



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

FACULTAD DE HUMANIDADES

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

CARRERA DE MÚSICA

CONSIDERACIONES SOBRE EL TIMBRE EN LA
ENSEÑANZA DE LA GUITARRA ELÉCTRICA DEL
SIGLO XXI.

Proyecto de título para optar al título profesional de músico con
mención en guitarra eléctrica y al grado de licenciado en arte,
tecnología y gestión musical.

EDGARDO PATRICIO GÓMEZ CHAMORRO

Profesor guía: Pablo Palacios

Valparaíso, Chile
2014

INFORME DE TESIS DE GRADO

Pablo Palacios Torres

Profesor Guía

1. Identificación del alumno y Carrera.

Nombre : Edgardo Gómez Chamorro

Carrera : Música

2. Título de la tesis de grado.

“Consideraciones sobre el timbre en la enseñanza de la guitarra eléctrica del siglo XXI”

3. Contenido de cada una de sus partes o capítulos.

Introducción (pregunta de investigación y objetivos).

La problemática está construida sobre preguntas pertinentes que se hacen en un espacio poco comentado en el ámbito de la enseñanza de la guitarra, esto es el concepto de timbre. Los objetivos son claros y están debidamente trabajados con una actualizada bibliografía. Esto es trabajado en los capítulos 1 y 2.

El timbre en el siglo XX

Este capítulo es muy útil para comprender a la guitarra en el marco de una problemática heredada del concepto de vanguardia, por lo las preguntas se llevan a cabo en el estricto marco de la academia, respondiendo de buena manera a la formación recibida por el estudiante. Debo acotar que en la página 24 en el segundo párrafo se puede generar un subtítulo para poder distinguir como punto aparte el tema weberniano.

Métodos de aprendizaje guitarrístico

Este capítulo muestra claramente que la problemática de la enseñanza del instrumento es de larga data, tanto como la historia misma del instrumento, por lo tanto sus preguntas son adhoc a la historia del instrumento. Esta aproximación histórica lo lleva a comprender de manera más amplia y compleja el análisis de los métodos de estudio. Las figuras de William Leavitt, Dave Celentano y el chileno

Fernando Rosas, son muestra de lo actual y amplio del problema, pero también son prueba que la preocupación del señor Gómez es pertinente al momento de pensar un instrumento desde la actualidad.

Creo que la metodología aplicada es una muestra de una primera aproximación científica a la literatura para la enseñanza del instrumento, con lo cual, a mi modo de ver, este es el gran aporte de esta tesis. La incorporación de la variable histórica y conceptual estética deja en evidencia, de manera adorniana, el lamentable estado de la enseñanza en nuestra posmodernidad.

Conclusiones

Formalmente el arreglo es correcto y adecuado a los estándares de un titulado de la Universidad de Valparaíso. Se nota que el estudiante tiene una afinidad con la guitarra, además que demuestra una capacidad analítica y crítica que debe seguir desarrollando a nivel de posgrado.

Referencias.

Debe existir un orden de bibliografía y webliografía y la literatura de enseñanza del instrumento, además de cuidar el uso de mayúsculas en los nombres propios.

4. Importancia, originalidad e interés profesional o cultural del trabajo.

El tema presenta de una manera académica un espacio de reflexión novedoso, por lo cual cumple con el requisito de ser original y de amplio interés profesional.

5. Amplitud, suficiencia y racionalidad crítica en el tratamiento del tema.

La amplitud del tema está lo suficientemente acotada para poder abordar de manera óptima la problemática. La racionalidad y pensamiento crítico expuestos son suficientes y para un nivel de pregrado musical. Debo consignar que con el material ocupado se pueden llegar a construir mejores y más profundas relaciones dentro de esta investigación.

Recomendaría incorporar más bibliografía y revisar fondos de información en otros idiomas, esto daría universalidad y mayor amplitud.

6. Método de investigación, fuentes de información empleadas, consistencia lógica en el desarrollo de la tesis, redacción y uso adecuado de la terminología especializada.

La metodología aplicada fue ajustada a los fines propuestos.

Las fuentes de información analizadas no están suficientemente justificadas, para efectos metodológicos esto debe ser mejorado

La redacción es adecuada y totalmente académica. Se debe mejorar el uso de puntos y comas para poder tener un texto de mejor comprensión.

El uso de imágenes debe seguir algún tipo de canon, recomiendo el de la Revista Musical Chilena.

7. Contribución en cuanto a nuevas ideas o hipótesis de trabajo que sea necesario destacar.

El estudiante aporta un nivel de reflexión en la enseñanza y también una crítica desde la academia a la enseñanza de un instrumento nuevo a través del análisis de literatura.

Las preguntas están formuladas desde el arte, pero con enfoque científico.

8. Conclusiones y calificación de acuerdo con la escala de notas vigente.

Las conclusiones son pertinentes y responder plenamente a la naturaleza del trabajo, valoro que cada capítulo tiene un apartado de conclusiones, lo cual evidencia el rigor y orden que el señor Gómez expuso a través de su trabajo.

NOTA: 7,0 (siete coma cero), en escala de uno a siete.

9. Nombre Profesor Guía: Pablo Palacios Torres.



Informe de Tesis de Grado

Alumno: Edgardo Gómez Chamorro

Título de la Tesis: “Consideraciones sobre el timbre en la enseñanza de la guitarra eléctrica del siglo XXI”

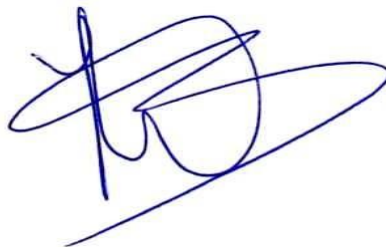
La tesis se inicia con una reflexión acerca de la enseñanza de la guitarra eléctrica en la actualidad, enfocada en el timbre como elemento fundamental de expresión musical.

El tema es interesante desde el punto de vista del estudio comparativo de tres métodos de guitarra eléctrica, donde son puestos a prueba en las áreas de la expresión como las articulaciones y elementos de interpretación. En este sentido el trabajo es un aporte, ya que por medio de estas observaciones se logrará visualizar mejoras en la bibliografía de estudio académico de este instrumento.

Las áreas de investigación son interesantes, con redacción muy clara, donde observamos un trabajo de investigación bastante profundo y suficiente para alcanzar de manera formal el tema en cuestión. Se nota un trabajo ordenado y bien planificado ya que tiene una interrogante manifiesta que le da inmediatamente una orientación clara al trabajo especificadas también en los objetivos planteados desde un principio. Las fuentes de investigación, las citas y la bibliografía son acordes a la formalidad del trabajo y refuerzan la información que aparece con una terminología adecuada y entendible para el lector.

Las conclusiones dan cuenta de la carencia de los elementos tímbricos en la enseñanza de la guitarra eléctrica, evidenciando la falta en el área de la interpretación y expresión, lo cual deja inquietud para las nuevas metodologías a que contengan estos elementos y de esta manera se formalice y amplíe el estudio instrumental de este instrumento al área interpretativa, tan necesaria para el acercamiento y llegada al espectador de la música en la actualidad.

Califico con nota seis coma cinco (6.5)



Ismael Cortez Aguilera

Profesor informante

“Dedicada a Rosa Fernández Manríquez en agradecimiento a su apoyo y cariño brindado desde muy temprano al sostenerme en sus brazos al nacer, hasta cuando más tarde la tuve en los míos al verla partir. Por su ejemplo de vida, su fuerza, su amor, gracias Abuela”

Índice

	Pág.
i. Índice de imágenes -----	i
1- A modern method for guitar -----	i
2- Rock around the classics -----	i
3- Nuevas proyecciones para guitarra eléctrica -----	ii
1. Capítulo N°1: Introducción -----	1
1.1. Exordio -----	1
1.1.2. Descripción del tema-----	2
1.1.3. Justificación-----	6
1.1.4. Relevancia -----	7
2. Capítulo N°2: Problematización -----	8
2.1. Tesis -----	8
2.2. Objetivos -----	9
2.2.1. Objetivo general-----	9
2.2.2. Objetivos específicos -----	9
2.3. Estado de la cuestión: escenario del problema -----	10
2.4. Resumen de capítulos -----	13
3. Capítulo N°3: El timbre en el siglo XX -----	14
3.1. Técnicas compositivas -----	14
3.2. Darmstadt -----	21
3.3. Música experimental-----	24
3.4. Conclusión -----	26
4. Capítulo N°4: Métodos de aprendizaje guitarrístico -----	29
4.1. Introducción-----	29
4.2. Análisis de metodologías -----	33

4.2.1. Primera metodología-----	35
4.2.2. Segunda metodología-----	47
4.2.3. Tercera metodología-----	55
4.2.4. Timbre-----	66
5. Capítulo N°5: Conclusión-----	69
6. Bibliografía-----	71
6.1. Webliografía-----	72
6.2. Metodologías-----	72

Índice de imágenes

1- A modern method for guitar:

Figura 1 (pág. 15)-----	36
Figura 2 (pág. 32)-----	36
Figura 3 (pág. 46)-----	37
Figura 4 (pág. 58)-----	37
Figura 5 (pág. 58)-----	38
Figura 6 (pág. 24)-----	38
Figura 7 (pág. 10)-----	39
Figura 8 (pág. 25)-----	39
Figura 9 (pág. 27)-----	40
Figura 10 (pág. 18) -----	40
Figura 11 (pág. 96) -----	41
Figura 12 (pág. 33) -----	41
Figura 13 (pág. 61) -----	41
Figura 14 (pág. 93) -----	42
Figura 15 (pág. 53) -----	42
Figura 16 (pág. 28) -----	42
Figura 17 (pág. 96) -----	43
Figura 18 (pág. 4)-----	43
Figura 19 (pág. 5)-----	44
Figura 20 (pág. 18) -----	44
Figura 21 (pág. 21) -----	44
Figura 22 (pág. 21) -----	44
Figura 23 (pág. 37) -----	45
Figura 24 (pág. 42) -----	45
Figura 25 (pág. 82) -----	46

2- Rock around the classics:

Figura 26 (pág. 11) -----	48
Figura 27 (pág. 25) -----	48
Figura 28 (pág. 42) -----	48
Figura 29 (pág. 70) -----	49
Figura 30 (pág. 23) -----	49
Figura 31 (pág. 24) -----	49

Figura 32 (pág. 10)	50
Figura 33 (pág. 12)	50
Figura 34 (pág. 13)	51
Figura 35 (pág. 15)	51
Figura 36 (pág. 23)	51
Figura 37 (pág. 12)	52
Figura 38 (pág. 60)	52
Figura 39 (pág. 71)	52
Figura 40 (pág. 53)	52
Figura 41 (pág. 11)	53
Figura 42 (pág. 16)	53
Figura 43 (pág. 40)	54
Figura 44 (pág. 40)	54

3- Nuevas proyecciones para guitarra eléctrica:

Figura 45 (pág. 127)	56
Figura 46 (pág. 155)	56
Figura 47 (pág. 109)	57
Figura 48 (pág. 110)	57
Figura 49 (pág. 117)	57
Figura 50 (pág. 130)	58
Figura 51 (pág. 107)	58
Figura 52 (pág. 45)	58
Figura 53 (pág. 49)	59
Figura 54 (pág. 56)	59
Figura 55 (pág. 53)	59
Figura 56 (pág. 56)	59
Figura 57 (pág. 31)	60
Figura 58 (pág. 73)	60
Figura 59 (pág. 38)	60
Figura 60 (pág. 39)	61
Figura 61 (pág. 103)	61
Figura 62 (pág. 143)	61
Figura 63 (pág. 23)	62
Figura 64 (pág. 27)	62
Figura 65 (pág. 27)	62
Figura 66 (pág. 27)	62

Figura 67 (pág. 117)	-----63
Figura 68 (pág. 47)	-----63
Figura 69 (pág. 50)	-----63
Figura 70 (pág. 43)	-----64
Figura 71 (pág. 67)	-----64

1. Capítulo N°1: Introducción.

1.1. Exordio.

Hace algunos años atrás, durante nuestro proceso de instrucción musical, comenzamos a observar algunos detalles sonoros en distintos guitarristas de variados estilos musicales, los cuales generaron gradualmente en nosotros un cuestionamiento sobre lo siguiente: ¿por qué estos tipos al utilizar los mismos recursos instrumentales guitarrísticos que otros, logran una mayor expresividad en su forma de tocar? si bien no obtuvimos una respuesta inmediata, logramos apreciar a través de un tiempo prolongado de escucha musical (obviamente solo a guitarristas que para nosotros reunían el perfil musical expresivo), que las distintas frases guitarrísticas, no se basaban solamente en la utilización de las alturas dentro de su tonalidad, sino que también se aplican distintos tipos de recursos sonoros en estos discursos musicales, los cuales denotan mayor expresividad en el mensaje musical a exponer. De esta manera llegamos a percatarnos de que los recursos utilizado por estos guitarristas connotados en su manera de ejecutar la guitarra eléctrica, son realizados bajo el concepto timbre.

Una vez que obtuvimos nuestra respuesta decidimos indagar más sobre este parámetro signficante en la ejecución instrumental, el cual aplicado a la guitarra eléctrica nos motiva a realizar nuestra tesis de grado sobre este cuestionamiento, el cual obtuvimos observando distintas maneras de ejecución guitarrística.

De esta manera, para no extendernos tanto en nuestra introducción, expondremos nuestra temática a abordar, la justificación y la relevancia, para que luego dar paso a nuestro desarrollo investigativo.

1.2. Descripción del Tema.

Durante nuestro proceso de desarrollo instrumental académico de la guitarra eléctrica, utilizamos distintas metodologías que nos proveen de recursos técnicos, los cuales están enfocados al ejercicio práctico de estudios, los cuales son diseñados para que los músicos de manera progresiva se instruyan el lenguaje musical aplicado a nuestro instrumento en cuestión.

Al referirnos a lenguaje musical tenemos que tener claro que este está constituido por los cuatro parámetros del sonido: alturas, timbre, intensidad y duración. Estos parámetros son integrados a metodologías que contienen distintos estudios, los cuales nos instruyen sobre las escalas y sus digitaciones. Estas estructuras sonoras nos llevarán gradualmente a comprender la armonía, acordes, y su aplicación para un dominio en la improvisación, composición, en general todo lo que conlleva el manejo sonoro de nuestro instrumento, respetando claramente el lenguaje musical. Esto sin duda crea en nosotros la seguridad de que los instrumentos han sido creados a disposición de esta estructura musical y nuestra instrucción instrumental está de igual manera condicionada a este lenguaje.

Pierre Boulez al referirse a los instrumentos musicales nos dice que:

“Las identidades de los instrumentos occidentales están estandarizadas, dándoles una cierta neutralidad que permite la construcción de jerarquías de alturas que son imperturbables por diferencias en el timbre de los instrumentos”. (Boulez, 1987, p.161)

Podemos comprender que la existencia de un lenguaje musical es relevante para que los distintos instrumentos interactúen de forma armoniosa y se creen conexiones entendibles entre estos. Pierre Schaeffer escribe lo siguiente refiriéndose a estructuras sonoras compuestas por un lenguaje:

“El pensamiento, ordinario, a quien los objetos de nuestra experiencia le parecen “dados” peca de ingenuo, ya que en realidad no percibimos los objetos, sino las estructuras que los incorporan. Estas estructuras no nos sorprenden en una experiencia original de la escucha porque desde nuestro sentido del oído se despertó, no hemos dejado de oír, no sonidos, sino “cadenas sonoras”, y además no se despertó en cualquier época, ni en cualquier civilización”. (Schaeffer, 2003, p.27)

Sin duda la cita anteriormente expuesta nos da a conocer la función relevante que cumple un tipo de lenguaje, ya que este nos dará un orden, el cual nos otorgará herramientas para así poder entregar un mensaje entendible a un ente capacitado del mismo lenguaje para que exista una comunicación, por el contrario, existirían solo sonidos sueltos sin un orden concreto, los cuales serían de complejo

entendimiento y por lo mismo no podrían ser asimilados por nuestro intelecto.

De esta manera nos queda más claro el por qué la existencia de metodologías instrumentales donde se dé gran énfasis al estudio de las alturas. Esta es la forma como podremos adquirir nosotros un lenguaje musical claro donde podamos interactuar con otros músicos y por ende con otros instrumentos.

La esencia de nuestro lenguaje musical es constituida por el sonido, por lo que en nuestro proceso de instrucción instrumental debemos trabajar arduamente en los parámetros de este, los cuales son; altura, duración, timbre e intensidad. Ahora si bien al analizar tres estudios guitarrísticos vemos la utilización de los distintos parámetros del sonido en los variados estudios, vemos debilidades en uno de ellos; el timbre.

El timbre es la característica natural sonora de un instrumento, por lo cual la altura en sí, es uno de los recursos tímbricos de nuestro instrumento musical, Schönberg en su Tratado de Armonía se refiere a esto de la siguiente manera:

“No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección”. (Schönberg, 1974, p.501)

Bajo la cita anterior, nos percatamos de que el timbre fue uno de los recursos principales en el cambio del paradigma musical, refiriéndonos al desarrollo musical que existió durante el siglo XX, donde se fue quebrando paulatinamente el pensamiento y las estructuras musicales de occidente. Pierre Schaeffer en su tratado de objetos sonoros nos dice lo siguiente de aquella época: “No solamente se trataba de una ruptura progresiva con las reglas del contrapunto y armonía enseñadas en los conservatorios, sino de una renovación de las estructuras musicales”. (Schaeffer, 2003, p.19)

En el escrito anteriormente nombrado, nos señala que en aquella época las nuevas estructuras musicales fueron instauradas por variados compositores en la historia de la música. Compositores relevantes como lo fueron el francés Claude Debussy, quien se caracterizó por utilizar escalas de seis tonos, logrando así distintos colores y timbres en sus composiciones musicales. Arnold Schönberg quien fue propulsor del dodecafonismo, el cual repercutió de gran manera en uno de los grandes compositores de aquella época llamado Anton Webern y luego a una generación completa de compositores posteriores a aquella época.

Esta noción de música, nos lleva de forma directa a los instrumentos musicales, los cuales son las principales herramientas al momento expresar una idea musical y darle vida por medio del sonido. Por lo tanto, al hablar de cambio paradigmático en el ámbito musical, hablamos también de un cambio en el paradigma instrumental y de sus técnicas para su ejecución. Esto quiere decir que los instrumentos tanto en lo físico como en las técnicas interpretativas utilizadas en ellos han ido desarrollando para así lograr nuevas sonoridades, timbres, los cuales serán pieza clave al momento de mostrar una mayor expresividad.

Si bien nos situamos en épocas pasadas donde observamos la importancia que adquiere uno de los parámetros del sonido; el timbre, el cual es de suma relevancia al momento del aprendizaje instrumental, por lo que ahora nos instalaremos en el presente, donde al analizar tres métodos de guitarra eléctrica revelaremos de qué manera nos instruyen en el lenguaje musical. Observaremos los distintos ejercicios, para evidenciar de qué manera están incluidas las distintas sonoridades tímbricas del instrumento en cuestión.

Al analizar las distintas metodologías, advertimos que en su mayoría constan de estudios donde los ejercicios son netamente basados en tres de los parámetros del sonido; altura, duración e intensidad, cuales se reflejan en los estudios de escalas, acordes, arpeggios etc., donde dejan claramente la práctica de uno de los recursos tímbricos utilizados para lograr un mayor poder expresivo al momento de ejecutar nuestro instrumento musical; la articulación.

“Para pequeños ensambles, el timbre tiene una estabilidad y un poder de separación que provee identificación y clarificación de la forma y del timbre. La función de la identidad tímbrica es de articulación”. (Boulez, 1987, p.161)

El texto anteriormente citado nos da a conocer lo relevante que es este recurso sonoro al momento de ejecutar nuestro instrumento musical.

Con la articulación podemos dar vida a nuevos recursos sonoros, los cuales serán independientes de otros ya que nacen de las cualidades naturales de cada instrumento musical. Estos recursos nos llevarán a un mayor manejo expresivo al momento de crear nuestras frases musicales, en un tiempo determinado, como nos dice Schönberg:

“En el sentido más amplio, la música emplea tiempo. Utiliza mi tiempo, tu tiempo, su propio tiempo. Sería de los más enojoso el que no alcanzara a expresar las cosas más importantes, de la manera más concentrada posible, en cada fracción de tiempo”. (Schönberg, 1962, p.71)

Es relevante que existan metodologías donde haya concordancia en los parámetros del sonido aplicados a los estudios, donde convivan las alturas, duración e intensidad con los recursos tímbricos del instrumento y se manifieste un complemento entre ellos, para poder así además de lograr una identidad propia en el sonido y también una mayor expresividad al momento de ejecutar nuestro instrumento musical en cuestión.

Esta investigación será fundamental para obtener una visión distinta de la práctica inicial de la guitarra eléctrica.

1.3. Justificación.

La temática que aborda esta investigación será un aporte para instrumentistas que desempeñan su trabajo musical en la guitarra eléctrica, ya que revelará la falta de recursos tímbricos (parámetro olvidado) en métodos guitarrísticos para nuestra ejercitación instrumental.

Estas metodologías han sido material de estudio en nuestra formación académica, por lo cual es relevante generar un pensamiento reflexivo sobre esta temática y crear una nueva concepción sobre el estudio de la guitarra. Consideramos esto, de gran utilidad.

Para nuestra formación académica instrumental es vital utilizar métodos donde se nos instruya en la amplia gama de posibilidades y recursos sonoros existentes en la actualidad. Por ello, debemos verificar si existe una falta de instrucción tímbrica dentro de las distintas metodologías. Cumpliendo con el desarrollo de nuestra tesis investigativa, la cual es pensada como una herramienta de utilidad para los distintos guitarristas, cumpliendo con la función de guía hacia la obtención en ellos, de una visión más integral al momento de ejercitar su rutina de estudio.

El uso de los recursos tímbricos es trascendental en los instrumentistas, por lo cual deben ser adquiridos tempranamente bajo una instrucción metodológica que incluya variados contenidos y ejercicios que aborden adecuadamente el manejo de estos. Es importante aclarar que estos recursos son fundamentales para lograr un mejor desempeño al momento de crear nuestras frases musicales.

Tener presente estos recursos nos llevará a lograr una mayor comunicación y entrega de una idea musical al público receptor, ya que esta será más completa al no basarse solo en las alturas o escalas musicales. Ahora tendrá otro sustento sonoro que establecerá en las distintas frases musicales una mayor expresividad.

1.4. Relevancia.

El contenido abordado en nuestra tesis es trascendental para los futuros creadores de métodos guitarrísticos, ya que entregaremos una visión de la función significativa que cumple el timbre en nuestro aprendizaje, estableciéndolo como un recurso de carácter expresivo, el cual nos dará distintas herramientas sonoras que nos ayudarán en nuestro desempeño profesional de intérpretes instrumentales.

El rol que ha cumplido el timbre en las distintas épocas musicales ha sido fundamental para el desarrollo de este arte tanto en la composición como a nivel de interpretación instrumental. El compositor vienés Schönberg en especial, ha sido nuestra base inspiradora ya que en sus textos, los cuales han sido abordados para la realización de nuestra investigación, nos muestra la preocupación y la relevancia que existió en aquella época por el parámetro timbre. Época donde se vieron involucrados otros compositores, por nombrar algunos: Webern, Berg, Debussy, etc, los cuales por su forma de componer, han sido objeto de estudio en variadas investigaciones y escritos, que nos dan a conocer el papel protagónico que cumplen en la historia de la música, por su visión vanguardista de la cual principalmente rescatamos como temática principal para la creación de nuestra investigación: la relevancia que otorgaron al parámetro del sonido: timbre.

Estimamos necesario realizar este estudio, ya que gracias a ello, podemos verificar la falta de integración del timbre en las metodologías guitarrísticas existentes en la actualidad. De esta manera, tomaremos este parámetro como objeto de observación, y generaremos en los futuros autores de métodos guitarrístico una mayor preocupación en el uso de los recursos sonoros existentes en la actualidad del instrumento en cuestión. Es esencial que los iniciados guitarristas, logren adquirir tempranamente los conocimientos y recursos tímbricos de la guitarra, para que en ellos exista gradualmente una mayor expresividad en sus ideas musicales.

Debemos tener claro que la expresividad es el concepto que ha llevado a grandes compositores a la búsqueda de nuevas sonoridades en sus obras musicales, por lo que podemos deducir que si un guitarrista adquiere desde sus primeros estudios las técnicas sonoras de su instrumento, este obtenga un realce en su creatividad y esto lo lleve a la búsqueda de otros innovadores recursos tímbricos aplicados a nuestro instrumento musical en cuestión, la guitarra eléctrica.

2. Capítulo N°2: Problematización.

2.1. Tesis.

¿Cómo se han integrado los recursos tímbricos en las metodologías guitarrísticas, donde se nos instruye en la práctica y/o enseñanza instrumental inicial, los cuales cumplen la función de prepararnos para tener un mayor control expresivo al momento de ejecutar nuestro instrumento musical?

Podemos observar bajo el desarrollo de nuestro documento, que los recursos tímbricos han sido abordados en las metodologías estudiadas de manera escasa, si bien se utilizan recursos como la articulación, alturas, ornamentos, donde estos en sí son los conceptos que nacen en función de la sonoridad de nuestro instrumento en cuestión, son muy limitados los ejercicios que nos instruyen para un mayor dominio de estos. Cabe destacar que estos recursos tímbricos son vitales para adquirir un nivel superior de ejecución guitarrística y por ende una mayor capacidad de interpretación musical.

A demás de lo anteriormente señalado, creemos que nuestro instrumento es capaz de otorgarnos más recursos tímbricos para su ejecución sonora, como por ejemplo: armónicos tanto naturales como artificiales, bending descendentes y ascendentes, la técnica de slap etc. donde técnicas sonoras son utilizadas por guitarristas connotados en la actualidad, como lo es el guitarrista B.B. King el cual utiliza bending de una manera expresiva, Joe Satriani el cual destaca por sus armónicos artificiales realizados con el trémulo de la guitarra, Guthrie Govan quien además de utilizar todas las técnicas anteriormente nombradas agrega a su forma de ejecutar la guitarra el slap.

De esta manera si somos capaces de identificar en estos guitarristas un mayor desarrollo tímbrico en su manera de ejecutar nuestro instrumento, es obligación de todo autor, incluir estos recursos técnicos en sus metodologías de instrucción, para así lograr un desarrollo instrumental acorde a los tiempos actuales y con esto quizá en un futuro próximo generar en los nuevos guitarristas la necesidad de crear nuevas sonoridades para el deleite en nuestro instrumento en cuestión, la guitarra eléctrica.

2.2. Objetivos.

2.2.1. Objetivo general.

Obtener una visión directamente relacionada con el desarrollo expresión musical contemporánea en la práctica guitarrística, demostrando desde el inicio del aprendizaje instrumental académico, la relevancia de uno de los parámetros del sonido; el timbre, como un requerimiento fundamental para nuestro desarrollo como guitarrista, el cual nos llevará al manejo de recursos tímbricos que aportarán un mayor carácter expresivo al momento de ejecutar nuestro instrumento musical.

2.2.2. Objetivos específicos.

- 1- Elaborar una historia del timbre desde las técnicas compositivas del siglo XX.
- 2- Analizar tres métodos de aprendizaje guitarrístico:
 - A modern method for guitar, autor William Leavitt.
 - Rock around the classics, autor Dave Celentano.
 - Nuevas proyecciones para guitarra eléctrica, autor Fernando Rosas.

2.3. Estado de la cuestión: escenario del problema.

La guitarra eléctrica desde su creación hasta la actualidad, se ha transformado en un instrumento trascendental en la historia de la música, por lo que actualmente existen variados autores que han investigado sobre este instrumento catalogado de instrumento relevante tanto en la música popular como en la música contemporánea.

La tesis doctoral llamada ¹The Electric Guitar in Contemporary Art Music, la cual fue escrita el 2013, nos expone una visión completa sobre el desarrollo de la guitarra eléctrica. Desde los inicios hasta la actualidad, nos muestra la evolución de la guitarra eléctrica tanto en lo físico como en la relevancia que fue adquiriendo como un instrumento eléctrico tanto en la música culta como en la popular.

El desarrollo técnico de la guitarra eléctrica, tanto en sus técnicas interpretativas como el nacimiento de su lenguaje sonoro, nace desde la música popular. (Mackie, 2013) Podemos nombrar a Hendrix el cual es pieza clave a en la música rock, ya que su manera de interpretar y ejecutar su instrumento da vida a variadas técnicas guitarrísticas que son fundamentales para la evolución de la ejecución instrumental guitarrística. Desde ahí nacen variados intérpretes como, Van Halen, Eric Clapton y muchos más, donde podemos percibir que la evolución instrumental de la guitarra eléctrica nace desde el ámbito popular. La relevancia de este instrumento da vida a distintos géneros del rock como el metal, grunge (por nombrar algunos), donde los intérpretes recurrían distintos recursos sonoros tanto para ejecutar el instrumento como acompañarlo con trémolos, distorsión etc.

El desarrollo de la guitarra eléctrica en la música contemporánea data de 1950, este hecho es considerado fundamental ya que por primera vez se instaura en este tipo de música un instrumento electrónico. (Mackie, 2013)

El autor Mackie en su escrito nos menciona a dos tipos de compositores, los cuales separa en dos secciones, los europeos y los ²no europeos. A ellos les efectuó una entrevista, donde relatan sus comienzos en la práctica de la guitarra eléctrica. Los no europeos iniciaron sus prácticas guitarrísticas sin estudios previos, por lo que su nivel de instrumentistas se desarrolló en mayor parte tocando en su garaje,

¹ Tesis de suma relevancia ya que nos revela el desarrollo de nuestro instrumento en cuestión.

² De esta manera Mackie se refiere a los guitarristas Norte Americanos.

específicamente música rock de gran influencia para los músicos de la época. Por otro lado nombra a los compositores europeos los cuales mayormente tenían una formación académica, específicamente desarrollando habilidades en la guitarra clásica. Estos al llegar a la etapa de la adolescencia comenzaron a tener más influencia en el ámbito popular. (Mackie, 2013)

La guitarra eléctrica en su práctica popular aporta con sus técnicas y sonoridades tímbricas en la ejecución e interpretación guitarrística, por otro lado la instrucción docta nos enseña un orden o estructura el cual llamamos lenguaje musical, por lo que, una es complemento de la otra.

Un capítulo de la tesis de Mackie, realiza entrevistas a distintos músicos, los cuales defienden la situación actual de la guitarra eléctrica, donde consideran que este instrumento musical se ha transformado en un objeto relevante dentro del ³mundo musical, ya que aporta una infinidad de recursos sonoros los cuales denotan que la melodía más que ser protagonista en este instrumento, pasa solo a ser un recurso sonoro. Algunos afirman que este instrumento romperá las barreras entre la música clásica y la música popular. (Mackie, 2013)

Mackie junto al compositor George Lents, trabajan en conjunto en una obra llamada Yngwe, donde aplican sus distintos conocimientos musicales, uno como compositor y otro como instrumentista, para poder dar forma al lenguaje musical en la partitura, donde lo más interesante es como codifican al papel los distintos recursos sonoros guitarrísticos utilizados para la construcción de esta obra contemporánea.

Otros documentos de gran relevancia en nuestra investigación, y que consideraremos en nuestro estado del arte, son los métodos guitarrísticos utilizados en la actualidad, ya que nos revelan de qué manera el parámetro timbre es utilizado e incluido como objeto de estudio guitarrístico en las distintas metodologías a analizar.

Las metodologías que utilizaremos son: Nuevas Proyecciones para la Guitarra Eléctrica; Autor Fernando Rosas, A Modern Method For Guitar; Autor William G. Leavit, Rock Araund The Classics; Autor Dave Celentano.

Podemos ver que los distintas metodologías abordadas en esta investigación

³ Refiriéndonos a los distintos tipos o estilos musicales existentes.

nos guían de manera práctica en la utilización de nuestro instrumento musical; la guitarra. Nos llevan en un sentido a la comprensión del lenguaje musical instaurado en nuestro instrumento, donde apreciamos; escalas y sus digitaciones, acordes y clave americana, técnicas de púa, la enseñanza de las duraciones (negra, blanca, corcheas), todo lo que comprende el lenguaje musical, pero en menor forma en una de las partes relevantes y que ha sido materia de estudio en las distintas épocas donde se ha ido desarrollando el lenguaje musical; el parámetro timbre.

Ahora si bien la tesis doctoral de Mackie y las metodologías anteriormente abordada nos dan detalles fundamentales sobre el instrumento en cuestión, aún falta la temática sobre la cual damos vida a nuestro trabajo de investigación, la cual se funda en la falta de recursos tímbricos en las metodologías académicas las cuales nos instruyen en nuestro inicio como interprete instrumental guitarrístico.

La guitarra eléctrica desde su creación hasta la actualidad nos muestra desarrollo progresivo como instrumento musical, donde grandes intérpretes en sus obras nos han expuesto recursos tímbricos que han sido de gran influencia para los distintos guitarristas y compositores a lo largo de la historia del instrumento en cuestión. Por lo tanto observamos un vacío en las metodologías guitarrísticas las cuales inician al intérprete en el proceso de estudio del lenguaje musical y técnico instrumental, ya que no nos instruyen completamente en los recursos sonoros utilizados en la actualidad.

2.4. Resumen de capítulos.

Antes de comenzar con nuestra investigación les enseñaremos un resumen sobre el contenido de cada capítulo desarrollado en nuestra tesis:

El capítulo N°1, es el encargado de introducirnos en el ámbito de esta investigación, donde se expondrán los motivos que generaron los cuestionamientos necesarios para el desarrollo de nuestra tesis. También es realizada una descripción sobre el tema a trabajar, su justificación y relevancia.

El capítulo N°2, expone la pregunta generadora de la investigación, además de los objetivos a desarrollar en los capítulos sub-siguientes.

El capítulo N°3, nos enseñará un recorrido extenso sobre el desarrollo musical de la época del siglo XX. En él se expondrán distintas técnicas musicales vanguardistas, en donde el timbre cumple un papel fundamental en la instauración del nuevo paradigma compositivo. Los autores a los cuales recurriremos para el desarrollo de nuestra investigación, serán: Arnold Schönberg, Robert Morgan, Pierre Boulez, Pierre Schaeffer, entre otros, los cuales serán los encargados de vislumbrar este paradigma compositivo durante el siglo XX.

El capítulo N°4, expondrá un análisis sobre tres metodologías de instrucción guitarrística, donde lo principal es revelar de qué manera se integran los recursos tímbricos dentro de la construcción del lenguaje musical. Las metodologías que serán objeto de análisis en nuestra investigación son las siguientes: A modern method for guitar, autor William Leavitt; Rock around the classic, autor Dave Celentano; Nuevas proyecciones para guitarra eléctrica, autor Fernando Rosas.

El capítulo N°5, nos señala culminación de nuestra investigación, en la cual por medio de una conclusión se señalan los distintos resultados de los objetivos desarrollados en nuestra tesis.

Luego de explicar a modo de resumen el contenido de los capítulos que integran nuestra investigación, damos paso a la realización del capítulo N°3.

3. Capítulo N°3: El timbre en el siglo XX.

A fines del siglo XIX comienza un cambio paulatino en el paradigma de la composición, donde acontece el fin del periodo que es llamado romanticismo y el comienzo del modernismo. Robert Morgan en su libro ‘‘Música del Siglo XX’’ nos habla de la significancia y lo distinto que es este siglo con los anteriores en el ámbito estético y técnico, por ende podemos ver cómo logra adquirir un valor histórico completo, de un todo integral para las generaciones posteriores hasta la actualidad. (Morgan, 1994)

De esta manera realizaremos una síntesis donde abordaremos las técnicas desarrolladas desde el siglo XX, las cuales nos darán una pauta donde podremos comprender la relevancia que cumple el timbre en el lenguaje musical y el rol fundamental que adquiere en el desarrollo de recursos expresivos de este arte.

3.1. Técnicas compositivas.

Durante el transcurso de la música como lenguaje artístico, esta ha sido objeto de cambios relevantes que han marcado su desarrollo, esto sin duda gracias a la existencia de compositores musicales, en los cuales se manifestó una mentalidad vanguardista, la cual dio como fruto la creación de nuevas técnicas compositivas, que sin duda fueron un aporte como objeto de estudio para las generaciones posteriores.

De esta manera comenzamos este sub-capítulo interiorizándonos desde el principio del cambio en el paradigma de la composición, ya que el proceso de desarrollo del pensamiento musical, no ocurrió de un solo golpe, fue de forma gradual, por lo que necesitamos entenderlo desde sus comienzos.

Para esto nos estableceremos a finales del siglo XIX, donde encontramos indicios de un cambio de mentalidad en la composición. Esto sin duda cumple un papel trascendental, porque desde este periodo en adelante se desarrolla un lenguaje distinto al ya instaurado en épocas anteriores al siglo en cuestión, donde en su totalidad se basaban en formas o estructuras donde el protagonismo existía totalmente en las funciones armónicas (la tensión y resolución), las cuales trazan los distintos momentos musicales de una composición. Para ubicarnos en los indicios del cambio de mentalidad compositiva, rescato la siguiente cita:

‘‘Obras completas no definidos por un solo tono se mueven en áreas tonales relacionadas entre sí y a menudo terminan en una tonalidad diferente a la cual comenzaron’’. (Morgan, 1994, p.39)

Con esta cita señalamos como poco a poco se fue abandonando el mundo tonal tan utilizado en épocas precedentes, se fue dejando esta estructura musical que nos condicionaba a una sonoridad instaurada, la cual nos limitaba a distinguir una forma gracias a los movimientos tonales.

Si bien la ambigüedad tonal fue uno de los recursos utilizados por compositores de este periodo debemos aclarar que esto ya existía en Bach, el cual como nos dice Schönberg: fue uno de los primeros grandes compositores el cual amplió las relaciones contrapuntísticas entre las siete notas de la escala diatónica, utilizando las cinco notas restantes, comprendiendo así los doce sonidos de la escala cromática. (Schönberg, 1962) Como podemos ver, el cromatismo es una herramienta significativa al momento de buscar nuevas sonoridades y dar mayor expresividad a una obra o composición musical.

De la misma manera Robert Morgan en su escrito sobre el siglo XX, nos relata sobre Richard Strauss (1864-1949), el cual nos revela como en sus obras mostró texturas polifónicas complejas con grandes variaciones y esqueletos armónicos intensamente cromáticos. (Morgan, 1994) Rescatamos de Morgan sus dichos al referirse a la obra de Strauss llamada *Ein Heldenleben* donde nos dice:

“Con el ostinato realizado por la percusión, los afilados pizzicatos, y las notas en forma de remolino que realizan los instrumentos de viento y madera, intentando reproducir el choque de las espadas y la reproducción del balido de la oveja en “Don Quixote”, producido por un silencioso metal que toca frulatti en combinaciones disonantes”. (Morgan, 1994, p.48)

A pesar de que no se refiere al cromatismo, es relevante nombrar esta cita, debido a que nos muestra como el compositor Strauss busca nuevos timbres, para poder así emular sonoridades las cuales lo ayuden a obtener una mayor expresividad en la obra señalada.

Ahora bien, volviendo al recurso anteriormente señalado el cromatismo, comenzamos a denotar la importancia que adquiere como un recurso expresivo, el cual desarrolla nuevas texturas en el ámbito sonoro de una composición musical. La utilización del cromatismo obtiene una mayor libertad en las obras, acompañada de una concepción revolucionaria en el ámbito de la organización tonal, por lo que existe una pérdida a la tendencia de resolver. Esta tendencia a resolver también fue cuestionada por las relaciones modales, las cuales fueron utilizadas para producir nuevos efectos melódicos y armónicos. De esta manera los principios básicos de la tonalidad tradicional era escasa, el acorde de dominante ya no tenía el papel privilegiado el cual nos indicaba el tono principal, y a la vez las escalas mayores y

menores comienzan a perder su relevancia para pasar a ser protagonistas las escalas modales. (Morgan, 1994)

A finales del siglo XIX en Francia, nace un movimiento artístico en el cual las costumbres utilizadas o establecidas se abandonan por una mayor libertad, donde el mundo es descrito de acuerdo a su punto de vista, transformándose así en una corriente independiente a la Alemana. Esta corriente artística tanto en lo pictórico como en lo musical es llamado ‘Impresionismo’.

Miguel Alegre en su trabajo de investigación sobre el impresionismo, nos detalla los motivos del movimiento impresionista, por lo que nos parece importante incluirlo y exponer la siguiente cita:

‘...los músicos que desde 1887 serían denominados “impresionistas”, constataron el ocaso del romanticismo que se vivía en Europa a finales del siglo XIX tras el esplendor alcanzado por las composiciones de Berlioz (1803-1869), Chopin (1810-1849) y Brahms (1833-1897) y la hegemonía finalmente ejercida por la figura de Wagner (1813-1883) y “comenzaron a sentir la necesidad de independizarse del espíritu wagneriano (profundamente germano) y buscar una identidad musical propia. Esa búsqueda los llevó a otras fuentes de inspiración y a experimentar con una serie de recursos técnicos y expresivos –a veces muy novedosos y a veces muy antiguos- más acordes con su idiosincrasia, los cuales fueron conformando un nuevo estilo que iba a revolucionar la música occidental y a perfilarse como la primera corriente musical europea del siglo XX.’ (Alegre, 2007/2008, p.2)

El impresionismo para Alegre es un movimiento vanguardista que ha sido de gran relevancia en la historia de la música, donde el concepto o nombre impresionismo es heredado del arte pictórico. El arte musical y pictórico de este estilo, se mueven de forma paralela ya que contienen una infinidad de similitudes relevantes que debemos señalar debido a que nos aclaran el porqué del término o nombre ‘impresionismo’:

‘ a) La naturaleza como punto de partida: si el pintor plasma la “impresión” que capta en un golpe de vista, el compositor tratará de suscitar con su música una imagen visual tan nítida como pueda (como sucede en el tríptico sinfónico La Mer o en Nuages –Nubes- de Debussy); b) Tanto en música como en pintura, no se pretende destacar el objeto, sino el impacto o impresión que produce en el espectador u oyente; c) Si en pintura cae la línea y desaparecen los contornos, en música se relativizan las líneas melódicas: la melodía se convierte en algo fragmentario, que contribuye a crear una atmósfera sonora tan imprecisa como la línea; d) Si en la pintura ganan protagonismo la luz y el color, en música las armonías tradicionales serían sustituidas por otras no basadas en tonos mayores o menores, sino en escalas no usadas habitualmente al menos en el contexto europeo “occidental”, aunque sí en la música oriental o africana, como la pentatónica (de cinco notas –como las notas negras del piano- con intervalos de tonos y de terceras menores), superponiendo sonidos en busca de una belleza sensual. El sonido constituirá el alma de la música como el color la de la pintura,

contribuyendo a ello el colorido de la instrumentación. Se rompe, así con la tonalidad tradicional; e) Si la pintura valora el color por sí mismo, sin ninguna finalidad, el músico impresionista valorará y buscará el sonido en sí mismo, como objeto de placer y sin finalidad alguna; f) Si el color impresionista surge de la combinación de colores que se superponen dando un sentido de totalidad, el sonido impresionista surge también de sonidos independientes que pierden su personalidad y producen al juntarse el efecto que se ha dado en llamar disolución impresionista.” (Alegre, 2007/2008, p.3)

La cita anteriormente escrita nos muestra de que manera las distintas sonoridades eran utilizadas para causar distintos efectos en la percepción del oyente, analógicamente es relacionada con la percepción visual en el arte pictórico. De esta manera vemos que las sonoridades o timbres son relevantes para envolver al oyente en un dialogo musical, el cual nos representará una historia sonora, donde se describirán distintos estados o momentos que de alguna manera serán asimilados por el público receptor.

Algunos de los compositores más representativos del movimiento impresionista y que aportaron gran cantidad de obras las cuales son objeto de estudio para generaciones de músicos posteriores de la época nombrada; francés Claude Debussy (1862-1918) el cual es la persona más representativa del movimiento y Maurice Ravel (1875-1937), quien es señalado como sucesor de Debussy.

Arnold Schönberg se refiere al impresionismo en Debussy de la siguiente manera:

“Sus armonías sin ninguna significación constructiva, eran utilizadas frecuentemente con fines coloristas para expresar estados o paisajes. Paisajes y estados que, aun siendo extra-musicales, se convertían en elementos constructivos al incorporarlos a la función emocional. De esta manera, si no en la teoría, la tonalidad fue ya destronada en la práctica... esto fue el paso para la emancipación de la disonancia”. (Schönberg, 1963, p.144)

Podemos reflexionar sobre el papel significante que cumple esta “emancipación de la disonancia”, ya que gracias a esta, se dio vida a nuevas estructuras musicales, donde el condicionamiento tonal que existía en épocas precedentes decae paulatinamente. Arnold Schönberg se refiere a este tema de la siguiente manera:

“El oído se fue familiarizando gradualmente con gran número de disonancias, hasta que llegó a perder el miedo a su efecto “perturbador”. Ya no se esperaba ninguna preparación para las disonancias de Wagner, ni resolución para las disonancias de Strauss, no molestaban las armonías irregulares de Debussy”. (Schönberg, 1963, p.145)

Ahora si bien poco a poco se comienza a renunciar al centro tonal, esto afecta claramente a las formas establecidas debido a que estas dependían en su mayor parte de las funciones armónicas.

De esta manera Schönberg nos describe la forma en que se estructuraban las obras musicales, para que así se comprendieran las distintas partes existentes en una composición:

“Antaño la armonía: se utilizó, no solo como una fuente de belleza, sino, lo que es más importante, como medio para distinguir las características formales. Por ejemplo, para el final únicamente se consideraba adecuada la consonancia. Existían sucesiones armónicas para puente, una transición, una codeta, todas distintas para reconocer partes”. (Schönberg, 1963, p.146)

Aquí llegamos a una etapa de incertidumbre, donde las nuevas sonoridades afectaban directamente a la forma tradicional. El oído estaba condicionado a las formas sonoras donde las distintas progresiones armónicas nos describían fielmente las partes de una composición. Por lo tanto si el acorde dominante dejó su papel protagónico, las estructuras comenzaron a desaparecer, ya que hasta el momento no existía otro sistema organizador para las composiciones musicales. El autor Josué Delgado Romo en su artículo llamado “Soluciones Formales en las obras de Webern op. 21 y op. 24”, se refiere a este proceso:

“Con el abandono de la tonalidad, el concepto de forma tradicional, basado en ella, comenzó a tambalearse. Schönberg fue consciente de la pérdida de estabilidad formal que significó este abandono de tonalidad. La gravitación sobre el acorde perfecto de tónica y las exigencias de la gran forma eran los garantes de la tonalidad. Si se había logrado ya la distorsión tonal utilizando el cromatismo integral, era una asignatura pendiente la búsqueda de un sustituto para la estructura formal”. (Delgado, 2014, p3)

La tonalidad de cierta manera nos impuso una estructura musical, por lo que al no existir esta estructura, las distintas partes de una obra no eran perceptibles. Por lo que Schönberg comenzó la búsqueda de nuevas formas de organización. En un comienzo utilizó textos de poemas para crear formas más amplias y para diferenciar las distintas partes existentes en ella.

Es de suma importancia saber de qué manera se organizaban las obras atonales de la época, por lo que cito nuevamente a Josué Delgado Romo el cual en su escrito nos enumera con detalles de qué manera se organizaban estas obras:

“1- Se abandona el desarrollo temático de la música tonal por el principio de la variación desarrollada. La desaparición de los procesos temáticos trajo consigo la desaparición de la forma temática, principal elementos estructurados de la época clásico-romántica.

2- Negación de toda repetición y potenciación de la variación continua y de la armonía complementaria.

3- En muchas ocasiones, la sucesión ininterrumpida de estructuras melódicas, armónicas, tímbricas y rítmicas muy libres, sustituirán la arquitectura formal característica de la música tonal.

4- A favor de una prosa musical, se abandona el sentido de la articulación métrica de la música tonal”. (Delgado 2014, p.5)

Schönberg durante largo tiempo intento reemplazar los procedimientos de organización tonal, de manera que existiera otro método de organización equivalente al anteriormente nombrado, y además permitiera crear nuevas y grandes formas. Así creó el método composición llamado Dodecafonismo, el cual con sus propias palabras nos explica que:

“consiste este método, principalmente, en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Esto significa, por su puesto, que ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie, en la que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática, aunque en distinta posición”. (Schönberg, 1962, p.148)

La serie consta de doce notas de la escala cromática, donde es alterada de la siguiente manera: inversión, retrogradación, inversión retrograda. De esta manera Schönberg logra un método en el cual las melodías, temas, frases, motivos, figuras, acordes, son ilimitados. Además de lograr grandes formas, este método incorpora las utilizadas en la música tonal como por ejemplo la sinfonía.

Podemos aclarar lo que llamamos “forma” como método estructurante de una composición citando a Josué Delgado donde nos dice que:

“Al emplear una serie de alturas como principio generador de la obra, opta por una nueva organización sonora donde la forma deja de ser un molde preexistente para ser el desarrollo final de la propia expansión de las alturas. En todo caso, se ha de insistir en el hecho de que serán el serialismo y la aleatoriedad los que consigan una verdadera apertura en el campo formal”. (Delgado 2014, p.6)

La cita anteriormente señalada nos revela como las composiciones no se basan en formas predefinidas o instauradas en un momento previo. Las formas son creadas al momento de realizar la composición y pueden llegar a ser ilimitadas.

Algunos compositores los cuales fueron relacionados de manera más estrecha con la corriente del método de composición dodecafónico son: Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935), donde Webern adopto con una mayor empatía el método de los doce tonos, Ulrich Dibelius se refiere al tema de la siguiente manera:

“Webern había ampliado los planteamientos iniciales del método dodecafónico y había sido el único en establecer una organización más allá del nivel musical de las alturas; para él, el intervalo era el elemento constituyente de las estructuras, libres de toda sustancia ajena y con coherencia interna propia”. (Dibelius, 2004, p.188)

Webern sin duda ha sido uno de los compositores influyentes en la historia de la música. Se caracterizó por su brevedad y genialidad expresiva en sus obras las cuales han sido objeto de estudio para generaciones posteriores. Marc Pepiol, en su artículo llamado ‘La Pedagogía de la nueva música’, se refiere a las composiciones del vienés Anton Webern de la siguiente manera:

“La brevedad esencialista de su música y el flirteo constante con el silencio serían, pues, la expresión más pura del intenso y radical periplo estético que llevó a cabo el músico vienés”. (Pepiol, 2012, p.189)

De esta manera, el método de composición dodecafónico se vuelve un lenguaje integro, en el cual las posibilidades expresivas llegan a ser comprendidas por compositores, los cuales dieron vida a nuevas sonoridades y formas musicales posteriores a Webern. De acuerdo con esto Marc Pepiol nos dice que:

“La llamada Escuela de Darmstadt, formada por una serie de teóricos de la música y compositores, elevará la poética de Webern a categoría y probará de ampliar, tanto como sea posible, su legado musical. Estos compositores descubrirán en el esencialismo weberniano, su severidad y la firme sujeción al principio serial, la clave de un nuevo lenguaje musical dispuesto a resurgir, como el ave fénix, de las cenizas de la destrucción”. (Pepiol, 2012, p.190)

La herencia musical Weberniana repercute en los compositores posteriores a este, dando paso a un nuevo método de construcción del lenguaje musical, Pepiol nos explica en su artículo lo siguiente:

“A partir de este momento, el serialismo integral, un sistema de composición que pretende extender el principio serial a todos los parámetros musicales, se convertirá en un dogma para muchos compositores a inicios de la segunda mitad del siglo XX”. (Pepiol, 2012, 190)

3.2. Darmstadt.

Los cursos de verano de Darmstadt fundados en 1946 por Wolfgang Steinecke se impartieron en el castillo de Kranichstein. Estos cursos fueron creados debido a la falta de conocimiento de la música contemporánea en los compositores jóvenes, de manera que la idea principal fue utilizar las obras existentes para el análisis y luego entender la forma de ejecución de este tipo de música. Esta gran iniciativa fue fundamental ya que los conservatorios ni las escuelas de música no existía instrucción pedagógica sobre esto.

Darmstadt se transformó en un lugar de estudio, donde los organizadores en conjunto con los propios compositores participantes conformaron la estructura interna del espacio en cuestión. De esta manera lograron construir un centro donde se reunían una gran cantidad de compositores a presentar sus obras contemporáneas. Lo más interesante es que la música contemporánea además de ser instruida, también se desarrollaba dentro del mismo espacio. Dibelius se refiere a esto de la siguiente manera:

“La música contemporánea ya no sólo se enseñaba y se presentaba en Darmstadt, sino que también se sopesaba, concebía, comentaba como algo inmediato y novísimo –es más: se hacía” (Dibelius, 2004, p.186)

Así se marcó el inicio de una nueva vanguardia musical, la cual fue instaurada por los propios compositores participantes de los cursos realizados en Darmstadt. Wolfgang Steinecke se refiere a esto:

“Lo que tuvo lugar en Darmstadt no obedecía a ningún tipo de desarrollo previamente planificado, motivado u organizado, sino que era el reflejo de la evolución de la composición, cuya dirección establecieron los propios compositores y sus obras. Planificación y azar, organización e improvisación confluyeron y actuaron conjuntamente”. (Dibelius, 2004, p.186)

Algunos de los compositores destacados en lo que llamamos música contemporánea, son: Pierre Boulez (Francés), Karlheinz Stockhausen (Alemania), Luigi Nono (Italiano), Karel Goeyvaerts (Belga), por nombrar algunos. Estos compositores en su formación musical, reconocen a Webern como una de las figuras iconos más destacables como ejemplo de compositor. En el escrito de Dibelius rescatamos la siguiente cita para asegurar lo anteriormente escrito:

“cuatro compositores... reconocieron de forma personal lo mucho que debían a Webern y lo que habían extraído de su música y convertido en la base de sus propios trabajos. Esto supuso el primer paso claramente marcado del auge de la música serial. La adhesión a Webern se convirtió en su manifiesto particular”. (Dibelius, 2004, p.188)

Siguiendo con las técnicas compositivas, llegamos a otro método el cual se encuentra unido a los avances tecnológicos de la época. Nace la música concreta y la música electrónica. Pierre Schaeffer nos dice que su nacimiento fue casi en el mismo momento en los años 1945 y 1950 respectivamente. (Schaeffer, 2003) Luego nos da una descripción sobre estas dos técnicas musicales:

“La música concreta pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos) juiciosamente escogidos, y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de las grabaciones.

Inversamente la música electroacústica pretendía efectuar la síntesis de cualquier sonido, sin pasar por la fase acústica, combinando, gracias a la electrónica, sus componentes analíticos que, según los físicos, se reducen a la frecuencias puras dosificadas en intensidad que evolucionan en función del tiempo”. (Schaeffer, 2003, p 20)

Ulrich Dibelius en su escrito, se refiere a la época donde comenzaba este movimiento vanguardista con lo siguiente:

“Cuando, a principios de los años cincuenta, se empezaron a considerar las posibilidades de producción de sonido con medios electrónicos, las perspectivas eran sorprendentes y, a fin de cuentas, incalculables...ahora se podía crear música de un modo completamente sintético”. (Dibelius, 2004, p.202)

Sin duda que los dos técnicas anteriormente nombradas (música concreta, música electroacústica) son los métodos precedentes de la música electrónica, la cual fue concebida en el estudio del Westdeutscher Rundfunk de Colonia.

Herbert Eimert con Meyer-Eppler crearon la fundación Kölner Funkhaus (dirigido por Eimert y, desde 1963, por Karlheinz Stockhausen) donde se realizaron estudios sobre la música electrónica. Los dos métodos relevantes los cuales fueron participe de los estudios realizados en la fundación anteriormente nombrada, fueron la música electrónica y el sistema de composición serial. (Dibelius, 2004)

La música electrónica se desvincula de la música instrumental, donde las condiciones técnicas y compositivas son distintas, Eimert se refiere a esto:

“Quien piense en términos de instrumentos, mejor debería seguir con ellos. Pues un estudio electrónico no es una orquesta en versión tecnificada. Sus posibilidades específicas no consisten en ampliar y enriquecer sus timbres. Al contrario: uno de los principios más productivos de la música electrónica se basa precisamente en la idea de que el timbre- como resultado de la superposición de tonos sinusoidales- también es susceptible de ser sintetizado”. (Dibelius, 2004, p.203)

Por lo tanto los instrumentos en este tipo de música pierden la relevancia que existía en los otros métodos musicales que la preceden. De esta manera la música

también existirá de forma sintética. Pierre Schaeffer se refiere a la música concreta y electrónica de la siguiente manera:

“...marcaron un hecho histórico: que se pudiera hacer música de ambas formas sin ejecutantes, instrumentos, ni solfeo”. (Schaeffer, 2003, p.24)

Este tipo de música afectó al sistema musical tradicional, ya que en sí, rompe el concepto musical que poseían los compositores. Pierre Boulez nos habla sobre esto:

“Al enfrentarse por primera vez con los medios electrónicos, el compositor se encuentra en un estado de gran confusión -todas sus ideas tradicionales acerca del sonido se desbaratan-. Las fronteras que había establecido hasta entonces se borrarán completamente y es más, se convierten en una especie de cliché negativo: todo lo que estaba delimitado, ya no tiene límite alguno; todo lo que se consideraba <<imponderable>>, de repente se puede medir y calcular con toda precisión”. (Dibelius, 2004, p.204)

La música electrónica además de todos los nuevos aportes sonoros y las metodologías intrínsecas en ella (las cuales generaron en la época un lenguaje musical distinto transformándose en un arte vanguardista), dio vida a nuevos objetos o aparatos para la audición musical, esto fue gracias a que existió una variedad de experimentos en ella. Pierre Schaeffer se refiere a esto de la siguiente manera:

“La música experimental de los últimos años, al acumular los aparatos y multiplicar las fuentes, enmascaró involuntariamente al principal medio de experimentación en música, que es el poder conservar, repetir y examinar a placer los sonidos que hasta ahora eran efímeros, por estar ligados al juego de los instrumentistas y a la presencia inmediata de los oyentes”. (Schaeffer, 2003, p.26)

De esta forma ya no es necesario un instrumentista o una orquesta para que exista la tan venerada música, ahora los aparatos (el ordenador y Magnetofón) son los encargados de grabar los sonidos reproducidos tanto electrónicamente como por un instrumentista, los cuales pueden ser reproducidos en variados momentos o las veces que uno estime necesario.

Además de lo anteriormente escrito, los aportes realizados por el estudio de la música electrónica son hasta el día de hoy de suma relevancia. Los aparatos se han ido cada vez miniaturizando, por lo que cualquier persona puede crear su pequeño estudio, y buscar las sonoridades que más le agraden. Esto dio paso a una variedad de instrumentos eléctricos como por ejemplo el sintetizador.

Podemos ver que los medios electrónicos dieron una inmensidad de herramientas para el desarrollo de nuevas sonoridades al momento de crear obras

musicales. Dibelius se refiere en su escrito la música contemporánea a partir de 1945 a este singular episodio:

“Vemos pues que este invento – impulsado por las innovaciones técnicas y el avisado instinto de la industria de la electrónica – se ha desarrollado mucho más deprisa y con un radio de alcance muchísimo más amplio y plural de lo que sus creadores, en un primer momento muy preocupados por encontrar unos fundamentos que hicieran concordar teoría y práctica e inmersos en discusiones de principios, pudieran imaginar jamás”. (Dibelius, 2004, p.448)

Con esta cita podemos ver que el progreso de las técnicas y los medios electrónicos fueron creciendo en mayor forma que la música electrónica, en el cual estos instrumentos se desempeñaban. Estos instrumentos han ido con rapidez evolucionando hasta la actualidad. Basta con ver la cantidad de recursos electrónicos que existen para la ejecución instrumental, y más aún, los mismos instrumentos electrónicos han sido diseñados de manera que cumplan variadas funciones, como es el caso de un piano eléctrico, el cual consta de una cantidad innumerable de sonidos que emulan a otro instrumento musical. También debemos señalar la creación de las capsulas eléctricas las cuales dan vida a nuestro instrumento en cuestión: la guitarra eléctrica.

3.3. Música Experimental.

Otro termino que debemos abordar, ya que este integra las formas musicales anteriormente señaladas (refiriéndonos a los métodos musicales creados desde 1945), es el de música experimental. Ulrich Dibelius nos describe lo señalado de la siguiente manera:

“En cierto modo, el desarrollo entero de la música desde 1945 podría describirse como una alternativa entre experimentos con gran poder de movilización y fases de consolidación y anquilosamiento, que luego vuelven a ser sustituidas por una nueva fase experimental, y así sucesivamente” (Dibelius, 2003, p.376)

El término o concepto llamado música experimental es denominado a todas las obras musicales que en general plantean estructuras y recursos musicales nuevos. Esto significa que tanto la música concreta como la electrónica son parte de ella.

Uno de los compositores relevantes de la época es el estadounidense John Cage (1912–1992), el cual introdujo en sus composiciones gran cantidad de fuentes productoras de sonidos y ruidos como por ejemplo: aparatos de uso cotidiano,

preparaciones y deformaciones del timbre, aparatos electro-acústicos, recursos fonéticos, grabaciones radiofónicas. (Dibelius, 2003)

Dibelius se refiere a la forma de componer de John Cage:

“la música –o el nivel de reducción en Cage, la escucha- tiene por objetivo facilitar la experiencia del presente sin preocuparse por el pasado ni esperar nada del futuro. Esta asunción de la existencia en el tiempo que nos es transmitida a través de la percepción acústica, así como lo visual que, a veces, la complementa, corresponde plenamente a la definición esencial de la música como arte temporal y hace coincidir el momento vivido con el de la representación organizada” (Dibelius, 2003, p. 378)

Sin duda la cita anteriormente escrita es reflejada claramente en la obra de Cage llamada *Living Room Music*, donde la música es realizada con objetos cotidianos los cuales se utilizan a diario al momento de cenar (vasos, platos, cubiertos, etc.) percutidos, además de utilizar la teatralidad nos asienta en un momento tan común como lo es el vivido en nuestro hogar, también utilizan el habla el cual cumple la función de recurso sonoro en la obra y no como un recurso para comunicar por medio del habla.

Poniendo fin a este capítulo, debemos establecer que hemos indagado sobre las variadas técnicas y metodologías creadas durante el siglo XX, cada una cumple un papel relevante en la historia de la música, y han sido objeto de estudio hasta la actualidad.

Es importante señalar que existieron muchas corrientes vanguardistas las cuales también fueron participes de la crisis y la disolución tonal, lo que llamamos un nuevo paradigma musical. Por nombrar algunos: (Rusia) Igor Strawinsky, (Francia) Erick Satie; Maurice Ravel, (Hungría) Béla Bartók, (Italia) los Futuristas; Pietro Mascagni, (Checoslovaquia) Leos Janáček, etc. todos ellos y más, fueron contribuyentes al comienzo de las nuevas vanguardias compositivas.

Si bien no fueron utilizados para la realización de esta investigación, no significa que fuesen irrelevantes para el desarrollo musical, solo es por un tema de acotar información, y recurrir a lo que según nuestro punto de vista es relevante para realizar nuestro trabajo de investigación.

3.4. Conclusión.

Después de haber realizado el capítulo anterior podemos concluir que sin duda los movimientos vanguardistas del siglo XX nos revelan el papel relevante que cumple el timbre en el desarrollo del lenguaje musical. El compositor Arnold Schönberg nos insta en una nueva concepción del timbre, ya no solo como un parámetro que define el sonido de un instrumento sino que como un parámetro significativo para el desarrollo del lenguaje musical, en donde la altura es una dimensión del timbre mismo. Esta concepción del timbre es reflejada en distintos escritos enfocados en las prácticas musicales de finales del siglo XIX y durante el siglo XX.

El autor Morgan en su obra “Música del siglo XX”, al analizar distintos compositores de esta época, nos revela como inicialmente existe una búsqueda por el término de las formas tonales, donde era utilizado como recurso liberador de estas, el cromatismo. Esto afecta claramente a las sonoridades instauradas en épocas precedentes, donde la tonalidad nos sumergía en un mundo condicionado en una estructura establecida. De igual manera Schönberg se refiere a lo anteriormente señalado como una ambigüedad tonal, con esto encontramos una congruencia entre los dos autores.

El punto anteriormente nombrado es clave ya que afecta directamente a la organización de las alturas, por ende el timbre también es afectado, entonces podemos deducir que las distintas técnicas creadas desde ese momento son fruto de la búsqueda de nuevas sonoridades. Estas nuevas sonoridades para nuestro sentido auditivo según Schönberg comienzan a ser entendidas ya que pierden su sentido perturbador por lo que comienzan a ser utilizadas en la mayoría de las composiciones musicales. Para aclarar lo que Schönberg llama ‘perturbador’ debemos recurrir al compositor Schaeffer, quien nos señala en su “Tratado de Objetos Sonoros” sobre la escucha o el escuchar. El autor nos revela que las personas al escuchar descifran la palabra en signos los cuales tienen un significado constituido con anterioridad, por esta razón somos capaces de entendernos y comunicarnos, por lo tanto las palabras articulan el valor que contienen en sí mismas a nuestro intelecto, de esta manera analógicamente la música comunica ideas que entendemos ya que están creadas bajo normas y estructuras establecidas, por lo que al no obedecer estas formas tonales provocaba en la audición un desentendimiento debido al desconocimiento de la estructura sonora realizada en ese instante.

Encontramos entre Schönberg y Schaeffer sobre lo anteriormente escrito una similitud, que es reflejada en un párrafo del texto el “Estilo y la Idea”, donde a modo

de ejemplo lo rescatamos para aclarar el comportamiento de la percepción auditiva al momento de existir un lenguaje musical poco claro:

“Toda nota añadida a una nota primera hace dudosa la tonalidad expresada por esta. Si, por ejemplo, sol sigue a do, el oído estará seguro de si se trata de do mayor o de sol mayor, o incluso fa mayor o de mi menor; y la adición de otras notas podrá o no aclarar el problema. De este modo, se produce un estado de inquietud, de indecisión, que se asienta a través de la mayor parte de la pieza, aún más acentuado por similares funciones rítmicas”. (Schönberg, 1962, p.82)

Podemos puntualizar el gran interés que existió en Schönberg en la búsqueda de nuevas formas donde existiese un equilibrio para que en sí llegase a ser descifrada por la percepción auditiva de manera tan normal como lo fue en las formas tonales. Así las alturas se comienzan a relacionar unas con otras de manera que cada una obtiene una relevancia por sí sola, no como una pieza de construcción armónica, por lo que este efecto influye en la existencia de nuevas sonoridades debido a las nuevas formas de organización, por ende nacen los nuevos timbres. Así también se fue instruyendo el sentido auditivo de las nuevas generaciones, por lo que desde este punto se crean otras formas o metodologías a utilizar para la creación de las posteriores obras musicales.

La tecnología es el nuevo recurso para el desarrollo musical, donde la música electroacústica y concreta nos invade de múltiples sonoridades. Estas dos músicas dan paso a la música electrónica, donde Schaeffer ve en ella una gran relevancia ya que marcó un hecho histórico donde se podía hacer música sin músicos. Dibelius por otro lado se refiere al tema manifestando que el estudio de la música electrónica no tiene como fin ampliar los timbres orquestales, ya que en sí el timbre puede ser sintetizado, por lo tanto las posibilidades electrónicas más allá de sintetizar sonoridades existentes creó nuevas posibilidades y recursos para la existencia de nuevas sonoridades. No por nada Dibelius nos dice que la música desde este proceso musical puede ser sintética.

El compositor Schaeffer también nos muestra beneficios existentes en la música electrónica, reflejando esto al nombrar aparatos los cuales sirvieron para experimentar con la música (magnetofón), sobre todo los que permitieron que existieran nuevas formas de conservación de la música, donde en estos se podía examinar los sonidos y lograr nuevas investigaciones. Así la música electrónica nos aportó una infinidad de recursos tecnológicos y posibilidades sonoras para la creación en nuestro arte. De esta manera vemos que tanto Schaeffer como Dibelius ven la

significancia que existe en la música electrónica como un aporte sonoro al lenguaje musical.

En general los autores abordados nos muestran como durante el siglo XX la búsqueda de nuevas formas de organización musical, lleva a que el lenguaje musical instaurado logre una expansión en los límites sonoros existentes, por ende una mayor relevancia en las composiciones del parámetro timbre.

4. Capítulo N°4: Métodos de aprendizaje guitarrístico.

4.1. Introducción.

Para lograr introducirnos en el campo de la metodología guitarrística debemos aproximarnos a las épocas donde se desarrollan los primeros tratados didácticos instrumentales, cuyo objetivo principal era a lo igual que en la actualidad, lograr la enseñanza y comprensión de las distintas técnicas sonoras. Por lo cual tomamos estos datos en nuestra investigación como un antecedente relevante para el entendimiento de la función ancestral de un método instrumental. No investigaremos sobre los orígenes del instrumento, sino que solo desarrollaremos una búsqueda dentro de las formas instrucción, que en este caso se desarrollan en torno a la vihuela, antepasado más cercano a la guitarra actual.

En la obra del siglo XVI ‘‘Los instrumentos musicales en el mundo’’, su autor Francois-René Tranchefort, nos relata las primeras formas guitarrísticas, las cuales comienzan gradualmente a transformarse al instrumento que conocemos en la actualidad. Estos antecedentes nos ubican en el renacimiento, donde el autor revela lo siguiente:

‘‘Precisamente en este siglo se conformó una riquísima literatura para guitarra, especialmente para la vihuela, importante instrumento de cuerdas punteadas del renacimiento’’. (Tranchefort, 2008, p.138)

El autor al nombrar una conformación de literatura para guitarra y vihuela, nos vislumbra a pasos agigantados la existencia de algún estudio sobre los instrumentos señalados, por ende revelamos indicios de la creación de metodologías para la ejecución de estos dos tipos de instrumentos.

Otro punto que cabe destacar sobre la vihuela es lo siguiente:

‘‘Por ser un instrumento cortesano la vihuela dio lugar a un repertorio de destacada originalidad, constituido principalmente por <<romances>> y <<canciones>> (melodías acompañadas), madrigales y fantasías sobre temas tomados sobre temas nacionales. Toda esta música –lo mismo que la guitarra hasta el siglo XVIII- se escribía en tablatura’’. (Tranchefort, 2008, p.138)

Con la cita anterior podemos validar la existencia de metodologías sobre el instrumento, ya que visibilizamos la existencia de un sistema de notación para la práctica de variados repertorios los cuales fueron ejecutados por este instrumento musical. A demás el autor nos señala técnicas de ejecución donde se refiere de la siguiente manera: ‘‘Se utilizó el arco, un plectro y, con mayor frecuencia, los dedos’’. (Tranchefort, 2008, p.138)

El autor Javier Suárez-Pajares en el libro “Historia de la música en España e Hispanoamérica” se refiere a los siglos en donde comienza a apreciar la práctica instrumental en el ámbito cortesano:

“En las fronteras del siglo XV y XVI confluyeron dos factores, uno técnico y otro ideológico, que resultarían determinantes para el cambio de situación: por una parte, el desarrollo de la imprenta musical y, por otra parte, una codificación ampliamente difundida de las conductas y los modales del cortesano, en cuya educación la práctica musical se convirtió en uno de los principales adornos como forma de seducir, lucir sus habilidades y entretener su ocio y el de su entorno”. (Gómez, 2012, p.215)

La cita anterior además de revelarnos los siglos en donde existe una práctica instrumental, también nos señala lo relevante que fue en aquella época obtener un buen desempeño instrumental para la obtención de un estatus social. Fueron los instrumentos de cuerdas pulsada los que lograron un protagonismo en esta época al contrario de los instrumentos de viento que provocaban en las distintas personas un rechazo. Esto es reflejado en la siguiente cita:

La pasión por los instrumentos de cuerda pulsada –Laúdes y vihuelas, sobre todo, pero también ocasionalmente arpas- y la consideración que merecen también las violas de arco y los instrumentos de tecla –que al cortesano le vale con conocer pero, cuando más excelente se sea en ellos, mejor- contrastan de forma neta con el rechazo que provocan los instrumentos de viento. (Gómez. M, 2012, p. 218)

Si bien tenemos claro la existencia de metodologías para el aprendizaje instrumental de la vihuela, tenemos que revelar lo importante que ha sido este punto como herencia para los futuros puntos de vistas en la instrucción guitarrística. Comenzando con la imprenta musical donde el desarrollo de este código hasta la actualidad contiene un significado relevante para la ejecución instrumental. En aquella época existía un código en tablatura donde se indicaba perfectamente donde pulsar la cuerda para dar vida a la nota o altura deseada, como herencia de ello, nace nuestra notación musical guitarrística donde además de indicarnos una altura, este código contiene más recursos expresivos para la ejecución de aquella nota musical.

Vemos que esta codificación con el paso de los años, se ha ido desarrollando en gran manera, ya que la búsqueda de recursos técnicos para la ejecución instrumental, han ido adquiriendo aún más recursos sonoros, por ende también ha crecido la búsqueda de su codificación al escrito.

Ahora si bien nombramos una de las más cercanas formas de nuestro instrumento, donde la idea principal es dar cuenta de lo importante que es el desarrollo instructivo de un instrumento en particular para su ejecución, debemos

referirnos a nuestro instrumento desde el momento que toma la forma que visualizamos en la actualidad.

Para dar una referencia exacta sobre la guitarra debemos recurrir nuevamente al autor Tranchefort, que nos dice que la guitarra clásica logra su forma actual en el siglo XVIII, donde los ornamentos instaurados en las formas antiguas decaen gradualmente por una mayor preocupación por su confección en el ámbito sonoro. (Tranchefort, 2008)

Uno de los compositores pioneros en la instauración de formas de ejecución instrumental guitarrística es Fernando Sor. Este compositor supo cómo ampliar el repertorio guitarrístico, logrando así que este instrumento obtenga una mayor relevancia entre los compositores del siglo XX. Las consecuencias que obtuvo la práctica guitarrística gracias a Fernando Sor son señaladas por Tranchefort en la siguiente cita:

“La guitarra tomó un nuevo impulso a partir de los años veinte: compositores españoles como Falla o Rodrigo, aparte de otros muchos –de Schönberg a Britten- suministraron al instrumento un repertorio vivo defendido en la actualidad por eminentes virtuosos (John Williams, Julian Bream, entre otros). La mayor parte de los conservatorios de música del mundo imparten la enseñanza de este instrumento”. (Tranchefort, 2008, p.139)

Si bien ya estamos conscientes de los puntos donde se refleja tanto el desarrollo instrumental como lo significativo que ha sido la existencia de metodologías para la ejecución y el desarrollo instrumental, ahora debemos dar una pequeña referencia sobre la guitarra eléctrica para así poder acercarnos a la esencia de esta investigación.

El autor Tranchefort en su obra se refiere a la guitarra eléctrica como un instrumento electromecánico el cual nace en Estados Unidos en 1935, además de señalar que esta surge de la guitarra acústica con la diferencia de que el sonido no nace de una caja de resonancia como la guitarra acústica, sino por la utilización de un dispositivo eléctrico. (Tranchefort, 2008)

Sin duda encontramos similitudes entre las prácticas instrumentales de la vihuela con la guitarra eléctrica. Esta unión la visualizamos en tres aspectos:

1- El primer aspecto lo encontramos en lo significativo que fue el desarrollo de habilidades en el ámbito instrumental vihuelista, ya que esta búsqueda lleva gradualmente al dominio sonoro del instrumento, por lo tanto al encontrar los límites tímbricos de este, lleva al desarrollo de nuevos instrumentos quienes heredan los recursos técnicos del anterior y a la vez se aumenta en ellos sus posibilidades sonoras

de acuerdo al gusto de la época. Por lo tanto encontramos en este llamado “desarrollo de habilidades” una unión entre la vihuela y la tradición guitarrística hasta la existencia de nuestro instrumento en cuestión, la guitarra eléctrica.

2- El segundo punto lo revelamos en las prácticas instrumentales cortesanas, debido a que en este proceso instrumental se buscaba mostrar las habilidades como instrumentistas para obtener un mayor reconocimiento, por lo tanto también encontramos una unión en este punto señalado con nuestro instrumento actual, ya que podemos deducir que la búsqueda de una mayor vitrina para exponer nuestras habilidades denota una mayor relevancia en guitarra eléctrica, debido a que esta obtiene un mayor poder como un instrumento diseñado para ser ejecutado frente a una gran cantidad de personas. Con la ayuda de la tecnología es posible abarcar espacios enormes donde un instrumentista puede ser visualizado por una infinidad de personas a la vez, y de esta manera sin duda lograr un mayor reconocimiento entre el público auditor.

3- El tercero lo encontramos en la preocupación que existió en aquella época por la obtención de un desempeño instrumental de categoría, ya que este punto los envía a crear metodologías las cuales lleven al instrumentista a adquirir mayor habilidad en la ejecución sonora, por ende el sonido comienza a ser estudiado de manera que exista uniformidad en la instrucción instrumental: acordes, intervalos, clave americana. Esto sin duda es una herencia incluida en la mayoría de las metodologías hasta la actualidad.

De esta manera, el punto anterior nos revela como aún en la actualidad sigue siendo bien visto un músico habilidoso en el área de instrumentista, por lo que es necesario obtener una buena instrucción en ello. Estos procesos de instrucción llevan al músico a un mejor desempeño interpretativo y con el tiempo a la búsqueda de nuevos recursos sonoros que lo ayuden a obtener una inmejorable ejecución instrumental. Así podemos vislumbrar que a través del tiempo existirá un desarrollo gradual cada vez más exigente en las nuevas generaciones de instrumentistas.

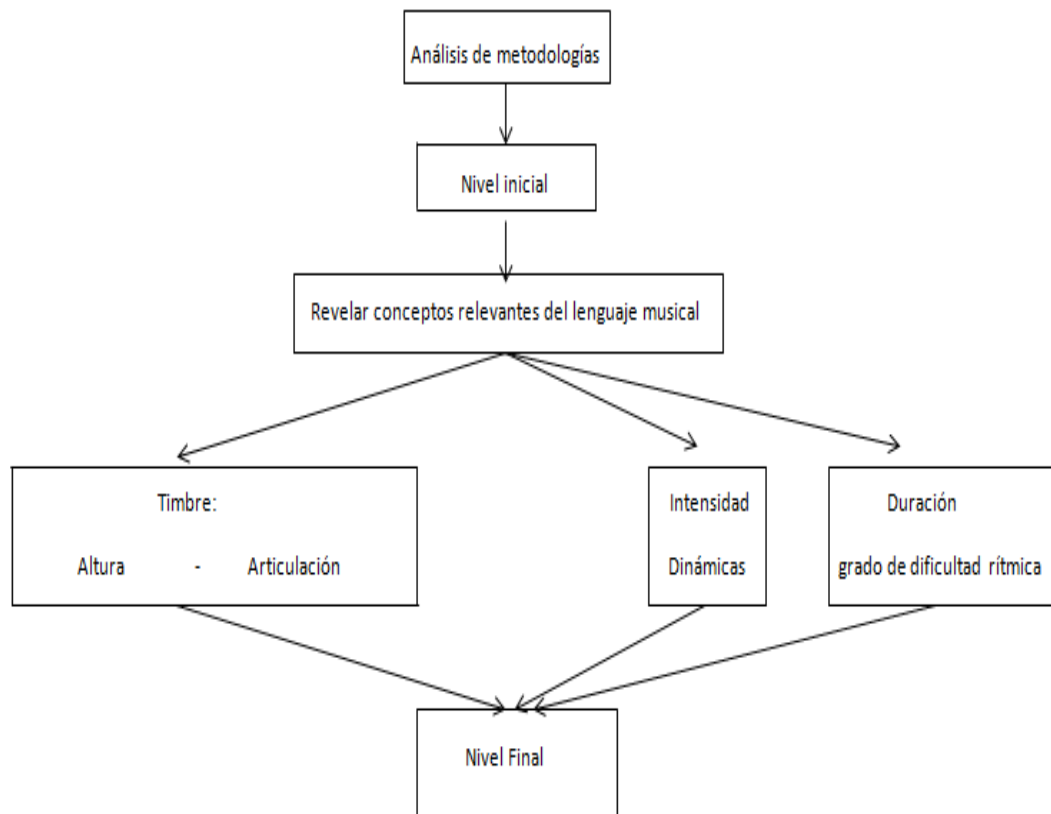
Después de todo lo anteriormente escrito ya podemos comenzar a realizar el análisis de tres metodologías. Estos métodos fueron escogidos ya que en ellos existe una diferencia de niveles en el grado de dificultad instrumental.

Al referirnos al nivel, queremos decir si está diseñado para músicos principiantes o instrumentistas avanzados. Con esto obtendremos un documento completo donde se aborden los distintos grados de dificultad instrumental guitarrística y por ende los distintos pasos de instrucción del interprete musical.

4.2. Análisis de metodologías.

Para comenzar este subcapítulo es necesario esclarecer que nuestra investigación es de enfoque cualitativo, lo cual ha sido corroborado bajo la instrucción del libro ⁴“Metodología de la investigación 5ta edición”.

Luego de tener claro nuestro enfoque, debemos señalar la manera en que abordaremos los parámetros sobre los distintos métodos guitarrísticos. Para ello primero construiremos un esquema el cual ha sido tomado como idea de la forma de organización que existe en la metodología nombrada anteriormente:



Ahora basándonos nuevamente en la libro “Metodología de la investigación 5ta edición”, diseñamos una tabla la cual será relevante para la obtención de los conceptos claves que revelaran el contenido esencial de cada una de las metodologías a analizar:

⁴ Los autores de este método son los siguientes: Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado, María del Pilar Baptista Lucio.

Concepto	Método 1	Método 2	Método 3
Nombre			
Autor			
Páginas			
Editorial			
Lugar de Publicación			
Año de publicación			
Nivel			
Alturas			
Articulación			
Dinámicas			
Duración			
Tempo			
Ornamentos			
Nivel final			

4.2.1. Primera metodología.

Nombre:

A modern method for guitar

Autor:

William Leavitt

Páginas:

125

Editorial:

Berklee press

Lugar de publicación:

Boston, Usa

Año de publicación:

1966

Nivel:

Esta metodología comienza instruyéndonos en los puntos esenciales para poder entender el código de escritura musical. Estos puntos son:

- la descripción detallada del pentagrama.
- La llave de sol, además de dar una descripción sobre la armadura.
- Nos instruye sobre la métrica, dando como ejemplo el 4/4.
- Figuras rítmicas (estas son descritas más adelante en el concepto duración)

Al inicio nos entrega una explicación sobre nuestro instrumento en cuestión, mostrando el nombre y número identificador de las cuerdas, además de enseñarnos un método para afinar la guitarra. Otro aspecto importante es que enumera los dedos de la mano utilizados en el diapasón con la función específica de digitar las notas musicales.

De esta manera el autor nos prepara para entender todo lo contenido en su metodología, por lo que deducimos que esta comienza de un nivel básico.

Alturas:

Estas son abordadas de manera de instruir al instrumentista sobre variados puntos:

-Escala Mayores: C, G, F, A, D, Bb, Eb, Ab, Db. Son ejercitadas en las siguientes posiciones:⁵ type 1, type 1A, type 2, type 3, type 4.

Es relevante señalar que de acuerdo a la escala abordada, los distintos ejercicios se realizaran en la misma tonalidad.

-Escala menores: Am, Em, Dm, (menor natural, armónica, melódica)

-Escala cromática: Son expuestas tanto como escala a digitar como integrado a variados estudios donde el autor nos revela pasajes cromáticos. Rescatamos fragmentos de dos estudios que muestran lo anteriormente señalado:

-Sostenidos y bemoles:

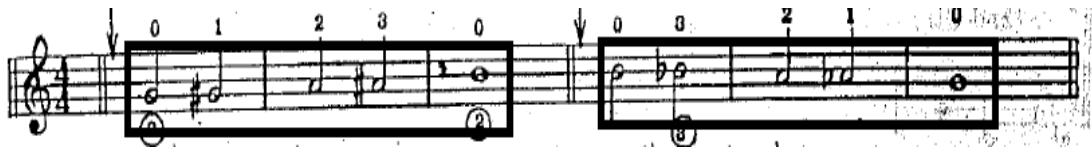


Figura 1 (pág. 15)

-Extracto de estudio para dos guitarras en G:

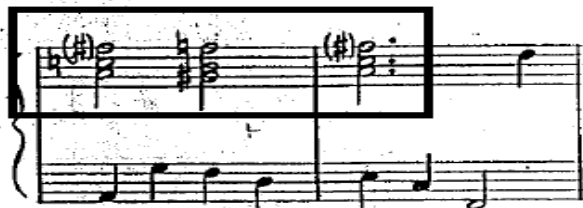


Figura 2 (pág. 32)

⁵ El autor llama type (tipo) a los distintos dedajes que nos guiarán en la búsqueda de una escala musical según corresponda.



Figura 3 (pág. 46)

La figura 1 nos muestra un estudio cromático, a diferencia de la figura 2 en donde el autor integra la escala cromática en un dueto, denotando en sí, la sonoridad de esta escala instaurada en el fragmento de esta obra musical. La figura 3 el autor expone un ejercicio para su trabajo y estudio en el instrumento de esta escala.

-Acordes: Los acordes son trabajados en el método de variadas maneras: escritos en diagramas como también sobre el pentagrama en clave americana. De esta manera nos expone las funciones armónicas, donde podemos ver cadencias (II, V7, I), funciones transitorias, acordes con distintas tensiones. Las siguientes imágenes señalan lo descrito anteriormente:

-Sección "Diseño de acordes móviles":

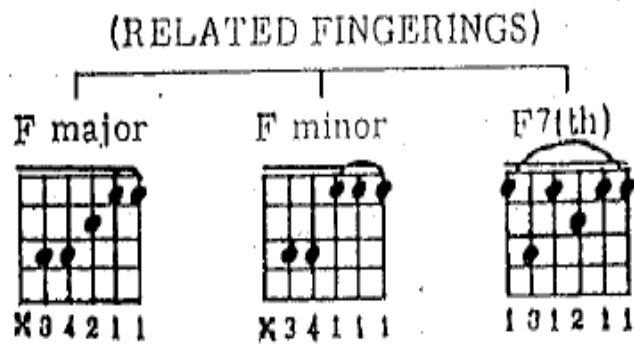


Figura 4 (pág. 58)

CHORD SIMPLIFICATION AND SUBSTITUTION CHART						
MAJOR	C6	Cmaj7	Cmaj9	C ₆ ⁹	Cmaj ₇ ⁹	USE: C major
DOMINANT 7th DOM 7-ALTERED 9th	C9 C7(-9) C7(+9)	C13 C7(b9) C7(#9)	C9(11+) C13(-9) C13(+9)	C11+ C13(b9) etc.	----- ----- -----	USE: - C7 - C7 or G dim { build dim chord - C7 (or G*) { on 5th note above C
DOM 7-ALTERED 5th DOM 7-ALTERED 5, 9	C7+ C7(-5) C7 ₄₅ ⁹	C7(+5) C7(b5) C7 ₄₅ ⁹	Caug7 C9(-5) C7 ₄₅ ⁹	C9+ etc... C7 ₄₅ ⁹	C7(+5) C+9 C7 ₄₅ ⁹ -----	USE: C+ - C+ or Gb+ { build substitute - C+ or Gb+ { chord on flatted - C+ or Gb+ { 5th above C
DOM 7-SUS 4	C7(sus4)	C7(susF)	C9(sus4)	C9(susF)	C11	USE: G minor 5th note above C
MINOR	Cm6	Cm ₆ ⁹				USE: C minor <i>J.D.Rio</i>
MINOR 7th	Cm7	Cm9	Cm11			USE: Cm
MIN-WITH MAJ 7	Cm(♯7)	Cm(♯7)	Cm(maj7)			USE: G+(5th above C) or Cm
MIN 7-ALTERED 5th	Cm7(-5)	Cm7(♭5)				USE: Ebm { built on minor, (or { lowered 3rd above C

Figura 5 (pág. 58)

-Fragmento de sección "Acompañamiento rítmico":

Figura 6 (pág. 24)

La figura 5 nos muestra una tabla de sustitución, donde los acordes según su funcionalidad pueden ser coloreadas con otras tensiones. Por otro lado la figura 6 nos muestra un ejercicio donde existen funciones transitorias (destacada en un círculo) además de instruirnos sobre las cadencias (destacada en un rectángulo).

Polifonía:

Este concepto es abordado por el autor de 2 maneras:

1. Ejercita la polifonía entre dos guitarras, donde crea ejercicios en los cuales existe una línea melódica y una línea armónica (acordes), donde ambas guitarras deben alternarse las dos líneas del estudio, para así ejercitar tanto la base armónica como la línea melódica. El siguiente pasaje es rescatado ya que nos ejemplifica el contenido polifónico existente en el método:

-Extracto de estudio para dos guitarras "One, two, three, four":



Figura 7 (pág. 10)

2- Otra forma donde se aplica la polifonía de manera individual, donde el músico debe realizar tanto el acompañamiento como la línea melódica, esto denota mayor trabajo técnico e interpretativo. Para explicar lo anterior rescatamos el siguiente pasaje de un estudio titulado que nos detalla esta otra forma polifónica existente en el método:

-Extracto de "Segundo solo":

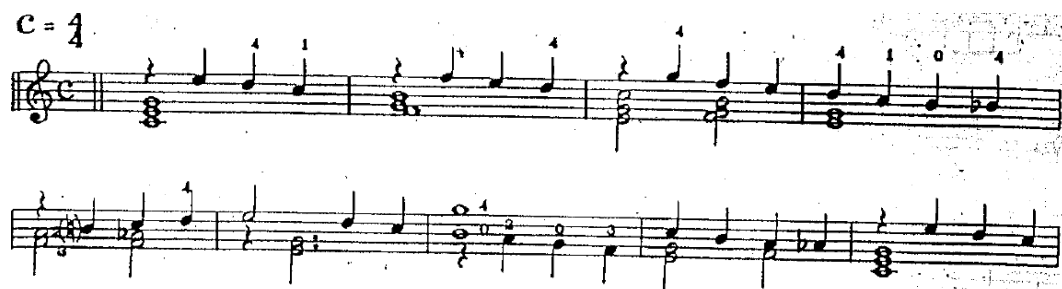


Figura 8 (pág. 25)

Lo relevante de estos ejercicios es sentir como se relaciona las alturas por medio de su movimiento melódico y armónico, para que de esta manera se logre acrecentar la percepción sonora del estudiante.

-Arpeggios: Este recurso denota una manera distinta de ejecutar las alturas, las cuales son tocadas sin detener su sonido. Rescatamos el siguiente estudio de la metodología, ya que nos muestra una de las formas de utilizar la técnica llamada arpeggio:

-Estudio completo para púa N°1:

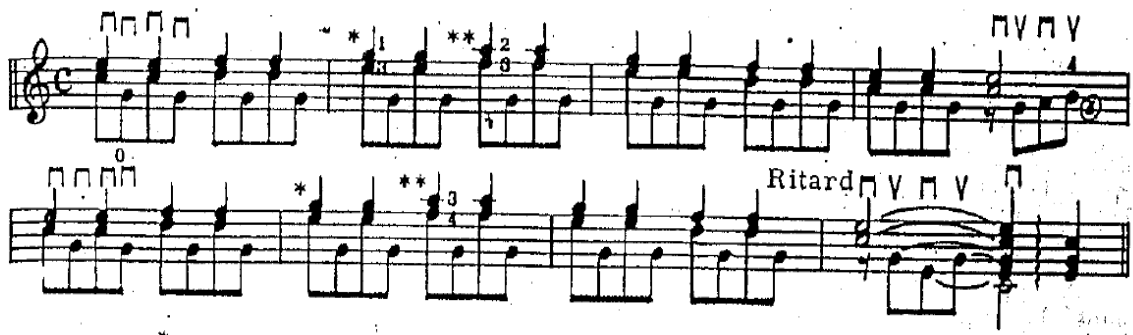


Figura 9 (pág. 27)

Articulación:

En la mayoría de los ejercicios no existen indicaciones de articulación por lo que deben ser tocadas de manera legato.

Otra indicación que podemos rescatar es la de la utilización de la púa, donde se indica en su mayoría que el tiempo de negra se ejecuta con el movimiento de púa “down” y el tiempo de corcheas en “down” y “up”. En general los tiempos fuertes son con el movimiento de púa “down” y los tiempos débiles “up”. También existen variadas excepciones como en el estudio siguiente, donde se utiliza un tipo de movimiento de forma reiterada.

-Extracto de estudio N°1 “corchea, midiendo y tocando”:

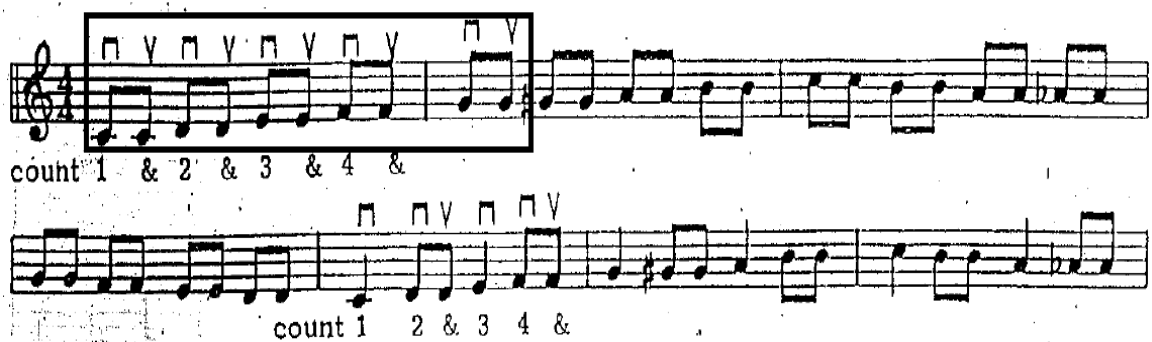


Figura 10 (pág. 18)

La fuerza para utilizar la púa denota un timbre distinto, por lo que rescatamos del método las acentuaciones, las cuales dan mayor expresividad en el pasaje requerido.

-Extracto de estudio para dos guitarras "Dee - oo - ett":

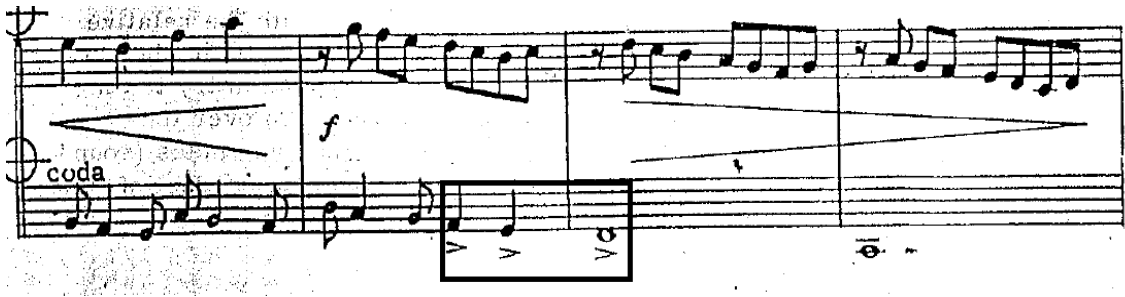


Figura 11 (pág. 96)

Existe también en esta metodología ligaduras de expresión en variados ejercicios. Rescatamos del estudio de púa N°2 un pasaje que nos muestra este tipo de ligadura. Ejemplo:

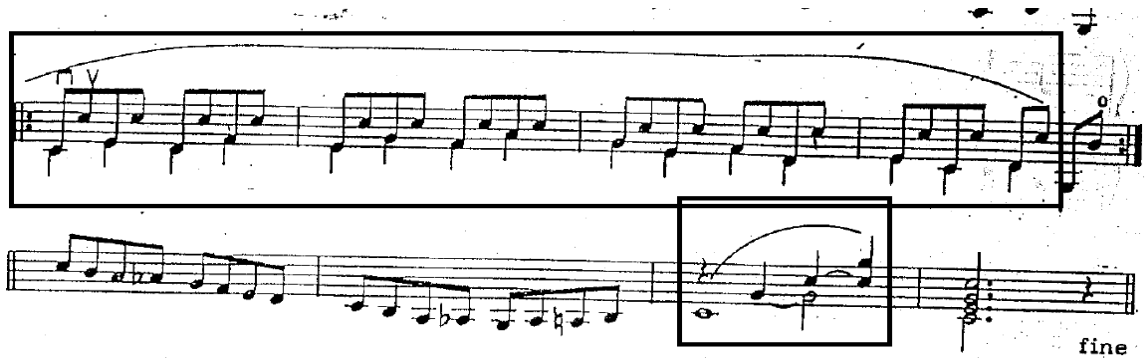


Figura 12 (pág. 33)

Uno de los recursos utilizados es el sweep-picking donde la púa es utilizada hacia arriba y abajo en donde cada uno de esos movimientos ataca más de una nota. Esta forma de ejecución de las alturas denota un sonido especial. Es bueno destacar que estos estudios son creados en las distintas tonalidades a trabajar. A modo de ejemplo rescatamos el siguiente estudio en C mayor:

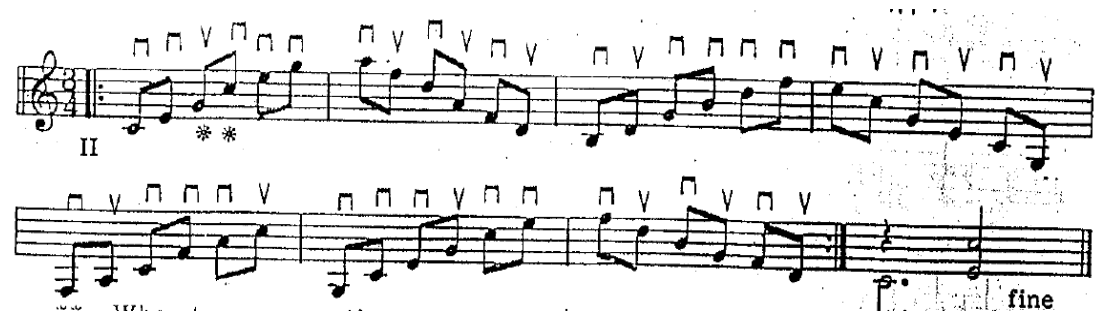


Figura 13 (pág. 61)

Ya acercándonos al final de la metodología encontramos un estudio donde se nos instruye sobre el staccato y el legato, donde nos muestra su forma de notación. El ejercicio es el siguiente:



Figura 14 (pág. 93)

Otro estudio en particular en la mitad del método integra el staccato (único estudio de la metodología que lo integra).

-Extracto de estudio para dos guitarra "duo en D":



Figura 15 (pág. 53)

Dinámicas:

Podemos observar el manejo de dinámicas en pasajes donde utiliza notaciones como el crescendo (en rectángulo) y decrescendo (en círculo). Para ejemplificar rescatamos el siguiente pasaje del estudio para dueto "Two, two". Ejemplo:

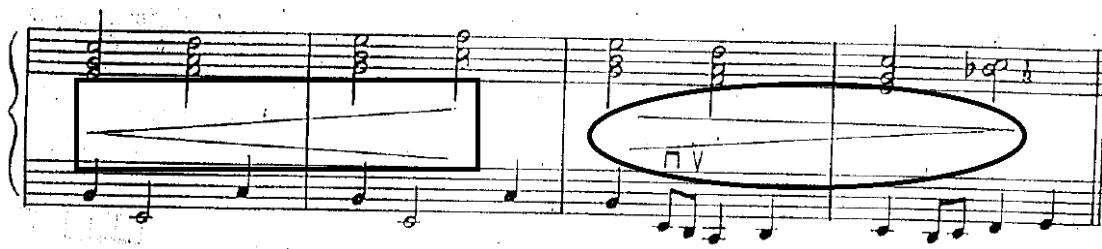


Figura 16 (pág. 28)

En el transcurso de los ejercicios encontramos un estudio que integra otros grados de manejo de la intensidad, como los son el piano, mezzopiano, mezzoforte, forte. Ejemplo:

-Extracto del estudio para dos guitarras ‘Dee – Oo – Ett’:

Dee - Oo - Ett (duet)

Moderately Slow

p (softly)

mf (moderately loud)

f (loud)

to coda

D.C. al coda

Figura 17 (pág. 96)

Duración:

Las figuraciones rítmicas comienzan a ejercer trabajo a medida que se avanza en los distintos estudios de esta metodología. Si bien vemos al principio estudios donde el autor comienza a instruir en los tiempos de blanca, negra, corchea, gradualmente se da paso a la enseñanza del tiempo de silencio, como se indica en la figura 21. Al tener claro el manejo de estos símbolos el autor comienza a utilizar los ligados, los tiempos con puntos donde la utilización de la púa irá variando según corresponda. Para mostrar la gradualidad rescato los siguientes ejemplos de:

-Extracto de estudio de notas en primera posición:

fingers C D E F G A B C

stgs ③ ④ ④ ④ ③ ② ①

count 1 2 3 4 1 2 3 4 etc...

1 0 2 0 3 2 0 3

② ③ ④ ⑤

Figura 18 (pág. 4)

-Extracto de ejercicio N°4:

Musical notation for exercise N°4, showing two staves. The first staff has fingerings 3 0 2 3 0 0 2 3 0 2 and counts 1 2 3 4 1 2 3 4 etc. The second staff has fingerings 2 3 0 2 0 3 0 2 0 1.

Figura 19 (pág. 5)

-Extracto de estudio "Corcheas – midiendo y tocando"

Musical notation for study "Corcheas – midiendo y tocando", showing two staves. The first staff has accents (m) and counts 1 & 2 & 3 & 4 &. The second staff has accents (m) and counts 1 2 & 3 4 &.

Figura 20 (pág. 18)

-Estudio de tiempos de silencio:

Musical notation for study of rests, showing four measures: Whole note rest (4 beats-or one), half note rests (2 beats each), quarter note rests (1 beat each), and eighth note rests (1/2 beat each).

Figura 21 (pág. 21)

-Ejercicio completo que incluye ligados:

Musical notation for complete exercise including slurs, showing three staves. The first staff has slurs and counts 1 2 3 4 1 2 3 4 etc. The second staff has slurs and counts 1 2 & 3 4. The third staff has slurs.

Figura 22 (pág. 21)

-Extracto de estudio para dos guitarras "Waltz for two":

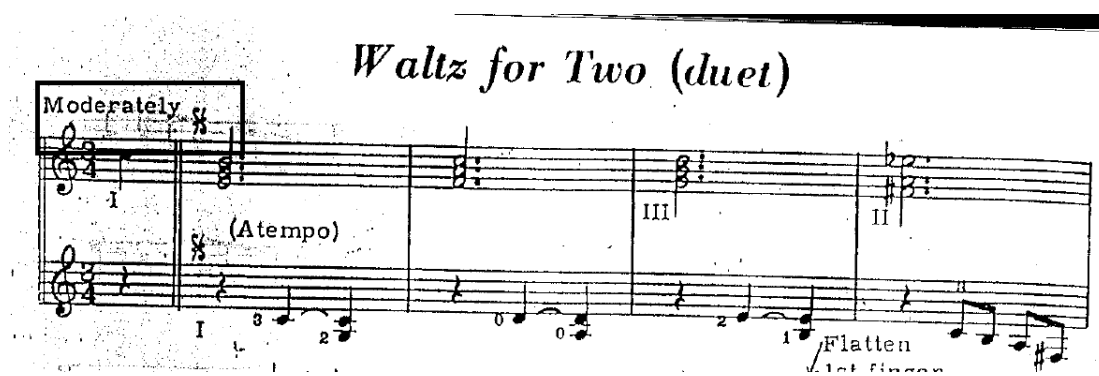


Figura 25 (pág. 82)

Ornamentos:

No existen en la metodología.

Nivel Final:

Al observar la metodología en su totalidad, podemos revelar el nivel que nos ofrece adquirir como guitarristas. Este nivel es de guitarrista medio.

De esta manera concluimos el análisis de la primera metodología.

4.2.2. Segunda metodología.

Nombre:

Rock around the classics

Autor:

Dave Celentano

Páginas:

78

Editorial:

Centerstream

Lugar de publicación:

Anaheim Hills, Usa

Año de publicación:

1997

Nivel:

Esta metodología contiene transcripciones de obras de J. S. Bach, Mozart, Isaac Albeniz, Johann Pachelbel, por lo que comienza desde un punto en donde es necesario tener una técnica óptima para el desarrollo de los estudios:

- Conocimiento de las armaduras y métrica.
- Dominio de figuraciones rítmicas y articulación (cada concepto es detallado más adelante según corresponda).
- Motricidad para ejecutar las distintas alturas.
- Un nivel de lectura de nivel avanzado tanto para líneas melódicas como armónicas.

Nos resulta interesante que esta metodología contenga obras transcritas por el autor a guitarra eléctrica, donde reúne gran variedad de técnicas de nuestro instrumento para lograr así darle a cada obra una identidad sonora del instrumento en cuestión.

Estos puntos son visibles en la metodología en su totalidad, por lo que consideramos que el nivel de este método es para guitarristas avanzados.

Alturas:

Son abordadas en esta metodología de la siguiente manera:

-Escala mayores: No son abordadas de forma práctica para el proceso de instrucción del estudiante.

-Escala menores: No son abordadas de forma práctica para el proceso de instrucción del estudiante.

-Escala cromática: No es abordada de forma práctica, pero si existen cromatismos integrados a distintas piezas contenidas en la metodología. Para ejemplificar hemos rescatado las figuras 26 y 27, las cuales incluyen cromatismos.

-Dos extractos de la obra ‘‘Jesús, alegría de los hombres’’ decimo movimiento de cantata llamada ‘‘Corazón y boca y actos y vida’’, BWV 147, J.S. Bach:

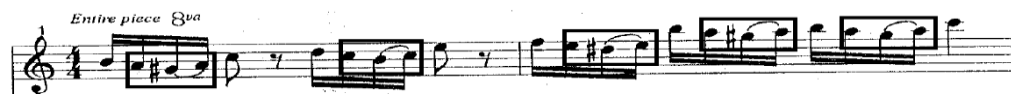


Figura 26 (pág. 11)



Figura 27 (pág. 25)

-Acordes: Estos son expuestos en clave americana, tablatura y en notación musical en variadas piezas. Para ejemplificar sobre cómo se incluyen los acordes hemos rescatado las siguientes imágenes:

-Extracto de Tocata y fuga en re menor, BWV 565 del compositor J.S. Bach:

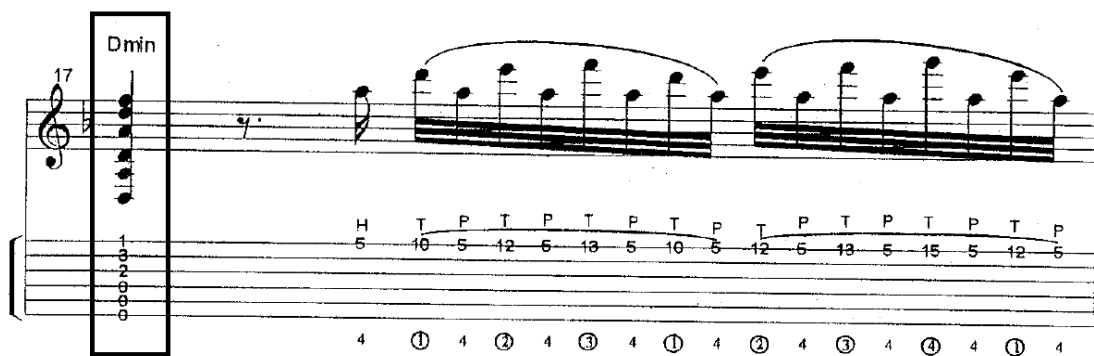


Figura 28 (pág. 42)

-Extracto de Canon en D mayor del compositor Johann Pachelbel:

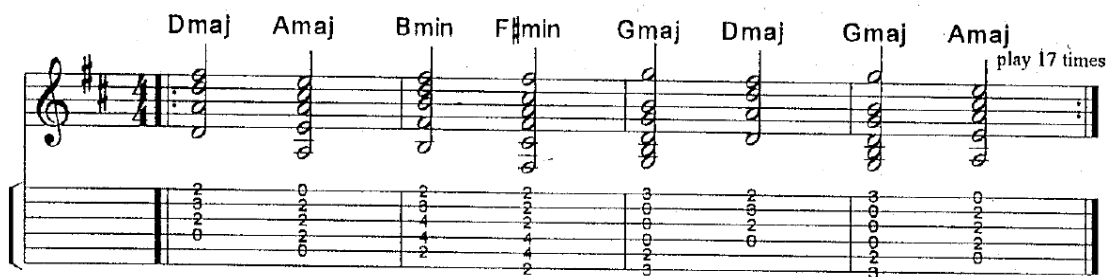


Figura 29 (pág. 70)

Polifonía:

Es llevada a cabo en pasajes puntuales de algunas pocas piezas de la metodología y no con el fin de instruirnos sobre alguna ejecución polifónica en especial. Debemos señalar a modo de ejemplo como están incluidas en la metodología, para esto rescatamos dos imágenes de la siguiente obra:

-Dos extracto de la obra "Jesús, alegría de los hombres" decimo movimiento de cantata llamada "Corazón y boca y actos y vida", BWV 147, J.S. Bach:



Figura 30 (pág. 23)



Figura 31 (pág. 24)

-Arpeggios: No hay pasajes que contengan esta forma de ejecutar nuestro instrumento.

Articulación:

Esta metodología incluye ejercicios de instrucción donde nos enseña a realizar distintas sonoridades con nuestro instrumento musical. Comenzando con un ejercicio el cual nos instruye en el movimiento del tremolo:

-Dos extractos de la obra "Asturias", del compositor Isaac Albeniz:

Fingers: 1 3 4 1 1 3 4 1

Figura 34 (pág. 13)

Fingers: 1 3 4 1 1 3 4 1

Simile

Fingers: 1 3 4 1 1 3 4 1

Figura 35 (pág. 15)

Esta metodología nos instruye sobre otra forma sonora, la cual se logra con la ayuda del control de volumen de la guitarra. El autor nos dice lo siguiente:

“Ajuste el control de volumen de su guitarra a cero, ejecuta Hammer on en la primera nota y luego rápidamente subir el volumen de la guitarra y retroceder, usted no debe oír el golpe en la cuerda, solo el sonido al subir el volumen. Repetir esta acción en cada nota.

El Echo delay, Ajuste de retardo a 425 milisegundos nivel de volumen de retardo para que coincida con el volumen de la guitarra” (Celentaro, 1997, p.21)

Este efecto sonoro lo incluye en “Jesús, alegría de los hombres” de J. S. Bach. No nos señala alguna forma de notación que indique la acción anteriormente nombrada, pero señala el hammer on.

- Extracto de la obra “Jesús, alegría de los hombres” decimo movimiento de cantata llamada “Corazón y boca y actos y vida”, BWV 147, J.S. Bach:

Fingers: 3 1 3 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 3 2 1 2 3 1 2 3 2 3 2 1 3 1 2

Figura 36 (pág. 23)

Dinámicas:

Al observar la metodología completa no encontramos alguna señal o indicación sobre las dinámicas.

Duración:

Las figuraciones rítmicas expuestas son variadas, algunas simples y otras de alta exigencia. Debemos aclarar que las duraciones son expuestas dentro del repertorio contenido en la metodología, no existe algún estudio en este método que nos instruya sobre estas. Algunas figuraciones utilizadas son: negra, corchea, semi-corchea, tresillo, fusa, galopa, blanca, saltillos. Expondré algunas imágenes de algunas de las figuras rítmicas contenidas en el método analizado. Ejemplo:

-Extracto de "Alla turca" de Amadeus Mozart:

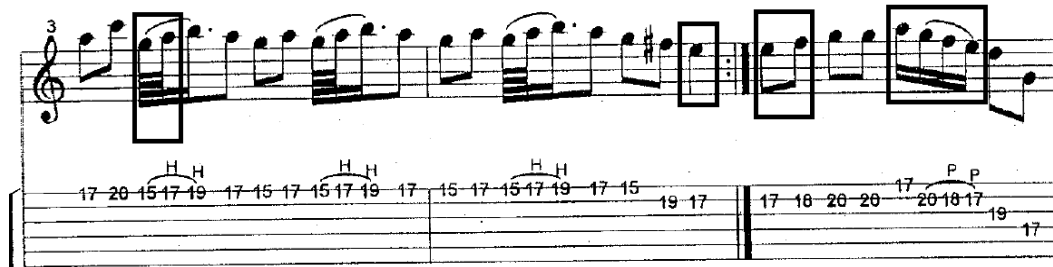


Figura 41 (pág. 11)

La figura 41 nos muestra tiempos de: negra, corchea, cuartina, fusa.

-Extractos de la obra "Asturias", del compositor Isaac Albeniz:

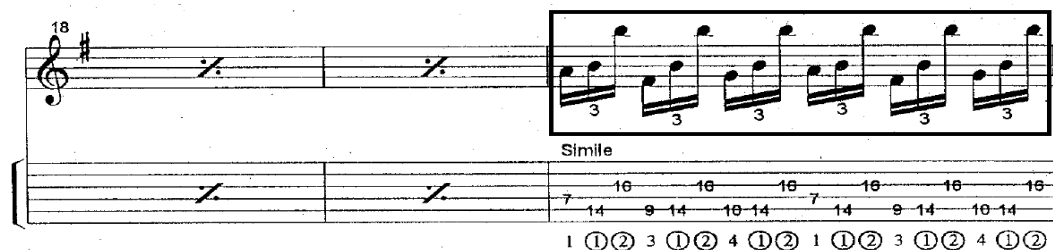


Figura 42 (pág. 16)

La figura 42 nos muestra los tiempos de tresillo.

Tempo:

Este concepto es poco visto en esta metodología, la mayoría de los estudios transcritos por el autor no incluyen indicaciones de tempo. Encontramos una indicación a lo largo de toda la metodología, la cual se encuentra en la obra "Tocata y fuga en D menor" de J. S. Bach. Ejemplo:

-Extracto de "Tocata y fuga en re menor", BWV 565 del compositor J.S. Bach:

Played freely

Dave Celentano

Fingers: 4 2 4 4 3 2 1 4 4 4 2 4 3 4 1 2 3 1 3 4 2 1 3 4

Figura 43 (pág. 40)

Ornamentos:

Al observar la metodología el único ornamento que encontramos fue el de vibrato, el cual está contenido en un estudio del método. Ejemplo:

-Extracto de "Tocata y fuga en re menor", BWV 565 del compositor J.S. Bach:

Fingers: 4 2 4 4 3 2 1 4 4 4 2 4 3 4 1 2 3 1 3 4 2 1 3 4

Figura 44 (pág. 40)

Nivel final:

Sin duda el inicio del estudio de este método requiere un nivel avanzado, por lo que al término de la metodología el nivel técnico será incrementado, pero lo que incluye contenido práctico-teórico será mínimo, por lo que podemos deducir que el nivel ofrecido por la metodología es el mismo que necesitamos para su práctica, su nivel es avanzado en su totalidad.

4.2.3. Tercera metodología.

Nombre:

Nuevas proyecciones para guitarra eléctrica.

Autor:

Fernando Rosas.

Páginas:

165

Editorial:

San marino

Lugar de publicación:

Santiago, Chile

Año de publicación:

2008

Nivel:

Esta metodología comienza mostrando algunos tipos de técnicas de púa, donde a estos les atribuye ejercicios para el dominio de cada una de estas. Estos ejercicios comienzan entablando una serie de figuraciones rítmicas las cuales exigen un dominio con anterioridad de cada una de ellas. Para empezar el estudiante debe tener las siguientes competencias:

- Conocimiento de figuraciones rítmicas.
- Lectura de nomenclatura de movimientos de púa.
- Conocer indicaciones de escritura musical.

Debemos destacar que esta metodología contiene transcripciones de variadas obras doctas a guitarra eléctrica por Ariel Pinto, donde se aplican tecnicismos utilizados en la guitarra acústica, como lo es la utilización de dedos mezclados con el uso de púa.

Todos estos puntos son detallados más adelante en sus conceptos correspondientes.

Visualizamos que el nivel inicial debe ser de guitarrista avanzado.

Alturas:

Las alturas conviven en esta metodología de la siguiente manera:

-Escala mayores: No son abordadas de forma práctica para el proceso de instrucción del estudiante.

-Escala menores: No son abordadas de forma práctica para el proceso de instrucción del estudiante.

-Escala cromática: No es abordada de forma práctica pero si existen cromatismos integrados a distintas piezas contenidas en la metodología. A modo de ejemplo rescatamos algunos pasajes de diferentes estudios de la metodología los cuales denotan movimientos cromáticos:

-Extracto de ejercicios polifónicos iniciales, ejercicio 3.3, track 41:

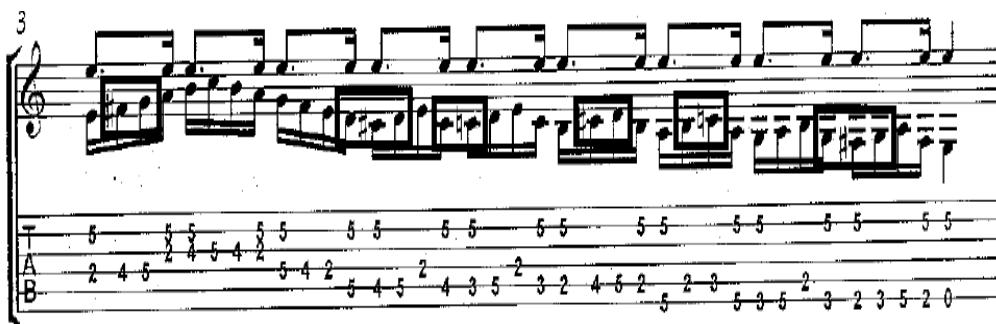


Figura 45 (pág. 127)

-Extracto de "Fuga en lam" J. S. Bach:



Figura 46 (pág. 155)

-Acordes: Estos son expuestos en tablatura y en notación musical en variadas piezas. Ejemplos:

-Extracto de "Estudio Sencillo XI" de Leo Brouwer:

The image shows a musical score for a guitar piece. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values and rests. The bottom staff shows the guitar fretboard with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5 indicating finger positions. Dynamics like 'mp' and 'p' are present. There are also some markings like '7' and '3' above the staff.

Figura 47 (pág. 109)

-Extracto de "Ejercicio 82" de Emilio Pujol:

The image shows a musical score for a guitar piece. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values and rests. The bottom staff shows the guitar fretboard with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5 indicating finger positions. Dynamics like 'mp' and 'p' are present. There are also some markings like '7' and '3' above the staff.

Figura 48 (pág. 110)

Polifonía:

Para este tipo de ejecución guitarrística el autor dispone de una sección en la cual existe una gran variedad de estudios y repertorios para su desarrollo Ejemplos:

Extracto de obra "Choros Nº1" Heitor Villa-Lobos:

The image shows a musical score for a guitar piece. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values and rests. The bottom staff shows the guitar fretboard with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5 indicating finger positions. Dynamics like 'mf' and 'rall.' are present. There are also some markings like '7' and '3' above the staff.

Figura 49 (pág. 117)

-Extracto de obra "Canción del Romerito, canción popular" Arm. Ascensión Barrios:



Figura 50 (pág. 130)

-Arpeggios: Son incluidos en distintos estudios de este método. A modo de ejemplo rescatamos el siguiente pasaje:

-Extracto de "Estudio sencillo VI" Leo Brouwer:

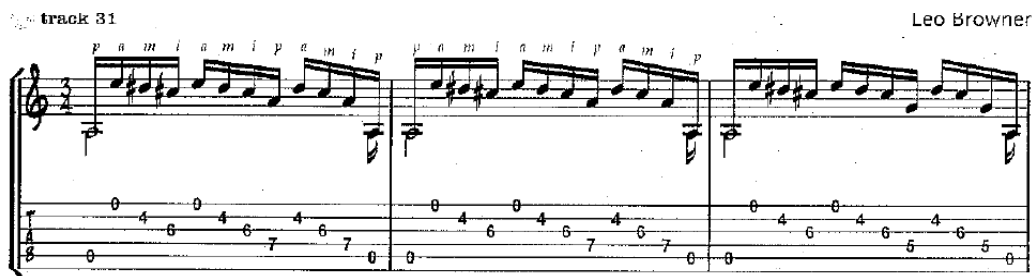


Figura 51 (pág. 107)

Articulación:

Para este punto existe en una sección donde el autor nos instruye sobre algunos recursos de articulación. Para el desarrollo de cada uno de estos recursos el autor construye una serie de ejercicios de manera de lograr gradualmente el dominio de cada uno de ellos. Para ejemplificar rescatamos los siguientes pasajes que nos muestran lo anteriormente señalado:

-Ejercicio creado por el autor el cual nos muestra el siguiente recurso: muy ligado (Hammer on, pull off).



Figura 52 (pág. 45)

-Extracto de estudio N°2 de Rodolphe Kreutzer, que nos muestra el siguiente recurso: ligado (legato).



Figura 53 (pág. 49)

-Extracto de estudio N°13 de Otakar Sevik, que nos muestra el siguiente recurso: apoyado (Tenuto).



Figura 54 (pág. 56)

-Extracto de estudio N°8 de Rodolphe Kreutzer, que nos muestra el siguiente recurso: separado (Staccato).



Figura 55 (pág. 53)

-Extracto de estudio N°13 de Otakar Sevcik, que nos muestra el siguiente recurso: apañado (palm mute).



Figura 56 (pág. 56)

Otro recurso expuesto en la metodología que es objeto de estudio y también incluido en las distintas piezas a ejecutar, es el acento. En este caso el autor diseña una sección llamada "acentos" donde expone una serie de ejercicios para ejercitar este tipo de recurso sonoro. De esta manera rescataremos de la sección paradiddle un ejemplo:

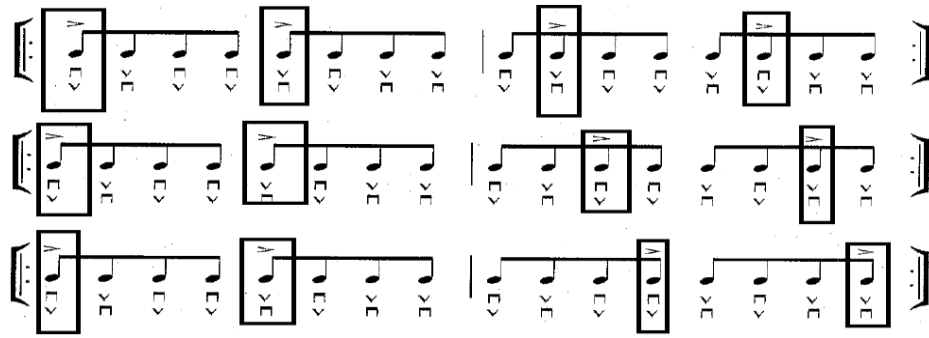


Figura 57 (pág. 31)

Otra manera de ejercitar este tipo de recurso es dentro de un estudio melódico, para ejemplificar esto rescatamos el siguiente pasaje:

-Extracto de estudio N°4 Rodolphe Kreutzer:



Figura 58 (pág. 73)

Dinámicas:

La metodología nos otorga una sección con variados estudios enfocados para el desarrollo dinámico de nuestro instrumento musical, donde expone los ejercicios nos ayudarán a desarrollar distintos matices de volumen.

Las indicaciones de intensidad utilizadas son crescendo, decrescendo, pianissimo, piano, mezzopiano, mezzoforte, forte, Fortissimo. Estos ejercicios son realizados sobre una sola nota para luego aumentar el nivel ejercitándolo sobre una serie de notas musicales. Para ejemplificar estos dos tipos rescataremos algunas imágenes de los ejercicios:

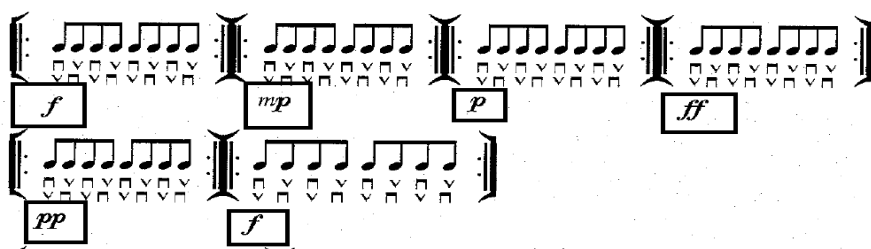


Figura 59 (pág. 38)

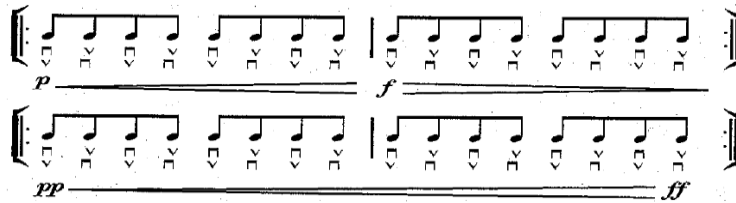


Figura 60 (pág. 39)

Luego estos rangos de volumen son expuestos en diferentes estudios melódicos donde estos son expuestos de manera que el estudiante se ejercite sobre estos parámetros de intensidad. Ejemplo:

-Extracto de ‘‘Estudio N°2’’ Mateo Carcassi:



Figura 61 (pág. 103)

Si bien el autor nos ha instruido en el manejo de los distintos rangos de intensidad de nuestro instrumento, ahora encontramos una sección llamada ‘‘Dinámica estratificada’’ donde nos ejercita para llevar dos niveles de volúmenes sobre dos voces distintas simultáneamente. Ejemplos:

-Extracto de ‘‘Tonada de Ronda’’ Ami R. Bedito:



Figura 62 (pág. 143)

El ejemplo anterior nos muestra como en un mismo instante se ejecutan dos notas con distinta intensidad.

Duración:

Los tiempos o figuraciones rítmicas expuestas son variados, el autor nos instruye con una gran variedad de ejercicios el desarrollo de las distintas duraciones que luego son integrados a las distintas piezas musicales contenidas en la metodología. De esta manera rescatamos secciones de distintos estudios para señalar las figuraciones rítmicas existentes en este método, ejemplos:

-Corcheas:

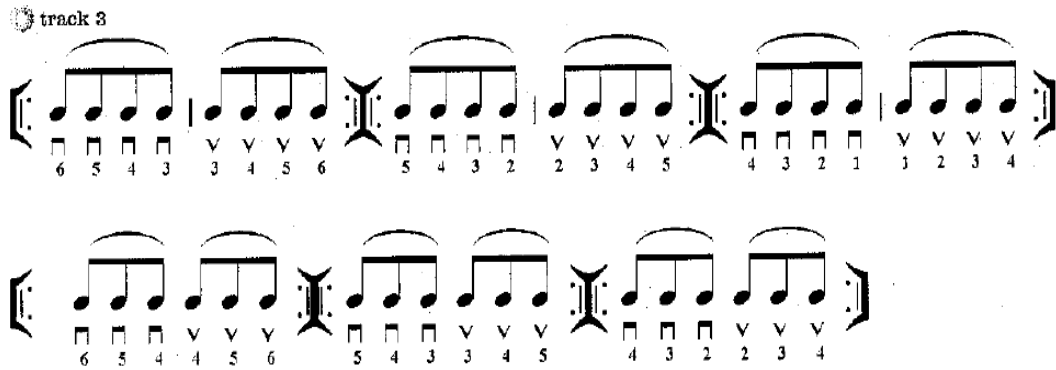


Figura 63 (pág. 23)

-Cuartinas:



Figura 64 (pág. 27)

-Tresillos y seisillos:

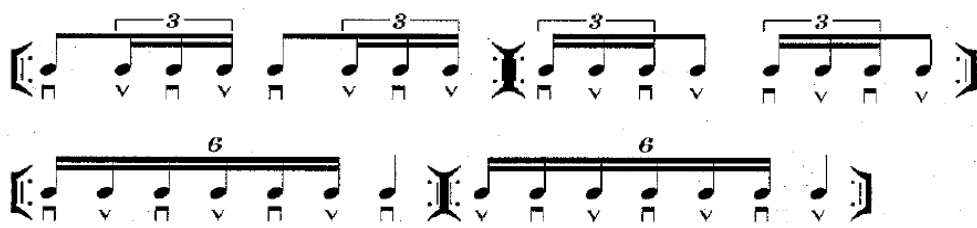


Figura 65 (pág. 27)

-Galopa:



Figura 66 (pág. 27)

-Saltillos: Para dar muestra de esta figura rítmica hemos recurrido a un extracto de la obra ‘‘Choro N°1’’ del compositor Heitor Villa-Lobos.



Figura 67 (pág. 117)

Tempo:

Este concepto es expuesto en gran parte de los estudios contenidos en esta metodología, por lo que los estudios están diseñados para la ejecución dentro de un margen de velocidad. Ahora mostraremos algunos estudios donde existen indicaciones de velocidad, ejemplos:

-Extracto de ‘‘Estudio N°2’’ Rodolphe Kreutzer:



Figura 68 (pág. 47)

-Extracto de ‘‘Estudio N°8’’ Rodolphe Kreutzer:



Figura 69 (pág. 50)

Así podemos encontrar una gran variedad de indicaciones de velocidad a lo largo de toda la metodología.

Ornamentos:

Vibrato: El autor expone en esta metodología una sección dedicada especialmente a este recurso expresivo. Nos instruye en tres formas de realizar el vibrato:

-Vibrato horizontal, -Vibrato vertical, -Vibrato circular, bajo estas tres formas de ejecución del vibrato, el autor crea ejercicios para el dominio de estos. Ejemplo:

Lento



no vib----- vib-----

no vib----- vib----- no vib----- vib-----

no vib----- poco vib----- mucho vib-----

no vib----- vib----- mucho vib----- vib----- poco vib---

no vib----- vib----- mucho vib----- poco vib---

Figura 70 (pág. 43)

-Trino: Otro ornamento expuesto en esta metodología es el trino. El autor nos explica sobre el movimiento llamado trino con un ejercicio práctico. Ejemplo:

-Extracto de "Estudio N°15 Rodolphe Kreutzer:



track 25 track 26

1 2 3 4

6 7 8 9

Figura 71 (pág. 67)

La figura anterior nos muestra dos pentagramas, donde en el primero nos muestra la notación del trino, y el segundo pentagrama nos muestra cuatro posibilidades de movimiento para poder ejecutarlo.

Nivel final:

Al terminar el proceso de análisis de esta metodología y considerando todos los puntos anteriormente abordados, debemos concluir que este método es de un nivel superior a los otros dos métodos analizados.

4.2.4. Timbre.

Una vez que ya hemos revelado como se integran los parámetros del sonido en la construcción del lenguaje musical dentro de las distintas metodologías abordadas, ahora debemos puntualizar en los conceptos relevantes, los cuales nos indicarán como se integra el timbre en la instrucción instrumental en la actualidad.

Para realizar esta sección realizaremos una síntesis sobre los datos adquiridos dentro de los conceptos altura, articulación y ornamentos analizados dentro de las distintas metodologías en nuestra investigación.

Antes de comenzar debemos codificar los nombres de los métodos para así agilizar la escritura de esta sección:

-A modern method for guitar = Met1

-Rock around the classics = Met2

-Nuevas proyecciones para guitarra eléctrica = Met3

Teniendo claro esto podemos comenzar con la síntesis.

Comenzaremos con el concepto altura, donde notamos que es incluido de variadas formas para el proceso instructivo de cada método. El met1 comienza instruyéndonos ampliamente en el conocimiento de las alturas dentro de una estructura tonal, donde las escalas cumplen la función de sintaxis musical, para la construcción de las distintas sonoridades dentro del margen establecido como altura, (acordes, arpeggios etc.). También las alturas son incluidas en discursos musicales establecidos, tanto en melodías solistas como obras polifónicas, por lo que podemos decir que en el concepto altura met1 nos instruye de forma amplia.

Por otro lado met2 a diferencia con met1 incluye las alturas pero no como un proceso de instrucción de estas, sino que solo dentro de variados discursos musicales, donde somos instruidos solo en sonoridades establecidas, pero no menos importantes para nuestro proceso de instrucción, ya que al observar cómo han sido relacionadas en la construcción de las distintas obras musicales, nos influenciaron en gran manera en nuestro desarrollo de la percepción sonora. Si bien el punto anteriormente abordado también es trabajado en met1, met2 solo lo trabaja en el ámbito melódico a diferencia con met1 que trabaja tanto el ámbito melódico como el polifónico.

Ahora al observar met3, observamos similitudes con met1 en el trabajo de alturas incluidas en un discurso musical, ya que estas dos metodologías incluyen este punto de forma melódica y polifónica. Por otro lado met3 a lo igual que met2 se

diferencian de met1 en el proceso de instrucción de las alturas como herramientas de construcción musical (escalas, acordes, etc).

Al cambiar al concepto articulación observamos que en met1, existe una menor dedicación en incluir este recurso expresivo en alguno de los variados estudios existentes dentro de este, los recursos integrados son: sweep-picking, un estudio que incluye staccato y legato, algunas indicaciones de púa (muy pocas). De esta forma en sí, podemos pensar que para al autor de esta metodología el concepto articulación es de menos relevancia para la construcción del lenguaje musical. A diferencia de met1 los métodos met2 y met3 incluyen distintas maneras de instrucción de este concepto.

Comencemos con met2 el cual contiene menos ejercicios para la instrucción del concepto articulación, pero si lo incluye en las distintas obras musicales existentes dentro de esta, podemos visualizar gran variedad de técnicas que denotan articulación, como los son: La utilización del trémulo, el tapping, hammer on, pull off, utilización del volumen, staccato, glissando, sweep-picking.

El método met3 a lo igual que met2 incluye dentro de sus distintas obras la articulación, pero a la vez met3 es el único que instaura procesos de ejercitación para la instrucción de ellas, este punto es relevante para el desarrollo de este tipo de recurso ya que como lo hemos señalado en capítulos anteriores. Los recursos de articulación que ejercita este método son: muy ligado (hammer on y pull off), ligado (legato), apoyado (tenuto), apañado (palm mute), separado (staccato), acentuación.

La articulación es fundamental como objeto identificador de nuestro instrumento musical, por lo que observar este recurso incluido de forma instructiva solamente en una de las tres metodologías (met3), nos revela lo poco significativo que es para los autores incluirlo en nuestro proceso de instrucción musical, ya que solo lo integran dentro de discursos musicales establecidos, donde estas en su mayoría son obras transcritas para guitarra eléctrica de autores de la categoría de Bach, Mozart, los cuales nos muestran en sus obras la utilización de articulación, por lo tanto nos señalan lo significativo que es para el lenguaje musical.

Otro concepto el cual analizamos dentro de los tres métodos, son los ornamentos, estos cumplen con la función de adornan nuestras líneas musicales. Encontramos importante integrarlo a este sub-capítulo, ya que encontramos una estrecha relación de estos con el timbre. Esta relación denota en que la altura se ve afectada al ser ejecutada de distinta manera, por ejemplo el trino es un hammer-on y pull-off ejecutado alternadamente con gran velocidad, otro ejemplo es el vibrato el

cual da mayor expresividad y duración a una altura. Por esta razón lo incluiremos a esta sección.

En met1 vemos que no existen estudios que contengan este concepto, a lo igual que en met2 el cual solo en un motivo musical de una obra incluye este ornamento, pero eso no es suficiente para decir que el ornamento como concepto es incluido en esta metodología. Met3 a diferencia de met1 y met2 incluye formas de ornamentos, como lo es el vibrato y el trino, en ellos crea ejercicios los cuales desarrollaran en nosotros un mayor dominio de estos dos recursos ornamentales.

Así finalizamos el proceso de análisis de nuestra investigación para dar paso a la conclusión.

5. Capítulo N°5: Conclusión.

Para la realización de nuestra investigación cualitativa, nos hemos instaurado dentro del proceso de instrucción guitarrística en donde visualizamos lo significativo que es la utilización de metodologías, ya que nos servirán de guía durante nuestro desarrollo como instrumentista académico. Por esta razón decidimos abordar tres metodologías de distinto nivel cada una de ellas, para lograr que nuestra investigación sea relevante para los distintos autores de métodos existentes para la creación de estudios guitarrísticos.

Antes de realizar el análisis, nuestro trabajo principal fue esclarecer lo relevante que ha sido el timbre durante las distintas etapas vanguardistas del siglo XX, donde observamos que los distintos compositores en la búsqueda de la abolición de las estructuras tonales, comenzaron a dar una mayor relevancia a los sonidos o colores como formas de organización, donde en su mayoría no obedecían a estructuras establecidas sino que creaban nuevas y también podían lograr integrar las ya existentes. Así gradualmente bajo este paradigma composicional comenzaron a existir nuevas formas sonoras. De esta manera se abrieron o ampliaron los márgenes establecidos en el ámbito musical e instrumental, en donde la altura ya no es vista como el eje estructural de las formas musicales, si no que pasa a ser un recurso sonoro más para la construcción de nuevas composiciones de vanguardia, por ende podemos decir que la altura es una manifestación tímbrica.

Con todo lo anteriormente señalado podemos dar como resultado la relevancia del timbre en el desarrollo musical hasta la actualidad. Al tener claro este primer objetivo comenzamos el análisis, el cual nos enseña como los distintos autores en sus metodologías nos instruyen en el lenguaje musical.

Bajo lo descrito durante nuestra investigación, trabajamos sobre los conceptos que encontramos relevantes para el desarrollo de esta: altura, articulación, dinámicas, duración, tempo, ornamentos. Después de haber obtenido los datos necesarios sobre el lenguaje musical, puntualizamos dentro de los conceptos que son partícipes dentro del parámetro timbre, donde abordamos la altura, articulación y ornamento. Así visualizamos que los distintos métodos analizados dan mayor énfasis en entablar un lenguaje estandarizado donde la ejercitación de alturas es el trabajo principal, dejando de lado las posibilidades de incorporar dentro de los métodos más recursos tímbricos para el desarrollo instrumental guitarrístico. Si bien abordan articulación y ornamentación, en estos observamos una preocupación mínima para su

ejercitación y lograr un dominio de estas en nuestra preparación como instrumentistas. La metodología met3 es la única que en su contenido nos instruye con ejercicios de articulación y ornamentación, pero aun así, vemos menor desempeño en estos dos conceptos.

Por lo tanto obtuvimos como resultados una falta de recursos tímbricos dentro de las metodologías abordadas (met1, met2, met3), si bien en el ámbito de las alturas las distintas metodologías nos instruían en variadas formas sonoras con la utilización de ellas, por lo que podemos decir que en este concepto las tres metodologías cumplen su propósito, al contrario es en el ámbito de la articulación y ornamentación, en donde observamos muy poco trabajo técnico para nuestra formación instrumental.

De esta forma nuestro análisis nos revela como se ha desarrollado la expresión musical en la práctica guitarrística, la cual es mayormente constituida sobre el dominio del concepto altura, por lo que encontramos deficiencia o incompleto nuestro proceso de instrucción tomando como base las metodologías analizadas.

Creemos que nuestro instrumento denota más recursos tímbricos en los cuales podemos ser instruidos, por lo que una manera de lograr un mayor desarrollo en el ámbito instrumental guitarrístico, puede ser si los autores llevasen a cabo algún tipo de investigación sobre los recursos tímbricos de nuestro instrumento en cuestión para poder así, desarrollar ejercicios de instrucción para el dominio de estos recursos entre los distintos guitarristas que deseen estudiarlo. De esta manera nacerán metodologías más completas donde existirán una infinidad de recursos tímbricos para el desarrollo de las distintas composiciones musicales a realizar.

6. Bibliografía.

- 1 Alegre Martínez, Miguel Ángel, 2007/2008, La música francesa entre los siglos XIX Y XX. El impresionismo. Especial referencia al repertorio pianístico, tesis inédita, sede Antonio Machado. Baeza (JAÉN), universidad internacional de Andalucía.
- 2 Boulez, P. (1984). Puntos de referencias. Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- 3 Dibelius, U. (2004). La música contemporánea a partir de 1945, Madrid, España: Ediciones Akal.
- 4 Gómez, M. (2012). Historia de la música en España e hispanoamérica. España: Ricardo Navarro.
- 5 Hernández, R., Fernández, C., Baptista, M. (2010). Metodologías de la investigación (5ª. ed.). México: McGraw-Hill / Interamericana S.A.
- 6 Mackie Banks, Zane, (2013), The electric guitar in contemporary art music, tesis doctoral inédita, Sydney Conservatorio de música, universidad de Sydney, Sydney.
- 7 Pepiol Artí, Marc, (2012), La pedagogía de la nueva música. Webern como educador, tesis inédita, departamento de filosofía práctica, Universidad Ramón Llull, Barcelona.
- 8 Robert, R. (1999). Música del siglo XX. Madrid, España: Akal Ediciones.
- 9 Schaeffer, P. (2003). Tratado de objetos musicales. Madrid, España: Alianza Editorial.
- 10 Schönberg, A. (1963). El estilo y la idea. Madrid, España: Taurus ediciones.
- 11 Schönberg, A. (1974). Tratado de Armonía. Madrid, España: Real Musical.
- 12 Tranchefort, F. (2008). Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid, España: Alianza Música.

6.1. Webliografía

- 1 Delgado, J. (enero 15, 2014). Soluciones formales en las obras de Webern op. 21 y op. 24. junio 29, 2014, de espacio sonoro sitio web: <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2014/01/02.-Soluciones-formales.pdf>
- 2 Boulez, P. (2014, enero 5). Timbre y composición. Contemporary music review, vol 2, 161 - 171. 2014, junio 29, De scribd Base de datos.

6.2. Metodologías

- 1 Leavitt, W. (1966). A modern method for guitar. Boston, USA: Berklee press.
- 2 Celentano, D. (1997). Rock around the classics. Anaheim hills, USA: Centerstream.
- 3 Rosas, F. (2008). Nuevas proyecciones para guitarra eléctrica. Santiago, Chile: San Marino.