estudio, por ejemplo, habrá que trabajar sobre la agógica musical y, una vez llevada a un nivel que permita comenzar a naturalizar dicho elemento, continuar con la aplicación de los distintos matices.

En conclusión, no hay que perder de vista el principal objetivo del desarrollo de la musicalidad que yace en aportar una suma de recursos que nutran la interpretación artística y que fomenten en el músico un mayor sentido de originalidad; la relevancia de un artista en su entorno social puede estar basada en crear lo inesperado, sirviéndose de dos valores: la memoria en forma de biografía,

de sensibilidad, de inteligencia, de imaginación y el azar; es decir, de confusión, de inesperado (Valls, 1998).

#### **4.4 NATURALIZACIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA**

Uno de los últimos puntos a trabajar, luego de cierto dominio parcial de la obra, resulta en la naturalización y dominio de esta. Mediante este concepto, se pretende hacer alusión a un punto culminante de su estudio, en el que el músico es capaz de sentirse cómodo y seguro de su interpretación, generando así un desapego total y bien fundamentado de ciertos paradigmas musicales; cómo se debe ejecutar una obra en cuanto a agógica, dinámica, tímbrica, estilos, etc. A través del progreso en la naturalización de una pieza musical, se dará lugar al desarrollo del estilo propio de un músico profesional.

Referente al estudio del repertorio en búsqueda de la naturalización musical, debe mantenerse la idea de visualización como medio principal para la aproximación de dicho concepto. El estudiante, deberá ser capaz de verse a sí mismo sobre un escenario o ante un público de cualquier índole; esta es inequívocamente la prueba perentoria para un profesional del arte, donde sus habilidades y su madurez musical son puestas a prueba. Es, por ende, que el sujeto debe anteponerse a una serie de situaciones contraproducentes para su ejecución, mediante una previa preparación mental que fortalezca su dominio escénico y su naturalidad con la obra.

En primer lugar, el poder comunicar con plenitud una obra musical, puede parecer un objetivo un tanto complejo si existe una variedad de obstáculos que generalmente acompañan al músico durante su actuar: el temblor, la tensión muscular excesiva, los pensamientos descontrolados y amenazantes, etc. Tener mucho que decir y mucho que expresar, condiciona enormemente la calidad de su mensaje (García, 2017). Estos aspectos, necesarios para la preparación completa, son los que pocas veces son tomados con seriedad en cuanto a su mejoramiento, debido a la constante idea de perfeccionar la técnica y el sonido; una preparación equilibrada constará del trabajo paralelo entre un estudio eficaz y una correcta preparación psicológica. En cuanto al significado de un estudio eficaz, García infiere que este se basa en la fuente del dominio técnico y musical que necesitamos para sentirnos competentes y afrontar ciertos retos artísticos con mayor confianza; si

la obra no está bien trabajada, automáticamente el subconsciente encontrará evidentes argumentos para alertar a nuestro mecanismo responsable de la ansiedad.

Asimismo, García sugiere que, enfocándose en la parte psicológica, el cuerpo y la mente conforman una sola unidad de acción, si ambos dan el máximo de sus posibilidades y si se priorizan ciertos factores tales como: focalización en la tarea, motivación, fijación de objetivos, pensamiento eficaz, concepto de autoeficacia, fluir en el estudio y en la actuación y, finalmente, reinterpretación de la excitación ante la actuación.

Sin duda alguna, podría resultar gratificante para un músico el que largas y exhaustivas horas de estudio rindan fruto sobre el escenario y, mejor aún, logren comunicar de la mejor manera posible aquello que en la intimidad aprendieron de la música. Conviene pensar que, en primera instancia, el paso inicial hacia una mejor interpretación ante el público radica en el cambio de mentalidad justo antes de la actuación; sustituir la búsqueda de excelencia, la cual supondrá una mayor presión mental sobre el tema del error y el qué pensará el oyente de nosotros, por la búsqueda de una comunicación del mensaje que se pretende transmitir.

Este pequeño cambio, advertirá al cerebro sobre qué conviene pensar: hacer que determinada nota alcance a ser escuchada hasta el final de una fila de asientos o preocuparse excesivamente por tocar la nota correcta y obligando a la vista a centrarse en el diapasón y la colocación de los dedos; priorizando erróneamente la técnica por sobre la musicalidad.

Ante tal idea, García menciona que:

Los errores quedan resaltados en negrita, y su sola evocación produce pánico. Cuando la posibilidad de que ocurran imperfecciones y contratiempos acaba acaparando en exceso la atención del músico, surge el riesgo del desequilibrio. La interpretación sin errores y sin tropiezos parece la motivación principal convirtiéndose prácticamente en una obsesión.

El autor citado, concluye en cierta forma que buscar la excelencia en la comunicación, es lo que verdaderamente le da sentido al arte. En tal afirmación, tiene cabida la búsqueda del sonido ideal,

la interpretación auténtica y las ganas de suscitar la emoción conectando con la audiencia, como mecanismo de superación escénica. Evidentemente, los errores son de poco agrado, sin embargo, la ausencia de estos está lejos de convertirse en la guía fundamental de todo músico.

Hasta ahora, lo ya mencionado se centra principalmente en el cambio de mentalidad que se tiene minutos antes de una actuación, no obstante, hace falta tomar en cuenta el trabajo constante que se debe realizar mentalmente mucho antes de salir al escenario. Podría por lógica pensarse que todo aquello previsto durante el estudio será reflejado así durante una presentación, aunque esto no resulte del todo cierto en la mayoría de las veces. El estudio en sí, representa una preparación ante posibles situaciones aún desconocidas, por ello, sería idóneo sumar a dicho estudio un apartado de reflexión sobre la experiencia adquirida luego de cada interpretación musical. Describir textualmente cuales fueron las diferencias obtenidas conforme a lo que se demostró en público y lo que se esperaba demostrar, con la justificación de que una buena preparación para actuar en público consiste en reducir las diferencias que pudieran existir entre ambas situaciones, subrayando aquello que individual e internamente sufrió algún cambio ya sea corporalmente, psicológicamente, en relación con el lugar, en relación con la presencia de personas y por último en cuanto a la actitud.

Por otra parte, existe también un punto clave a desarrollar durante la práctica mental, enfocado al punto de equilibrio entre el nivel de excitación fisiológica y el rendimiento obtenido. Desarrollada por los psicólogos Robert M. Yerkes (1876) y John Dillingham (1879), en 1908, la ley Yerkes - Dodson sugiere que el rendimiento y la excitación están directamente relacionados y que, de hecho, niveles elevados de excitación pueden, hasta cierto punto, mejorar el rendimiento. Este será óptimo si el nivel de activación es moderadamente elevado; en cambio, si es demasiado alto o demasiado bajo repercutirá de forma negativa en el resultado de la tarea, por lo que el mejor modo de potenciar el rendimiento consiste en aumentar la motivación para llevar a cabo las tareas objetivo (Morris y Maisto, 2001).

De manera simplificada, la sobreexcitación de emociones e ideas supondrá un descontrol de la respuesta corporal durante una interpretación musical, de igual manera que una baja motivación encausará una falta de rendimiento considerable. Luego entonces, se debe procurar desarrollar una estabilidad o punto de equilibrio de nuestra motivación para obtener mejores resultados.

Eventualmente el antecedente fundamental de una excesiva excitación en las actuaciones tiene que ver con la forma en la que evaluamos las mismas y la sobreestimación de resultados o recompensas.

Después de abordar brevemente el tema de la preparación psicológica, es oportuno dar paso a una breve propuesta para trabajar mediante la práctica mental como elemento fundamental para una intervención artística. Dicho término, dentro del contexto musical, podría referirse a toda aquella representación de la partitura y sus implicaciones técnicas sin necesidad de utilizar un instrumento; leer, imaginar, memorizar, analizar y trabajar con los sonidos y la partitura siempre desde un estudio mental. Caso aparte, será el concepto de visualización, mediante el cuál el músico deberá ser capaz de enfocarse imágenes visuales, sonoras, cinestésicas y, específicamente, el actuar del cuerpo ante cualquier idea musical.

Puesto que en párrafos anteriores se pretendía hacer conciencia sobre el verdadero punto de valor al momento de tocar en un escenario; será precisamente la visualización del resultado sonoro, el fraseo y los colores sonoros que se pretenden obtener, lo que redireccionará a la mente hacia un enfoque positivo. Por ello, resultará en un mejor rendimiento brindar a la mente la oportunidad de concentrarse en aquello que puede lograr (una conexión mente y cuerpo que le permita comunicar eficientemente el discurso musical) y no en lo que puede fracasar (tocar cada nota sin errar ni una sola vez).

Sumado a la idea de visualización, García sugiere que:

Esta capacidad de ver en la mente aquello que puede llegar a ser, constituye la esencia de la visualización y del estudio mental. La antesala de cualquier creación tiene lugar en nuestro cerebro y lo hace en forma de imagen, ya sea visual o sonora.

Para algunos de los más célebres personajes en la escena musical tales como el cellista Yo- yo Ma (1955), el estudiar no solo debería enfocarse en el instrumento, sino también imaginarse a sí mismo practicando, ya que el cerebro es capaz de crear las mismas conexiones neuronales y memoria muscular tanto si se está imaginando la tarea como si está haciéndola. Así, aportando a tal afirmación, es provechoso no solo imaginar la música que se produce sino cómo responde el cuerpo ante ella, en un acto de naturalización. Esto por sí solo permitirá al cuerpo fluir de manera libre,

segura y coherente con lo que se está interpretando, además de promover la seguridad y confianza de lo que se hará en el escenario; muchas veces, la inseguridad ante lo desconocido es la causa principal del nerviosismo y, cuanto más preparado mentalmente se esté, más fructífera será la trayectoria artística.

## **5. RESULTADOS OBTENIDOS Y CONCLUSIONES**

Luego de desarrollar cada punto abordado durante el presente trabajo, es oportuno concluir que existe un considerable avance en cuanto al proceso de estudio llevado a cabo. Este, además de ser oportuno en cuanto a la calidad y tiempo de preparación, también prescindió durante su desarrollo de una evaluación, un esclarecimiento de objetivos, un dominio de la concentración, una pronta resolución de problemas y, finalmente, la generación de motivación. Lo anterior, como componentes principales de un estudio eficaz, de acuerdo a autores como Rafael García (2017).

Durante la aplicación de la propuesta metodológica, fue válido reconocer que los tres principales problemas presentados en diversas sesiones de estudio, se basaron en la búsqueda de motivación, el desequilibrio de excitación mental que derivaba en un bajo rendimiento interpretativo y, por último, el estancamiento en la falta de resolución de distintos pasajes en las obras. A continuación, se describe brevemente la forma de superación ante dichas adversidades, la cual fue dada gracias a la formulación de preguntas sobre los problemas presentados para activar procesos de pensamiento naturales y efectivos.

Tras un largo cuestionamiento, se encontró que la falta de motivación fue encausada por factores externos al criterio propio como instrumentista. Esto es, que la base del estudio por lo general se centraba en satisfacer las necesidades ajenas al objetivo principal: una eficiente preparación del repertorio seleccionado para su posterior interpretación ante un público. En su lugar, la búsqueda de virtuosismo, el aumento de velocidad en las obras, la ejecución libre de errores, la perfección técnica y la inmediatez en la resolución de distintos pasajes, fueron en su momento estimados como objetivos principales; dejando de lado la propia satisfacción ante el cumplimiento de metas a corto plazo, tales como la relajación corporal, la respiración controlada, la búsqueda de un buen diálogo musical, la originalidad, la buena concentración y el goce interpretativo.

Fue necesario entonces reemplazar la aproximación a ciertos propósitos para lograr así el constante crecimiento de motivación, hallado en la concreción de pequeños logros alcanzables y benefactores para la superación musical; orientándose a la tarea y no a la satisfacción del ego.

En lo que respecta al desequilibrio de la excitación mental se encontró que, en un inicio durante el proceso de estudio, el poco esclarecimiento de objetivos a corto, mediano y largo plazo encausaba un bajo rendimiento interpretativo. Esto debido al agotamiento físico y psicológico, originado por la constante repetición del repertorio o, por el contrario, una sobrecarga de emociones que derivaban en un sobre pensamiento no direccionado.

Haciendo alusión a la ley Yerkes-Dodson, citada en el capítulo anterior, fue necesario igualar en proporción el requerimiento de activación cerebral y muscular, en relación con la habilidad demandada por la obra. Así pues, si un determinado pasaje musical requería de mayor destreza técnica y, por ende, un mayor nivel de estrés; era necesario activar la respuesta motriz y neuronal de manera rigurosa sin sobrepasar el límite del rendimiento corporal, es decir, que la sobreestimulación de una tarea demandante no generara una falta de control en las manos. Por otro lado, aquellos pasajes basados en una naturalidad expresiva de mayor musicalidad, requirieron de una baja actividad motora que fomentara el relajamiento y la concentración. Simplificando, a mayor nivel de estrés, mayor precisión de activación corporal de manera proporcional.

A todo esto, fue útil prestar especial atención a la disposición anímica durante las horas de estudio. La constante preocupación por dar lectura a todo el repertorio, sumado a la no resolución inmediata de elementos técnicos, promovía una descontrolada respuesta motriz de la misma forma en que una baja motivación o preparación mental mostraba cierta inclinación hacia un bajo rendimiento. En este sentido, tanto el pensamiento ansioso que pretende anteponerse prematuramente al dominio de la obra, como el pensamiento distraído que supone una desviación de la atención hacia estímulos ajenos al estudio musical; se manifestaban ambos como un antecedente al fracaso.

Ante dicha problemática, la separación de objetivos diarios en la preparación de las obras mejoró el rendimiento esperado. Así, el enfocarse durante una sesión en la legibilidad de las notas y posteriormente centrarse en el relajamiento corporal o la respiración, permitía a la mente resolver una cosa a la vez, situándose en una continuidad lógica que sustituyera la cantidad exuberante de factores por atender. La decisión sobre en qué direccionar el estudio, estaba basada en la valoración

de resultados ante cada presentación en público a manera de práctica.

En lo que respecta al último punto sobre el estancamiento en la falta de resolución de algunos pasajes técnicos, el principal problema fue hallado en la constante tendencia hacia la repetición poco razonada y sin un previo cuestionamiento sobre como trabajar dichos pasajes por separado. Naturalmente, resultó notoria cierta insistencia hacia ejecutar cada nota de manera lenta, observando detenidamente el movimiento y esperando que ello repercutiera satisfactoriamente en la interpretación. No obstante, aquello que se trabaja de manera lenta no solía fluir con rapidez y de manera progresiva si algunos factores externos a la obra no eran tomados en cuenta: la presión mental sobre el escenario, la desconcentración momentánea y el rendimiento físico al momento de ejecutar un pasaje de alta dificultad luego de cierto tiempo tocando. Estos factores, fueron determinantes en la valoración de resultados luego de cada interpretación musical.

Por tal razón, permitir de alguna manera al cuerpo y al cerebro descansar momentáneamente de una actividad forzada, se consideró en este caso fundamental para la pronta resolución de la obra; fue necesario no tratar de presionar a las manos a atender a cualquier actividad o tarea demandante sin brindarles tiempo de respuesta o asimilación y. en su lugar, cediendo tiempo a la activación gradual del proceso de pensamiento, desarrollo de habilidades y capacidad de cuestionamiento que brindase posibles soluciones ante cualquier problemática.

Agregando a lo anterior, un punto clave en la superación del estancamiento técnico fue determinado mediante el cambio en la intención y protagonismo asignado a cada dificultad de la obra. Durante gran parte del estudio, cada complicación fue abordada por separado, pretendiendo igualarla al grado de avance del resto de la obra; una escala o un arpeggio de cierto nivel de exigencia técnica era comúnmente sometido a largas horas de estudio con metrónomo para equipararlo a la velocidad con la que se ejecutaba el resto de la pieza. En cambio, invertir tal modo de estudio a manera de que la totalidad del repertorio sea la que se adaptase momentáneamente al nivel de calidad sobre el cuál se estén trabajando ciertos compases, permitió conocer de manera más directa el verdadero entendimiento y progreso de la pieza. A su vez, esta práctica determinó un acercamiento más acertado hacia la idea de acoplar un aislado elemento técnico o interpretativo a un todo, dando como resultado un relajamiento de la frustración mental, derivada de un complejo conjunto de notas.

A manera de conclusión, es importante dar a conocer que existen diversas metodologías de estudio fuertemente relacionadas con la forma de adquirir y aprovechar el aprendizaje en cada individuo. De esta manera, toda metodología debería en esencia ser trabajada a la par del desarrollo profesional para su constante observación y valoración de los resultados que esta pueda dar.

En el caso específico de la metodología presentada, existen dos factores principales que determinaron su efectividad, siendo estos la idea de estructuración y el trabajo previo al acercamiento con el instrumento. El primer factor, pretende condicionar al músico a desarrollar toda actividad de manera ordenada, en un sentido lógico y continuo; el sentido de organización en la práctica musical se considera en este caso un método resolutivo ante la abrumante cantidad de objetivos por alcanzar.

El segundo factor por otro lado, tiene como fin el despertar el razonamiento musical que más allá de funcionar como un sistema de aprendizaje en relación con materias de análisis, armonía, lectura e historia; permita a su vez enfocarse en la esencia musical de una pieza sin interferencias inmediatas de nociones técnicas e interpretativas. La idea de un instrumento como medio productor del sonido y no como protagonista en el desarrollo de un discurso musical, tiene injerencia en el planteamiento de esta metodología.

Asimismo, en el ámbito escénico, el concepto de una naturalización que viene encausada por la ejecución de una obra ante un público, forma parte de la serie de recomendaciones a tomar en cuenta para una eficiente evolución profesional. Tal afirmación, es claramente justificada mediante el hecho de que es el ojo y el oído público la verdadera prueba determinante de una correcta comunicación por parte del intérprete.

Si bien el músico es capaz de reconocer su perfil y grado de avance mediante la superación de ciertas metas y una continua valoración de su actuar, es el público convencido de su papel el último objetivo a superar si se pretende tener un rol en el medio artístico; si bien la dirección de esta propuesta de estudio se centra principalmente en sugerir un sistema de trabajo introspectivo con la obra, no puede ignorarse la premisa de la música como parte del arte escénico. Por ello, conviene hacer del tocar frente ante una audiencia, un ejercicio y una práctica rutinaria.

En otro aspecto, fue a través de la cimentación de un solo proceso de estudio que pudo distinguirse una estrecha relación entre ciertos elementos propios del repertorio seleccionado: la estructura de las obras y el desarrollo de una célula motívica y rítmica. Así también, demostrándose la importancia de una propuesta inicial de digitación para cada pieza del repertorio, debido al tiempo que suele invertirse en cambios de posiciones de mano izquierda; si bien es cierto que es solo mediante la acción llevada a cabo en el instrumento que puede compararse la efectividad de cada alternativa de digitación, es favorable también contemplar dichas alternativas desde la lógica musical lograda mediante la lectura sola de la partitura.

Se advierte en este sentido que, generar una propuesta de estudio que se valiera de características compartidas dentro de todo el repertorio, no excluyó así la propia identidad de cada pieza y su estilo. Cada una por sí misma, conllevó un estudio en específico para la totalidad de su comprensión, comprobando así la falta de monotonía en el acervo musical para guitarra. No obstante, el tiempo empleado para cada caso individual permitió eficazmente reducir el tiempo de práctica que, de ser llevado a cabo de manera fragmentada y sin un sentido de organización, hubiese implicado postergar indefinidamente el objetivo deseado.

Para finalizar, es preferible ser consciente de que toda práctica eficiente requiere de una maduración física y mental, así como de una formación progresiva y continua. En la profesión musical, el temor al error, la competitividad y la búsqueda de aprobación de distintos personajes en el medio artístico, suelen desembocar a una incesante necesidad de inmediatez en la obtención de logros y mejorías.

Consecuentemente la aparición de lesiones, malas prácticas de estudio y el reforzamiento de conductas antiprofesionales, nublan al músico de la aproximación hacia la esencia musical y la belleza artística. Desde este punto de vista, la individualidad y la superación personal durante los años de estudio de un profesional de la música, conformaran la base de una sólida trayectoria artística.

## Referencias bibliográficas:

1. Becerra-Schmidt, G. (1998). *La posibilidad de una retórica musical hoy* [Archivo PDF]. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11810/12173>
2. Chaves, M. (enero de 2017). *La guitarra: metodología aplicada a grupos numerosos de instrumentistas* [Archivo PDF]. <file:///C:/Users/aryve/Downloads/Dialnet-LaGuitarra-5813535.pdf>
3. Cremades, R., Herrera, Lucía. y Lorenzo, O. (2013). *Estilo musical y curriculum en la Enseñanza Secundaria Obligatoria*. Alicante: Club Univeritario
4. Escande, A (2021). *Abel Carlevaro. Un Nuevo Mundo Para La Guitarra*. Penguin Random House: Paraguay
5. Estrada. E. *La guitarra bien articulada* [Archivo PDF]. [https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/12995/Emanuel\\_EstradaYarce\\_2018.pdf;jsessionid=F66F1E6D773EC8A798C390E24BA811DF?sequence=2](https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/12995/Emanuel_EstradaYarce_2018.pdf;jsessionid=F66F1E6D773EC8A798C390E24BA811DF?sequence=2)
6. Fernández de Mongue, N. D. (2014). *Estudio sobre dos técnicas de pulsación en la guitarra clásica* [Tesis Doctoral, Universidad de Málaga]. [https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/7887/TDR\\_DIAZ\\_FERNANDEZ\\_MONGUE.pdf?sequence=1](https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/7887/TDR_DIAZ_FERNANDEZ_MONGUE.pdf?sequence=1)
7. Fontelles, V. (2019). *Metodologías Musicales. Siglos XX y XXI*. [Archivo PDF] <https://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/70289/METODOLOG%C3%8DAS%20MUSICALES.%20Siglos%20XX%20y%20XXI..pdf?sequence=1&isAllowed=y>
8. García, R. (2017). *Cómo preparar con éxito un concierto o audición. Técnicas básicas para dominar el escenario*. Valencia: Ma Non Troppo.
9. García, R. (2017). *Entrenamiento mental para músicos: Técnicas de estudio mental y visualización para potenciar el rendimiento interpretativo*. Barcelona: Ma Non Troppo.
10. Gonzales, T. (2016). *Gran pausa*. Estados Unidos: Create Space Independent.
11. Leóngomez, J. (febrero 2015). *La música como objeto de estudio científico* [Archivo PDF]. [https://www.researchgate.net/publication/277305638\\_La\\_musica\\_como\\_objeto\\_de\\_estudio\\_cientifico\\_consideraciones\\_en\\_torno\\_a\\_la\\_musicalidad\\_y\\_el\\_origen\\_de\\_la\\_musica](https://www.researchgate.net/publication/277305638_La_musica_como_objeto_de_estudio_cientifico_consideraciones_en_torno_a_la_musicalidad_y_el_origen_de_la_musica)
12. Morris, C. y Maisto, A. (2001). *Introducción a la psicología*. México: Pearson Educación.
13. de la Puente, M. (2017). *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Buenos Aires: Eudeba.

14. Ruiz, J (2019). *La técnica instrumental aplicada a la pedagogía*. Barcelona: Redbook.
15. Ruz, F. (2010). *Recorrido pedagógico a través de la guitarra renacentista* [Archivo PDF]. <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd6780.pdf>
16. Ryan, L. (1991). *The Natural Classical Guitar: The principles of effortless playing*. Connecticut: The Bold Strummer.
17. Shifres, F. y Burcet, I. (2013). *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata: Edulp.
18. Stimpson, M. (1992). *La Guitarra.: Una guía para estudiantes y profesores*. Madrid: Rialp.
19. Vernia, M. (2012). *Método pedagógico musical Dalcroze* [Archivo PDF]. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/152468>
20. Villagar, I. (2019). *Cómo enseñar a cantar a niños y adolescentes: Fundamentos técnicos y pedagógicos de la voz cantada*. Barcelona: Ma Non Troppo.
21. Willhems, E. (1964). *El ritmo musical*. Buenos Aires: Universitaria
22. Zuleta, A. (2014). *Antología Kodaly colombiana II*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.