

El *Capo tasto*: del Violonchelo a la Guitarra

-Ocho microestudios para su implementación-

Ricardo Monsalve Forero

Código: 2013275021

Asesor:

Alberto Leongómez Herrera

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de educación musical

Bogotá, Colombia

2018

El *Capo tasto*: del Violonchelo a la Guitarra

-Ocho microestudios para su implementación-

Trabajo de grado como requisito parcial para optar al título de licenciado en música

Ricardo Monsalve Forero

Código: 2013275021

Asesor:

Alberto Leongómez Herrera

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de educación musical

Bogotá D.C. Colombia

2018



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	El <i>Capo tasto</i> : del Violonchelo a la Guitarra -ocho microestudios para su implementación-
Autor(es)	Monsalve Forero, Ricardo
Director	Leongómez Herrera, Alberto
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 85p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Guitarra, violonchelo, transferencia, <i>capo tasto</i> , microestudios, taller.

2. Descripción

Trabajo de grado que se propone hacer una transferencia de una técnica llamada el *capo tasto*, del violonchelo a la guitarra, por medio de unas composiciones que el autor hizo teniendo en cuenta la utilización de dicha técnica. Estas creaciones sirvieron de material didáctico para la realización de una serie de cuatro talleres con estudiantes de la UPN. Posteriormente, analizando cuál es el papel que cumple esta ampliación en la técnica del instrumento y observando en que contribuiría en la fluidez del discurso musical y el incremento en las posibilidades compositivas en la guitarra.

3. Fuentes

Ander-Egg, E. (1991). *El taller: Una alternativa de renovación pedagógica*. Buenos Aires, Argentina: Magisterio del Río de la Plata.
Boggino, N. y Rosekrans, K. (2007). *Investigación-acción: reflexión crítica sobre la práctica educativa. Orientaciones prácticas y experiencias*. Bogotá: Eduforma.
Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra*. Buenos Aires: Barry editorial.
Chakalov, N. (2004). *La digitación en el violonchelo: Arte y técnica*. (M. Bernadó, Trad.) España: Idea Books.
Díaz, R y Alcaraz, M. (2011). *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. Alicante, España: Editorial Club Universitario.
Cerdeña, H. (1993). *Los elementos de la investigación*. Bogotá, Colombia: Editorial El Búho Ltda.
Pedreira, M. (2016). *La historia de la Guitarra. Selección de lecturas*. Cuba: Edición Museo de la Música.

4. Contenidos

En el capítulo uno del trabajo de grado se encuentra una descripción del problema dando una justificación desde la historia de la guitarra en el siglo XX, también en este capítulo se encontrará la pregunta de investigación que fue generada de la justificación, el objetivo general y los objetivos específicos que fueron los pasos a seguir durante el trabajo de grado. En el capítulo dos se encontrará desde la descripción de la historia de la guitarra desde el renacimiento hasta el siglo XX, donde se muestran los hechos relevantes en cuanto a la transformación de la técnica, en este mismo capítulo se encuentra los conceptos dados por el pedagogo de la guitarra A. Carlevaro. En el capítulo tres se muestra el desarrollo de la metodología.

5. Metodología

La metodología escogida para el presente trabajo es *investigación-acción*, por qué establece un proceso disciplinado que está conformado por cuatro etapas: Diagnóstico, formulación, implementación y retroalimentación, dando énfasis a la interpretación de los sujetos sobre la realidad, y se basa en la práctica fomentando la participación y la autorreflexión para buscar comprender a profundidad y producir cambios dentro de su propia práctica.

6. Conclusiones

-Los análisis ponen en firme que, cada vez más, el desarrollo de la técnica se convierte en factor indispensable para la interpretación en la guitarra. Por otro lado, los alumnos participantes dimensionaron, desde el punto de vista analítico, cómo describir y apropiar su funcionalidad, planteándose cuestiones atinentes a la importancia del *capo tasto*.

-El acercamiento de los estudiantes al objeto de estudio, generó en ellos un cambio de percepción del uso del *capo tasto* con respecto a su



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

implementación en el instrumento, de manera que se plantearon la idea de que su uso ampliaba los recursos técnicos y contribuía a la solución de aspectos de la digitación, según las especificidades musicales de las diversas obras, a la hora de abarcarlas.

Elaborado por:	Ricardo Monsalve Forero
Revisado por:	Alberto Leongómez Herrera

Fecha de elaboración del Resumen:	27	11	2018
-----------------------------------	----	----	------

Resumen

Trabajo de grado que se propone hacer una transferencia de una técnica llamada *capo tasto*, del violonchelo a la guitarra, por medio de unas composiciones que el autor hizo teniendo en cuenta la utilización de dicha técnica. Estas creaciones sirvieron de material didáctico para la realización de una serie de cuatro talleres con estudiantes de la UPN. Posteriormente, analizando cuál es el papel que cumple esta ampliación en la técnica del instrumento y observando en que contribuiría en la fluidez del discurso musical y el incremento en las posibilidades compositivas en la guitarra.

Abstract

This work proposes a technical transference with *capo tasto* from violoncello to guitar, through compositions made by work's author about technique use. These musical creations were useful as a didactic material to making four workshop classes with UPN students. Then, analysing possibilities and relevance about that technique in guitar, were observed contributions about musical discourse fluently and exploration of guitar's composition possibilities.

Contenido

1. Introducción.....	8
1.1. Delimitación del objeto de estudio.....	9
1.2. Construcción del problema.....	10
1.3. Justificación.....	12
1.4. Pregunta de investigación.....	13
1.5. Objetivos.....	13
1.5.1.Objetivo general.....	13
1.5.2.Objetivos específicos.....	13
2. Marco teórico.....	14
2.1. La evolución de la técnica en pro de la interpretación musical.....	14
2.2. Movimientos de la mano izquierda.....	21
2.3. Los nuevos recursos a disponibilidad de la música.....	24
2.4. Uso comparativo del <i>capo tasto</i> entre el violonchelo y la guitarra.....	25
3. Ruta metodológica.....	28
3.1. Desarrollo de la metodología.....	29
3.1.1.Hipótesis para el trabajo.....	29
3.2. Análisis de las obras.....	30
3.3. Microestudios, material didáctico.....	39
3.4. El taller.....	57
3.4.1.¿Qué es el taller?.....	57
3.4.2.¿Para qué es el taller?.....	57
3.4.3.¿Por qué el taller?.....	58
3.4.4.Descripción de la población participante.....	59
3.4.5.Los talleres.....	63
3.5. Recolección de los datos.....	67
3.6. Análisis de los datos.....	70
3.7. Conclusiones.....	79
4. Referencias.....	82
5. Anexos.....	85

Introducción

El interés personal por la guitarra es y ha sido siempre lo que me ha guiado por el sendero de la música, hasta desembocar en el estudio general de la misma, de manera que ha sido el medio por el cual me he acercado a sus diversos campos, como la historia musical, la composición, la musicología y la pedagogía musical. Por tal motivo, pretendo con intencionalidad clara y definida plasmar en el presente proyecto, lo aprendido hasta ahora en el transcurso de mi trayectoria musical, como el conocimiento y la interpretación del instrumento musical. El presente trabajo también me llevó a conectar como práctica personal después de pasar las diferentes facetas, crear en las siguientes áreas, una unidad entre la investigación, composición, interpretación y educación, todo alrededor de la guitarra. Todo esto me permitió ver, observar y analizar cómo estaba ejerciendo en cada una de estas áreas.

Así pues, el presente trabajo está dirigido a un tema específico, que es el uso del *capo* *tasto* en la guitarra –una técnica extraída del violonchelo– unido hacia la forma en que, por medio de la historia, la práctica del instrumento, las características o formas de otros instrumentos y de la enseñanza del mismo, se pueda llegar en un proceso metódico a unas conclusiones. Así es como a través de dicho tema, y transcurriendo un proceso, puedo ampliar y fortalecer mis conocimientos sobre la guitarra.

Delimitación del objeto de estudio.

El objeto de estudio en este trabajo es muy concreto, ya que se circunscribe al uso del *capo tasto* en la guitarra, y para hacerlo de una forma metódica, se hará en un grupo conformado por 4 estudiantes¹ de la cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional, los cuales están cursando actualmente entre el sexto y octavo semestre de la licenciatura en música. Se tomará como referencia el taller, para desarrollar el proceso de enseñanza-aprendizaje, los cuales estarán dividido en cuatro sesiones (ver capítulo 3).

Estos talleres se realizaron los días 12 de julio, 19 de julio, 16 de agosto y 30 de agosto del 2018. La invención de los microestudios, como material didáctico para trabajar específicamente el uso del *capo tasto*, que consiste en, una técnica del uso del pulgar de la mano izquierda el cual estará sobre las cuerdas en el diapasón.

¹ Durante el desarrollo de las sesiones fueron surgiendo estudiantes emergentes.

Construcción del problema

La guitarra en el siglo XX llamó la atención de muchos compositores no guitarristas alrededor del mundo, los cuales contribuyeron a un aumento del repertorio para dicho instrumento, porque desde su creación, no se habían creado obras por compositores no guitarristas². Lo cual permitió a los guitarristas del siglo XX cambiar de perspectiva en cuanto a la técnica instrumental. A continuación una breve referencia de los compositores que dedicaron obras a la guitarra, como son los casos de Mario Castelnuovo Tedesco, Luciano Berio en Italia, Henry Sauguet, André Previn, Philippe Drogoz en Francia, Manuel De Falla, Joaquín Rodrigo, Antonio José en España, Hans Werner Henze en Alemania, Francisco Mignone en Brasil, Blas Emilio Atehortua en Colombia, Toru Takemitsu en Japón, entre otros, esto quiere decir y evidencia que el crecimiento del repertorio para la guitarra ya tiene otro panorama, donde no solo el guitarrista es el que genera su propio repertorio, sino que además los que tienen un enfoque en composición musical, comienzan a generar repertorio para la guitarra. También otro punto a tener en cuenta en el siglo XX es el porqué del crecimiento del repertorio, cuya respuesta se les atribuye a dos intérpretes, cuyo trabajo, dedicación y relevancia, son los más reconocidos e importantes en la historia de la guitarra del siglo XX, Andrés Segovia y Julian Bream, a los que la mayoría de compositores del siglo XX dedicaron gran parte de sus obras. Todo lo anteriormente propuesto para decir que, la gran tarea que implica para el estudiante de guitarra del siglo XXI es acumular mucha más información; primero, nuevas utilidades sonoras instrumentales e interpretativas como las técnicas extendidas, segundo la apropiación de las otras artes (artes plásticas, artes escénicas y la literatura) porque dan a la música un performance real como nos dice Smith Brindle (1974):

² Aunque en el libro *La Guitarra: Historia, organología y repertorio*, dicen que Beethoven escribió una sonata para terzuitarre.

...ampliar la música moderna por medio del interés visual, y tratar de provocar la respuesta del público de una manera más directa. El viejo concepto de los conciertos interpretados en una inmovilidad relativamente rígida, con una audiencia completamente pasiva, ya es considerado obsoleto. [...], la música puede ser acción, los movimientos y los gestos del intérprete pueden ser una extensión de su instrumento, una prolongación de su personalidad (p.159).

Y por último, el uso de sonoridades de otros instrumentos ya que da un enriquecimiento tímbrico, al imitar sonoridades de otros instrumentos como nos dice Pedreira (2015) "... ya en los albores del siglo XIX se registran los primeros intentos de orquestrar la ejecución imitando diversos instrumentos como el arpa, la trompeta, el corno, el oboe y la flauta" (p.19). Y por lo tanto la apropiación o adaptación de sus técnicas, como es el caso en el presente trabajo, la cual se puede evidenciar con el guitarrista escocés Paul Galbraith, del que se hablara en el capítulo dos. También conlleva, para el estudiante de la guitarra, adquirir nuevos conceptos, en cuanto a se refiere del vínculo que tenemos con este instrumento, que sería una mayor flexibilidad sobre los movimientos de la unidad cuerpo-guitarra, entendiendo este aspecto según nos habla Abel Carlevaro "...la guitarra debe amoldarse al cuerpo, no el cuerpo a la guitarra" (Carlevaro, 1979, p.09). Es así como, entre las técnicas desarrolladas en tiempos recientes para el instrumento, como se ve en evidencia en el caso de Giuliani (y posiblemente utilizado por los italianos contemporáneos a él) se encuentra el uso –relativamente exótico– del llamado *capo tasto* en la guitarra, del que se ocupará este trabajo. Desde el siglo XIX se hace evidente la necesidad de los músicos de generar un nuevo estilo, una nueva escuela compositiva e interpretativa, donde los instrumentos cambiaran, se adaptaran a estas nuevas ideas, como las transformaciones morfológicas de los instrumentos, y que todos estos hechos se mostraran directamente relacionados en las nuevas formas de la utilidad de los recursos técnicos y musicales. Se puede nombrar el ejemplo de Paganini con su virtuosismo, del que nos dice Antequera (2015) "...con las innovaciones en la técnica de Paganini en su búsqueda de virtuosismo extremo,

como los armónicos artificiales, las cuerdas dobles o la ampliación de la tescitura en la cuerda cuatro...” (p.70) se percibe así, cómo se hacía cada vez más claro el afán de crear y generar nuevos lenguajes dentro de la música.

Justificación

Hemos visto en la construcción del problema cómo cada vez se hace evidente el uso del *capo tasto*, por lo cual se considera la realización del presente trabajo, y plantearnos, cómo por medio de una investigación, podemos desencadenar el problema del uso del *capo tasto* –siendo este práctico o no oportuno– para su implementación, hacia una transformación de la técnica de la guitarra, o dejando en evidencia cuál es su función dentro de la práctica instrumental.

Para el estudiante de guitarra este trabajo puede contribuir a su desarrollo de la mecánica instrumental, que desde sus intenciones pueda observar y analizar todos los recursos que tenemos a nuestra disposición. También, hacer que el estudiante se cuestione sobre los esquemas convencionales sobre la digitación y la técnica en el instrumento. Para el profesor de guitarra este trabajo puede contribuir a mostrar las diferentes formas de interpretar y tocar el instrumento a sus estudiantes y por qué ha de mejorar el desarrollo de la técnica sabiendo de la utilidad del *capo tasto*, poniendo en cuestión por qué esta técnica contribuye al discurso y fluidez de la música y cómo puede generar un cambio de concepto sobre la digitación en el instrumento. Para el compositor puede generar un acercamiento al instrumento, ya que puede comprender aún más el lenguaje del mismo, observando lo que esta técnica logre aportar, y así mismo facilitando crear un discurso fluido dentro de la música a componer para la guitarra. En el presente trabajo hay ocho microestudios para desarrollar la técnica del *capo tasto*, que están divididos en tres aspectos.

Pregunta de investigación.

¿Cómo incluir el uso del *capo taste* en la técnica de la guitarra y su pertinencia en la práctica instrumental, a partir de la descripción e ilustración de su funcionamiento?

Objetivos**Objetivo general.**

- Hacer un acercamiento teórico-práctico al uso del *capo taste* en la técnica de la guitarra, con estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Objetivos específicos

- Indagar, dentro del repertorio guitarrístico, ejemplos de la inclusión del *capo taste* en su técnica y digitación.
- Crear ocho microestudios para el instrumento, que trabajen de manera específica el uso del *capo taste* en la guitarra.
- Observar en el estudiante el cambio de perspectiva sobre el uso del *capo taste* en la guitarra.
- Incluir el uso del *capo taste* en la guitarra en la práctica instrumental del estudiante.
- Realizar un análisis del uso del *capo taste* en la guitarra a partir de la interpretación de los ocho microestudios.

Marco teórico

La evolución de la técnica en pro de la interpretación musical

La técnica, como la define el diccionario de Oxford de música: “los músicos emplean el término para referirse a la habilidad necesaria para la ejecución...”, Abel Carlevaro la define como “ésta no es el resultado puramente físico de la acción de los dedos, sino que es una actividad que obedece a la voluntad superior del cerebro: nunca puede ser un estado irreflexivo” (Carlevaro, 1979, pág.31). Estas dos definiciones llevan a pensar en una supuesta dicotomía, que la técnica en el ámbito del instrumento es, en un primer momento, conocimiento de nuestros movimientos, y segundo, lo que se quiere lograr con ello (repertorio musical al cual nos queremos dedicar), porque como se lee en los tratados, y entre ellos específicamente en la técnica de la guitarra en pro de la interpretación musical, Abel Carlevaro hace la aclaración de que se debe comenzar a trabajar “cómo debe expresarse dicha obra”(Carlevaro, 1979, pág.31), porque de otro modo, le daríamos demasiada relevancia a la técnica y la música quedaría aislada y en un segundo plano.

Desde que la técnica se convierte en factor indispensable para la interpretación en los instrumentos, como nos dice Vázquez (2015) en su tesis doctoral “...indispensable tomar clases del instrumento con algún maestro que dominara los elementos técnicos requeridos” (p.47), esto quiere decir que, desde que se genera el rol de maestro, quien era aquel que por medio del trabajo constante desarrollaba sus habilidades para la ejecución musical, y estaba destinado a descubrir para luego ser crítico consigo mismo reflexionando sobre las posibilidades técnicas y expresivas en el instrumento, la persona interesada en seguir un proceso de aprendizaje similar, en este caso el estudiante que quería “aprender el arte de tañer el instrumento” –como lo describían los vihuelistas–, necesitaba de esos saberes de los grandes intérpretes. Es por tal razón que se genera esa unión para poder transmitir esos

conocimientos que se han aprendido y descubierto con el pasar del tiempo, como los nuevos usos o técnicas en los instrumentos, y más aún como nos dice Abel Carlevaro en relación a lo aprendido y el camino *a posteriori*, de cómo llegar por medio de aprendizajes técnicos y teóricos a integrarlos en la interpretación “...se requiere un tiempo previo, un tiempo de aprender, para luego convertir lo asimilado en producto vivo musical.” Por lo tanto, uno de los ejemplos citados y evidenciados sobre la necesidad de recurrir a la unión de maestro y estudiante como se dio a partir de 1535 con la publicación del primer libro intitulado “el maestro” de Luis de Milán en el ámbito de la vihuela, nos dice Pujol: “Luis Milán imprime a su libro, además de un carácter artístico, un orden didáctico...” (citado por Navarro, 2007, p.60). Con la creación de este libro se da el nacimiento del “movimiento vihuelístico español” que, en el transcurso de 60 años, presenta –con los aportes de siete importantes vihuelistas (Alonso Mudarra, Luis de Milán, Luys Narváez, Enrique de Valdebarano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Esteban Daza)– un desarrollo de los fundamentos de la manera en la que se debía tocar la vihuela, que ya en estos libros aparecen por primera vez y, como explica Zumbado (1999) en su trabajo “...distribuyeron el contenido de su obra tomando en cuenta el orden de creciente dificultad de cada una de las piezas” (p.49).

Continuando con una definición de la técnica que tome en cuenta los hechos históricos relevantes que llevan desde la vihuela renacentista hasta los conceptos que después evolucionarían con la guitarra en el barroco, y luego del periodo clásico-romántico hasta llegar a nuestro tiempo y a la guitarra actual, pasamos a considerar lo dicho en el libro *la historia de la guitarra y los guitarristas españoles* sobre la vihuela como instrumento antecesor, donde los autores no establecen una solución de continuidad entre la vihuela y el laúd, siendo estos instrumentos cercanos al desarrollo de la guitarra “... la escasez de pruebas documentales y datos históricos concretos ha impedido hasta el momento determinar con absoluta certeza y consenso general cuándo o dónde se produce el nacimiento de la guitarra”

(Ramos, 2005, pág.11). Hemos hecho hasta aquí un repaso de los antecedentes de la guitarra en el periodo renacentista, de manera que ahora, para continuar, debemos remitirnos al periodo barroco, donde la guitarra barroca da continuidad a la evolución de la guitarra de cuatro órdenes del renacimiento³ y se dan sus primeras transformaciones, y donde toma una importancia mucho mayor a la alcanzada por la guitarra renacentista de cuatro órdenes, al mismo tiempo que su configuración se potencia, como lo señalan en Alcaraz y Díaz (2009) “...el aumento de un orden de cuerdas en los graves...” (p. 59). La transformación que implica la agregación de este orden nuevo, se dio principalmente por la importancia que toma el uso del *bajo continuo* en el periodo barroco, que servía como contra-canto y sustento de la melodía, siendo su función principal la de brindar un acompañamiento rítmico-armónico. Es de señalar que, por esta agregación de un orden en las cuerdas, el tamaño del instrumento también se vería afectado. En simultaneidad con la guitarra de cinco ordenes, en el periodo barroco el laúd tuvo tanta importancia como la vihuela en el renacimiento tardío, lo que se demuestra en las composiciones dedicadas a este instrumento por compositores como Dietrich Buxtehude, Leopold Weiss y J. S. Bach. En un primer momento, la técnica de la guitarra de cinco órdenes en el periodo barroco se veía lejana, ya que, al observar las funciones de cada uno, vemos cómo el laúd trabajaba en la polifonía. Pero posteriormente, a la guitarra de cinco ordenes se le dedicarían libros como los de Giovanni Foscarini y Gaspar Sanz, entre otros. Respecto a este último autor, es de resaltar la importancia de los conceptos técnicos y musicales que nos ofrece su libro *Instrucción de música sobre la guitarra española*⁴. En la tabla de reglas de este libro, Sanz establece con claridad tales principios técnicos y musicales, de los que hemos de extraer aquellos que hacen referencia a la mano

³ No se hace una descripción de la guitarra de cuatro órdenes porque es la vihuela la que tiene mayor relevancia en los conceptos técnicos y desarrollo musical donde se asemejan más a los conceptos de la guitarra de hoy en día (nota del autor).

⁴ Para recordar aquí que se le atañe la implementación del quinto orden a la guitarra en España, por tal razón algunos autores la llaman guitarra española. (notas del autor).

izquierda, para relacionarlos directamente con el objeto de estudio. Vemos así que, en el periodo renacentista “...la técnica era muy similar a la actual, aunque algunos autores aseguraban que esta mano tenía también la función de sujetar el instrumento, algo impensable en la actualidad” (Alcaraz y Díaz, 2009, p.43), y constatamos que, a diferencia del periodo barroco, la formulación de los conceptos técnicos y musicales tiene mayor especificidad, como lo demuestran sus reglas:

-Regla tercera, de la mano izquierda: *“Deberá aplicarse al mástil sin asirlo con el pulgar, que deberá hacer fuerza en medio de la espalda del mástil y la muñeca inclinarse para que la espalda vaya derecha”*[...], -Regla décima y general. Habla de la coordinación entre la izquierda y la derecha y en la izquierda de no levantar un dedo hasta que el siguiente esté pisando para evitar cortes. (Alcaraz y Díaz, 2009, p.68).

Como vemos, en este periodo de la historia el desarrollo musical –y principalmente técnico– en todo lo que concierne al cambio morfológico de estos dos instrumentos, podríamos concluir que en este periodo se abren las puertas cada vez más a la evolución de la guitarra como la conocemos hoy.

Para continuar con la línea del tiempo adoptada en los libros consultados y fuentes utilizadas para el presente trabajo, el periodo clásico se une al periodo romántico, por lo que se asume aquí como el “periodo clásico-romántico”. Como lo menciona Ramos (2005), el periodo clásico será un periodo de transición en donde la guitarra “...tendrá que adaptarse a un nuevo contexto histórico, dejando atrás su limitada función como acompañante de danzas y canciones y desarrollando sus cualidades técnicas para poder integrarse como instrumento de concierto en la recién nacida música clásica” (Ramos, 2005, p.39). A partir de mediados del siglo XVIII, la guitarra barroca va a perder importancia, al igual que la vihuela en el renacimiento, principalmente porque “...su función cortesana y superada por las nuevas formas musicales, [...], y mayor atención a otros instrumentos...” (Ramos, 2005, p.39).

Como quiera que sea, la principal transformación que va a sufrir la guitarra durante este periodo será el aumento de un orden más sobre los graves, por la siguiente razón:

La utilización de una nueva cuerda a distancia de cuarta sobre la cuerda más grave (*la* en la quinta cuerda) se debe a motivos armónicos, ya que así se podía obtener en las tres cuerdas graves los grados I, IV o V de varias tonalidades sin mucha dificultad. Quedaba, además, satisfecha la necesidad del Clasicismo de una base armónica muy definida y fuerte sobre la que introducir la melodía (Alcaraz y Díaz, 2009, p.88).

Para ocuparnos de este periodo en la guitarra, comenzaremos con Juan Antonio de Vargas y Guzmán, dado que fue el pionero en la creación del primer método para guitarra de seis órdenes en 1773, puesto que sus descripciones técnicas sobre la guitarra, especialmente en el tema que nos concierne –mano izquierda–, incluyen descripciones textuales y con dibujos, así como referencias también a Gaspar Sanz. El mismo autor señala que el movimiento de la muñeca da una ayuda a los dedos de la mano izquierda “todos los primeros trastes, de cualquier orden o línea que sean, se han de pisar con el dedo índice; los segundos, con el largo; los terceros y cuartos, con el anular; y los quintos y los demás, con el pequeño” (Vargas y Guzmán citado por Vargaz pp.159-160). Como vemos en la descripción que da Vargas y Guzmán de la mano izquierda, cada vez se hace más necesario hacer especificaciones con relación a la mano sobre el diapasón. Para continuar la lista de los guitarristas de este periodo, veamos cómo Federico Moretti, italiano radicado en España, “es uno de los primeros en especificar al detalle la utilización de los dedos de la mano izquierda. [...] Moretti presta mayor atención a la mano izquierda y explica que el brazo debe separarse en semicírculo del tronco.”(Alcaraz y Díaz, 2009, p.109). Ya en el siglo XIX, vemos como Dionisio Aguado, en la *Colección de Estudios*, da especificaciones sobre la mano izquierda y especialmente sobre la acción de los dedos, que “...no deben levantarse antes de tiempo para evitar cortes y que estos deben mantener la abertura angular en los desplazamientos” (Alcaraz

y Díaz, 2009, p.109). Y vemos también cómo Sor “...da mucha importancia a la digitación, basada en el estudio de las terceras y sextas” (Alcaraz y Díaz, 2009, p.109). Para hacer un contraste entre Sor y Aguado, españoles, y Giuliani y Carulli, italianos, encontramos un dato sobre el uso del pulgar de la mano izquierda al pisar los bordones (las tres cuerdas graves) subiendo el dedo por encima del diapasón:

En general, la posición de la mano izquierda de Aguado era muy similar a la actual, y rechazaba la utilización del pulgar para pisar los bordones, algo propio de los italianos, aunque llega a aceptarlo en situaciones muy determinadas (Alcaraz y Díaz, 2009, p. 97).

Pasamos luego a considerar los guitarristas posteriores de finales del siglo XIX, como Francisco Tárrega, quien desplegó una labor importante como concertista y contribuyó enormemente a la ampliación del repertorio con sus creaciones y con transcripciones de obras de compositores como Chopin, Schumann, Handel, Haydn. Así mismo, Julian Arcas fue un instrumentista que ofreció conciertos por toda Europa y que, junto a Antonio de Torres, “desarrollaron nuevos conceptos de sonido” (Alcaraz y Díaz, 2009, p.104). Los dos guitarristas nombrados son muy importantes para entender el salto del siglo XIX al XX en el instrumento.

Así, para dar paso a la guitarra en el siglo XX, se hablará de Antonio de Torres, de quien se menciona por los cambios que generó en la guitarra, con respecto a su construcción. Como hemos visto en la época anterior, la guitarra del siglo XIX, según señala Rodríguez (2011) en su tesis doctoral “Esta guitarra, aunque ya de seis cuerdas simples, era de unas dimensiones ligeramente menores a la guitarra actual y presenta algunas características en cuanto a su construcción que la separan de la guitarra contemporánea” (p.43). La figura de Antonio de Torres tuvo importancia por los cambios en el instrumento como:

Sus instrumentos tenían los lóbulos inferiores más grandes, e incorporaba las siete barras radiales en abanico que llegó a ser el sello del diseño del sistema de barras moderno. Por aquel tiempo, la mayoría de los sistemas de barras consistían simplemente en tres grandes barras transversales. Torres debió tener una comprensión intuitiva de las propiedades acústicas de la madera: seleccionó sus materiales con destreza, mientras que sus contemporáneos producían instrumentos con más detalles decorativos en detrimento de la acústica. (Rodríguez, 2011, p. 50, 51).

Entrados ya en el siglo XX, la guitarra comienza a tener reconocimiento, de manera que los compositores quieren escribir para ella, a diferencia de las épocas anteriores. Así se dan casos como el de “Gustav Mahler, en su sinfonía No. 7(1904), que incorpora una guitarra en el *Andante amoroso* y Claude Debussy en su obra *Estampes* (1903) evoca el sonido de la guitarra en la pieza titulada *La soirée dans Grénade*” (Alcaraz y Díaz, 2009, p.123). También Manuel de Falla, con su *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy*, incorpora en forma definitiva la guitarra en la escena musical del siglo XX. Un acontecimiento importante es la aparición y el papel de Andrés Segovia “...es sin duda el guitarrista más conocido y de mayor influencia del siglo [...] su enorme virtuosismo le abrieron las puertas de las salas de conciertos de todo el mundo” (Alcaraz y Díaz, 2009, p.135), y es enorme la cantidad de obras que para él fueron dedicadas. Por otro lado, es también de destacar la importancia de los conciertos para guitarra que nacen en este periodo de la música, “Para que la guitarra se integrase plenamente dentro del contexto musical era necesario llevarla al terreno de la orquesta” (Alcaraz y Díaz, 2009, p.124). El desarrollo de la técnica en esta época comienza a partir de los conceptos dictados por Tárrega a sus alumnos, sobre la manera como especifica el uso de la mano izquierda en la escuela que generó “...desarrolla el uso del dedo anular (el dedo 3), que era menos empleado anteriormente [...] explora el diapasón para buscar las posiciones que proporcionen los timbres más adecuados en cada momento” (Alcaraz y Díaz, 2009, p.139). Así, Segovia, además de imponer la guitarra en los grandes escenarios a nivel

mundial, se declaraba autodidacta, aunque conocía la escuela y técnica de Llobet y Tarrega, y se evidencian sus aportes técnicos sobre el instrumento, como vemos en el tema que nos concierne, la mano izquierda:

“colocaba los dedos lo más cerca posible al límite de los trastes, lo cual contribuía a que el tono fuera más claro [...] partidario de utilizar la mínima presión necesaria en el pulgar, lo cual permitía mayor movilidad de la mano. Cuando tocaba en posiciones altas el pulgar se desplazaba hacia la parte inferior del mástil para poder acceder a los trastes de la caja sin problemas.” (Alcaraz y Díaz, 2009, p.140).

Por último, y para dar paso al siguiente título, hay que mencionar la figura de Abel Carlevaro, alumno de Segovia, de quien se dice: Carlevaro es “uno de los guitarristas del siglo XX que más sistemáticamente ha desarrollado su técnica y que plasmó sus planteamientos en un método” (Alcaraz y Díaz, 2009, p.168), llamado *Escuela de guitarra. Exposición de la teoría instrumental* (1979), del que se hablará para explicar sus conceptos.

Como hemos visto en el transcurso de la historia de la guitarra y sus antecedentes, siempre han estado presentes las consideraciones técnicas y musicales en las diversas épocas, y pudimos ver cómo el instrumento se ha adaptado a las necesidades de la música y de la sociedad, evolucionando en su búsqueda a través del tiempo, y continuando en nuestra actividad actual.

Movimientos de la mano izquierda

En la mano izquierda se hace necesario explicar los conceptos de funcionalidad para su desenvolvimiento en el diapasón, por la razón de buscar y dar a entender la descripción del movimiento del *capo tasto* en la guitarra, y el punto de referencia en él que se basa la explicación de dichos términos es el de Abel Carlevaro.

Carlevaro (1979), aclara desde su investigación, que la acción de los dedos no puede ser un hecho aislado de la unidad que lo conforma en su totalidad mano-muñeca-brazo, por tal razón se evidencia que el movimiento de la mano izquierda sobre el diapasón depende de todo un cuerpo motor y reflexivo para cada una de sus acciones. Para dar a entender los movimientos y el desenvolvimiento de la mano izquierda sobre el diapasón Abel Carlevaro comienza con *presentación de la mano sobre el diapasón*, se refiere a esto como la forma en la que se colocan los dedos sobre el diapasón, o sea su disposición, y así mismo está determinada por la unidad, para esto, en su libro Carlevaro habla de dos presentaciones de la mano izquierda sobre el diapasón: la primera es la *presentación longitudinal*, que es la ubicación de los dedos de tal manera que se siga la dirección de las cuerdas, no ubicando más de dedos en un mismo traste, esta posición se puede asociar con el de las escalas, y una segunda presentación que es la *presentación transversal*, es la posición de los dedos ubicándose de tal manera que se siga la dirección de las divisiones semitoniales (traste), para aclarar esa ubicación se ponen dos o más dedos en un mismo traste y diferente cuerda, esta posición se puede asociar cuando en un acorde se encuentran dos o más dedos en un mismo traste. Estas dos presentaciones de las que habla Carlevaro, servirán de apoyo para que se pueda explicar cuáles son los componentes que intervienen en el movimiento cuando se requiera el uso del *capo tasto*. Para seguir esta misma línea se habla de la acción del pulgar y como interviene en las dos presentaciones de las nombradas anteriormente, que es donde se centra este trabajo, en la posición longitudinal la acción del pulgar es pasiva, solamente se genera un arco interno, mientras en la presentación transversal, por el movimiento del codo, el pulgar tiende a apoyarse con su parte lateral interna sobre el diapasón. Ahora a modo de intervención, los roles que cumple el dedo pulgar son esencialmente una función pasiva, porque el hecho de contraer dicho dedo provoca también contracción en los otros dedos, motivo por el que disminuye la movilidad de los otros dedos, lo contrario pasa al utilizar el

pulgar de la mano izquierda (*capo tasto*) donde toma una función activa y al estar sobre el diapason haciendo el rol de pisar las cuerdas al igual que los demás dedos, no genera contracción ¿Por qué? La respuesta es, cuando el dedo está en su función natural muchos guitarristas pueden utilizar el dedo pulgar como una referencia de estabilidad y por ende se tiende a asimilar este dedo como una pinza que genera fuerza, con unión al dedo índice –lo que los antiguos llamaban *asirlo*–. Carlevaro presenta dos tipos de pulgar: *pulgar libre*”, es la libertad del dedo sobre su colocación habitual –detrás del mástil– o sea que puede de otra manera abandonar su puesto, pero esto no quiere decir que el dedo muestra independencia porque los dedos siempre van a trabajar como una unidad y el otro tipo de pulgar es el “pulgar como oposición a los demás dedos”, y este a su vez está dividido en dos oposiciones, primero, oposición directa que es cuando la fuerza va al pulgar de los demás dedos, aquí se puede relacionar cuando en la mano izquierda se hacen ligados ascendentes que el dedo pulgar funciona como receptor de esa fuerza que generan los demás dedos, y segundo, oposición indirecta cuando el dedo pulgar actúa como eje, aquí es cuando se refiere a que el dedo pulgar es el dedo guía y estabilidad de la mano, hasta este momento hemos hablado de las disposiciones de la mano y los roles del pulgar en su posición natural, para terminar la parte de la mano izquierda y funcionamiento hay que hablar de los tres sectores en los que el autor separa el diapason de la guitarra, los cuales son:

1. Sector de la primera octava: se refiere al sector que va desde la primera posición hasta la novena posición porque es este sector donde no hay intervención de la caja de la guitarra o sea que los movimientos no son obstaculizados.
2. Sector de transición: se refiere al sector que va desde la décima posición hasta la duodécima posición, a diferencia de la anterior, al tener un obstáculo la mano pierde su naturalidad que se venía dando con el sector anterior, lo cual pasa que aquí en este

sector se requiere del movimiento del brazo hacia adelante, hasta que los dedos queden libremente, y el pulgar se mueve hacia el borde inferior del mástil.

3. Sector de la segunda octava: se refiere al sector que va desde la tredecima posición en adelante, aquí nuevamente el brazo se mueve hacia adelante pero buscando nuevamente como en el primer sector una naturalidad donde el aro de la guitarra y el pulgar generan el equilibrio de la mano y se crea una arco entre el índice y el pulgar.

Los nuevos recursos a disponibilidad de la música

Desde que se crea el concepto de técnicas extendidas a partir de la segunda mitad del siglo XX, nuevas sonoridades y nuevas formas de tocar el instrumento han cambiado, esto ha sido el resultado de dicha práctica sobre los instrumentos, así mismo lo que no es convencional, se ha convertido en un uso frecuente para superar retos dentro de las obras musicales. De la misma manera, las técnicas pueden variar no solamente en el concepto de resultado sonoro no convencional, como rasgueados, efectos percusivos (que entre ellos se encuentran el *pizzicato Bartók*) y efectos tímbricos (que entre ellos se encuentran *glissandos*, *bending*) lo que llamaríamos en el trabajo necesidades *musicales-expresivas*, sino también de recrear las obras a través de nuevos recursos técnicos que sobrepasen el uso normal o convencionalismos, que llamaríamos necesidades *instrumentales-mecánicas*. Para definir cuáles son las perspectivas que se tienen sobre las técnicas extendidas, encontramos en Wikipedia⁵: “...por técnicas extendidas se conocen las técnicas de interpretación utilizadas en música mediante las que se ejecutan técnicas no convencionales, ni tradicionales ni ortodoxas de cantar o tocar instrumentos musicales con el objetivo de obtener sonidos inusuales”. Luk Vaes (2009) sustenta “...son solo los compositores y los interpretes los que lo usan. Estas técnicas han surgido por una búsqueda de nuevas sonoridades de los compositores, que

⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9cnicas_extendidas

implican a su vez nuevas grafías para su escritura”, (citado por Antequera, p.67) por lo tanto, para el trabajo no se ha sido llamado técnica extendida. Al estar el uso del *capo tasto* dentro de las necesidades *instrumentales-mecánicas* se asimilo con un “uso”, la cual el diccionario de la Real Academia Española lo define como, uso específico y práctico a que se destina algo, también una de las razones por lo que se nombra así, es porque se puede generar cierta confusión al desarrollar el termino y su entendimiento a los estudiantes, también para centrar más la atención en que es un uso para llegar a resolver pasajes dentro de las obras, que está disponible en momentos concretos, y donde su uso se hace consciente con el transcurso del tiempo.

Uso comparativo del *capo tasto* entre el violonchelo y la guitarra

Hablando desde la técnica de los diversos instrumentos, se toma como referente a Jan LaRue para aclarar lo que él denomina como *Idioma*, que es “...el conocimiento de las especiales posibilidades de los instrumentos [...] figuras que se adaptan con facilidad a los distintos registros o las posiciones de la mano” (LaRue, 1989, p.18). El autor se refiere así a las capacidades técnicas independientes de cada instrumento, por lo tanto el *capo tasto*, que hace parte de la técnica exclusiva del violonchelo –como se va explicar más adelante– va a ser transferido (la palabra transferencia como la define el RAE es acción y efecto de trasferir) a la guitarra , así como el siguiente ejemplo que evidencia la transferencia del violonchelo a la guitarra, en una entrevista⁶ otorgada a la Universidad de Alicante por el guitarrista Paul Galbraith se refiere a su forma de tocar la guitarra y dice: Esta posición es como normalmente toca un chelista. La inspiración inicial para tocar de esta inusual manera vino porque quería usar los dos brazos alrededor del instrumento libremente, por lo que se evidencia que el

⁶ <http://www.alicante-guitarra-clasica.com/maestros/paul-galbraith-2/>

intérprete opta por cambiar la posición de su instrumento, por tal razón fue denominado para el presente trabajo como una *transferencia idiomática*⁷.

Desde el punto de vista histórico del violonchelo, hay que determinar algunas cuestiones atinentes al cómo y cuándo se da el *capo tasto* o posición de pulgar, por lo que nos tendremos que referir a un primer punto, que es la afinación del violonchelo –que se da por quintas– y a un segundo punto, que está ligado al primero, y hace referencia a la paulatina separación de su técnica de la digitación del violín y la viola de gamba que tenían como referencia los violonchelistas. Así, refiere Galiano “las mayores dimensiones y la distinta posición general del instrumento, determinan, para los cambios de posición, una gestualidad diferente a la del violín y viola” (Galiano, 2015, p.155). Por tal razón se dio la idea del *capo tasto* en el violonchelo, y se hace referencia a Nikola Chakalov en su libro sobre la digitación y la importancia de la misma en el violonchelo: “Este modo de utilizar el pulgar es sin duda alguna imprescindible en la técnica del violonchelo y fue probablemente implementado por los primeros maestros del violonchelo” (Chakalov, 2004, p.17). Ella misma aclara también, diciendo que “La tesitura de las obras para violonchelo sólo sugiere que esta utilización del pulgar se apropió durante los años treinta del siglo XVIII, convirtiéndose en habitual hacia el año 1741” (Chakalov, 2004, p.17). Como vemos, la separación de la técnica de sus antecedentes o de la familia de cuerdas, permite concluir que el *capo tasto* es una técnica exclusiva del violonchelo y que hace parte de las necesidades *instrumentales-mecánicas* de los instrumentistas para adaptarse a las nuevas músicas. A partir de este momento, se hará un paralelo desde los antecedentes, en donde se trata de hacer una comparación entre la guitarra y el violonchelo, y podemos deducir que, en lo que concierne a la guitarra, es probablemente el siglo XIX la época en que probablemente se usó por primera vez en este instrumento. Refiriéndonos al uso del *capo tasto* o el uso de pulgar de la mano izquierda, como dice Julio

⁷ Término creado por el autor, para referirse a la situación del problema en cuestión.

Gimeno en un artículo titulado *La cejilla*: “En el siglo XIX la técnica fue empleada por Giuliani, quien quizá la tomó del violonchelo” (Gimeno, 2003, p.5). Con referencia a este último punto, encontramos: “...Giuliani studied counterpoint as a teenager and by the time he was eighteen, had already become an extremely talented guitarist and cellist” (Heck, citado por Bampenyou, 2012, p.6). Vemos así cómo estos dos últimos autores hablan acerca de Giuliani y de las probabilidades de que él mismo haya utilizado el *capo tasto* en la guitarra, haciendo evidente que su condición de multinstrumentista pudo haberle facilitado el pensar en esta *transferencia idiomática* para su uso en la guitarra, lo que probablemente haya hecho a la manera en que lo hacen los guitarristas eléctricos actuales para pisar las cuerdas graves con el pulgar, por la parte superior del diapasón, o lo haya utilizado cambiando la posición total de la mano y pasándolo al frente con los demás dedos sobre el diapasón.

Ruta metodológica

El presente trabajo es de carácter cualitativo ya que permite tomar la información adquirida durante la investigación con distintos sujetos participantes en los talleres, para someterla luego a confrontación. Como dice Hugo Cerda (1993) desde “...la intención de ampliar el ámbito, intensidad y claridad de los constructos desarrollados en el curso de la investigación...” (p. 50).

El enfoque utilizado para el trabajo se presenta dentro de la modalidad hermenéutica ya que, según la describen Boggino y Rosekrans (2007), da énfasis a la interpretación de los sujetos sobre la realidad, y se basa en la práctica fomentando la participación y la autorreflexión para buscar comprender a profundidad y producir cambios dentro de su propia práctica.

La metodología escogida para el presente trabajo es *investigación-acción*, creada por Kurt Lewin, que estableció un proceso disciplinado que está conformado por cuatro etapas:

- Diagnóstico: A partir del análisis de las obras para guitarra de compositores del siglo XX, o de composiciones transcritas de otros instrumentos para la guitarra, se vio la necesidad de ampliar los recursos técnicos de la mano izquierda, entre los cuales se trabajó en la transferencia, del violonchelo a la guitarra, del recurso técnico denominado *capo tasto*, en pro de una ampliación técnica para su interpretación.
- Formulación: Visibilizar las posibilidades técnicas del *capo tasto* en pro de la música para guitarra solista, e integrarlas consecuentemente en un material didáctico que se compone de ocho microestudios.
- Implementación: Realización de cuatro talleres, así como de la posterior evaluación de sus resultados.

- Retroalimentación: Revisar el diagnóstico a la luz de las conclusiones, para hacer una re-planificación con base en los aportes y observaciones que, desde su perspectiva, hayan hecho los participantes.

“La investigación-acción constituye un proceso disciplinado de interrogación conducido por y para las personas tomando acción, lo cual tiene como fin una transformación de actitudes y comportamientos” (Sagor, citado por Boggino y Rosekrans, 2007, p.30)

Los instrumentos de investigación utilizados para el trabajo son: a) Revisión de bibliografía y de partituras para saber en cuántas obras para guitarra ha aparecido el recurso técnico del uso del *capo tasto*, y cuál es su símbolo generalizado, si lo hay, para revisar también en cuántos métodos o documentos para guitarra se ha explicado su uso, y si se han creado estudios específicamente consagrados al desarrollo del mismo. b) Revisar si existen digitaciones hechas por las editoriales que incluyan ese recurso, así como realizar una búsqueda visual del uso del *capo tasto* por guitarristas a nivel internacional en los registros que se encuentran en la internet. c) Finalmente, se implementarán los microestudios como material didáctico en los talleres.

Desarrollo de la metodología

Hipótesis para el trabajo

El desarrollo del presente trabajo de grado se fundamentó en las siguientes hipótesis:

- Morfológicamente hablando, ¿El *capo tasto* se adaptaría al guitarrista, hablando de la relación del tamaño del instrumento y del tamaño de las manos?
- ¿Se evidencia la necesidad del *capo tasto* como parte del estudio en la guitarra?
- ¿Puede fortalecer y ampliar la técnica del instrumentista el uso del *capo tasto*?

- ¿En la interpretación de obras en la guitarra, podrían verse éstas interrumpidas por el uso del *capo tasto*, o todo lo contrario?

Análisis de las obras

Las siguientes obras seleccionadas para la investigación del presente trabajo sobre el *capo tasto* en la guitarra, no se observan desde la perspectiva de un análisis musical ni semiótico, sino únicamente teniendo en cuenta las digitaciones de la mano izquierda utilizadas por diversos guitarristas para solucionar fragmentos que se encuentran dentro de una obra musical, sea ésta creada o transcrita para guitarra, y que se encuentran en los diferentes estilos de la historia de la música. El símbolo utilizado para la digitación del dedo pulgar de la mano izquierda en la guitarra es la letra griega *Fi* (ϕ).

Para abarcar, en el análisis técnico de los fragmentos de las obras en que se aplica el *capo tasto* sus diferentes aspectos de dificultad, se encontró pertinente separarlos en tres categorías, a saber:

1. *Legato*⁸: es la contribución del *capo tasto* en la guitarra respecto a la fluidez del fraseo, la sucesión musical de los sonidos sin dejar un espacio indebido entre las notas, durante la interpretación de una frase musical.
2. *Resistencia*: está determinada por el resultado de un entrenamiento constante y la duración en que la mano pueda mantener el *capo tasto* pisando la o las cuerdas sobre el diapasón durante la interpretación musical.
3. *Agilidad*: es un componente que determina los cambios de direccionalidad o posición para el uso del *capo tasto*, que implica el cambio de la posición natural

⁸ En los talleres fue nombrado como *Sonido y Nitidez*, a través de la investigación nos dimos cuenta que no era la terminología adecuada para explicar esta categoría.

del dedo pulgar *detrás* del mástil, hacia la nueva posición, *sobre* las cuerdas en el diapasón.

Las obras seleccionadas son:

1. *Choro de saudade* por Agustín Barrios ⁹ (1885-1944)

Interpreta Judicael Perroy (video 1 en el anexo 1). Perroy es un guitarrista francés reconocido ampliamente a nivel mundial, quien obtuvo en 1997 el prestigioso concurso internacional GFA (Guitar Foundation of America), y es actualmente Profesor de la Escuela Nacional de Música de Aulnay-sous-Bois. Como se puede ver, en el minuto 1:30 –compás 27– de la obra, observamos cómo el intérprete utiliza el *capo tasto* en la sexta cuerda en las notas *mi* y *mib*, lo que hace, en primer término, para continuar la conducción cromática melódica del bajo sin abandonar la posición fija del acorde; y segundo, para evitar un salto de séptima mayor a la quinta cuerda, como aparece en otras versiones “facilitadas” (Figura 1).

Para este análisis se utilizó sólo la categoría *Legato*. No se hace necesario utilizar las tres categorías, por ser la obra una pieza lenta en la que, por lo tanto, tiene preponderancia la nombrada anteriormente.

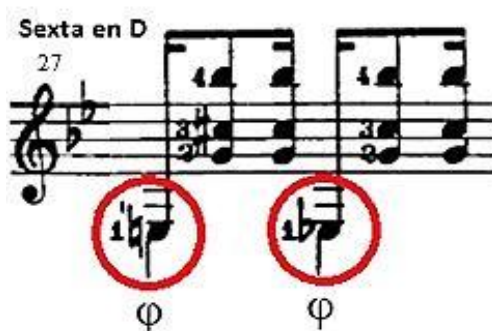


Figura 1. Fragmento del *Choro de saudade* por Agustín Barrios. Fuente: Zen-on, 1977

⁹ Agustín Barrios: “guitarrista y compositor paraguayo de inicios del siglo XX [...] músico romántico de Latinoamérica cuyas obras están dotadas de gran expresividad y virtuosismo” (Alcaraz y Díaz, 2009, p. 136).

2. *I. Allegro moderato* de la Sonata de Antonio José¹⁰ (1902-1936)

Interpreta Davide G. Tomasi, (video 2 en el anexo 1). Tomasi es un guitarrista italiano reconocido mundialmente por haber ganado varios concursos internacionales en Europa. Actualmente continúa sus estudios en la Academia de Guitarra de Segovia en Pordenone. Como se puede ver, en el minuto 1:50 –compás 61– en la nota *sol#* de la sexta cuerda, vemos como el intérprete utiliza el *capo tasto* para, primero, evitar un traslado longitudinal y segundo, hacer la frase *Legato*, como vemos en la imagen, compás 60 y 61. Figura 2.

Para el análisis de estos dos fragmentos se utilizaron dos categorías, *Legato* y *Agilidad*, por ser una obra de *tempo* rápido.

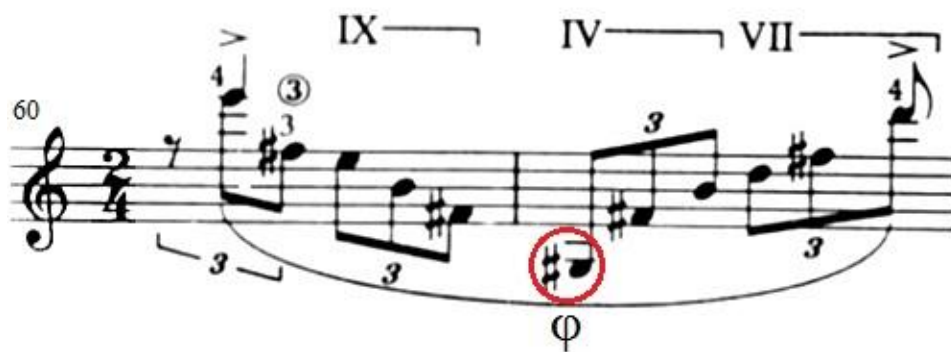


Figura 2. Fragmento del *Allegro moderato*. Sonata de Antonio José. Fuente: Bèrben, 1998, p. 38

En el minuto 3:07 del mismo intérprete y obra, vemos que en el compás 121 se utiliza el *capo tasto* nuevamente, para evitar cortar la melodía, como vemos en la imagen. Figura 3.

¹⁰ “...escribió una de las obras más importantes del siglo XX para la guitarra: Sonata (1933) [...] Se puede observar la maestría del compositor al utilizar diversos tipos de escalas y también en la construcción de acordes” (Alcaraz y Díaz, 2009, p. 130).

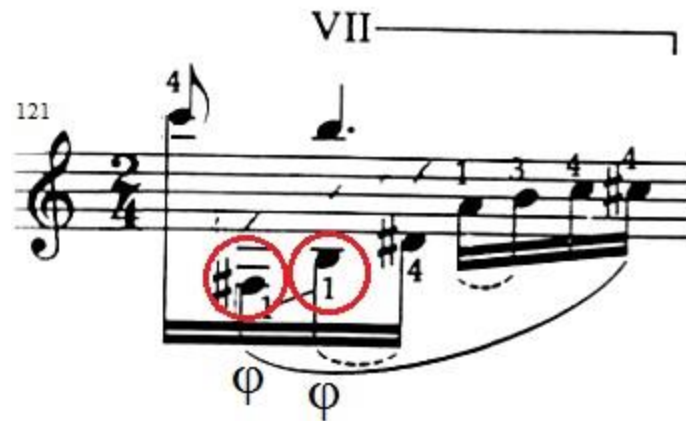


Figura 3. Fragmento del Allegro moderato. Sonata de Antonio José. Fuente: Bèrben, 1998, p. 40

Y por último, en el minuto 4: 24 compases 166 y 168, sucede lo mismo que en el compás 60 y 61, sólo que esta vez se hace dos trastes o un tono más abajo, por lo que no se adjunta una nueva imagen.

3. Opus 38 No. 14 de Napoleón Coste¹¹ (1806-1883)

Interpreta Nicola Montella (ver video 3 en el anexo 1). Montella es un guitarrista italiano que ha ganado diferentes premios internacionales como Concurso Internacional de Guitarra de Sinaia en Rumania. En el minuto 3:01 –compás 31–, observamos cómo el intérprete utiliza el *capo tasto*. En este ejemplo se puede analizar comparativamente, dadas las transformaciones en la morfología del instrumento y la menor talla de la guitarra de la época, el por qué del remplazo de la digitación original de Coste propuesta por Montella, con el uso del *capo tasto*. Como vemos en la figura 4, la partitura propone una digitación de los dedos 4,3, 2,1 de la mano izquierda, pero se puede observar cómo la extensión que hay entre el *mi* de la quinta cuerda y el *do#* de la primera, hace casi imposible su correcta ejecución para el intérprete, razón por la que opta por utilizar el dedo 4 en el *do#* de la primera cuerda, el dedo 2 en el *mi* de la quinta cuerda, el dedo 1 en el *do#* en la tercera cuerda y el *capo tasto* en el *mi* de la segunda cuerda, facilitando así la duración de la negra. Se considera que lo utilizó para evitar una extensión.

Para este análisis se utilizó la categoría *Legato*.

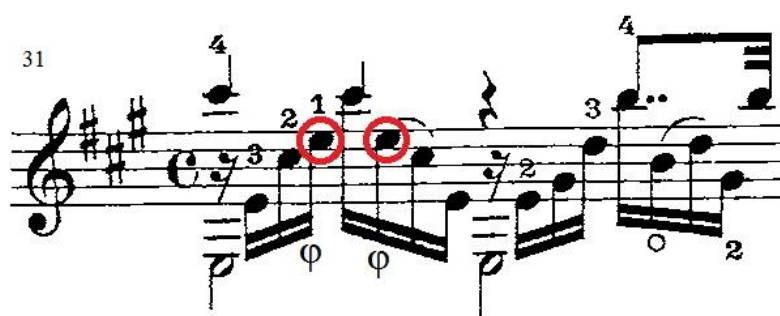


Figura 4. Fragmento del op. 38 n. 14 de Napoleón Coste.

¹¹ “Fue el compositor guitarrista más importante de Francia y uno de los más representativos del estilo romántico en el instrumento” (Pedreira, 2016, p. 86).

4. Rossiniana n.5 OP.123 de Mauro Giuliani¹² (1781- 1829)

Interpreta Goran Krivokapic, (video 4 en el anexo 1). Krivokapic es un guitarrista montenegrino conocido internacionalmente por haber ganado el GFA, y por sus colaboraciones con compositores como Gerard Drozd y Dusan Bogdanovic, entre otros. En el minuto 8:57 en los compases 15 y 16 de la parte del *allegro*, podemos ver cómo el uso del *capo tasto* sirve para evitar cortar la voz intermedia. Como vemos en la figura 5, la edición pide una sexta posición, por lo que se hace evidente que la nota *la* se ha de tocar en la segunda cuerda con el dedo 4 –décimo traste– de manera que el *solb* resultará cortado. Por tal razón el intérprete opta por usar el *capo tasto*, haciendo que dicho *la* se pueda pisar más bien en la primera cuerda, quinto traste. Figura 5.

Para este análisis se utilizaron dos categorías, *Legato* y *Resistencia*, por presentarse el uso del *capo tasto* durante dos compases, y en una misma frase.



Figura 5. Fragmento de la Rossiniana n. 5 op. 123, de Mauro Giuliani

¹² Guitarrista italiano “...fue considerado el más grande de su época. Desarrolló la técnica y llevó los recursos conocidos a un elevado grado de elaboración en sus obras, que se caracterizan por los pasajes de gran virtuosismo” (Pedreira, 2016, p. 72).

5. *Toccata* de Joaquín Rodrigo¹³ (1901-1999).

Interpreta MarkoTopchii, (video 5 en el anexo 1), guitarrista ucraniano que ha ganado más de 80 concursos internacionales y cursa actualmente un doctorado en la Academia Nacional de Música de Tchaikovsky, en Kiev, bajo la guía del Prof. Yuri Alexik. En el minuto 3:16 en los compases del 160 al 162, el intérprete hace uso del *capo tasto* omitiendo las sugerencias de la edición digitada y revisada por Pepe Romero, pero con el criterio de no interrumpir el trayecto de la melodía: en dicha edición, como se puede ver en la partitura, se pide un ligado descendente del *do* al *sib* en la primera cuerda, quinta posición, y de un *si* al *sib*, pero como se puede ver en el video, el intérprete acude al *capo tasto* para evitar, primero, cortar la melodía, y segundo el traslado de la mano izquierda, con lo cual queda en evidencia que, en la nueva digitación, el *do* queda pisado con el *capo tasto* en la primera cuerda, el *sib* con el cuarto dedo en la segunda cuerda, el *fa#* con el tercer dedo en la tercera cuerda, el *do* de la cuarta y el *re* de la sexta cuerda con el primer dedo, y el *lab* con el segundo dedo en la quinta. En el segundo tiempo del compás 162 aplica el mismo criterio, mientras en el último tiempo del mismo compás aplica la digitación que está la partitura.

Para este análisis se utilizaron dos categorías, *Legato* y *Resistencia*, siendo esta una obra de *tempo* rápido, sosteniéndose la duración del *capo tasto* durante tres compases.

¹³ "Su obra para guitarra es muy numerosa, pero si hay una obra que destacar es el *Concierto de Aranjuez* (1939) para guitarra y orquesta" (Alcaraz y Díaz, 2009, p. 129).

6. Invocación y danza de Joaquín Rodrigo:

Interpreta Marko Topchii (video 6 en el anexo 1). A partir del minuto 2:17 en los compases del 41 al 43, el intérprete hace uso del *capo tasto* en la nota *sol* en la primera cuerda, (recordar que la sexta cuerda esta afinada en *re*), y es usado con el sentido de no interrumpir la duración de la nota *mi* sobre la segunda cuerda. La digitación que el intérprete utilizó para este fragmento en la mano izquierda es la siguiente: de las dos notas del bajo, hace la primera que es el *sol* en la sexta cuerda con el dedo dos, y la segunda es el *re* al aire en la cuarta cuerda. En la melodía, para el *sib* de la primera cuerda utilizó el cuarto dedo, continuando con el *sol* del segundo tiempo en el *capo tasto* y el *la* con media cejilla con el dedo uno. En las voces intermedias, el *fa* es pisado con el dedo tres y el *mi* con el dedo uno, llegando de un ligado descendente, y luego el *fa* se realiza nuevamente con el dedo tres, y el *mi* es pisado con la media cejilla junto con el *la* de la melodía.

Para este análisis se utilizó la categoría *Legato*.

Sexta en D

CV

41

3/4

1 3 1

2 4 2 1 1

3 3

φ

φ

Figura 7. Fragmento de Invocación y Danza, de Joaquín Rodrigo. Fuente: Ediciones Joaquín Rodrigo.

Microestudios, material didáctico

Introducción a los microestudios

Los ocho microestudios nacieron con el fin de abordar el estudio de la guitarra con un material didáctico para el uso del *capo tasto*. Según Tomlinson todo material (2010), es "... todo aquello que utilizan los profesores y alumnos para facilitar el aprendizaje. Los materiales pueden ser videos, correos electrónicos, diccionarios, libros..." (citado por Zhao, 2016, p.15); y Rosales agrega son "... los medios en función del mejor desarrollo de la enseñanza [...] los medios didácticos están al servicio y contribuyen a configurar el proceso interactivo entre profesor y alumno" (Rosales, 1990, p.192); en el proyecto de investigación se convierte en un material didáctico de enlace al servicio entre compositor e intérprete, y profesor y estudiante.

El nombre nace inspirado en los microestudios de Abel Carlevaro para guitarra y el mikrokosmos de Bela Bartok para piano, que como su nombre lo indica son pequeños estudios donde se trabajan diferentes aspectos técnicos, a los que se tiene que enfrentar el instrumentista en el transcurso de su desarrollo. Por otro lado, siendo los estudios una guía para procesos de enseñanza-aprendizaje sobre el instrumento. Los microestudios no están organizados por dificultad, ni progresivamente, por tal motivo se considera que se pueden trabajar dependiendo de los fines del estudiante. Los microestudios, se van a encontrar divididos en tres aspectos a tener en cuenta en la utilización del *capo tasto*, que son: *Legato*, *Resistencia* y *Agilidad* (ver capítulo 3). El símbolo utilizado para la digitación del dedo pulgar de la mano izquierda en el violonchelo es la vigésima primera letra del alfabeto griego *Fi* (φ) que va ser utilizada en este caso para la guitarra y se presenta la partitura con su respectiva ficha técnica.

Microestudio No. 1*Monodia*

Forma	ABA
Aspecto a trabajar	<i>Legato</i>
<u>Digitación:</u>	
Mano izquierda	Dedos 1, 2, 3, 4; <i>capo tasto</i> en los compases 11, 12, 20 y 25
Mano derecha	p, i, m

Microestudio melódico para trabajar los armónicos y el *Legato* en la guitarra.

Ocho microestudios para guitarra solista
MICROESTUDIO N°2

A Eider.

Lento **R. Monsalve Forero.**

Moderato (♩ = c. 90)

Pos X**

p **mf** **f**

rall. **p**

φ*: Indicación para el uso del capo tasto.
 Aspecto: "resistencia y agilidad"
 Pos X**: Todo en posición X.

Bogotá-Colombia
 2018

©

Microestudio N°2***Homenaje a Joaquín Rodrigo***

Forma	AB
Aspecto técnico a trabajar	<i>Resistencia y Agilidad</i>
<u>Digitación:</u>	
Posición	X
Mano izquierda	Dedos 1, 2, 3, 4; <i>Capo tasto</i> en los compases del 8 al 11, y compás 18
Mano derecha	p, i, m

Microestudio para trabajar escalas en la décima posición y el cambio de arpeggio a escalas.

Tener en cuenta que en este estudio el dedo cuatro de la mano izquierda ha de ser el dedo que va dar equilibrio a la mano izquierda, por la frecuente salida del pulgar. Este microestudio al estar en una sola posición el dedo queda estabilidad a la mano siempre se va a relacionar con el traste 13.

Ocho microestudios para guitarra solista
MICROESTUDIO N°3

A Daniela.

R. Monsalve Forero.

Modéré (♩ = c. 70)

*φ: Indicación para el uso del capo tasto.
 Aspecto: "Agilidad"

f

Microestudio No. 3*Homenaje a Villa-Lobos*

Forma	A
Aspecto	<i>Agilidad</i>
<u>Digitación:</u>	
Mano izquierda	Dedos 1, 2, 3, 4; <i>capo tasto</i> en los compases del 9 al 16 y el 21.
Mano derecha	p, i, m, a

Microestudio para trabajar, en la mano izquierda traslados longitudinales con posición fija, y en la derecha trabajar simultaneidad de notas.

Ocho microestudios para guitarra solista
MICROESTUDIO N°4

A Daniela

R. Monsalve Forero.

Andante

mf *pp* *f* *p*

f *p* *f* *p*

mf *pp* *f* *p*

f *p* *f* *p* *rit.* *f*

p *f* *ff* *p*

*φ: Indicación para el uso del capo tasto.
 Aspecto: "Legato"

Microestudio No. 4*Homenaje a Antonio José*

Forma	A
Aspecto	<i>Legato y Agilidad</i>
<u>Digitación:</u>	
Mano izquierda	Dedos 1, 2, 3, 4; <i>capo tasto</i> en los compases del 1 al 8 y el 10
Mano derecha	p, i, m, a

Microestudio para trabajar en la mano izquierda *Legato* y en la mano derecha arpegios.

Ocho microestudios para guitarra solista
MICROESTUDIO N°5

A Felipe.

Moderato

R. Monsalve Forero.

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score includes various guitar techniques and dynamics:

- Staff 1:** Starts with a dynamic of *p* and a capo marking ϕ^* . It features a sequence of notes with fingerings ② and ①, and a final measure with a capo marking ϕ . A dashed line labeled "VII" spans the first five measures.
- Staff 2:** Continues the sequence with fingerings ② and ①, and a final measure with a capo marking ϕ and a triplet of eighth notes. Dynamics include *Similar a tempo* and *rit.*
- Staff 3:** Features four triplet markings over eighth notes, with a dynamic of *f* and a capo marking ϕ . The word "Similar" is written below the staff.
- Staff 4:** Contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets, with fingerings ③, ④, ③, ②, ②, ①. Dynamics include *p* and *f*.
- Staff 5:** Continues the complex rhythmic pattern with fingerings ④, ③, ③, ②, ②, ①. Dynamics include *p* and *f*.
- Staff 6:** Features four triplet markings over eighth notes, with a dynamic of *p* and a capo marking ϕ . The word "rit." is written below the staff. The final measure has a capo marking ϕ and a dynamic of *f*. A dashed line labeled "VII" spans the final measure.

* ϕ : Indicación para el uso del capo tasto.
 Aspecto: "Resistencia"

Bogotá-Colombia
 2018
 ©

Microestudio No. 5*Homenaje a Leo Brouwer*

Forma	AB
Aspecto	<i>Resistencia</i>
<u>Digitación:</u>	
Mano izquierda	Dedos 1, 2, 3 y 4; <i>Capo tasto</i> en los compases del 1 al 9 y del 12 al 14.
Mano derecha	p, i, m

El microestudio está basado en una serie de arpeggios, la cual tiene como intención hacer una resonancia en la guitarra, ha de tener en cuenta que el *capo tasto* ha de utilizarse hasta que el cambio de posición lo exija.

Ocho microestudios para guitarra solista
MICROESTUDIO N°6

A David.

R. Monsalve Forero.

$\text{♩} = 95-100$

①

③

7

①

④

②

③

⑤

f

Similar

12

p

f

17

cresc.

rit.

23

p

a tempo

*φ: Indicación para el uso del capo tasto.
 Aspecto: "Legato"

Bogotá-Colombia
 2018

©

Microestudio No. 6*Homenaje a L. Weiss y M. M. Ponce*

Forma	ABA
Aspecto	<i>Resistencia y Legato</i>
<u>Digitación:</u>	
Mano izquierda	Dedos 1, 2, 3 y 4; <i>capo tasto</i> en los compases del 8 al 22
Mano derecha	p, i, m, a

En el microestudio se trabaja la polifonía a dos voces y melodía con acompañamiento en acordes.

Ocho microestudios para guitarra solista
MICROESTUDIO N°7

A Eider.

R. Monsalve Forero.

Allegro

p *f*

p *f* *p* *f*

p *f* φ^* φ

p *f*

p

* φ : Indicación para el uso del capo tasto.
 Aspecto: "Legato"

Microestudio No. 7*Homenaje a J. S. Bach*

Forma	AB
Aspecto	<i>Legato</i>
<u>Digitación:</u>	
Mano izquierda	Dedos 1, 2, 3 y 4; <i>capo tasto</i> en los compases del 9 al 10
Mano derecha	p, i, m, a

Microestudio para trabajar los planos melódicos y armónicos a dos voces, traslados longitudinales, el *Legato* y acordes simultáneos.

Ocho microestudios para guitarra solista
MICROESTUDIO N°8

A Felipe.

Allegro R. Monsalve Forero.

pp ff

5 7

p f

9 p

f

13 p f

v

17 p f

21 p

f

3

2/2

Microestudio N°8

25 *f* *ff*

29 *pp* *ff*

33 *p*

37 *f*

41 *p* *f*

45 *pp*

VII

X

IX

**p*: Indicación para el uso del capo tasto.
 Aspecto: "Agilidad"

Microestudio No. 8

Homenaje a F. Sor

Forma	AB
Aspecto	<i>Agilidad</i>
<u>Digitación:</u>	
Mano izquierda	Dedos 1, 2, 3 y 4; <i>capo tasto</i> en los compases del 9 al 10, del 21 al 22 y del 34 al 36
Mano derecha	p, i, m, a

Microestudio para trabajar cambios de posición longitudinal y transversal, y trabajar tres planos (armónico, melódico y acompañamiento).

El taller

¿Qué es el taller?

El taller es un sistema de enseñanza-aprendizaje, como nos dice Ander-Egg (1991) “se enseña y se aprende a través de una experiencia realizada conjuntamente en la que todos están implicados e involucrados como sujetos-agentes.”(p.11), por lo cual “el taller permite cambiar las relaciones, funciones y roles de los educadores y educandos, introduce una metodología participativa y crea las condiciones para desarrollar la creatividad y la capacidad de investigación.” (Ander-Egg, 1991, p.9), por lo cual el mismo autor explica que el taller utiliza la multidisciplinariedad para adquirir y recolectar saberes de un tema específico desde múltiples perspectivas. El taller rompe con esquemas tradicionales de la educación, lo que permite que tanto el docente como el estudiante “puedan decidir acerca de la marcha de dicho proceso por el trabajo autónomo y el desarrollo de la responsabilidad, a través del contacto directo y sistemático con situaciones-problema relacionadas con el proyecto del taller.” (Ander-Egg, 1991, p.17). Y por último el taller es en conjunto de acciones donde “... se trata de una forma de enseñar y sobre todo de aprender, mediante la realización de “algo” que se lleva a cabo conjuntamente. Es un aprender haciendo en grupo.” (Ander-Egg, 1991, p.10)

¿Para qué es el taller?

Froebel dice “aprender una cosa viéndola y haciéndola es algo mucho más formador, cultivador y vigorizante que aprender simplemente por comunicación verbal de ideas” (citado por Ander-Egg, 2015, p.11). Se inicia con esta cita para resaltar la importancia del taller.

El taller da la oportunidad de tener un lugar de encuentro donde el educador y el educando reflexionan sobre una determinada práctica u objeto de estudio, para lo cual “...se trata de ir integrando en un mismo proceso la acción y la reflexión que se transforma en praxis, en

cuanto que ésta supone una práctica que suscita y enriquece las reflexiones” (Ander-Egg, 1991, p.31). Es este punto en el que se apoya el taller para hacer una recolección de la información.

¿Por qué el taller?

Al ser el taller una práctica donde es más válido el quehacer que la teoría, y donde se integran personas con distintas habilidades y distintos puntos de vista, se hace posible involucrar y utilizar la teoría como un medio para ir trazando una ruta que nos guíe para no perder el objeto de estudio, y de la misma manera, estimular un diálogo que al estar conectado con el taller, genera una posibilidad de intercambio. Por lo tanto, el recurso del taller permite que, a través de las experiencias y descubrimiento que se van adquiriendo con el tiempo –lo que constituye la *visión subjetiva*, como actos involuntarios en la acción individual del pensarse, así como de lo que hacemos y cómo lo hacemos–, y el de compartirlas –que constituye la *visión objetiva*, como el acto grupal consciente donde se articulan todas las opiniones y razonamientos para llegar al intercambio de información–, permite que las personas que están integrando el taller no pierdan de vista los problemas planteados sobre un objeto de estudio (que en este caso es el de resolver las cuestiones de cómo el *capo tasto* se da y del por qué podemos plantearlo en la práctica común de los instrumentistas), y cómo a través de las sesiones de trabajo podemos descifrarlo para ir encontrándole un sentido ergonómico y que se adapte a las necesidades de cada instrumentista. Por lo tanto, Ander-Egg (1991) plantea que en los talleres van surgiendo cosas a solucionar, pero que nacen desde las prácticas conjuntas del profesor y los estudiantes y que todo esto lleva a un estado de reflexión de lo que se está haciendo y proponiendo. Por lo tanto podemos encaminar la investigación a un estado de continuidad, o que “permite desarrollar una actitud científica que, en lo sustancial, es la predisposición a “detenerse” frente a las

cosas para tratar de desentrañarlas, problematizando, interrogando, buscando respuestas, sin instalarse nunca en certezas absolutas.” (Ander-Egg, 1991, p.13).

Descripción de la población participante

Eider Alvarado estudiante de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional en sexto semestre con instrumento principal la guitarra, inicia sus estudios formalmente en la guitarra con William Almonacid, posteriormente estudia con León Salcedo y Mario Martínez, y en la actualidad está bajo la tutoría del maestro Mario Riveros.

En el campo de la pedagogía realiza procesos de formación en educación popular puntualmente en la localidad de Usme, donde desarrolla procesos de construcción de instrumentos musicales de viento y de ensamble de los mismos, a través de la metodología musical, como la de Maurice Martenot.

Felipe Guevara, nacido el 24 de marzo de 1997 en la ciudad de Bogotá, desde temprana edad ha tenido un gusto hacia la música, las prácticas en la guitarra comenzaron a los 13 años, que desde ese entonces ha participado en diferentes ensambles y agrupaciones. Posteriormente inicia sus estudios de guitarra clásica a los 17 años en la casa de la cultura de Sibate con el maestro Fabián Pinzón. Actualmente cursa sexto semestre en la licenciatura en música de la Universidad pedagógica Nacional donde ha realizado procesos de guitarra con los maestros Jaime Arias, Andrés Villamil y actualmente con el maestro Mario Riveros.

Ha trabajado como tallerista de música y profesor de guitarra en la escuela de formación musical de Sua en Soacha, también participo en el proceso de las pruebas Ser en artes 2017 como evaluador y guía, y actualmente trabaja en la escuela de formación Musical Frans Bruggüen como tallerista y profesor de guitarra.

David López inició sus estudios musicales y de guitarra clásica a la edad de 15 años bajo la tutoría del maestro Roderic Rodríguez y posteriormente con el maestro Edwin Guevara.

Ha participado en numerosos certámenes de guitarra clásica, entre los cuales destacan:

- Premio “Ramiro Isaza” en el V Festival de guitarra “El Nogal” (Bogotá, Colombia).
- Tercer premio en el VI festival de guitarra “El Nogal”.
- Primer premio en el VIII concurso de guitarra clásica “Compensar” (Bogotá Colombia).
- Tercer premio en el primero concurso de guitarra de Cali. (Cali, Colombia).
- Cuarto puesto en el I festival “Uniquindío Guitar-art” (Armenia, Colombia).
- Segundo premio en el V concurso de guitarra clásica “Fernando Sor” (Bogotá Colombia).

Recientemente participó como becario en el Festival Internacional de Música de Cartagena en enero de 2017 y realizó su debut el pasado 19 de octubre en la prestigiosa sala de conciertos de la biblioteca Luis Ángel Arango con excelentes críticas al respecto “Fue claro el talento y la fina musicalidad de este joven. Concentrado en la música y construyendo una auténtica conexión con la música y el público. Un concierto emotivo” Angélica Daza, Banco de la república.

Ha recibido clases magistrales con los maestros Guillem Pérez-Quer (España), Fabio Zanon (Brasil), Daniel Sa (Brasil), Thomas Dunford (Francia), Frederik Munk (Dinamarca), Camilo Sauvalle (Chile), Iván Reséndiz (México), José María Gallardo del Rey (España), Thomas Patterson (Estados Unidos) y Roland Dyens (Francia) quien durante en la semana

Gentil Montaña lo seleccionó entre sus mejores estudiantes para actuar en el cierre del festival.

Ha actuado en diferentes escenarios, entre ellos la Sala Beethoven de Cali, la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, la capilla del hotel santa Clara (Cartagena), el Auditorio María Teresa Cuervo del Museo Nacional, el Auditorio Carlos Restrepo de la Universidad del Valle, el Auditorio del Centro de Convenciones de Compensar Av. 68, el Auditorio Pablo VI de la Universidad Javeriana, el Auditorio Gabriel Betancourt Mejía y la Sala de la Cultura María Isabel Reyes Gutiérrez de la Universidad Pedagógica Nacional.

Actualmente adelanta estudios de guitarra clásica bajo la dirección del maestro Edwin Roberto Guevara Gutiérrez.

Daniela Peña inició sus estudios de guitarra clásica a los 14 años con Johan Olaya en el municipio de Sopó, donde también inició su agrupación Tri-tono Trío interpretando música andina colombiana y participando en festivales y concursos de Cundinamarca. A los 16 años ingresó al programa básico de música en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y a los 18 años inició su pregrado en la Universidad Pedagógica Nacional donde actualmente cursa sexto semestre y es estudiante activa del maestro Edwin Guevara y gestora de la serie de conciertos “A las seis en el Nogal”. Ha hecho conciertos en el auditorio Silveria Espinosa de Rendón, auditorio del Instituto Cultural León Tolstoi, Salón Cueca del Centro de Integración Cultural en Sopó, auditorio María Isabel Reyes, entre otros. Ha recibido clases magistrales con los maestros Mario Riveros (Colombia), Sonia Díaz (Cuba), Kostas Amaxopoulos (Grecia), Paola Burgos (Colombia) e Iván Rijos (Puerto Rico).

Gabriela Delgado (participante emergente) comienza sus estudios musicales a la edad de 15 años en el Colegio Artístico Musical Pentagrama, donde bajo la dirección de Sonia Prieto inicia su proceso con el Violonchelo. A la edad de 16 años, ingresa a la Universidad

EAFIT en Medellín, a estudiar Violonchelo bajo la tutoría del Maestro Henryk Jan Zarzycki (Polonia), con quien cursa 3 semestres del Nivelatorio a Pregrado. Posteriormente ingresa a la Universidad Industrial de Santander al Pregrado de Licenciatura en Música con énfasis en Violonchelo con el Maestro Julián Illera, donde cursa tres semestres y medio.

Ha sido partícipe en clases magistrales de la maestra Cecilia Palma en la Universidad Nacional de Colombia y el Maestro Gabriel Guzmán. Participó en el pasado encuentro internacional de Chelistas en la ciudad de Bogotá en su novena convocatoria (2017), ese mismo año fue ponente en modalidad poster, en el V encuentro de Astronomía y Astrofísica de Colombia COCOA, con su proyecto “Musicalización de ondas de radio detectadas por Cassini”.

Actualmente se encuentra estudiando Violonchelo en Bogotá con el Maestro Gabriel Guzmán en la Escuela de Música de Cámara de Bogotá o Fundación para las artes MARGUZ.

Los talleres

A partir de la experiencia adquirida sobre el uso del *capo tasto*, se hace necesario crear, realizar y desarrollar una serie de talleres, para que desde la misma manera en que reportan su experiencia otros instrumentistas (estudiantes de la UPN), se pueda profundizar –con una muestra más amplia que mi sola experiencia– sobre el uso del *capo tasto*.

Los talleres realizados se dividen en cuatro sesiones:

Primera sesión

Objetivos:

- Hacer una descripción histórica de la guitarra, teniendo en cuenta la vihuela, el laúd y la guitarra.
- Mostrar varios ejemplos del uso del *capo tasto* en la guitarra en las interpretaciones actuales.

La primera sesión consta de una introducción histórica y descriptiva para pensar en ¿Cómo se pudo llegar al uso del *capo tasto* en la guitarra? Se formula a manera de pregunta porque se puede llegar a verdades inconclusas y conclusiones abiertas para continuar la investigación.

Se hablará del desarrollo de la técnica instrumental en la guitarra y sus predecesores cercanos, como la vihuela y el laúd.

Se mostrará una variedad de ejemplos de guitarristas actuales que usan el *capo tasto*.

Se hará una serie de preguntas para finalizar la primera sesión, y las preguntas son:

1. Teniendo en cuenta los campos de acción de la guitarra como concertista, docente, compositor e investigador, ¿Cuál cree que es su lugar o aspiración con el instrumento?
2. ¿La digitación resultaría importante a la hora de estudiar una obra?
3. ¿De qué me sirve tomar información y hallazgos de otros instrumentos?
4. Según lo anteriormente explicado y visto en esta sesión ¿para qué sirve el *capo tasto*?
5. Preguntas emergentes.

Segunda sesión:

Objetivos:

- Hacer una descripción histórica del porqué del uso del *capo tasto* en el violonchelo.
- Hacer una explicación de los fundamentos de Abel Carlevaro sobre la mano izquierda.

En esta sesión se habla del violonchelo y se explica los fundamentos de Abel Carlevaro sobre la mano izquierda y se presentaran los ocho microestudios para guitarra con los tres aspectos con los que se analizaron las obras.

También en esta sesión se mostrarán algunas dificultades del uso del *capo tasto*, se considerará la variable del tamaño de las manos, la posición de la guitarra. Para terminar con la sesión, se hará una lectura a primera vista de una obra que contenga el uso del *capo tasto* y luego del mismo pasaje, sin utilizar el *capo tasto*. Se dejarán las partituras de los microestudios a los participantes para la sesión 3, en la que harán una interpretación ya preparada y técnicamente resuelta.

Tercera sesión:

Objetivos:

- Realizar por parte de los estudiantes la interpretación de los ocho microestudios para guitarra.
- Dar bajo tres criterios base que son evaluación, diagnóstico y evaluación por parte de los estudiantes y profesor una opinión personal.

Dado que para esta sesión los participantes traen las piezas preparadas, comenzaremos esta sesión trabajando a manera de *masterclass*, en donde cada estudiante pasa al frente del público, en este caso estudiantes y profesor, para posteriormente, tanto el profesor como los estudiantes dar opiniones y aportaciones de los criterios personales acerca de cómo lo escucharon y en qué se puede mejorar a partir de tres criterios bases:

1. Evaluar: son las aportaciones desde una perspectiva personal de cómo lo sintieron musical y técnicamente hablando.
2. Diagnosticar: son los problemas que cada receptor de la música vio en el intérprete tanto musical y técnicamente hablando.
3. Sugerir: son las posibles soluciones que cada receptor sugiere al intérprete musical y técnicamente hablando.

Cuarta sesión:

Objetivo:

- Presentar la recopilación de los datos por el profesor para dirigirla a los estudiantes.

En esta sesión, con la que se finalizan los talleres, se formularán una serie de preguntas emergentes tomadas de las inquietudes de los estudiantes, para plantear una

discusión de todo lo visto analizado y reflexionado en las sesiones anteriores y de sus experiencias adquiridas durante el transcurso de estas sesiones. Se guardará un registro escrito de las conclusiones a las que ha llegado el profesor, a las que han llegado los alumnos, y finalmente, de las convergencias y divergencias entre las dos perspectivas.

Recolección de los datos

En esta etapa del trabajo, con posterioridad a la tercera sesión se hace la recolección de los datos, con el fin de que en la cuarta sesión se presenten los hechos obtenidos durante las sesiones anteriores, para contrastarlos en diálogo con los participantes. Esta etapa del trabajo está determinada en dos partes, de los cuales la primera tiene a su vez dos componentes, a saber: los cambios que se dieron en la percepción de la utilidad del *capo tasto* en la guitarra, tanto en los estudiantes como en el profesor, y luego, la recolección de los datos sobre el uso del *capo tasto*, partiendo de los tres aspectos (ver capítulo 3) de su implementación y sus aportes a la guitarra. En la segunda, se hará finalmente una descripción del movimiento desde la perspectiva del profesor, que –como se ha mencionado anteriormente– será expuesta a los participantes en la cuarta sesión. Para Bonilla-Castro y Rodríguez (1997) la recolección de los datos “Debe realizarse siguiendo un patrón previamente dicho determinado en el diseño” (p.77), y continúan diciendo que esto permite pasar de lo externo superficial a lo interno profundo, evitando siempre sobrevalorar, en lo recolectado, una información con respecto a otra.

A continuación se presenta la recolección de los datos, que en esta etapa del trabajo, irán respondiendo a la pregunta de investigación, las hipótesis y los objetivos del mismo.

Primero, antes de la observación de los ejemplos del uso del *capo tasto* en la guitarra (primera sesión), encontramos que los estudiantes lo percibían como poco práctico, y no le encontraban utilidad por varios hechos, como la necesidad para el pulgar de abandonar su puesto detrás del diapason y la posición que este exige a la mano izquierda. Una de las posturas por parte de los participantes, fue la de relacionar la técnica en cuestión con el tamaño de las manos, dado que una mano grande tiene una dificultad agregada para la realización del movimiento. Otra discusión que se dio, fue sobre la postura que tenía la mano

izquierda, ya que al pasar el dedo al frente para pisar las cuerdas, se temía perder estabilidad en el instrumento con respecto al cuerpo, por el abandono inmediato del dedo de su posición natural. Pero finalmente se vio que no era así, dada la forma en que la guitarra se posa en el cuerpo, donde tiene los puntos de apoyo necesarios para que se mantenga el equilibrio. Posteriormente, se pudo observar el cambio de perspectiva en los participantes respecto a las diferentes formas en las que un intérprete soluciona sus problemas, siendo consciente de lo que puede hacer y de los recursos que puede implementar.

Segundo, partiendo de los tres aspectos discriminados, vemos en el primero, *Legato*, un punto a favor, al constatar que el *capo tasto* puede servir para darle fluidez y continuidad al discurso musical en la interpretación de la guitarra. También vemos en este mismo aspecto cómo se puede prolongar la resonancia de las notas, tanto del registro grave como del agudo en el instrumento. En el segundo aspecto, *Resistencia*, vimos que en el transcurso de los microestudios se puede mantener el *capo tasto* aún más de lo que se pensaba sobre su practicidad y duración¹⁴, mientras que los demás dedos no están pisando, se da una buena distribución de la fuerza, lo que demostró una concepción errada de su uso, al inicio del desarrollo metodológico. El tercer aspecto, *Agilidad*, evidenció que, al estar el dedo pulgar en la parte trasera del diapasón, se requiere una fracción de tiempo para adaptarse de manera que la mano adopte otra postura con el uso del *capo tasto*.

Finalmente, la reflexión en esta etapa del proyecto se hará desde la descripción del movimiento, para lo que se optó por tomar como referencia los conceptos de Abel Carlevaro. Por tal razón, se ha de organizar en los siguientes ítems:

¹⁴ En esta parte resulta importante dar una comparación del dedo pulgar con los demás dedos de la mano izquierda, como vemos el dedo pulgar es un dedo con mucha más masa muscular que los cuatro dedos restantes por ende el dedo pulgar simplemente con el peso, tiene la fuerza necesaria para hacer pisar la cuerda. (nota del autor).

- Para comenzar con el proceso reflexivo, se ha considerado útil el uso del *capo tasto*, pero se ha de tomar este recurso técnico en casos específicos, de tal forma que se haga consciente su movimiento integrado con toda la unidad, o sea con todo el aparato motor, mientras aquél se adapta en la memoria muscular, creando un movimiento mecánico.
- La recopilación de los datos ha arrojado que el uso del *capo tasto* ayuda a mantener las notas, así como a ampliar la extensión dentro del registro grave y agudo del instrumento con mayor fluidez. Por el contrario, la utilización exclusiva de los dedos 1, 2, 3 y 4 sería de mayor dificultad o imposible de realizar en los fragmentos que requieren el *capo tasto*.
- Por consiguiente, el uso del *capo tasto* ayuda a evitar algunas extensiones de los dedos 1 y 4. Por lo general, depende también de la morfología y dimensión de la mano del intérprete y del instrumento.
- El uso del *capo tasto* resulta importante en la interpretación de las obras, ya que, al momento de escuchar, se percibe una mayor calidad sonora y una mejor direccionalidad polifónica.
- El *capo tasto* abre posibilidades técnicas de contraste agudo-grave, con miras a la optimización y eficacia de evitar traslados longitudinales.
- Se puso en evidencia que los sectores del diapasón donde intervino el *capo tasto*, que son el primero y el segundo, no tienen interferencia en su movimiento por la acción activa del pulgar, donde la caja de resonancia deja de ser un obstáculo.
- Se debe tener en cuenta que el uso del *capo tasto* genera un desequilibrio en la distribución de la fuerza, dada su novedad y el escaso control y experiencia que se tienen de su uso.

- Cuando el *capo tasto* se utiliza en el registro agudo, la muñeca, en conjunto con el brazo, hace un leve movimiento frontal con respecto al tórax.
- Cuando el *capo tasto* se utiliza en el registro grave, el brazo hace un giro lateral entre 70°-90° y nunca mayor con respecto al tórax.
- La posición de la mano sobre el diapasón en el registro agudo, cuando se utiliza el *capo tasto*, ha de hacer lo mismo que en la posición transversal, donde la muñeca adquiere una leve inclinación frontal con respecto al tórax.
- La posición de la mano sobre el diapasón en las notas graves, cuando está presente el uso del *capo tasto* es transversal, de manera que el brazo adquiere un ángulo de 90° con respecto al tronco.
- La estabilidad del instrumento no se vio afectada por la posición que exige el uso del *capo tasto*.
- No hubo un consenso sobre si el uso del *capo tasto* podría aportar al control de la fuerza cuando el dedo pulgar está en su estado de reposo, o sea en la parte trasera del diapasón.

Análisis de los datos

En la última sesión, la recolección de los datos se contrastó con la percepción de los demás participantes de las tres sesiones anteriores, según su convergencia. Por lo tanto, se ha entendido el análisis de los datos según la descripción de Bonilla-Castro y Rodríguez (1997), que dice: “es un producto del proceso de recolección en el cual es necesario documentar diariamente las entrevistas, las observaciones,[...] así como repasar los datos, confrontarlos y considerar diferentes formas para clasificarlos” (p.79). Después de haberlos analizado y

reorganizado, estos datos –extraídos de todas las sesiones– servirán de apoyo para que el autor del proyecto haga una redacción informada de sus datos.

El análisis de los datos se inicia con posterioridad al final de todas las sesiones, y en él se evidenció el proceso transcurrido, junto con los cambios adquiridos por los estudiantes y el profesor, ya que la investigación-acción plantea que el mismo proceso de la investigación se hace en espiral “...planificación de la acción, acción sistemática, reflexión y luego una re-planificación que dé paso a nuevas observaciones, acciones y reflexiones (Boggino y Rosekrans, 2007, p.32). Por lo tanto, se mostrará a continuación la confrontación y la comparación de los datos después de los cuatro talleres, análisis que se hará en dos partes: la primera se ocupará de las convergencias por parte de los estudiantes y el profesor, y en la segunda, el profesor describe e ilustra la forma óptima de utilización del *capo tasto* en la guitarra.

Observamos cómo en los participantes de las cuatro sesiones se apropió el uso del *capo tasto*, no sólo como una implementación a la técnica de la guitarra, sino también desde un discurso personal que justifica su utilidad. A través del estudio de los microestudios, se hicieron más conscientes del aparato motor y de la manera en que opera la mano izquierda. El uso del *capo tasto* les ayudó a pensar cómo satisfacer sus necesidades con miras a una mejor interpretación, a través de las nuevas disposiciones y digitaciones. Se llegó a la conclusión de que es un elemento nuevo que no se ha explorado aun suficientemente. Se hizo la relación de la posición del violonchelo y la posición de la guitarra con respecto al cuerpo, relación que también se abordó desde la disposición de la mano sobre el diapasón y la dificultad que adquiere el uso del *capo tasto* en la guitarra. Los participantes desarrollaron un movimiento nuevo del pulgar con relación a los demás dedos, o sea la acción conjunta.

Descripción de los microestudios:

En el microestudio número 1 podríamos estar hablando de dos momentos: en las figuras 8 y 9, podemos ver la intervención de todo el aparato motor, haciendo un giro lateral con respecto al tórax de entre 80° y 90° y utilizando la muñeca un poco hacia afuera. Vemos que en el movimiento no se vio interrumpida la nota *mi* de la quinta cuerda que está siendo pisada en la mano izquierda por el dedo 1.



Figura 8. David López realizando el *capo tasto* en los compases 11 y 12 del Microestudio No. 1.
Fuente: fotografía por el autor.



Figura 9. David López realizando el *capo tasto* en el compás 20 del Microestudio No. 1.
Fuente: fotografía del autor.

En el microestudio No. 2 vemos una menor intervención del aparato motor y se involucra mayormente la muñeca para dar espacio y comodidad a los demás dedos, como se ve en la figura 10.



Figura 10. Eider Alvarado realizando el *capo tasto* en el compás 1 del Microestudio No. 2.
Fuente: fotografía por el autor.

En el microestudio No. 3 observamos cómo el movimiento del aparato motor no interfiere mayormente, como sí lo hace la muñeca al realizar un giro frontal para darle espacio al *capo tasto*, como vemos en la figura 11. Vemos también cómo los demás dedos (1, 2, 3,4) se ven interferidos y doblan las falanges para adquirir la postura que exige el uso del *capo tasto*.



Figura 11. Daniela Peña realizando el *capo taste* en el compás 14 del Microestudio No. 3.
Fuente: fotografía por el autor.

Como vemos en la figura 12, en el microestudio No. 4 todo el aparato motor funciona para lograr una postura cómoda de los dedos sobre el diapasón. Vemos primero cómo el brazo hace un giro lateral de entre 80° y 90° , y luego, vemos también cómo la muñeca se dobla hacia dentro para darle amplitud a los dedos y crearle espacio al dedo pulgar para su libre acción.



Figura 12. Daniela Peña realizando el *capo taste* en el compás 3 del Microestudio No. 4.
Fuente: fotografía por el autor.

En el microestudio No. 5, como vemos en la figura 13, la muñeca hace un giro hacia dentro para darle más extensión a los dedos y así no forzarlos con relación al diapasón, ya que este microestudios trabaja el *capo tasto* con el tercer dedo de la mano izquierda en ligados ascendentes.



Figura 13. Felipe Guevara realizando el *capo tasto* en los compases 7 y 8 del Microestudio No. 5.
Fuente: fotografía por el autor.

En la figura 14, que corresponde al mismo Microestudio, vemos la diferencia de la intervención del aparato motor, alejando el codo del tórax 10° para darle apertura a los dedos



Figura 14. Felipe Guevara realizando el *capo tasto* en el compás 9 del Microestudio No. 5.
Fuente: fotografía por el autor.

En el microestudio No. 6 podemos ver nuevamente, como en los microestudios No.2 y No.3, que no hay interferencia del aparato motor y que, a diferencia del microestudio No.3, no hay interferencia de la muñeca. En este microestudio se observa también una creciente independencia del *capo tasto* sobre el diapasón y su movimiento.

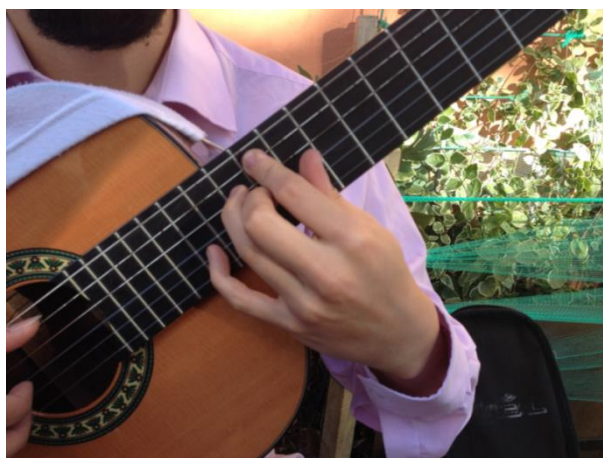


Figura 15. David López realizando el *capo tasto* en los compases 8 y 9 del Microestudio No. 6.
Fuente: fotografía por el autor.

En el microestudio No. 7, vemos cómo el aparato motor no actúa, pero la muñeca sí interfiere haciendo un giro hacia fuera para acomodar los dedos sobre el diapasón. De igual manera que en el microestudio No. 3, se ve cómo se doblan las falanges para acomodar la postura que exige el *capo tasto*, como se ve en la figura 16.



Figura 16. Eider Alvarado realizando el *capo tasto* en el compás 9 del Microestudio No. 7.
Fuente: fotografía por el autor.

En el microestudio No. 8, como se ve en la figura 17, todo el aparato funciona haciendo un giro entre 80° y 90° para darle a los dedos la libertad de mantener la postura y facilitar el giro de la muñeca hacia dentro.



Figura 17. Felipe Guevara realizando el *capo tasto* en el compás 10 del Microestudio No. 8.
Fuente: fotografía por el autor.

Conclusiones

En el presente trabajo, que definió conceptos sobre la utilización del uso del *capo tasto* en la guitarra, justificándolo desde una descripción histórica, a través de una recopilación de información y hallazgos en todos los periodos de la historia de la guitarra y sus antecedentes, nos dimos cuenta de la importancia de acercar al estudiante, por medio de la práctica, a los conceptos que conducen a la guitarra hacia la evolución y transformación de la técnica. En un siglo donde la guitarra tiene mucho que comunicar, nos damos cuenta que cada vez nos acercamos más a que los guitarristas-intérpretes de este siglo, sean más consciente de su papel en la música del siglo XXI.

A partir de la práctica que se creó alrededor del objeto de estudio, se observó cada vez más que por medio del análisis y de las reflexiones de cada participante durante los talleres –profesor y estudiantes– se reflejaron y evidenciaron las posibilidades del uso del *capo tasto* como una técnica de *transferencia idiomática* apta para su implementación, (que queda definida en la última etapa del trabajo como técnica por los participantes). Su uso se justifica en la resolución de problemas técnicos en obras del repertorio guitarrístico o transcripciones para el mismo, motivo por el que la inclusión de la técnica del *capo tasto* aporta a la mejora de la interpretación de la música en la guitarra, contribuyendo a evitar cortes involuntarios en las líneas melódica –sean graves o agudas–, evitando traslados longitudinales y transversales, extensiones extremas, y solucionando circunstancias de digitación forzada, todo esto referido a la mano izquierda.

Como se vio en los resultados, las características en que se frecuenta el uso del *capo tasto* se lograron plantear de manera satisfactoria, se logró describir su movimiento, la manera en que llega y se aplica en la guitarra, y los tres aspectos que su implementación

abarca, haciendo posible relacionarlo con la teoría de Abel Carlevaro de manera coherente y precisa.

Durante la indagación del repertorio para guitarra se descubrió la manera en que diversos intérpretes abordaban el *capo tasto*: (1) El cómo, la manera de abordarlo técnicamente e incluirlo en la digitación. (2) El para qué, la manera de conservar lo escrito por él compositor en la partitura. (3) El por qué, la manera en que se amplían sus recursos técnicos en pro de la música.

A medida que se hacía un acercamiento mucho mayor al uso del *capo tasto*, se fueron encontrando sus pros y sus contras en cuanto a la ergonomía de la mano y su rol dentro de la música para satisfacer necesidades musicales. Se concluyó satisfactoriamente que el uso del *capo tasto* refleja –en los estudiantes y el profesor– una toma de conciencia respecto a todos los recursos que tenemos a nuestra disposición.

El acercamiento de los estudiantes al objeto de estudio, generó en ellos un cambio de percepción del uso del *capo tasto* con respecto a su implementación en el instrumento, de manera que se plantearon la idea de que su uso ampliaba los recursos técnicos y contribuía a la solución de aspectos de la digitación, según las especificidades musicales de las diversas obras, a la hora de abarcarlas.

Desde la creación e implementación de estas composiciones, nos dimos cuenta de la importancia de tener un material que trabaje de manera específica una técnica y que, de la misma manera, pueda facilitar la comprensión de su implementación y su desenvolvimiento a partir de la música misma. No sobra decir que esto no se hubiera logrado si se hubiese hecho sólo a partir de fórmulas técnicas planteadas a partir de ejercicios mecánicos, donde la técnica queda aislada de la finalidad musical, y no como un componente articulado en ella.

Los análisis ponen en firme que, cada vez más, el desarrollo de la técnica se convierte en factor indispensable para la interpretación en la guitarra. Por otro lado, los alumnos participantes dimensionaron, desde el punto de vista analítico, cómo describir y apropiarse su funcionalidad, planteándose cuestiones atinentes a la importancia del *capo tasto*.

Referencias

- Ander-Egg, E. (1991). *El taller: Una alternativa de renovación pedagógica*. Buenos Aires, Argentina: Magisterio del Río de la Plata.
- Antequera, C. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español* (tesis doctoral). España: Universidad de la Rioja
- Bampenyou, R. (2012). *A performance guide to the multi-movement guitar sonatas of Fernando Sor and Mauro Giuliani* (tesis doctoral). Estados Unidos: Universidad de Miami.
- Boggino, N. y Rosekrans, K (2007). *Investigación-acción: reflexión crítica sobre la práctica educativa. Orientaciones prácticas y experiencias*. Bogotá: Eduforma.
- Bonilla-Castro, E. y Rodríguez P. (1997). *Más allá del dilema de los métodos*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra*. Buenos Aires: Barry editorial.
- Cerda, H. (1993). *Los elementos de la investigación*. Bogotá, Colombia: Editorial El Búho Ltda.
- Chakalov, N. (2004). *La digitación en el violonchelo: Arte y técnica*. (M. Bernadó, Trad.) España:Idea Books.
- Díaz, R y Alcaraz, M. (2011). *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. Alicante, España: Editorial Club Universitario.
- Diccionario Oxford de la Música. (1964). Editorial Sudamericana: España.

- Galiano, J. (2015). *Aprendizaje de la comunicación no verbal en la música de cámara* (tesis doctoral). España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Gimeno, J. (28 de marzo de 2003). Guitarra Artepulsado. Obtenido de http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/cejilla_julio_gimeno.htm
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. España: LABOR.
- Navarro, J. (2007). *La enseñanza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio* (tesis doctoral). España: Universidad de Barcelona.
- Pedreira, M. (2016). *La historia de la Guitarra. Selección de lecturas*. Cuba: Edición Museo de la Música.
- Pedreira, M. (2015). *Para un enfoque corporal de la técnica guitarrística*. La Habana: Editorial Universitaria.
- Ramos, I. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante, España: Editorial Club Universitario.
- Rosales, C. (1990). *Evaluar es reflexionar sobre la enseñanza*. Madrid: Narcea, S.A de ediciones.
- Smith Brindle, R. (1974). *La nueva música*. (Alicia Artal, Trad.) Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Vazquez, I. (2015). *La explicación de la guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán* (tesis doctoral). Alemania: Universidad de Koblenz.
- Zhao, B. (2016). *Análisis de materiales didácticos para la enseñanza de chino a españoles* (tesis doctoral). España: Universidad Complutense de Madrid.

Zumbado, L. (1999). Portal de revistas académicas. Obtenido de:

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/28547/28565>

Anexos

Anexo 1

Listado de videos y partituras de las obras analizadas:

1. *Choro de saudade* por Agustín Barrios, interpreta Judicael Perroy.
2. *I. Allegro moderato* de la Sonata de Antonio José, interpreta Davide G. Tomasi.
3. *Opus 38 No. 14* de Napoleón Coste, interpreta Nicola Montella.
4. *Rossiniana n.5 OP.123* de Mauro Giuliani, interpreta Goran Krivokapic.
5. *Toccata* de Joaquín Rodrigo, interpreta Marko Topchii.
6. *Invocación y danza* de Joaquín Rodrigo, interpreta Marko Topchii.

Anexo 2

Talleres:

Primera sesión

Segunda sesión

Tercera sesión

Cuarta sesión