

Libros de **Cátedra**

Producción Instrumental

La enseñanza del piano y la guitarra en el Bachillerato de Bellas Artes

Pablo Loudet, Andrea Aguerre, Gabriela Martínez
(coordinadores)

C
colegios


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

PRODUCCIÓN INSTRUMENTAL
LA ENSEÑANZA DEL PIANO Y LA GUITARRA EN EL
BACHILLERATO DE BELLAS ARTES

Pablo Loudet
Andrea Aguerre
Gabriela Martínez
(coordinadores)

Bachillerato de Bellas Artes “Francisco A. De Santo”



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Índice

Presentación	5
Introducción	6
PRIMERA PARTE	8
Fundamentación	
Capítulo 1	9
Contextualización	
SEGUNDA PARTE	13
Praxis instrumental integrada	
Capítulo 2	15
Campos de formación instrumental	
Capítulo 3	23
Modalidades de uso instrumental	
Capítulo 4	26
Los espacios de comunicación	
TERCERA PARTE	29
Materiales	
Capítulo 5	30
Lecturas a primera vista	
Capítulo 6	46
Lecturas con tiempo de resolución	
Capítulo 7	70
El arreglo en la enseñanza instrumental	

Capítulo 8	88
El arreglo y la ejecución concertada	
Bibliografía	95
Los autores	99

PRESENTACIÓN

Existen infinidad de libros que hablan de música, de técnica instrumental, de interpretación musical, de enseñanza del instrumento, de improvisación, de lenguaje musical.

En general cada uno de estos temas es tratado en forma independiente, hablando sesudamente o aisladamente sobre un solo tema dentro del abanico posible: en general cuando se habla de música no se habla de instrumento, cuando se habla de guitarra no se trata de piano, cuando se escribe sobre lenguaje no se habla de jazz.

Muchos de estas obras son realizadas por autores independientes, pocos representan ideas institucionales, concepciones de una institución educativa. Los nuevos enfoques pedagógico didácticos están ausentes de la mayoría de estas obras.

Y en general esta infinidad de libros, con temas aislados, con autores independientes, con poca o nula representación institucional, con poco *aggiornamento* pedagógico representan, desarrollan y reafirman el más tradicional enfoque pedagógico musical heredado de la cultura centroeuropea del siglo XIX.

Resulta grato presentar una obra que pretende avanzar por otros caminos. En principio y como percepción fundamental, representa a una institución como el Bachillerato de Bellas Artes importante dependencia de la UNLP. Sus autores son afianzados profesores del área de la enseñanza de los instrumentos musicales en un contexto de pensamiento universitario que obliga a la experimentalidad y la innovación llevando adelante las nuevas corrientes pedagógicas en el área de la enseñanza instrumental.

Nos encontramos entonces con un novedoso posicionamiento: entender el área de la enseñanza instrumental como un campo genérico donde conceptualizar al instrumento como un medio para alcanzar la puesta en acto de la música y donde no es necesario diferenciar entre diferentes instrumentos, en este caso tratando conjuntamente al piano y la guitarra. Un enfoque innovador donde música, técnica instrumental, interpretación musical, pedagogía del instrumento, improvisación y lenguaje musical se presentan en una síntesis inseparable que le da coherencia y potencia a la intencionalidad de los autores.

Tenemos delante una obra con identidad propia dentro del campo de la pedagogía de la enseñanza de los instrumentos musicales.

Marcelo Arturi

INTRODUCCIÓN

El presente libro relata experiencias desarrolladas en la enseñanza del piano y la guitarra en el Departamento de Música del Bachillerato de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Resulta un intento de sistematización de marcos de referencia teóricos, de una praxis instrumental integrada y de materiales, con el objetivo de crear una herramienta de trabajo, tanto para ser usada en el interior de la institución como para ser transferida a otros ámbitos.

El Bachillerato de Bellas Artes es uno de los cinco colegios que conforman el sistema de pregrado de la UNLP. Sistema que tiene como finalidad la enseñanza, la innovación, la experimentación, la investigación, la extensión y la transferencia. Que promueve una educación integral histórica y socialmente contextualizada: la formación de ciudadanos democráticos, libres, responsables, críticos, solidarios y respetuosos de las diferencias.

El Bachillerato de Bellas Artes sostiene el carácter experimental en sus prácticas y compromete su accionar a la generación de conocimiento. Presenta un marco teórico basado en el desarrollo de competencias comunicativas del cual se desprende un proyecto institucional acorde, donde confluyen distintas áreas de trabajo con objetivos compartidos.

La educación secundaria obligatoria se configura en este ámbito en una situación académica donde las ciencias exactas y las sociales, la literatura y los estudios del lenguaje, la ética y la estética, se entraman con los lenguajes artísticos (artes visuales y música) generando modos de conocimiento que permiten interpretar la realidad, descubrir y redescubrir mundos posibles.

La convivencia de estos espacios o corpus de conocimiento (asignaturas generales y asignaturas artísticas específicas), se contraponen a las propuestas que homologan a los jóvenes y se constituye en una alternativa que genera en el adolescente una construcción subjetiva atravesada por los distintos lenguajes, que se retroalimentan, enriquecen y anudan en pos del desarrollo de una fuerte identidad.

En el mismo sentido el plan de estudio propone la elección en el trayecto curricular, a través de la optatividad, como ejercicio permanente de los alumnos, comprometiéndolos con su formación y transformándolos en sujetos con criterio propio.

En el departamento de Música del Bachillerato de Bellas Artes, en las clases de instrumento, a partir del marco teórico y el proyecto institucional, se requieren de consideraciones fundamentales para un desempeño acorde: la adaptación al contexto de una escuela secundaria obligatoria, las demandas de una sociedad atravesada por los medios de comunicación que difunden una cultura popular atractiva para los jóvenes, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el compromiso con la cultura heredada y las tradiciones.

La asignatura instrumento es troncal en la formación y es un espacio fundamental para el desarrollo de competencias comunicativas. Atraviesa todo el trayecto curricular, comienza en el Ciclo Básico de Formación Estética, que se cursa en forma paralela al quinto y sexto grado de la escuela primaria, y se sostiene en los siete años de la educación secundaria. Es de cursada individual y tiene una carga horaria de dos horas cátedra semanales.

En este contexto se desarrolla el presente libro en tres partes: inicialmente plantea aspectos contextuales globales, continúa con desarrollos metodológicos específicos y culmina con ejemplificaciones ilustrativas de lo expresado en los capítulos precedentes.

PRIMERA PARTE

Fundamentación

En la primera parte del libro se desarrollan los marcos de referencias teóricos y el perfil del instrumentista para contextualizar la propuesta que incluye posteriormente a la praxis instrumental integrada y a los materiales.

La presente fundamentación permitirá comprender los lineamientos generales de la asignatura en el marco de un bachillerato especializado en arte como así también imaginar posibles alumnos reales donde desarrollar la propuesta. La enseñanza del piano y la guitarra comparten el presente corpus de conocimiento al considerarse instrumentos armónicos y pertenecer a la misma línea departamental del Bachillerato de Bellas Artes.

CAPÍTULO 1

Contextualización

Marcos de referencia teóricos

El Proyecto Institucional ha implementado, a partir del año 1992, a la competencia comunicativa como idea estructuradora que enmarca todas las decisiones curriculares. Según J. Habermas (2007) la competencia comunicativa se entiende como un conjunto de procesos y conocimientos de diverso tipo que el alumno deberá poner en juego para producir o comprender discursos adecuados a la situación y al contexto de comunicación y al grado de formalización requerido.

En la fundamentación del Plan de Estudio (2012) se sostiene que:

Las competencias comunicativas de las personas son las que permiten establecer consensos y disensos sobre las normas y hechos sociales sin necesidad de recurrir a la fuerza. La capacidad de diálogo intersubjetivo y de argumentación racional se basa en la posibilidad de formar sujetos autónomos y democráticos. Cuanto más discursivamente se examine un sujeto a sí mismo, cuánto más se comunique con otros sujetos a través del diálogo intersubjetivo, más libremente podrá pensar y actuar.

Dicha capacidad de comunicación se desarrolla a través de la producción de discursos variados, adecuados a distintos contextos. La producción artística será uno de los vehículos principales para el desarrollo de competencias comunicativas en el Bachillerato de Bellas Artes.

La producción es entendida como el proceso que pone en acto lógicas y procedimientos disciplinares, con el fin de construir discursos artísticos únicos y originales en situaciones de comunicación.

Históricamente la producción artística formaba parte parcial de los tres componentes considerados como fundamentales de toda educación estética: la producción (la elaboración de un producto artístico), la percepción (el mecanismo de distinción de rasgos fundamentales de las obras de arte), y la reflexión (el distanciamiento del sujeto y la conceptualización sobre el significado de las producciones propias o ajenas). Actualmente, a partir de diversas reconsideraciones en educación y del universo que plantean las artes contemporáneas, se entiende a la producción artística como parte constitutiva de un todo que incluye dichos componentes.

Los distintos modos de conocimiento o de abordaje del arte se entrelazan en la producción. De esta manera la percepción y la conceptualización- reflexión deben vincularse a la producción artística atendiendo a sus lógicas comunicativas.

En el contexto de producción y comunicación planteado, la perspectiva reproductivista establecida por la Modernidad debe superarse. Dicha concepción centraba la enseñanza del arte en la repetición de esquemas preestablecidos negando al sujeto toda posibilidad de autonomía. Considerar tanto el aporte novedoso, distintivo y original del alumno, como la posibilidad de construir su propio itinerario en el proceso creativo, darán un espacio óptimo para el desarrollo de competencias comunicativas.

El proyecto institucional del Plan 92 (1992) plantea que:

“La producción de hechos estéticos por parte de los alumnos genera en ellos un proceso de fuerte individuación donde cada uno se reconoce a sí mismo, diferente al otro, construyendo su identidad”.

En la enseñanza del piano y la guitarra dentro del Bachillerato de Bellas Artes, se desarrollan experiencias que articulan las particularidades de los alumnos, las demandas del contexto sociocultural y el proyecto institucional. Las mismas consolidan ideas referenciales para las prácticas áulicas.

La definición de un perfil de instrumentista diferenciado se constituye en un marco ideal donde pensar posteriormente la praxis instrumental integrada.

El perfil del instrumentista

El objetivo general del área de enseñanza instrumental supone desarrollar competencias comunicativas a través de la producción instrumental involucrando componentes de lectura musical, técnicos e interpretativos, que permitan la apropiación de diversos discursos musicales relacionados con su marco cultural, generando situaciones comunicativas. Dicho objetivo, en forma conjunta con el proyecto institucional, requiere un perfil de instrumentista innovador que considera al alumno como un sujeto único, que construye su identidad a partir de diferentes producciones estéticas.

De esta manera, se desarticula la idea del talento innato heredada del pasado y se propone redefinir dicho perfil con apertura y flexibilidad frente a las distintas demandas del contexto sociocultural.

El perfil tradicional, consolidado en la Modernidad, se estructuró en conceptos nodales tales como el virtuosismo, la técnica, el instrumentista, el intérprete, el solista.

El romanticismo, período en donde el estilo, los valores y el pensamiento artístico, lograron una concordancia tal entre sí, que permitieron la aparición de una verdadera síntesis cultural, fue el ámbito propicio para la consolidación del instrumentista tal como lo conocemos hoy. La música, particularmente, avanzó claramente hacia una posición central entre todas las artes, quizás por primera vez en la historia. El músico, y en especial el

instrumentista solista, tuvo que perfeccionarse ante la aparición de nuevas exigencias técnicas, que buscaron desarrollar los valores propios del romanticismo, relacionados con lo emocional, lo intenso, lo dinámico, lo trascendental, lo íntimo, lo exótico, lo ambiguo, lo continuo, etc.

El instrumentista se especializa y aparece el músico dedicado sólo a interpretar obra. Christopher Small (1997) sobre el tema menciona:

“Sabemos que la era industrial trajo con ella un excesivo énfasis en la especialización y el profesionalismo en todos los campos de la vida, y naturalmente la música no ha escapado a ello”.

Ejecución y composición, se convirtieron en dos funciones separadas. El compositor se convirtió en un especialista y también lo hizo el instrumentista o intérprete. Pero esto no fue siempre así. Antes del 1800, muchos compositores eran también ejecutantes, de tal manera que esa división entre compositor e intérprete no existía.

La dicotomía entre el compositor de la torre de marfil y el ejecutante virtuoso y especializado es una creación del siglo romántico que perdura hasta nuestros días, y que ha dejado fuertes influencias en gran parte de la formación tradicional.

Otro aspecto a considerar es el de la interpretación musical. Hoy sabemos con claridad que la interpretación implica otros aspectos más allá de la ejecución precisa de las ideas del compositor, que son un conjunto de directivas transmitidas a través de la partitura escrita, objeto de estudio de la tradición. La contemporaneidad considera al sistema de notación musical esencialmente inexacto, donde sólo pueden especificarse esbozos de las intenciones del compositor.

Asimismo el modelo tradicional plantea la idea de que el músico toca su instrumento casi exclusivamente a partir de la lectura (ya sea leyendo en tiempo real o tocando de memoria, pero siempre teniendo como referencia a la partitura). Esta práctica surge del concepto en el cual la obra, es decir el objeto creado, es lo que da esencia a la música, y por ende debe ser respetado, leído e interpretado con la mayor fidelidad posible. En este punto, nos es oportuno citar nuevamente a Christopher Small (1997), quien va más allá y dice:

“En una cultura alfabetizada como nuestra tradición occidental clásica, el concentrar la atención en el significado de las obras de música y relegar la actuación musical, (es decir el acto, la acción de tocar música) a categoría subordinada causa un malentendido con respecto a lo que verdaderamente ocurre durante una actuación musical. Porque no es que la actuación tiene lugar para presentar una obra musical, sino que las obras musicales existen para dar a los músicos algo que tocar”.

Y se pregunta (poniendo en crisis el concepto de los eruditos occidentales) : ¿en dónde está la esencia de la música, cuál es su significado? ¿Está en el objeto creado, es decir en la obra musical, o en el acto mismo de hacer música? ¿La música es una “cosa” o una “actividad”? ¿Un sustantivo o un verbo?

Durante el siglo XX, los planteos de la Modernidad entran en crisis y ya en el siglo XXI los músicos buscan identidad más allá del ideal romántico. Los avances tecnológicos han facilitado la comunicación y el intercambio, permitiendo la consolidación de otros paradigmas que despiertan el interés de la comunidad musical.

Estos distintos perfiles son el resultado de influencias de los más variados géneros que incluyen tanto a la música popular como a las desarrolladas por otras culturas extra occidentales. Así surge el músico de fila, el músico acompañante, el improvisador, el “primera guitarra”, el cantautor, el arreglador, que conjuntamente con las influencias del intérprete tradicional, configurarán distintas opciones. Por lo tanto este nuevo perfil de instrumentista es, en términos generales, complejo, mutante, pluralista, múltiple, individualista, experimental, multiforme.

Actualmente, los compositores de música contemporánea buscan aumentar la importancia del papel del ejecutante y capitalizar su desempeño para aspectos tales como la creatividad y la improvisación. De esta manera, un compositor puede verse como un “planificador” o como un “diseñador” de un conjunto de situaciones en las cuales algo sorprendente e imprevisto podría surgir. Entonces la pieza real no sería ya un intento de interpretar las ideas del compositor plasmadas en el papel, sino más bien una proyección de la personalidad del ejecutante. Y es en este sentido que consideraríamos al ejecutante como “compositor”, ya que él sería parte esencial en la “creación” musical.

Otros modelos alternativos son los planteados por los músicos-instrumentistas de ciertos géneros populares. Músicos, que además de leer partituras y tocar su instrumento, también escriben música. No es que el instrumentista sea necesariamente un compositor (en el sentido tradicional del término), sino en cambio, es un músico que escribe arreglos, armonizaciones, acompañamientos, variaciones, para luego ser tocados por él mismo o por otros músicos.

Frente al perfil tradicional centrado en la interpretación de obras musicales respetando las indicaciones preestablecidas por el compositor, con énfasis en el virtuosismo y en la perfección técnica de la ejecución, aparece un nuevo perfil, flexible, que atiende los posibles modelos existentes, que considera los distintos registros del lenguaje musical, que se construye de acuerdo a las experiencias individuales, que plantea un rol más activo del intérprete-instrumentista.

Para poder desarrollar este nuevo perfil, el Departamento de Música del Bachillerato de Bellas Artes define y sistematiza una praxis instrumental integrada.

SEGUNDA PARTE

Praxis instrumental integrada

La praxis instrumental es entendida como un conjunto de acciones/prácticas que se traducen en resultados/obras. La praxis es el resultado de conductas que implican configuraciones culturales, sociales e históricas complejas que se sistematizan como rutina. Se corresponde muy de cerca con el significado de la expresión *hacer humano* (de la *poiesis* aristotélica, moderada por la *techné, ars*).

La praxis instrumental integrada está constituida por espacios que tradicionalmente se configuraban y abordaban en forma independiente en distintas asignaturas. Dichos espacios se nuclea y redefinen de acuerdo con el nuevo escenario que plantean los alumnos del nivel secundario y la producción musical hoy.

Considerando el proceso de construcción de la identidad, donde las distintas subjetividades se van desarrollando, partimos de la idea de que para hacer significativo un nuevo conocimiento es necesario que se establezca algún tipo de conexión con los que ya posee el individuo, con sus experiencias previas. Graciela Frigerio (2010) señala que:

“Los saberes alteran la relación con los otros y, en consecuencia, afectan la relación con el saber y los saberes de distinto modo. Cada sujeto está concernido por los saberes, cada saber afecta y altera al sujeto, que por su parte altera al mundo”.

En este sentido el proceso pedagógico en la enseñanza instrumental parte del supuesto de que todos los alumnos se vinculan de diferentes maneras con los hechos estéticos y por lo tanto las producciones artísticas logradas serán variadas.

La metodología de trabajo debe incluir distintas acciones que cooperen con la construcción de los distintos perfiles instrumentales. La interpretación de discursos musicales de distintos registros del lenguaje musical, la lectura, la creación, el arreglo, el acompañarse con la voz, la intervención en agrupaciones musicales, la recolección y síntesis de información complementaria son algunas de las situaciones posibles que reflejan la actividad en las clases de instrumento.

En la presente propuesta se sistematizan los campos de formación instrumental, que conforman la praxis integrada, la cual será desarrollada en las distintas modalidades de uso instrumental y puesta en acto en los espacios de comunicación.

Incluimos en los campos de formación instrumental a la técnica, la lectura y la interpretación y en las modalidades de uso instrumental a los distintos roles del músico en la actualidad: solista, camarista, acompañante, arreglador, improvisador.

CAPÍTULO 2

Campos de formación instrumental

Los campos de formación se constituyen como corpus de procedimientos instrumentales que permiten orientar y complementar los distintos perfiles que construyen los alumnos. Los mismos comprenden la lectura, la técnica y la interpretación musical. Se presentarán a continuación generalidades de cada campo y la modalidad de trabajo adoptada en el Bachillerato de Bellas Artes.

La lectura musical instrumental

La lectura musical instrumental es un procedimiento complejo de textualización, un acto de producción de textos musicales con sentido, que involucra distintos niveles de interpretación, que supera la decodificación literal de los signos musicales y considera un enfoque activo del lector. Según H. Eco (1992):

“Un texto tal como aparece en su superficie (o manifestación), representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar”.

El texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar. Desde estas perspectivas, la lectura musical instrumental como objeto de estudio se complejiza y para leer una partitura musical de manera competente se deben dar necesariamente determinadas situaciones:

- La decodificación del código
- La transferencia a determinados correlatos motrices
- La comprensión del lenguaje musical
- La interpretación

Como fin del proceso se pretende que la lectura de una obra musical supere la decodificación de los elementos del lenguaje y de lugar a la función estética. La partitura deja lugar a la iniciativa interpretativa del lector, que coopera con el texto a partir de su enciclopedia musical, produciendo sentido.

Foucambert (1995) define al buen lector como un “productor de textos”. Esto es en función de la relación más o menos intensa que establece con el uso del lenguaje, más que con la lectura y con la cantidad que realice.

Plantea que los individuos leen movidos por necesidades de distinta índole y por la necesidad de dominar las técnicas del lenguaje para reutilizarlas en los textos propios.

Al considerar la enseñanza de la lectura musical instrumental se pueden plantear interrogantes, que nos permitirán superar la decodificación literal para dar lugar a la iniciativa interpretativa.

¿Cuál es el contexto de producción de la partitura?

¿Quién la escribió?

¿Para qué destinatario?

¿Por qué se escribió?

¿Qué elementos del lenguaje musical contiene?

¿Cuáles son los requerimientos motrices?

¿Qué recursos interpretativos aparecen en la partitura?

¿De qué tipo de obra se trata?

De ese modo, se logrará la apropiación del texto y la asimilación de estructuras y esquemas posteriormente transferibles a distintas situaciones de la praxis instrumental.

Desde una perspectiva metodológica la lectura musical en el Bachillerato de Bellas Artes se aborda a partir de una diferenciación en los tiempos de resolución, en el grado de dificultad y en el nivel de intervención docente.

Se establece una clasificación de los ejercicios y una secuenciación de contenidos.

- Lecturas asignadas, con desarrollo previo a la clase

Son lecturas en las cuales se plantea una semana para su resolución. Son de menor dificultad que las obras correspondientes al nivel e incluyen aspectos interpretativos, articulaciones, etc.. El docente presenta la partitura, se realiza un nivel de análisis inicial y se especifica el aspecto enfatizado. El alumno la resuelve solo, en el transcurso de la semana, y luego debe ejecutarla para su evaluación. El docente realizará en forma conjunta una reflexión de los logros obtenidos y de los aspectos no considerados.

- Lecturas a primera vista en clase

Son lecturas que se resuelven en la clase, luego de una o dos ejecuciones. Son de dificultad elemental de acuerdo al nivel y el docente plantea interrogantes al alumno en el análisis previo y posterior a la ejecución.

- Lecturas de las obras del nivel

Se refiere a la lectura de las obras del nivel que el alumno cursa y debe ir decodificando para su ejecución en un examen trimestral. Su extensión y su dificultad requieren de mayor tiempo para su resolución definitiva. Los aspectos interpretativos son fundamentales en estas obras.

Resulta entonces necesaria la elaboración de trabajos prácticos y cuadernillos acordes que planteen ejercicios de lectura secuenciados por nivel, con variedad estilística, que puedan incluir a un segundo lector en simultáneo.

El desarrollo del campo de formación instrumental de lectura musical instrumental se retroalimentará con los otros campos como parte constitutiva de una praxis integrada.

La técnica instrumental

Porque el camino del conocimiento debe ser liberado. No se puede olvidar lo que se conoce.

*Cuando se puede olvidar la técnica, es que ella ha efectuado su fusión
con la música y es que ha alcanzado su objetivo: el arte.*

CHIANTORE, L.. HISTORIA DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA

Tradicionalmente, la enseñanza instrumental ponía el énfasis en el desarrollo y perfeccionamiento del aspecto técnico-motriz con el fin de alcanzar el virtuosismo en la ejecución.

La técnica, especialmente en el piano, era definida por distintas escuelas que homogeneizaban a su interior la manera de tocar. Actualmente, lejos de ellas, en este bachillerato, los distintos perfiles de alumnos determinan la diversidad de modos de ejecución. Como la técnica es patrimonio del instrumentista, la misma está marcada por las particularidades y los diferentes intereses de cada uno de ellos. Esta diversidad responde a la multiplicidad de actitudes estéticas y a la apertura a discursos musicales provenientes de distintos registros del lenguaje musical, que lleva a considerar una amplia gama de formas de ejecución.

Si la técnica es el conjunto de recursos de los que cada artista dispone para expresarse, es de esperar que su construcción se realice respecto de los cambios del propio individuo, marcando en todo momento sus particularidades físicas, intelectuales y emocionales. Esta construcción se pone de manifiesto por medio de lo corporal y de sus movimientos, concretándose en un sonido que es propio de cada instrumentista.

Los movimientos, que tienen una intencionalidad expresiva-comunicativa, buscan una sonoridad concreta que se conecta con las distintas estéticas y estilos. Si se desconecta la técnica de su función expresiva, la primera se convierte en una disciplina sin sentido y termina siendo pura "mecánica".

Según Luca Chiantore (2001):

"La mecánica atañe a los aspectos fisiológicos de la ejecución y a la asimilación de los distintos movimientos, mientras que la técnica relaciona estos mismos movimientos con las diversas exigencias estéticas y estilísticas".

Asimismo, el pianista y musicólogo, expresa que la evolución de los instrumentos y su correlato en las obras de los grandes compositores orientaron la manera de tocar diseñando la historia de la técnica. Ha estudiado numerosos documentos como tratados sobre la ejecución, textos pedagógicos y testimonios en busca de una técnica que permita comprender qué tipo de ejecución se esconde detrás de la escritura de cada compositor.

En las clases de instrumento del Bachillerato de Bellas Artes se considera que comprender implica, en mayor o menor medida, una construcción personal del significado de la obra, que queda testimoniada en la ejecución de la misma.

La técnica instrumental involucra, entonces, desarrollar procesos pedagógicos donde el aprendizaje gire en torno a la reflexión y al pensamiento crítico, promoviendo actividades de comprensión.

Dichos procesos de comprensión generalmente se inician al decodificar una partitura, para esto es necesario visualizarla, analizarla y comprenderla antes de ejecutarla. Ello demanda contextualizar su género, estilo, época, autor y advertir estructuras musicalmente significativas que favorecerán, además, la práctica lectora y la memoria. Seguidamente el discurso musical construido necesita vehiculizarse a través de lo corporal y de ese abordaje comprensivo se va a desprender una combinación coherente de movimientos necesarios para la ejecución.

Esto no significa que estén resueltos todos los problemas técnicos, pero sí, que desde una primera aproximación a una partitura, advertimos estructuras con significado y entonces los medios a utilizar serán muy distintos que si se realiza una lectura nota por nota. En ciertos pasajes difíciles, importa en primer lugar comprender su estructura musical y hacer resaltar el punto de conflicto para luego aplicar la mejor digitación, la más conveniente para la mano del ejecutante, y a la vez para la sonoridad requerida por la obra. No existe entonces una digitación única: la apropiada debe facilitar y favorecer la fluidez y continuidad discursiva.

Para lograr fluidez y continuidad discursiva todo obstáculo psíquico, muscular o técnico deben superarse, porque la expresión pasa obligatoriamente a través de los nervios, músculos y articulaciones. Sin un dominio técnico a la altura de nuestra imaginación y creatividad, las mejores intenciones nunca llegarían a concretarse. Por lo tanto se necesita tocar el instrumento de una manera “natural”, sin esfuerzo y resulta imprescindible conocer el físico, saber utilizarlo y adaptarlo a las exigencias técnicas.

Conocer y controlar los músculos y las articulaciones que intervienen, sin que otras intervengan (a fin de lograr una disociación suficiente), formar la mano para obtener un tono muscular apropiado, focalizar y dosificar la energía son bases o cimientos comunes a todo instrumentista. Lo que difiere es la particularidad de cada instrumento y el físico deberá adaptarse a las exigencias de cada uno de ellos.

La mano es un instrumento del pianista o del guitarrista y la estructura corporal es muy diferente en cada uno. Se trata de desarrollar al máximo sus posibilidades en fuerza y flexibilidad. Si desde el comienzo del estudio instrumental se incorporan las bases respetando leyes físicas “naturales”, el aprendizaje será más fluido y por lo tanto más placentero.

La interpretación musical

Para Luca Chiantore (2001):

“...los tratados describen los diversos tipos de ataques pero la música no está ahí, la música empieza en el momento en que enlazamos las notas una a una, moldeando nuestros movimientos en función de cómo queremos que responda el instrumento. Ese y sólo ese es el dominio del arte. Y el arte, tengámoslo bien claro, no cabe en un tratado: vive única y exclusivamente en la magia de la interpretación...”

Hablar de interpretación, citar y enumerar las infinitas definiciones que encierra la palabra, sería entrar en un terreno amplio y justificadamente discutible, razón por la cual se centrará la atención en que es un proceso de comprensión y asignación de sentido donde convergen la utilización de distintos componentes interpretativos, técnicos-musicales y de decodificación, que influenciados por las diferentes subjetividades, posibilitan el desarrollo y la construcción de competencias comunicativas únicas.

La interpretación dentro de una praxis instrumental integrada parte de las experiencias previas de los alumnos, sus bagajes técnicos, académicos, emocionales y personales, que se interrelacionan con los aportes del docente y la influencia del contexto sociocultural. Es un proceso dinámico, abierto e inconcluso, distinto en cada alumno/intérprete y en cada una de sus interpretaciones. De ésta manera las posibles interpretaciones son infinitas.

En las clases de instrumento la interpretación se inicia con la decodificación de una partitura y transcurre en el tiempo, es una transformación de lo visual a lo sonoro, de lo concreto y tangible a lo perceptivo e intangible, es un proceso de integración de elementos que interactúan en la transformación de la música escrita a la música que suena.

Citando a Celibidache (2007):

“La música no se convierte en algo, sino que algo puede convertirse en música”.

En este proceso el alumno-intérprete participa en la toma de decisiones sobre las acciones a realizar, analizando y comprendiendo su situación inicial y los desafíos que deberá afrontar para el desarrollo de sus posibilidades. Diversos factores en sus diferentes niveles de posesión y dominio interactúan enriqueciendo o limitando el proceso interpretativo. Ejemplo de éstos son el grado de conocimiento de los elementos del lenguaje, del contexto de la obra (género, estilo, compositor, época, lugar, etc.), el manejo de los aspectos técnicos y recursos interpretativos, el dominio sobre el instrumento y las posibilidades sonoras del mismo, la sensibilidad y expresión del intérprete y la disposición de entrega del instrumentista.

Daniel Barenboim (2007) plantea que:

“...la música tiene que existir ya en la cabeza del pianista de modo que, cuando la interpreta, crea una impresión de que se une a lo que ya existía, aunque no en el mundo físico...”

A través de la historia de la música la concepción de interpretación y sus distintos enfoques ha atravesado cambios y transformaciones. La música que se escuchaba en el período barroco y clásico era únicamente la recién creada, el contexto social en el que se gestaba la obra era el mismo en el que era ejecutada, el compositor era intérprete. Las variables interpretativas eran acordes a su época y estilo, la interpretación estaba dentro del mismo proceso de creación, siendo una práctica dependiente casi sin reflexión en sí misma.

En el romanticismo, en cambio, se inicia la interpretación de músicas de otros períodos y empieza a aparecer el rol de intérprete (distinto del compositor), entrando en juego diferentes aspectos de estilo (toque, instrumentos, tempo, articulación, etc.)

En el siglo XX se socializa definitivamente la ejecución y la audición musical de contextos culturales diversos y las barreras estilísticas se diluyen. El resultado es una inagotable producción de versiones y de registros que implican el conocimiento tanto de las modalidades de uso instrumental actual como las de diferentes momentos de la historia de la música.

Independientemente del período en que fue concebida la obra musical, esta fue y es creada e interpretada por individuos que reflejan en sus producciones compositivas y/o interpretativas su formación académica, sus emociones, sentimientos únicos y experiencias de vida.

Los elementos compositivos asisten a la interpretación, ninguno actúa independientemente, se relacionan unos con otros en función de una producción interpretativa coherente. El conocimiento y dominio de las relaciones entre ritmo, melodía, armonía y tempo guían al ejecutante en su construcción interpretativa: la armonía irá ligada al tempo, la melodía al ritmo, el ritmo al tempo, etc.

A este enfoque conceptual debemos sumarle lo que cada perfil de alumno aporta distintamente, el desarrollo de su sensibilidad musical, el manejo diferenciado de recursos expresivos: mayores crescendos, menores diminuendos, rallentandos, ritenutos, etc., elementos que el alumno hará propios en la acción de expresar su estado de ánimo y emociones.

Existen posturas extremas que sostienen que la interpretación debe realizarse exclusivamente con instrumentos originales. Sin embargo, a través del conocimiento de determinados recursos y elementos es posible abordar el repertorio independiente de su configuración instrumental original y sin descuidar su esencia interpretativa. Aparece acá el uso de “recursos interpretativos”, propios de cada época y estilo: los símbolos que puede aportar la partitura desde su superficie, el desarrollo melódico y armónico de las obras, la aparición de indicaciones de tempo, carácter, dinámica, formas de ataque, fraseo, articulaciones y cuestiones tímbricas sumadas a la organización formal.

Una de las metodologías utilizada tradicionalmente en la interpretación era la de enseñar a los alumnos por medio de la imitación, configurando una práctica con perspectiva reproductorista e historicista. Lo que mostraba el maestro era un modelo a reproducir, igual que las versiones grabadas o de concierto.

Contrariamente a dichas posturas, en el Bachillerato de Bellas Artes el alumno desarrolla sus capacidades de análisis y reflexión a través de la elección de los distintos medios y recursos a utilizar. En este proceso el grado de intervención docente se corresponde con el trayecto formativo del alumno. La heterogeneidad escolar nos presenta tanto a la diversidad de perfiles como a los distintos grados de desarrollo instrumental. Este amplio espectro nos pone, como educadores, en la necesidad de pensar un proceso formativo único para cada alumno.

El proceso interpretativo se inicia en el momento de la elección de la obra, luego una incursión visual del material elegido permitirá descubrir, conocer y reflexionar sobre el texto, intuir cómo será su abordaje y encontrar el porqué de las acciones a realizar. Se pretende un análisis previo que se irá complejizando en el transcurso del trabajo con la incorporación progresiva de los elementos propios de la lectura y la apropiación de los medios técnicos en función de los aspectos interpretativos a ejecutar.

En cuanto a los recursos interpretativos partimos de la incorporación de los más elementales como cambios de intensidades y articulaciones contrastantes, continuando con el uso de reguladores y variaciones de tempo y posteriormente los cambios de toque y planos sonoros.

Es importante en este aspecto que la elección del material sea realizada correctamente a los fines de que el alumno pueda abordar la ejecución interpretativa sin trabas que lo limiten. El poder dominar los aspectos técnicos del repertorio favorecerá no sólo a la mayor y mejor incorporación de recursos interpretativos propios de cada obra sino también al mayor control en la elaboración de sus propias versiones interpretativas.

Para Barenboim (2007):

“Las tres preguntas que debe formularse siempre un músico son: por qué, cómo y con qué propósito. La incapacidad o escasa disposición a formularse estas preguntas es sintomática de una fidelidad irreflexiva a la letra y de una infidelidad inevitable al espíritu”.

Dentro de la institución el alumno está inmerso en una gran cantidad de materias generales y específicas que aportan conocimientos propios que luego serán transferidos al proceso interpretativo. La clase de instrumento es el espacio de comunicación donde convergen en un solo fin los saberes adquiridos: es una síntesis del proceso formativo.

En las asignaturas generales y en las específicas del lenguaje artístico, el alumno obtendrá la información necesaria para entender las características propias de cada estilo y género. El docente de instrumento será el encargado de orientar la transferencia de los aspectos conceptuales a la práctica instrumental.

La interpretación como campo de conocimiento involucra la ejecución de obras del repertorio musical de distintos estilos y géneros. El proceso se lleva a cabo a lo largo de varias semanas, realizándose prácticas en forma conjunta alumno-docente en el aula y fuera de ella. Al cabo de cada trimestre se deberá presentar el trabajo realizado en al menos dos obras de dificultad acorde a su año de cursada en una evaluación trimestral compartida. Al finalizar el

ciclo lectivo, a las dos obras propias del trimestre se le suman otras dos que se hayan mantenido durante la totalidad del año, con la finalidad de concretar un producto más acabado.

Como práctica innovadora dentro del BBA se incorpora en la enseñanza del piano y la guitarra lo que damos en llamar “lecturas con tiempo de resolución.” El alumno, con material de menor nivel o dificultad y en un tiempo preestablecido (una o dos semanas), tendrá que afrontar la resolución del texto musical. En esta instancia se incluye a la lectura, el análisis, la elección de medios técnicos apropiados y la utilización de recursos interpretativos. Se considera un trabajo de resolución individual y la concreción de un proceso de síntesis propio de cada uno.

CAPÍTULO 3

Modalidades de uso instrumental

Llamamos modalidades de uso instrumental a las diversas maneras en que los músicos utilizan sus instrumentos para expresarse musicalmente. Las mismas están definidas por un conjunto de prácticas más o menos estandarizadas que requieren ciertas técnicas específicas para poder ser llevadas a cabo. Las modalidades de uso instrumental tienen estrecha relación con los perfiles de instrumentistas anteriormente nombrados.

Particularmente el piano y la guitarra han tenido un recorrido singular dentro de la música occidental. La posibilidad en ellos de producir simultaneidad de sonidos (polifonía), ejecutar melodías, generar ciertos efectos percusivos y tímbricos, etc., dan como resultado una gran riqueza en cuanto a posibilidades de uso instrumental. Todo esto ha permitido que sean utilizados en diversos géneros musicales, en diferentes regiones del mundo y en vastos períodos de la historia de la música. A raíz de ello se ha desarrollado una gran cantidad de prácticas instrumentales, que podrían agruparse y diferenciarse estableciendo las distintas modalidades de uso, entre los que podríamos nombrar al uso del piano y la guitarra como instrumentos de interpretación de repertorio específico, como instrumentos de acompañamiento en la música popular, como instrumentos de improvisación, e incluso considerar al piano y la guitarra como fuentes sonoras experimentales de recursos tímbricos en la música contemporánea.

Todas estas modalidades requieren, como dijimos anteriormente, ciertas especificidades en cuanto a la técnica, la lectura, la interpretación etc. que las definen como tales.

En los últimos años surge un uso instrumental, que se conoce como instrumento armónico, que se desprende de algunas modalidades mencionadas. Aparece como un enfoque diferenciado al tradicional de estos instrumentos, tendiendo una mirada distinta sobre ellos, una forma distinta de concebirlos, que trasladados al plano de la ejecución instrumental incluiría las siguientes prácticas:

- **Ejecución de repertorios basados en la música popular**

En general el repertorio abordado es bastante amplio, pero está claramente apoyado en la música popular. En nuestro caso, por lo general utilizamos la música popular argentina como el tango y el folklore con sus distintas especies, la música latinoamericana y algunas especies del jazz. De todas maneras, cabe señalar que no excluimos la música de los repertorios clásicos.

- **Ejecución a partir de la lectura de notaciones alternativas a la escritura tradicional**

Nos referimos a los llamados *bocetos o guiones*, que no son partituras completas, sino más bien esbozos de ellas, que tienen una información reducida de la música original y que incluyen

cifrados modernos, modelos rítmicos, “obligados” melódicos, etc. En general, partiendo de este tipo de notación, lo que el músico debe tocar no está tan definido en el papel como sí ocurre con la notación tradicional. Por lo tanto deberá incluir en su ejecución algunos recursos cercanos a la improvisación musical. Vale señalar que al referirnos a notaciones alternativas no lo estamos haciendo a la escritura musical de ciertas músicas contemporáneas, ligadas más bien a lenguajes experimentales.

- **Ejecución del instrumento sin tener como referencia una partitura, guión o boceto**

Habitualmente a esta práctica instrumental se la conoce como “tocar de oído” o “tocar a la parrilla”; es decir una ejecución sin partir de una música escrita, pero sí conocida por el músico a partir de una audición previa. Para poder desarrollar esta capacidad, el instrumentista deberá tener incorporados previamente una serie de recursos instrumentales tales como posiciones de acordes, escalas, arpeggios, patrones rítmicos y melódicos, progresiones armónicas estandarizadas, distintos tipos de toque de acuerdo a los diversos estilos y especies, etc., para luego aplicarlos y poder resolver los distintos fragmentos en “tiempo real”.

- **Ejecución del instrumento como parte de grupos instrumentales**

En términos generales el instrumentista armónico no es solista, sino más bien que su práctica musical se basa en la ejecución en grupo (dúos, tríos, cuartetos, etc.). Esto no coincide necesariamente con el instrumentista que forma parte de los grupos de música de cámara, mucho más cercano al perfil del instrumentista tradicional.

- **Ejecución como instrumento de acompañamiento**

Aquí nos referimos al rol que desempeña el instrumentista armónico en los grupos instrumentales. Este rol está basado en usar al piano y la guitarra como instrumentos de acompañamiento. Para poder cumplir este papel el músico también deberá tener automatizadas una serie de competencias que incluyen, como dijimos anteriormente, distintos modelos de acompañamientos, patrones melódicos, progresiones armónicas estandarizadas, modalidades de toque propias de cada estilo, etc.

- **Ejecución del instrumento a partir de la elaboración de un material propio**

En este último punto, hacemos referencia a un músico que elabora un material propio y luego toca su propio material. Este puede ser volcado a escritura musical o no. No nos referimos necesariamente a un músico compositor -aunque no lo excluimos- si no más bien a un arreglador o improvisador. Entonces el músico, desarrolla la capacidad de elaborar acompañamientos, rearmonizaciones, variaciones, introducciones, solos, arreglos, etc.

Para finalizar digamos que la enseñanza del piano y la guitarra como instrumentos armónicos, en la gran mayoría de las instituciones de educación musical instrumental de nuestro país, como conservatorios, escuelas de artes, facultades, se desarrolla en un espacio curricular específico, en una materia justamente llamada “Instrumento armónico”, con sus dos modalidades por separado: piano y guitarra. En estas instituciones, la incorporación de esta asignatura a los planes de estudio se debió a la necesidad de incluir en dichas carreras algunas prácticas instrumentales que no estaban contempladas en la enseñanza instrumental tradicional y que de alguna manera la comunidad educativa reclamaba. Si bien su

incorporación ha sido muy positiva, de todas formas el instrumento armónico sigue siendo un espacio alternativo, casi complementario o secundario comparado con la materia Instrumento que considera al instrumento en forma tradicional y que sigue siendo el espacio principal y troncal de la enseñanza instrumental. Esto se ve claramente reflejado en la carga horaria de cada uno de los espacios y en la cantidad de años que se encuentra en la carrera, mucho mayor en Instrumento que en Instrumento armónico.

En cambio, nuestra propuesta para el Bachillerato de Bellas Artes, es desarrollar la enseñanza de las prácticas relacionadas con instrumento armónico, en la materia "Instrumento", en forma conjunta con las otras modalidades como el instrumentista tradicional, el popular, el improvisador, en un mismo espacio curricular y durante todos los años de la carrera. Este trabajo en un mismo espacio favorece la integración y parte de la idea de que todas las modalidades de ejecución tienen la misma importancia, sin darle preponderancia a ninguna, lo que es coherente con el concepto de perfil del cual partimos: abierto y flexible, complejo, mutante, pluralista, múltiple, individualista, experimental y multiforme.

CAPÍTULO 4

Los espacios de comunicación

Entre las características comunes que presentan los alumnos al ingresar al Bachillerato, está el deseo de incorporarse de una forma u otra, al mundo de la comunicación a través de la música, y es objetivo de los docentes del área, brindarles los medios para que dicha inserción sea exitosa, desinhibida y no frustrante.

El carácter experimental que identifica el modo de enseñanza de la institución permite la indagación sobre necesidades y tendencias de los alumnos. El docente de instrumento, al tener clases personalizadas con el alumno, cuenta con la posibilidad de incursionar en la búsqueda permanente de un espacio propicio para el desarrollo de producciones estéticas acordes a los distintos perfiles (gustos, expectativas personales, capacidades) pudiendo de esta manera encaminar a cada uno en el camino indicado según su personalidad, posibilidad y expectativas individuales. Teniendo en cuenta los diferentes tipos de perfiles del alumnado y como estrategia de inserción, interacción, evolución del aprendizaje, evaluación y extensión, se ponen en funcionamiento de manera sistemática en el área de producción instrumental “los espacios de comunicación” entre los que podríamos mencionar a la clase individual, las clases grupales y/o compartidas, los trabajos prácticos, las evaluaciones trimestrales, los trabajos interdisciplinarios, las audiciones grupales, los conciertos de fin de año, los conciertos de graduación, las muestras fuera del establecimiento, los conciertos de profesores y alumnos, los conciertos de profesores, los conciertos de músicos invitados y el espacio de registro de las competencias comunicativas. Cabe aclarar que en no todos los espacios de comunicación está la intervención del alumno como ejecutante, en alguno de ellos se prioriza el rol de espectador y oyente como forma de incorporar conocimientos y fomentar al desarrollo de un receptor crítico y reflexivo.

A continuación, se describen cada uno de estos espacios:

- **Clases individuales**

Este es el punto de partida, la conexión alumno-docente. En el aula (primer espacio de comunicación interpretativa expresiva) se empieza a gestar el trabajo de formación y la búsqueda de metodologías aptas, adaptables a cada personalidad.

Se elegirán las obras a trabajar considerando el gusto, tendencia y preferencia del ejecutante, siempre secuenciadas, en base a las posibilidades, conocimientos adquiridos y programa del año de cursada. Es importante en este punto que la elección del repertorio resulte accesible a la formación actual del alumno, facilitando la incorporación paulatina de contenidos y favoreciendo a la optimización de las producciones. Poder abordar las obras sin trabas en su etapa de resolución resultará beneficioso para la libre expresión sin condicionamientos.

- **Clases grupales**

Es éste el ámbito que se cree más propicio para que los alumnos, que no se sientan preparados para una ejecución pública, encuentren un espacio reducido y cómodo (el aula)

para intercambiar entre pares y docentes información y mostrar discursos aprendidos en distintas etapas de resolución.

- **Trabajos prácticos**

Se implementarán (en el aula) trabajos a modo de, incorporar información, fijar conceptos, relacionar conocimientos, dominar estrategias de trabajo y finalmente obtener calificaciones, que según el caso, se promediarán con la obtenida en los trimestrales.

- **Evaluación trimestral**

De los espacios de comunicación existentes dentro del Bachillerato, la evaluación trimestral, es el espacio académico o curricularmente irremplazable, ya que de todos, éste, es obligatorio para el alumnado. Se realiza en el aula entre un grupo de alumnos y sus respectivos profesores. Su finalidad es evaluar el proceso realizado en el trimestre.

- **Trabajos interdisciplinarios**

Se fomentará el trabajo grupal entre profesores de las distintas áreas y alumnos con el objeto de construir conocimientos integrados. El producto de esta interacción se podrá exhibir en el aula, en el establecimiento, o a modo de extensión, llevando las muestras a otras instituciones educativas o culturales.

- **Audiciones grupales**

Cada profesor, en forma individual o coordinando con sus pares, presenta (en el ámbito de la escuela) a sus alumnos para la muestra de producciones terminadas dentro del Bachillerato de Bellas Artes. Las mismas se conformarán por varios integrantes y serán abiertas al resto de la comunidad educativa: padres, familiares y amigos de los intervinientes.

- **Conciertos de fin de año y conciertos de graduación**

En el último período del año, el alumno tiene la posibilidad de optar entre rendir su tercer y último examen trimestral (bajo las condiciones antes descriptas) o acceder a participar (a modo de evaluación) en los “conciertos de fin de año”, que serán realizados en el salón de actos del Bachillerato. Se trabajará con él un repertorio más extenso que denote un mayor grado de acabado, priorizando la buena resolución de las distintas habilidades: técnica- musical, interpretativa-comunicativa. También se tendrá en cuenta la mantención del repertorio, priorizando el desarrollo de los distintos tipos de memoria, la sistematización del estudio y el manejo de la concentración o preparación mental necesaria para encarar la situación.

- **Muestras fuera de la institución**

Se considera que el propósito es darle al alumno los medios para convertirse en emisores de los discursos musicales, en comunicadores a través del arte. Se crea el contacto con nuevos receptores, brindándoles el acceso a distintos ámbitos y situaciones comunicativas. Por esto, el Bachillerato de Bellas Artes sale con la finalidad de hacer extensivas a la comunidad las producciones logradas.

- **Conciertos de profesores**

Para aprovechar el amplísimo caudal que el área de Instrumento posee, con su equipo de docentes músicos, se pone en funcionamiento el espacio de “Concierto de Profesores”. En la realización de estos recitales, los maestros, en el rol de músicos, se desenvuelven en un escenario ante un público y abordando repertorios ricos y variados. Se intenta, de este modo, influenciar y motivar a los alumnos en las prácticas musicales, incorporarles en su haber el

conocimiento de material nuevo y, por sobre todo, ver a sus “guías” como modelos a considerar a la hora de tomar determinaciones (elección de orientaciones, carreras a seguir, etc.).

- **Concierto de músicos invitados**

Esta apertura, de afuera hacia el Bachillerato, tiene como finalidad acercarlos a los alumnos referentes en quien puedan proyectarse, incentivarlos a su formación y ayudarlos a optar la orientación musical a la que puedan abocarse. El punto es brindarles lo que viene sucediendo dentro del ambiente musical, al cual no todos tienen acceso y más aún: la posibilidad de conocer, escuchar, entablar diálogo y conectarse con figuras que ya vienen haciendo carrera con la música.

- **Espacio de registro de competencias comunicativas**

Es importante mencionar que para concretar este registro se cuenta con la posibilidad de grabar cada uno de los espacios de comunicación y expresión utilizados, obteniendo un documento de gran importancia para evaluar, reflexionar sobre la práctica, analizar los discursos musicales y optimizar así la futura ejecución.

TERCERA PARTE

Materiales

En esta última parte incluimos obras y fragmentos a modo de ejemplificar la metodología de trabajo que se viene desarrollando en las clases de instrumento del Bachillerato de Bellas Artes. El material propuesto se organiza según actividades y consideraciones anteriormente descritas que apuntan al logro de una praxis instrumental integrada y se desprenden de los campos de formación instrumental y de las modalidades de uso. Así, entre los materiales tenemos:

- ✓ Una selección de obras de piano y de guitarra para leer a primera vista.
- ✓ Una selección de obras de piano y de guitarra asignadas para leer con tiempo de resolución
- ✓ Una propuesta para la construcción de un arreglo para instrumento solista
- ✓ Un arreglo para la ejecución concertada

CAPÍTULO 5

Lecturas a primera vista

Piano

Se priorizará el desarrollo de los procesos de decodificación o lectura instrumental. Los ejemplos que a continuación serán presentados fueron seleccionados, de 1° a 7° año, con la finalidad de ir abarcando varios contenidos generales que aparecerán progresivamente en las obras y fragmentos. Además de esto se eligió un contenido en particular: trabajar el desarrollo de la mano izquierda en la evolución del acompañamiento (posición fija, acordes plaqué, acordes desplegados, cambios de posición, traslados, diferentes tonalidades).

Los procesos de decodificación incluyen una serie de pasos previos que el alumno irá desarrollando con mayor fluidez con el correr de los años de cursada (1° a 7°) y su práctica, entre ellos podemos mencionar la lectura en calve de sol y fa, el análisis de la ubicación de ambas manos y la digitación adecuada para abordarlas, tonalidad, compás, figuras rítmicas utilizadas en cada obra, análisis de la forma, descubrimiento de esquemas rítmicos melódicos, dinámica, fraseo y articulación.

Ejercicio

The first system of the exercise consists of four measures. The right hand (treble clef) begins with a slur over measures 1 and 2, containing two quarter notes. In measure 3, it plays a quarter note followed by an eighth note, and in measure 4, it plays a quarter note. The left hand (bass clef) plays a steady quarter-note accompaniment throughout all four measures. A finger number '5' is written above the first note in the right hand and below the first note in the left hand.

The second system consists of four measures. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 5 and 6, followed by quarter notes in measures 7 and 8. The left hand maintains the quarter-note accompaniment. A finger number '5' is written above the first note in the right hand.

The third system consists of four measures. The right hand has a slur over measures 9 and 10, followed by quarter notes in measures 11 and 12. The left hand continues the quarter-note accompaniment. A finger number '9' is written above the first note in the right hand.

The fourth system consists of four measures. The right hand has a slur over measures 13 and 14, followed by quarter notes in measures 15 and 16. The left hand continues the quarter-note accompaniment. A finger number '13' is written above the first note in the right hand.

Ambas manos se ubican en posición fija, la dificultad estaría dada por la regularidad métrica de la unidad de tiempo en el paso de negras a corcheas, que presenta la melodía (mano derecha), el bajo desarrolla siempre el mismo esquema rítmico melódico. Se pretende que el alumno comprenda la forma de la obra y logre continuidad en el proceso de decodificación. Como actividad complementaria se sugiere transportar a distintos centros tonales (Sol, Re, Fa, La)

Leyenda del conejo blanco

Allegretto

Hervé / Pouillard

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of four measures each. The right hand (RH) plays a melodic line with slurs and fingerings: 1, 5, 3, 2, 2, 4. The left hand (LH) plays a bass line with chords and fingerings: 5, 5. The tempo is marked 'Allegretto'.

Ambas manos se ubican en posición fija, la dificultad estaría dada por el cambio de armonía en acordes plaqué y la articulación de la melodía (ligaduras, staccato y acentos). Como actividad complementaria se sugiere modular a modalidad mayor (La, Do, Sol)

Dance

Cornelius Gurlitt
(1820 - 1901)

Allegretto

1 *f* 2

5 *p*

9 *f* 2 4 3

13 *p* 2 2 5

La melodía ejecutada por la mano derecha se ubica en posición fija de Sol mientras que la izquierda realiza un acompañamiento con acordes desplegados, recurriendo en el final a un pequeño traslado en la ejecución del intervalo armónico de V grado. Se pretende que el alumno encuentre la digitación adecuada, respete dinámica y articulaciones indicadas. Como actividad complementaria se sugiere el transporte a otras tonalidades (Fa, Mi).

Sarasponda

Tradicional

Allegro

The musical score for 'Sarasponda' is presented in three systems. The first system (measures 1-3) begins with a quarter rest in the right hand, followed by quarter notes. The bass line consists of chords. The second system (measures 4-7) features a more active right hand with eighth notes and a bass line with chords. The third system (measures 8-11) continues the melodic and harmonic development. Fingerings and dynamics (mf, f) are indicated throughout.

La mano derecha en este ejemplo deja de desenvolverse en posición fija para abarcar el ámbito de la octava, la utilización de articulaciones es mucho más rica y variada, como nuevos elementos aparecen el comienzo anacrúsico, la barra de repetición, los silencios y reguladores. Por el lado de la mano izquierda podríamos centrar el trabajo en el manejo de los enlaces de acordes I, IV, V en distintas maneras de aparición (plaqué, melódico y desplegado). Como actividad complementaria se sugiere a modo de afianzar el manejo de acordes, el transporte a otras tonalidades mayores.

Contradanse

Heinrich Wohlfahrt

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. The score includes repeat signs and first/second endings.

System 1: Treble clef starts with a half note G4 (finger 2), followed by quarter notes A4 (finger 5), B4 (finger 1), and C5 (finger 5). Bass clef has a whole rest followed by a half note chord of G4 and B4, then quarter notes A4, G4, F4, and E4.

System 2: Treble clef starts with a half note G4 (finger 3), followed by quarter notes A4 (finger 2), B4 (finger 5), and C5 (finger 1). Bass clef has a half note chord of G4 and B4, then quarter notes A4, G4, F4, and E4.

System 3: Treble clef starts with a half note G4 (finger 5), followed by quarter notes A4 (finger 2), B4 (finger 4), and C5 (finger 5). Bass clef has a half note chord of G4 and B4, then quarter notes A4, G4, F4, and E4.

System 4: Treble clef starts with a half note G4 (finger 2), followed by quarter notes A4 (finger 4), B4 (finger 3), and C5 (finger 2). Bass clef has a half note chord of G4 and B4, then quarter notes A4, G4, F4, and E4.

En el presente ejemplo la melodía se desarrolla en un ámbito mayor que el de octava, presenta distintos cambios de posición, de modo tal que el uso de la digitación adecuada será fundamental para la continuidad discursiva de la obra.

La mano izquierda presenta dos modos diferentes de acompañamiento armónico, el primero basado en acordes quebrados y una segunda modalidad de intervalos melódicos alternados de 6° y 7°. Se pretende que en su lectura el alumno sea capaz de incorporar las indicaciones de dinámica y articulación vinculadas a la comprensión de la forma y de esa manera acercarse al carácter sugerido de la Contradanse.

Waltz

Allegretto

Franz Schubert
(1797 - 1828)

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegretto' and begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The first system (measures 1-4) shows a melodic line in the treble staff with slurs and fingerings (1, 1, 1, 3, 2, 2) and a bass line with chords and slurs, including fingerings (4, 1, 2, 5, 1, 2, 4). The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development, featuring a first and second ending bracket. The third system (measures 9-12) introduces a dynamic change to *f-p* and includes a fermata over the first measure. The fourth system (measures 13-15) concludes the excerpt with a repeat sign at the end.

Siguiendo con el desarrollo del desempeño de la mano izquierda en el ejemplo propuesto se presenta un acompañamiento armónico con cambios de posición de las mismas funciones. Una pulsación en tres tiempos propia del estilo vals combina la articulación de ligadura de dos notas con el staccato en el tercer tiempo.

La mano derecha presenta dos temas: el primero con pasajes escalísticos y cromáticos que involucran el paso del pulgar y el necesario manejo de una digitación adecuada para estos esquemas, el segundo tema alterna pasajes cromáticos con el movimiento propio del vals presentado por la izquierda. Haciendo referencia a la dinámica propuesta aspiramos a que el

alumno logre en su lectura la incorporación los matices *mp*, *p*, *f* indicados por el compositor en ambas partes de la obra.

Ejemplo7, 7° año, Piotr Tchaikovsky (1840 - 1893), Antigua canción napolitana

Antigua canción napolitana

Piotr Tchaikovsky

Moderato

p

5 4

1 2 1 3

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *

6

5 2 2

Ped. Ped. Ped. * Ped. *

11

1 5 2

Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. Ped.

16

3 4 3 5 2 4 5 3 5 4

Ped. * Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. *

22

28

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *

Ped. Ped. Ped. Ped. *

Para el último año del Bachillerato se propone una lectura donde la mano izquierda va a acompañar la melodía de la mano derecha con arpeggios y acordes desplegados, esto enfrentará al alumno al manejo de una combinación de distintas aperturas y digitaciones (la adecuada para acordes desplegados de 5°, 6° y la requerida para los arpeggios). Otros puntos a considerar serían la continuidad resultante del acompañamiento en 6/8 escrito completamente en corcheas y el desarrollo rítmico melódico de la línea melódica que asciende y desciende en cada frase. Se suma a esto el uso del pedal, la dinámica indicada.

Guitarra

Las obras para la práctica de lectura en guitarra han sido elegidas a partir del contenido específico de textura musical, sin excluir contenidos técnico-mecánicos propios del instrumento como por ejemplo, posiciones de mano izquierda. Cabe acotar, que inevitablemente, por tratarse de discursos musicales, aparecen otros contenidos que también organizan la selección. Es así que en 1° año proponemos una melodía sola y hacia 7°, una textura polifónica; en los años intermedios, distintas formas de melodía acompañada. Esta gradualidad no deja de ser una simplificación toda vez que podríamos elegir para 7° una melodía ajustada al nivel, en la medida que posea contenidos complejos (ritmo, tonalidad, ámbito, etc.) En definitiva será el docente el que con libertad y creatividad planifique y enriquezca la práctica áulica.

Ejemplo 8, 1° año, León Vicente Gascón (1896-), El Pequeño Colegial

El Pequeño Colegial

León Vicente Gascón

i m i m i m i m i m i m i m i m i m i

m i m i m i m i m i m i m etc.

Se presenta una melodía con ritmo sencillo y digitación de mano izquierda simple, en posición I, en un ámbito que le resultará familiar al alumno de 1° año. En la tonalidad de Do Mayor (también familiar), por grado conjunto y algunos saltos entre los grados I y V. Frases claras, con repeticiones. En este ejemplo hay un factor de dificultad establecido por la aparición del fa sostenido, disonancia con un claro tratamiento de bordadura. Se evaluará el logro de una ejecución precisa en las alturas y las duraciones, con continuidad y especialmente se atenderá a la capacidad del alumno de resolver las bordaduras.

La podain

The musical score for 'La podain' is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 8. The third staff contains measures 9 through 12. The music features a mix of eighth and quarter notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 0-3 above the notes. Chords are indicated by horizontal lines with numbers below them. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

También se trata de una pieza sencilla en distintos aspectos (ritmo, tonalidad, forma, digitaciones de mano izquierda y derecha); el factor de dificultad está dado por la aparición en los acentos del compás de la ejecución de dos notas simultáneas. De forma similar al ejemplo anterior, se evaluará el logro de una ejecución precisa en las alturas y las duraciones, con continuidad y especialmente se atenderá a la capacidad del alumno de resolver correctamente la ejecución simultánea de notas y la alternancia de dedos de mano derecha.

Melody and Arpeggios

Reginal Smith Brindle

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 measures. The melody is marked with fingerings (1-4) and the dynamic *mf*. The accompaniment consists of arpeggiated chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Este ejemplo se elige también de manera tal que haya aspectos que no representen mayor dificultad al alumno y otros que lo desafían estableciendo una diferencia con el año anterior: mano en posición II, combinando estados transversales con longitudinales y especialmente el logro de una melodía con rol de figura (en el desempeño del alumno se esperaría toque con apoyo), acompañada por arpeggios (aquí se esperaría un toque sin apoyo, bien ligadas las notas)

Vidala

Bianqui Piñero

The image displays a musical score for the piece 'Vidala' by Bianqui Piñero. The score is written on a single treble clef staff in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of 20 measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. There are several instances of triplets and slurs. The score is divided into two systems: measures 1-16 and measures 17-20. The first system ends with a first ending bracket (1.) and a repeat sign. The second system begins with a second ending bracket (2.) and concludes with an armatura (arm. 12) marking.

Aquí encontramos una pieza cuya decodificación plantea el desafío de la lectura de varias notas en forma simultánea, a manera de un coral; una vez más, para atender a la dificultad se la presenta en un contexto sencillo (muchas repeticiones; acordes pilares de la tonalidad); se recomienda en este caso un análisis previo a la ejecución, dirigiendo la atención del alumno a la armonía especialmente.

Le Papillon

Mauro Giuliani

The image displays five systems of musical notation for the piece 'Le Papillon' by Mauro Giuliani. Each system consists of a treble clef staff with a 3/4 time signature. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The second system starts at measure 9. The third system, beginning at measure 17, includes the lyrics 'p i m i p i' under the notes. The fourth system, starting at measure 22, includes the lyrics 'p i m i p i', 'p i m i m i', and 'p i m i m i'. The fifth system, starting at measure 28, includes the lyrics 'p i m i p i' and 'i m a p'. The score concludes with a double bar line.

Ésta obra presenta un A-A', donde se ponen en juego dos texturas. En A presenta una homofonía (homorrítmica), con ejecución simultánea de dos notas a lo largo de 16 compases. En A' vemos una melodía con acompañamiento de bajos y notas pedal, en la que se pretende que el alumno logre hacer las notas pedal bien ligadas sin “tapar” a la melodía; aquí se presenta un aspecto que generalmente se asocia a lo interpretativo, pero hacia 5° año podría contemplarse como parte de lectura pues se espera que la ejecución no sea solo “bajar” los dedos en forma mecánica.

Chorra

Enrique Santos Discépolo
Arreglo: Aníbal Arias

En el presente ejemplo se observa una melodía con un bajo melódico que acompaña y hace “comentarios”; se espera que el alumno pueda tocar con independencia de dedos en mano izquierda, de manera que se mantengan las notas largas en el bajo y en los finales de frase de la melodía. En esta instancia ya se incluyen algunos traslados (compases. 9, 10, 15, 16, 17). Incluye una frase en compás 17 “engrosada” con un acople de 6°. en la que se prestará especial atención en su resolución sin afectar la regularidad del pulso.

Bourée

Robert de Visée

The image displays a musical score for a piece titled "Bourée" by Robert de Visée. The score is written on four staves of music, each containing a single melodic line. The music is in a 3/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. Dynamics like *p* (piano) and *a* (accents) are used throughout. There are also articulation marks like *m* (marcato) and *i* (staccato). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, and 14 clearly marked. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Esta pieza es un ejemplo de lectura a primera vista de una textura polifónica que equilibra sencillez y dificultad. Se trata de un polifonía a dos voces (su mínima expresión), aunque tenemos un compás a tres voces; la tonalidad es frecuente en la guitarra, pero presenta un bemol; el ritmo es simple aunque evaluaremos una correcta respuesta (contratiempos, especialmente al final del compás. 12, “pausas” bien medidas en los finales de sección); se toca básicamente en posición I, pero tenemos algunos traslados, por lo que se sugiere indicar al alumno respetar las digitaciones de mano izquierda propuestas.

CAPÍTULO 6

Lecturas con tiempo de resolución

Los procesos de interpretación serán trabajados con tiempos de resolución. Recordemos que la obra será entregada al alumno para que este realice en una semana la ejecución de la misma incorporando recursos interpretativos, que según el año de su cursada irán apareciendo en forma gradual.

A diferencia de las obras del repertorio trabajadas durante el trimestre en esta práctica se intenta que el alumno desarrolle autonomía en la toma de decisiones respecto del uso de los distintos recursos interpretativos.

Cabe aclarar que en esta metodología planteada se integra al trabajo proveniente de los campos de lectura instrumental el de la interpretación musical. Detallaremos a continuación las actividades propias del proceso interpretativo.

Piano

Se priorizará el desarrollo de los procesos de interpretación musical.

Los ejemplos que a continuación serán presentados fueron seleccionados con el fin de dar a conocer, incorporar, dominar y fijar en los alumnos la incorporación progresiva de herramientas interpretativas propias de distintos compositores, estilos y géneros.

En los ejemplos de 6° y 7° año se plantean dos trabajos de elaboración de procesos de creación interpretativa

Menuet

♩ = 104

L. Mozart

The first system of the Minuet consists of four measures. The treble clef staff contains a melody with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a bass line with a half note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Fingerings are indicated: measure 1 (5), measure 2 (1, 2, 5), measure 3 (1, 2), and measure 4 (1, 2).

The second system of the Minuet consists of four measures. The treble clef staff contains a melody with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a bass line with a half note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Fingerings are indicated: measure 5 (5), measure 6 (3, 5, 4, 3, 2, 1), measure 7 (2, 1, 5, 2), and measure 8 (2).

The third system of the Minuet consists of four measures. The treble clef staff contains a melody with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a bass line with a half note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Fingerings are indicated: measure 9 (5, 5, 3, 4, 3), measure 10 (5, 5, 3, 4, 3), measure 11 (5, 5, 3, 4, 3), and measure 12 (5, 5, 3, 4, 3).

The fourth system of the Minuet consists of four measures. The treble clef staff contains a melody with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a bass line with a half note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Fingerings are indicated: measure 13 (5), measure 14 (3, 5, 4, 3, 2, 1), measure 15 (2, 1, 5, 2), and measure 16 (2).

En este Minué se pretende que el alumno pueda lograr contrastes sonoros (f,p) los mismos están dados por las indicaciones de matices indicadas en la partitura además de estar relacionadas directamente con la forma de la obra. Otro factor de relevancia será el carácter que le dé a su ejecución, allí tendrá que considerar elementos como compositor, tempo, danza, estilo y articulaciones.

Blue scales

Slow Blues tempo

Metronome marking: $\text{quarter note} = \text{dotted quarter note}$

Dynamic markings: *p* - *f*

Measure numbers: 1, 4, 7, 10

First ending (1.) and Second ending (2.) markings.

La obra propuesta incorpora varias herramientas nuevas que enriquecerán la formación del alumno, en este caso a los contrastes (*p*, *f*) del ejemplo anterior se le suman la utilización de reguladores, pedal, cambio de registro y sonoridad en las repeticiones, un acento bastante significativo al finalizar la primera parte y un calderón al finalizar la segunda parte y el uso de escalas ascendentes y descendentes que podrán ser manejadas para direccionar la dinámica.

Incorporando esta pequeña pieza de blues dentro de las ejemplificaciones, esperamos que el alumno en su versión incursione en la búsqueda del estilo, recurriendo a variables rítmicas como el cambio de duración entre dos corcheas llegando a transformarlas en una secuencia alternada de sonidos largos y cortos.

Jazz Minuet nº 2

Oscar Peterson

♩ = 112 -138 ♩♩ = ♩³

1 2

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$

3

1 2 1

p *mp* *cresc.*

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$

6

4 2 1

p 1 3

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$

9

f *p* *f* *p* *mp*

13

cresc. *mp*

En este ejemplo la dificultad no está dada por la lectura sino más bien por la variada utilización de matices que pide el compositor, entre ellos podemos encontrar las intensidades *p*, *mp*, *f*, *cresc.*, y reguladores distribuidos de manera tal que generan marcados contrastes sonoros e indican determinada modalidad para ejecutar inicio y/o finales de frase.

La incorporación de acentos a contratiempo es otra dificultad con la que se encontrará el ejecutante teniendo que disociar la acentuación del tiempo fuerte del compás (primer tiempo, donde se encuentra el bajo) con la indicada en la mano derecha. El comprender el estilo de la

obra propuesta ayuda al alumno a resolver sin inconvenientes la problemática. Otro recurso utilizado es la ligadura entre 2 notas (en este caso acordes) que aparecen en cada final de frase como enlace al tema, aquí deberá cuidar la forma de ataque y sonoridad de cada uno de los acordes.

Ejemplo 18, 4° año, Gillock (1917 – 1993), October Morning

October morning

Gillock

Happily; with much freedom ♩ = about 60

The musical score for "October morning" is presented in two systems. The first system (measures 1-5) is in 4/4 time and features a melody in the right hand. The dynamics are marked as *mf* (measures 1, 3, 5), *pp* (measures 2, 4), and *mf* (measure 5). Performance instructions include "singing" and "whispering". The second system (measures 6-10) includes a left hand part (L.H.) and continues the melody. Dynamics include *f*, *p*, *f*, and *mp*. Performance instructions include "linger", "in time", and "retarding". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

El siguiente ejemplo plantea una melodía con cambios de registro entre el tema y un contracanto al cual recurre el compositor a modo de enlace, en cada aparición de los mismos la intensidad indicada va variando permanentemente queriendo lograr contrastes de registro y sonoridad. Las indicaciones de dinámica y agogia abarcan un ámbito más amplio, iniciando la obra en un *mf*, pasando por *pp*, *p*, *mp*, *f*, utilizando *rit*, *a tempo*, reguladores y diferentes formas de ataque, legato, distintos acentos. Los recursos en esta pieza intentan encaminar al ejecutante en la búsqueda de colores tímbricos mediante la combinación de diferentes toques, uso de pedal y variaciones de tempo (*linger*, *much slower*, *retarding*, *in time*). Se recurre también al cruce de manos, problemática que deberá resolver cuidando la calidad sonora de las indicaciones sugeridas.

□ Pequeña pieza

Arnold Schoenberg

Langsam. (♩)

1c.
auBerst kurz **pp**

mf *3c.*

Red. _____

p *espress.*

pp *1c.*

3c.
etwas gedehnt

pp *gut im Takt*

1c.

pp

poco rit.

m.s.

La pequeña pieza presenta en su totalidad dos ideas discursivas que deberían ser ejecutadas con independencia por sus esquemas melódicos / rítmicos y los diferentes planos sonoros. Por un lado la línea de terceras aparece de manera constante a lo largo de la obra, alterna su ejecución entre ambas manos en un pp que poco abre su dinámica, por el otro lado la mano derecha desarrolla un diseño melódico en un mf que se extiende sutilmente por las marcaciones de los reguladores. Entran en juego también la utilización de los pedales 1c y 3c,

el cruce de manos, la búsqueda de digitaciones adecuadas, el legato, el stacatto, acentos, sugerencias de tempo y calderones.

La incorporación de este ejemplo es a modo de introducción a las problemáticas que plantea las obras del lenguaje del SXX.

Milonga sobre el canto jondo

Pablo Loudet

Tranquilo $\text{♩} = 70$

Measures 1-2: The first system of music. The right hand (treble clef) has a whole rest in both measures. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3 in measure 1, and G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2 in measure 2. Accents are placed over the notes in the left hand.

Measures 3-5: The second system of music. Measure 3 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The right hand plays quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The left hand continues the eighth-note pattern. Measure 4 continues the right-hand melody. Measure 5 features a long slur over the right-hand notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.

Measures 6-8: The third system of music. Measure 6 has a treble clef change to one flat (Bb). The right hand plays quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. The left hand continues the eighth-note pattern. Measures 7 and 8 continue the right-hand melody.

Measures 9-11: The fourth system of music. Measure 9 has a treble clef change to two flats (Bb, Eb). The right hand plays quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. The left hand continues the eighth-note pattern. Measures 10 and 11 continue the right-hand melody.

Measures 12-14: The fifth system of music. Measure 12 has a treble clef change to two sharps (F#, C#). The right hand plays quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The left hand continues the eighth-note pattern. Measures 13 and 14 continue the right-hand melody.

15

18

21

24

27

Trabajo de creación interpretativa autónoma atendiendo a la dinámica, la agogia, articulaciones y uso del pedal

En esta ejemplificación se propone una tarea distinta: se plantea que el alumno pueda realizar un proceso de creación interpretativa tomando decisiones propias. Habiendo ya cursado varios años en el colegio los alumnos han adquirido las herramientas suficientes para poder utilizar en forma independiente los distintos recursos interpretativos.

En este caso se presentarán dos versiones de la misma obra, una sin ningún tipo de indicación de dinámica y agogia (con la cual se trabajará) y una segunda elaborada por el propio compositor.

Un punto de partida podría ser el análisis de la textura de la obra, esto ayudará a hallar el tempo apropiado y la dinámica del inicio.

Se pretende que el alumno logre en su ejecución una claridad discursiva que no se vea interrumpida por el cambio de manos y registro que experimenta la melodía, que pueda mantener la continuidad, que incursione en la búsqueda de diferentes climas sonoros y que experimente en el uso del pedal (podría ser utilizado acompañando las distintas acentuaciones de la obra $8/8=3, 3, 2$ ó $4/4$).

Una vez realizado el trabajo del alumno como ejecutante/ creador de recursos interpretativos, se comparará con la versión original del compositor.

De esta metodología se pretende entablar un diálogo sobre el por qué y el cómo de la realización y elección de acciones elegidas.

Se pondrán en acción los conocimientos y recursos propios de cada ejecutante.

Milonga sobre el cante jondo

Pablo Loudet

Tranquilo $\text{♩} = 70$

1
pp

3
p

6

9
mp

12
mf

15 ⁴₁ 3-4

18 rit.

21 — Un poco meno

24 rall.

27 A tempo rit.

□ Sarabande

G.F. Haendel

Andante

Measures 1-3 of the Sarabande. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 features a bass clef with a whole note chord (F2, B-flat1, D2) and a treble clef with a whole note chord (F4, B-flat4, D4). Measure 2 continues with similar chords. Measure 3 shows a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). A fingering '4' is indicated above the treble clef in measure 3.

Measures 4-6 of the Sarabande. Measure 4 has a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). A fingering '4' is above the treble clef, and a 'Pedale' symbol is below it. Measure 5 continues with similar chords. Measure 6 features a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). A fingering '1' is below the bass clef.

Measures 7-9 of the Sarabande. Measure 7 has a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). Measure 8 continues with similar chords. Measure 9 features a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). A fingering '3' is above the treble clef, and a dynamic marking 'p' (piano) is below the bass clef.

Measures 10-13 of the Sarabande. Measure 10 has a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). A fingering '4' is above the treble clef. Measure 11 continues with similar chords. Measure 12 features a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). A fingering '1' is below the bass clef. Measure 13 has a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). A dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is below the bass clef.

Measures 14-16 of the Sarabande. Measure 14 has a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). A fingering '5' is above the treble clef. Measure 15 continues with similar chords. Measure 16 features a treble clef with a half note chord (F4, B-flat4, D4) and a bass clef with a half note chord (F2, B-flat1, D2). A dynamic marking 'p' (piano) is below the bass clef.

18

21

24

27

30

Trabajo de creación interpretativa atendiendo el análisis armónico de la obra propuesta. En el último año, los alumnos han cursado varias materias relacionadas con los discursos musicales, Historia de la música, Composición, Seminario de instrumentación, Fundamentos musicales, Análisis de los discursos musicales, etc. A través de todas ellas se fue incorporando en cada individuo un amplio caudal de conocimientos y herramientas de análisis, es por eso que en este ejemplo, se pretende la elaboración de un proceso interpretativo que surja como resultado de un enfoque global y por sobre todo armónicamente analítico.

Anteriormente hemos desarrollado la importancia que tiene la armonía y la melodía en el trayecto interpretativo de las composiciones. Para este tipo de proceso priorizamos el capital cognitivo del alumno y su modo de aplicación en la manera de cómo organizar la ejecución del discurso musical atendiendo a las relaciones entre las funciones armónicas. Esta práctica pone en juego la búsqueda permanente de la sonoridad adecuada para ejecutar enlaces de tensiones, distensiones, jerarquías armónicas, modulaciones, etc.

Un factor a tener en cuenta en la interpretación de obra elegida para este año es la integración de los aprendizajes de materias anexas que le sumarán a la ejecución de la Sarabanda elementos estilísticos propios de un período.

Guitarra

Esta selección tiene un orientador básico diferente al de la lectura en la guitarra, de manera que, reforzamos así la idea de que será el docente el que planifique y enriquezca la práctica áulica con libertad y creatividad. En este caso se trata de obras que representan a compositores, arregladores, lenguajes y géneros muy presentes en la asignatura Guitarra. Recordemos que esta práctica consiste en la resolución por parte del alumno, en forma autónoma, de una obra en el curso de una semana aproximadamente. Para esta selección se han tenido en cuenta diferentes recursos interpretativos de relevancia, niveles y contenidos técnicos mecánicos del instrumento.

Pequeño Preludio

Moderato

Héctor Ayala

1
2
3
4
5

6
7
8
9
10

11
12
13
14
15

16
17
18
19
20

21
22
23
24
25
26

rall.

27
28
29
30
31

Planos sonoros bien definidos por una melodía en el registro grave (uso de pulgar con apoyo) y un acompañamiento con arpeggios (uso de índice, medio y anular sin apoyo).

Ejercicio nº 6

F. Carulli

The musical score for Exercise No. 6 by Ferdinando Carulli is presented in three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first staff (measures 1-5) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (measures 6-11) starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff (measures 12-17) begins with a forte (*f*) dynamic and concludes with a fermata over the final note.

Tiene una forma clara dada por frases bien definidas, (con repeticiones, variaciones, con finales suspensivos y conclusivos); se evaluará especialmente el logro de una ejecución que plasme tales unidades formales. También se establece una relación clara entre final de sección y matiz forte.

Pasos de Pericón

León Vicente Gascón

Allegro
(Tiempo de Pericón)

7

13 *i m i* **Andante**

19 *m*

25

31 **Movido** *rall.*

37 **A tempo**

43

Es una obra simple pero con claras diferencias de tempo especificadas por el autor. Para el 2° año no se pretende una ejecución con ajuste al metrónomo pero sí un marcado contraste de tempos; también, la realización del rallentando que antecede a la tercera parte con su correspondiente *A tempo*.

N° 6

Alexander Vinitzky

Responde a la armonía de un blues “quickchange”: I-IV7-I-I ef; IV7-IV#°-I-VI ef; II ef-V-Turnaround (I-VI-IIe-V7). Se espera una comprensión de esta armonía con la tensión que afecta al 4to y al 8vo compás, expresada en sendos crescendos. También será un aspecto a evaluar la resolución del ritmo escrito (en pie binario como es costumbre de los jazzeros y bluseros) en base al pie rítmico característico del género: negra-corchea.

Estudio simple n° VII

Leo Brouwer

3

6

10

14

17

20

23

ff *pp sub* *pp cresc. molto*

ff *pp sub.* *f*

pp sub.

cresc. *pp sub.* *ff*

pp sub. *mf*

Se trata de una pieza de fuertes contrastes. Por ejemplo, ver compás 6 con el fortísimo seguido de pianísimo súbito; o la permanente yuxtaposición de “actividad” rítmica (con tempo

rápido) con silencios. Es un estudio en el que la dinámica, bien detallada por el compositor en la partitura, es insoslayable para lograr un resultado musical; también las “pausas”, dadas por los silencios y las notas largas son muy expresivas.

Here Comes the Sun

George Harrison
Arreglo: Norberto Cailliat

♩ = 120

5

9 CII

13 2º vez, a CODA ⊕

17 CV Repetir a voluntad

21 D.C. hasta ⊕ y CODA

CODA CV

Esta canción combina un ritmo variado con acentos, contratiempos y cambios de compás en un tempo movido. Se debe lograr una ejecución decidida, dirigida hacia el acorde de B7 con el La en la melodía (caps. 23/24), momento de máxima intensidad.

Sur

Anibal Troilo - Homero Manzi
Arreglo: Anibal Arias

4

8

12

16

20

24

28 To Coda

32 D.S. al φ

35 Coda

Tango-canción con carácter triste y melancólico. Se pretenderá el logro de una interpretación expresiva que será producto de un tempo moderado y flexible con variantes dinámicas y agógicas. Uso del vibrato. Como referencia podríamos decir que los primeros 8 compases son como un recitado suave en la melodía. La parte siguiente recibe el impulso de una escala y es un poco más movida, lográndose la mayor intensidad en compás 13 (acorde de C/E), para luego ir cediendo hacia la nota La en compás 17. Comienza así la tercera parte con un matiz muy suave, creciendo hacia el compás. 24 en donde se logra la mayor intensidad de la pieza.

CAPÍTULO 7

El arreglo en la enseñanza instrumental

En el capítulo en el cual nos referimos al perfil del instrumentista, habíamos afirmado que el mismo se construye en forma abierta y flexible, adecuado a cada individualidad, en concordancia con las distintas demandas del contexto. A partir de ello dicho perfil es complejo, mutante, pluralista, múltiple, individualista, experimental, multiforme. La construcción de este perfil tiene varias diferencias si lo comparamos al del instrumentista tradicional. La formación tradicional se apoya en una serie de actividades basadas en la tradición escrita de la música europea, que incluye obras, estudios, ejercicios, etc. Es decir que el estudiante parte de la lectura de música que ya está escrita y luego la interpreta. Ese material habitualmente ha sido compuesto y escrito por compositores, arregladores, educadores y rara vez es creado por el mismo intérprete. Es decir, en términos generales, que el intérprete de formación tradicional se limita a leer e interpretar aquello que fue escrito por otros.

Creemos que una visión abierta y flexible del perfil del instrumentista debiera incluir la posibilidad de que el estudiante produzca su propio material ya sea en formato de ejercicios, estudios, arreglos, y por qué no, de obras. La posibilidad de generar su propio material de estudio para su formación, refuerza sus intereses y alimenta sus competencias comunicativas.

En base a esto proponemos una actividad que consiste en la realización y notación de un arreglo musical para guitarra solista, que luego será interpretado por el propio alumno. Esto exige un trabajo de integración, articulación y síntesis en donde se reúnen los distintos saberes que el estudiante fue adquiriendo durante toda su carrera: capacidades relacionadas directamente con la praxis instrumental (lectura de partituras, digitación, interpretación) o bien con cuestiones más vinculadas con el lenguaje musical (análisis musical, rearmonización, etc.)

Antes de arribar a nuestra propuesta, creemos conveniente definir el concepto de arreglo musical. En el diccionario Harvard de la música encontramos la siguiente definición:

“en la música popular, es una versión específica incluida la orquestación si es para un grupo de una melodía y sus armonías. En estos repertorios, se asume que el papel del compositor ha sido el de especificar la melodía e indicar las armonías de acompañamiento de una forma bastante elemental, dejando al arreglista total libertad con respecto al medio interpretativo y la orquestación y un margen también considerable en relación con los detalles rítmicos y armónicos. Un arreglo es en general algo que queda fijado por escrito o al menos fijado esencialmente sin modificaciones de una interpretación a otra, sin que haya lugar a la improvisación”.

Es en base a esta concepción de arreglo que realizaremos nuestra propuesta. Para llevarla a cabo, tomaremos como material original una pieza ya compuesta, a la que luego le iremos aplicando distintos procedimientos constructivos. Hemos elegido una obra que originalmente contiene texto (es decir, incluye canto), pero, como dijimos anteriormente, el arreglo será en versión instrumental para guitarra solista. La pieza escogida es la zamba *Piedra y camino* con letra y música de Atahualpa Yupanqui, publicada por primera vez en 1943. Veamos el texto:

Piedra y camino

Del cerro vengo bajando,
camino y piedra.
Traigo enredada en el alma, viday,
una tristeza.

Me acusas de no quererte;
no digas eso.
Tal vez no comprendas nunca, viday,
por qué me alejo.

Es mi destino:
piedra y camino.
De un sueño lejano y bello, viday;
soy peregrino.

Por más que la dicha busco,
vivo penando
y cuando debo quedarme, viday;
me voy andando.

A veces soy como el río:
llego cantando
y sin que nadie lo sepa, viday;
me voy llorando.

Por último digamos que ante la complejidad de la tarea, esta propuesta está orientada a alumnos del 7° año de guitarra del Bachillerato.

Proponemos la construcción del arreglo musical a partir del recorrido de las siguientes etapas:

- Elaboración y notación de un guión o boceto de la pieza
 - Transporte a una tonalidad apropiada para la ejecución en guitarra solista
 - Rearmonización
 - Elaboración y notación de una partitura simplificada
 - Agregado de líneas de bajo
 - Inserción de voces intermedias
 - Variantes en la textura
 - Variantes rítmicas
 - Variantes formales
 - Transcripción integral del arreglo
-
- **Elaboración y notación de un boceto o guión de la pieza**

Para comenzar, escribiremos el guión musical o boceto de la pieza elegida. El guión musical es una especie de partitura reducida, en la cual sólo aparece la melodía y el cifrado (este último sin una rítmica específica), puede ser escrito en base a la partitura original o desde un registro grabado. De esta manera el alumno pondrá a prueba su capacidad para el análisis musical (armónico, formal, etc.) y sus competencias para la decodificación auditiva. Veamos entonces el guión de *Piedra y camino*:

Piedra y camino

Atahualpa Yupanqui

Dm Gm Gm Dm

5 Dm A⁷ Gm A⁷ Dm

9 Dm A⁷ A⁷ 1. Dm 2. Dm

14 $\bar{D}m$ Gm A⁷ Dm

18 Dm A⁷ Gm A⁷ Dm

22 Dm A⁷ Gm A⁷ Dm

- **Transporte a una tonalidad apropiada para la ejecución en guitarra solista**

A continuación, transportaremos el guión a una tonalidad apropiada para la ejecución en guitarra solista. Lo que determina que la tonalidad sea apropiada es el ámbito en el cual se desarrolla la melodía. Lo ideal sería que ésta se encuentre aproximadamente en el siguiente registro:

Naturalmente, si en la tonalidad original la melodía queda comprendida en este ámbito, no será necesario ningún transporte. El transporte se sugiere, porque justamente en ese registro, la melodía en la guitarra rinde más desde el punto de vista tímbrico. Además, al estar en esa tesitura, existirá espacio suficiente para ubicar voces intermedias entre la melodía y el bajo que, en general, formarán parte de los acordes. Por otro lado, es conveniente que la tonalidad elegida permita el uso de cuerdas al aire para facilitar la ejecución (como por ejemplo La

menor, Mi menor, Re menor, etc.) Teniendo en cuenta estas dos cuestiones, aconsejamos para nuestro arreglo el transporte a La menor.

Una vez transportada la pieza, se recomienda realizar una digitación provisoria de la melodía atendiendo sobre todo a las posibilidades de la mano izquierda. Un buen criterio de digitación es tratar de que no se produzcan demasiados traslados de posición. Tengamos en cuenta, de todos modos, que la digitación puede cambiar a medida que avance el arreglo: la ejecución de la melodía junto con los acordes puede obligar a ello. Sugerimos también tocar la melodía varias veces, con el fin de memorizarla y familiarizarse con ella. Veamos entonces el guión transportado a La menor:

Piedra y camino

Atahualpa Yupanqui

The musical score is written in 8/8 time and consists of six staves of music. The chords are indicated above the notes. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. The piece begins with a double bar line and a repeat sign. The chords are: Am, Dm, Dm, Am, Am, E7, Dm, E7, Am, Am, E7, E7, Am, Am, Am, Dm, E7, Am, Am, E7, Dm, E7, Am, Am, E7, Dm, E7, Am.

- **Rearmonización**

A continuación proponemos una rearmonización de la pieza, es decir la modificación de la progresión original utilizando el reemplazo o la inserción de acordes. En principio, se recomienda como método de trabajo, aplicar los distintos procedimientos y técnicas de rearmonización en forma conceptual y luego de manera práctica: tocar la progresión de acordes con las posiciones estandarizadas (chord form) a partir de una rítmica sencilla. Es común que en las rearmonizaciones de piezas populares se hagan cambios en la melodía ajustando tanto las alturas como las duraciones. De esta manera se obtienen ciertas variantes

que muchas veces son necesarias para la versión instrumental de una obra que, recordemos, en su origen es cantada. Más aún, en el caso de *Piedra y camino*, que ha sido muy versionada, la melodía fue modificada en varias oportunidades y esas modificaciones, en general, han sido socialmente aceptadas. Esto nos permite cierta libertad para hacer algunos cambios sin caer en prejuicios. De todas maneras, hay que tener prudencia para realizar las modificaciones, ya que la melodía variada no debe perder la esencia de la original. Veamos entonces la versión rearmonizada de *Piedra y camino*, con el agregado de algunos cambios melódicos:

The musical score is written in 6/8 time and consists of six staves of music. The chords are indicated above the notes. The melody is a reharmonized version of the original. The chords are: B \flat ° (1), A7 \sharp 5 (2), Dm7 (3), G7 (4), G7 \sharp 5 (5), Cmaj7 (6), E7 \sharp 5 (7), Am (8), G7 (9), F7 (10), E7 (11), Dm (12), Am/C (13), E7/B (14), Am (15), E7 (16), Am (17), F7 (18), E7 (19), F7¹³ (20), F \sharp ° (21), G \sharp ° (22), Am (23), Am (24), A7 (25), Dm7 (26), G7 (27), Cmaj7 (28), E7 (29), Am (30), E7 (31), Am (32), F7 (33), E7 (34), Dm (35), D \sharp ° (36), E7 (37), Am⁶ (38).

A continuación describimos los procedimientos utilizados compás por compás. Sugerimos ir comparando este boceto rearmonizado con el guión anterior.

Compás 1. En principio se reemplaza el Am original por un virtual A7, que funcionaría como dominante secundaria de Dm del compás siguiente. Luego, en el tiempo fuerte del compás, este virtual A7 se reemplaza por B \flat ° (acorde disminuido que reemplaza al dominante) y al A7 de la segunda mitad del compás se le agrega la 5^a aumentada, como intervalo de color.

Compás 2. Al Dm original, se le agrega la 7^o menor como intervalo de color.

Compás 3. El E7 original es reemplazado por el G7, como dominante secundaria del Cmaj7 del compás siguiente. Luego al G7 se le agrega la 5^o aumentada.

Compás 4. El Am original es reemplazado por C. Es decir, se reemplaza el acorde de I grado por el III, por ser ambos acordes del grupo de la tónica. Luego se la agrega la 7° mayor como intervalo de color. El E7#5 funciona como dominante secundaria del Am del compás siguiente.

Compás 5. Se insertan G7 y F7 como acordes de paso para conectar Am con E7.

Compás 7. Se agrega Am/C, como acorde de paso entre Dm y E7/B, utilizando la primera inversión para que el bajo cante por grado por conjunto.

Compás 11. Se insertan F7¹³, F#m7(5b), G#^o como acordes de paso entre E7 y Am7. Obsérvese que los bajos de estos acordes se mueven por grado conjunto y las notas de la melodía están variadas con respecto a la original (una 3° más grave).

Compases 14 y 15. En principio observemos que se cambiaron algunas alturas y duraciones de la melodía (por ejemplo la nota do# es reemplazada por do). Esto es para ampliar las posibilidades de rearmonización. Luego Am es reemplazado por A7, como dominante secundaria de Dm.

Compases 16 y 17. Ocurre lo mismo que en los dos compases anteriores con respecto a la melodía (por ejemplo la nota sol# es sustituida por la nota sol). Luego el E7 original es reemplazado por G7 como dominante secundaria del C maj7 siguiente. El C reemplaza al Am original, por ser acorde del mismo grupo (grupo de la tónica)

Compás 20. Al igual que en el compás 7 se agrega Am/C, como acorde de paso entre Dm y E7/B, utilizando la primera inversión para que el bajo cante por grado por conjunto.

Compás 24. Se inserta D#^o, como acorde sustituto de un virtual B7, dominante secundaria de E7 siguiente.

Compás 25. Se le agrega una 6° de color al Am original.

- **Elaboración y notación de una partitura simplificada**

A partir del guión rearmonizado, escribimos una partitura en versión simplificada, usando posiciones estandarizadas de acordes, acomodándolas a las notas de la melodía que deberán quedar en la voz superior. Los acordes deberán pautarse altura por altura en el pentagrama, con una rítmica simple de manera que coincidan con los pulsos, considerando la métrica tanto en 6/8 como en 3/4. El cifrado debe quedar como referencia. Ejemplo:

Observemos que desde el compás 18 al 21 la melodía está anotada una 8° más grave. El cambio de 8ª es un recurso muy usado para obtener variantes, dada las veces que se repite el fragmento. Entonces la melodía la hace el bajo y el acompañamiento armónico queda por encima de ella. Usamos también el recurso de cambio de 8ª desde el compás 22 hasta el final, pero en este caso la melodía está anotada una 8° arriba, con respecto al original

- **Agregado de líneas de bajos**

Una línea de bajo es un fragmento melódico realizado por el bajo, construido a partir del predominio de 2° ascendentes o descendentes, diatónicas y/o cromáticas. Habitualmente se utilizan para “conectar” dos acordes cuyos bajos están a distancia de 3° o un intervalo mayor. El resultado es un fragmento con gran cantidad de notas de paso y bordaduras diatónicas y cromáticas. Las duraciones usadas deben respetar las células rítmicas típicas del género.

Para ordenarnos, podríamos decir que estas líneas de bajo pueden construirse bajo dos situaciones:

a) *cuando no hay actividad melódica o dicha actividad es muy baja.* La línea de bajo insertada funcionaría como un contracanto en la zona grave. En este caso, este recurso sirve para rellenar momentos en los cuales la melodía cesa o hace notas largas, como es el caso de los finales de frase o semifrase.

b) *cuando hay actividad melódica.* La línea de bajo se superpone a la melodía.

Generalmente, las notas del bajo forman parte de inversiones de acordes, o hacen movimientos contrarios y/o paralelos con la melodía. Ejemplo:

The musical score is in 6/8 time and consists of six systems of music. Each system contains a melody line and a bass line. The bass line is inserted in specific measures, as indicated by the measure numbers (2, 3, 4, 6, 8, 13, 15, 17, 19, 21, 23) and the chord symbols above the bass notes. The chords used are: Bb°, A7#5, Dm7, G7, G7#5, Cmaj7, Am, F7, E7, Dm, Am/C, E7/B, F7#13, F#°, G#°, and Am6. The bass line often moves in parallel motion with the melody or provides harmonic support through chord inversions.

Las líneas de bajo agregadas aparecen en los compases 2, 3, 4, 6, 8, 13, 15, 17, 19, 21 y 23. Observemos que entre el compás 2 y 3 se inserta una línea de bajo en semicorcheas que va de la nota re a la nota sol. A llegar al compás 3, la melodía es modificada en su rítmica (silencio de corchea y corchea para el do agudo) para facilitar la ejecución.

En el compás 17, aparece un fragmento de escala en semicorcheas. Aunque por su registro no lo consideremos como bajo, lo incluimos en este punto porque es un fragmento que conecta notas de los acordes involucrados. Algo similar ocurre en el compás 21. Hacia el final del mismo, el fragmento desemboca en una nota de la melodía. Por último, digamos que en algunos casos se han variado ciertas duraciones originales para facilitar la ejecución.

- **Inserción de voces intermedias**

Hasta el momento, sólo nos hemos ocupado solo de las voces extremas: de la melodía en la voz superior (o inferior) y de las líneas de bajo. Ahora vayamos a las voces intermedias. En muchos casos estas voces ya aparecen como parte de los acordes. Pero además pueden surgir como consecuencia de otros recursos tales como acoples, yuxtaposiciones, contrapuntos, etc. Veámoslo en la partitura:

The musical score consists of five systems of music, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The chords and melodic lines are as follows:

- System 1:** Chords: B \flat $^{\circ}$, A7 $^{\#5}$, Dm7, G7, G7 $^{\#5}$, Cmaj7, E7 $^{\#5}$.
- System 2:** Measure 5. Chords: Am, G7, F7, E7, Dm, Am/C, E7/B, Am, E7.
- System 3:** Measure 9. Chords: Am, F7, E7, F7 13 , F $^{\#}$ $^{\circ}$, G $^{\#}$ $^{\circ}$, Am, Am. Includes first and second endings.
- System 4:** Measure 14. Chords: A7, E $^{\circ}$, G $^{\circ}$, B \flat $^{\circ}$, Dm7, G7, Cmaj7, E7.
- System 5:** Measure 18. Chords: Am, E7, Dm, Am/C, E7/B, Am, E7.
- System 6:** Measure 22. Chords: Am, F7, E7, B $^{\circ}$, A $^{\circ}$, G $^{\circ}$, Dm, D $^{\circ}$, E7, Am 6 .

En el compás 6 aparece un acople inferior de 3º sobre el fragmento melódico. En los compases 8 y 10, acoples de 2ª menores inferiores sobre algunas notas (muy típicas en el folklore), para generar un efecto “percusivo”. En el compás 14 vemos una yuxtaposición inferior de 2 voces sobre la melodía que genera 3 acordes disminuidos: Eº, Gº, Bbº, como reemplazo del A7 en la segunda parte del compás. En el compás 16, observemos un acople de 6º inferior sobre el fragmento melódico. Por último en el compás 23 vemos una yuxtaposición inferior de voces lo que genera otros 3 acordes disminuidos: Bº, Aº y G#º.

- **Variantes en la textura**

La textura de nuestra pieza, es claramente una melodía acompañada. Hasta ahora, ese acompañamiento estaba construido sólo con acordes *plaqué*. Entonces agregamos la utilización de arpeggios y rasgueos. El uso de arpeggios es muy recomendable para este tipo de arreglos en la guitarra. Recordemos que éste instrumento, en general, está imposibilitado de sostener notas largas, debido a la envolvente dinámica que genera el ataque de sus notas. El mantenimiento de los sonidos es muy breve. Por ello el uso de arpeggios, permite una continuidad en la sonoridad a la manera de un pedal figurado. Por otro lado, es fundamental que el rasgueo aparezca en algún momento, ya que es un recurso típico que define a la especie zamba. Veamos el ejemplo:

The musical score is written in 6/8 time and consists of seven staves of music. The chords and techniques are as follows:

- Staff 1:** Chords: B[°], A7^{#5}, Dm7, G7, G7^{#5}, Cmaj7, E7^{#5}. Technique: rasgueo.
- Staff 2:** Chords: Am, G7, F7, E7, Dm, Am/C, E7/B, Am, E7.
- Staff 3:** Chords: Am, F7, E7, F7¹³, F^{#°}, G^{#°}, Am, Am. Techniques: rasgueo (twice).
- Staff 4:** Chords: A7, E[°], G[°], B[°], Dm7, G7, Cmaj7, E7. Technique: rasgueo.
- Staff 5:** Chords: Am, E7.
- Staff 6:** Chords: Dm, Am/C, E7/B, Am, E7.
- Staff 7:** Chords: Am, F7, E7, B[°], A[°], G^{#°}, Dm, D^{#°}, E7, Am⁶.

En el compás 2, 12, 13 y 15, aparece el rasgueo típico de zamba. En el compás 2, además, se varía la duración de la melodía para ajustar el acompañamiento. Desde el compás 18, se reemplaza el acompañamiento de acordes plaqué por un acompañamiento de arpegios en semicorcheas. Obsérvese que también se modifican notablemente las duraciones de la melodía, para acomodar la textura y hacer más sencilla su ejecución.

- **Variantes rítmicas**

Con el objeto de enriquecer el material a partir de diversas variantes, incorporamos modificaciones en las duraciones, tanto en la melodía como en el acompañamiento (recordemos que algunos cambios ya se habían hecho para facilitar la ejecución) Estas variantes rítmicas siempre deben respetar las células típicas de la especie zamba, con sus respectivas aumentaciones, disminuciones, subdivisiones, etc. Veámoslo en la partitura:

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 3/4. The score is annotated with various chords and 'rasgueo' markings.

System 1 (Measures 1-4): Chords: Bb°, A7#5, Dm7, G7, G7#5, Cmaj7, E7#5. A 'rasgueo' marking is present under the Dm7 chord.

System 2 (Measures 5-8): Chords: Am, G7, F7, E7, Dm, Am/C, E7/B, Am, E7.

System 3 (Measures 9-13): Chords: Am, F7, E7, F7#3F#°, G#°, Am. A first ending bracket covers measures 11-12, and a second ending bracket covers measure 13. 'rasgueo' markings are present under the G#° and Am chords in the second ending.

System 4 (Measures 14-17): Chords: A7, E°, G°, Bb°, Dm7, G7, Cmaj7, E7. A 'rasgueo' marking is present under the Dm7 chord.

18 Am E7

20 Dm Am/C E7/B Am E7

22 Am F7 E7 B° A° G#° Dm D#° E7 Am6

Las nuevas variantes rítmicas aparecen en los compases 5,9, 22 y 25. En el compás 5, se cambia la célula rítmica de la primera parte del compás (corchea con puntillo y semicorchea, por corcheas). En el compás 9 se repite el cambio de célula del compás 5, y además se varía el ritmo en el bajo (silencio de corchea y corchea para la nota la). En el compás se aplica lo mismo que en compás 9. Por último, en el compás 25, las dos corcheas son reemplazadas por corchea con puntillo y semicorchea.

- **Variantes formales**

Al hablar de variantes formales, nos referimos a las modificaciones que pueden realizarse sobre los elementos de la forma musical. Así, por ejemplo, podemos agregar una introducción, un interludio, un puente o una coda; o bien modificar una parte A expositiva en una A', mediante la modificación de la textura, la modulación a otras tonalidades, el desarrollo, etc., incluso, hasta podemos omitir algún fragmento o sección. Para nuestro arreglo hemos decidido no incorporar una introducción (muy típica en la zamba) ya que al tratarse de un arreglo instrumental, el agregar un fragmento introductorio podría generar cierta reiteración o redundancia. En cambio, preferimos realizar una modificación de una de las partes, en lugar de repetirla literalmente. Bien sabemos que el típico esquema formal de la zamba cantada es A – A–B y que, además, en general dentro de este esquema es común que existan muchas repeticiones de frases y semifrases. Habitualmente, cuando la pieza es cantada, el discurso musical se sostiene, sin percibirse reiterativo pese a las repeticiones, porque el mismo contenido del texto genera interés en la escucha. Pero ante una versión instrumental y, más aún para instrumento solista (sin posibilidad de variar la instrumentación), tantas repeticiones pueden generar que el discurso se torne un tanto reiterativo, con el riesgo de hacer caer el interés del oyente. Por eso consideramos que es necesario variar una de las partes. Para el

caso tomamos la parte A, que luego de su exposición, al repetirla, en vez de hacerlo literalmente, proponemos hacer un cambio en la textura, utilizando un recurso ya usado como es el cambio de 8ª de la melodía, la variación rítmica y el arpeggio. De esta manera convertimos la parte A en un A'. Veamos la partitura:

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music, each with specific chord changes and fingering instructions:

- Staff 1:** Chords: B \flat ^o, A7 \sharp 5, Dm7. Fingering: ④, ④, ③ ② ①, ③ ② ①, ③ ② ① ② ③ ②, ③ ② ② ① ①.
- Staff 2:** Chords: G7, Cmaj7, E7. Fingering: ①, ④ ③, ④ ③, ③ ②, ③ ②, ② ① ①.
- Staff 3:** Chords: Am, E7. Fingering: ② ①, ②, ② ①, ② ①, ② ①, ② ①, ②. Fingering: ④, ③ ③, ③, ③ ③, ④ ④, ④ ③ ③.
- Staff 4:** Chords: Dm, Am/C, E7/B, Am, E7. Fingering: ① ② ③, ① ② ③, cv ① ② ③, ① ② ③ ③, ④ ④.

Observemos que en el fragmento hemos agregado digitación, números de las cuerdas, posiciones, cejillas, etc. Esto es, porque para el caso, es esencial respetar que las notas sean tocadas en las cuerdas indicadas, ya que se busca una sonoridad de arpeggio especial, mezclando el bordoneo de la melodía junto con el uso de cuerdas al aire y cuerdas pisadas.

También se ha variado notablemente la melodía. En ésta se tiende a omitir algunos ataques y hacer que algunas duraciones sean más largas. También se ha utilizado la repetición de notas de la melodía.

Ambos recursos posibilitan una mejor mecánica para la correcta realización del arpeggio.

- **Trascripción integral del arreglo**

Con el recorrido que hemos hecho, podemos decir que reunimos todo el material necesario para nuestro arreglo. Resta terminar de darle forma, uniendo todas las partes y agregando

ciertos elementos que terminarán de favorecer la cohesión. Proponemos, entonces, realizar la notación integral y detallada del mismo, pasándolo en limpio y agregando algunas indicaciones que contribuyan a la interpretación de la obra: tempos, dinámicas, articulaciones, acentos, adornos, etc., como también otras, que pueden ayudar a la resolución técnica y mecánica de la pieza: digitaciones, números de cuerdas, posiciones etc.

De esta manera, luego del proceso constructivo que hemos recorrido paso a paso, llegamos a nuestra versión definitiva de *Piedra y camino*:

Piedra y camino

Atahualpa Yupanqui (1943)
Arreglo: Pablo Loudet (2013)

♩. = 50

B♭° A7#5 Dm7 G7 G7#5 Cmaj7 E7#5

cv VII 7

rasguo

mp *mf* *mp*

5 Am G7 F7_{cl} E7 Dm Am/C E7/B Am E7

9 Am F7_{cl} E7 F7¹³ F#° G#° Am

rasguo

f *mp* *mf*

13 B♭° A7#5 Dm7 G7

f

16 Cmaj7 E7 Am

E7 Dm Am/C E7/B Am E7

18

Am F7 C1 E7 F713 F#° G#° Am

21

A7 E° G° B° Dm7 G7 Cmaj7 E7

23

Am E7

Dm Am/C E7/B Am E7

Am F7 E7 B° A° F° Dm D#° E7 Am6

CAPÍTULO 8

El arreglo y la ejecución concertada

En la búsqueda de material significativo para el alumno se incluye a la ejecución concertada como estrategia metodológica de intercambio que permite desarrollar competencias instrumentales particulares. Tocar piano a cuatro manos, dúos de guitarras y los ensambles de distintos instrumentos son algunas posibilidades que se plantean en la clase de instrumento como complemento de las prácticas solísticas.

La música popular a través de los arreglos acerca un caudal de material interesante para el desarrollo de la actividad planteada.

Es así como se indaga sobre los gustos e interés de los alumnos para luego proponer fuentes de información de música y poder elegir dentro de las posibilidades existentes.

En el ejemplo que se presentará a continuación se elige la música urbana para piano: el tango y la milonga.

Desde lo metodológico se plantean los siguientes pasos:

- 1- Se remite a la página de internet Todo Tango
- 2- Se escuchan versiones de distintos tangos y milongas
- 3- Se arriban a algunas conclusiones de patrones comunes tanto de interpretación como de arreglos y aspectos motrices
- 4- Se elige la milonga Mano Brava
- 5- Se escuchan distintas versiones
- 6- Se baja de internet la partitura
- 7- Se analiza el texto musical.
- 8- Se decodifica.
- 9- Se analiza la forma, se analiza la armonía
- 10- Se presenta el arreglo de Tato Finocchi para cuatro manos
- 11- Se compara con el texto original
- 12- Se analiza la forma y la textura
- 13- Se definen digitaciones
- 14- Se plantean los nudos problemáticos de resolución técnica
- 15- Se resuelve individualmente la parte
- 16- Se concierta a cuatro manos
- 17- Se definen los planos sonoros
- 18- Se define la dinámica general
- 19- Se graba, se filma
- 20- Se autoevalúa a partir de la escucha

- 21- Se trabajan los recursos estilísticos
- 22- Se trabaja el carácter y el tempo
- 23- Se ejecuta en público

Carifiosamente a Milagros Sanchez

MANO BRAVA

MILONGA TANGUEADA

Letra de ENRIQUE CADICAMO

Música de MANUEL BUZON

PIANO

8

Recitado

Templo la

viola el Payador del Barrio y ante la rueda de aquel bodegón viejos recuerdos fue

desenrollando y esta Milonga can to

Para Seguir

Te pu...nos por ve...

Puente Para la 3ª

Al

Le mar...e' rón y por supear

El Ma - no Bra - va y hoy e - se s po - do te ven - go a re - cle.

- me
Por que nunca mas has vuelto al barrio que el Ché Ma - no Bra - va

Soy tu pa - dri - no que te vie - ne ha - blar Soy el A - yer

1. Para Fin. 2. Al fin

fu - go te ha que - do del ba - rrio y aunque no quier as siem - pre cu - cha - ras la voz le - ja - na de los co - mi -

PARA CANTO

- se - rios que te pre - gun - ta en por don - de has an - da - do Se que has ban - ca - do por fren - ta y Nue - ve York con

na - des bi - en pe - neos se que te - nés pal' po - ker por de - mas los de - dos a - li - leos - Al fin

Mano Brava

Milonga
Arr. Tato Finocchi

Música: Manuel Buzón
Letra: Enrique Cadícamo

1º vez Piano 2 Solo - Tempo Ad libitum

The musical score is arranged for two pianos, labeled Piano 1 and Piano 2. The piece is in 2/4 time and begins with a first time signature change to 3/4. The score is divided into three systems, each with a first ending bracket labeled '8va'.

- System 1:** Piano 1 plays a melodic line with eighth-note patterns and accents. Piano 2 provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and a bass line.
- System 2:** Piano 1 continues with a melodic line, including a section marked '8va' with a repeat sign. Piano 2 continues with a rhythmic accompaniment, also including a section marked '8va'.
- System 3:** Piano 1 continues with a melodic line, including a section marked '8va'. Piano 2 continues with a rhythmic accompaniment, also including a section marked '8va'.

The score concludes with a copyright symbol (©) at the bottom center.

The musical score is divided into three systems, each with two staves: Pno. 1 (Piano 1) and Pno. 2 (Piano 2).

- System 1 (Measures 18-23):** Pno. 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. Pno. 2 has a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line and chordal accompaniment. Measure 23 includes a dynamic marking of δ^{ma} .
- System 2 (Measures 24-29):** Pno. 1 continues with similar melodic patterns, including a triplet of eighth notes in measure 24. Pno. 2 provides harmonic support with chords and moving bass lines. Measure 24 includes a dynamic marking of δ^{ma} .
- System 3 (Measures 30-35):** Pno. 1 features a more complex melodic passage with sixteenth-note runs and slurs. Pno. 2 continues with chordal accompaniment. Measure 30 includes a dynamic marking of δ^{ma} .

Mano Brava

3

The image displays a musical score for two pianos, labeled Pno. 1 and Pno. 2, covering measures 36 to 50. The score is divided into four systems. The first system (measures 36-39) features a 'To Coda' marking above the Pno. 1 staff. The second system (measures 40-43) includes first and second endings for both staves. The third system (measures 44-47) continues the musical development. The fourth system (measures 48-50) concludes the page. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and slurs.

Mano Brava

51 *al Coda* *8^{va}*

Pno. 1

Pno. 2

56 *(8^{va})*

Pno. 1

Pno. 2

61 *(8^{va})⁻¹*

Pno. 1

Pno. 2

BIBLIOGRAFÍA

- Aguerre, A. La decodificación e interpretación de textos musicales en la enseñanza instrumental. *Ideas para una nueva educación II*. La Plata: Bachillerato de BA. UNLP. (2007)
- Aguerre, A.; Martínez, G.; Rojas, S. Un espacio interdisciplinario en el Bachillerato de Bellas Artes. *Programa de Investigación Educativa*. La Plata: Bachillerato de BA. UNLP. (2008)
- Arturi, M. *Variables a considerar en el proceso de lectura de partituras al piano*. Lanús. UNLA. (1998)
- Arturi, M. Prólogo. *Ideas para una nueva educación*. La Plata: Bachillerato de BA. UNLP. (2004)
- Barenboim, D. *El sonido es vida*. Barcelona: Belacqua. (2008)
- Belinche, D.; Larregle, M.E..Apuntes sobre Apreciación Musical. La Plata. EDULP. (2006)
- Chiantore, L. *Historia de la Técnica Pianística*. Madrid: Alianza. (2001)
- Deschusses, M. *L'Homme et Le Piano*. Paris: Van De Velde. (1982)
- Eco, H. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen. (1992)
- Ferrés I., Prats, J. *La educación como industria del deseo*. Barcelona: Gedisa. (2008)
- Frigerio, G. *Curioseando (saberes e ignorancias)*. *Educación: saberes alterados*, Buenos Aires: del Estante. (2010)
- Gabis, C. *Armonía funcional*. Buenos Aires: Melos Ricordi Americana. (2006)
- Gardner, H. *Educación artística y desarrollo humano*. Buenos Aires: Paidós. (1994)
- Grout, D. J. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza. (1984)
- Herrera, E. *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antonio Bosch Editor. (1995)
- Melamed, A. Una introducción a las competencias comunicativas de J. Habermas. *Ideas para una nueva educación II*. La Plata: Bachillerato de Bellas Artes. UNLP. (2007)
- Mendoza Fillola, A. *De la lectura a la interpretación*. Buenos Aires: A-Z. (1995)
- Michels Ulrich. *Atlas de la Música* Tomo I y II. Madrid: Alianza. (1992)
- Nachmanovitch, S. *Free Play, la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós. (2004)
- Piston, W. *Armonía*. Barcelona: Labor. (1991)
- Pujol, S. *Canciones argentinas*. Buenos Aires: Planeta. (2010)
- Ramírez, S. Fundamentación del Plan de Estudio 2012. La Plata: BBA, UNLP. (2012)
- Randel, D. M. *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid: Alianza. (1996)
- Rowell, L. *Introducción a la filosofía de la música de armonía*. Buenos Aires: Gedisa. (1985)
- Sarlo Sabajanes, B. *Escenas de la vida posmoderna; Intelectuales, arte y videocultura*. Buenos Aires: Ariel. (1994)
- Schoenberg, A. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical. (1974)

Small, C. *Música, Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza. (1989)

Small, C. El Musicar: un ritual en el espacio social, Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. (1997)

Swanwick, K. *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata. (1991)

BIBLIOGRAFIA (PARTITURAS)

- Ayala, H. Pequeño prelude. Buenos Aires: Editorial Aromo (1964)
- Bianqui Piñero, G. *Vidala*. En *Composiciones fáciles. Tercer cuaderno*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana (1968)
- Brouwer, L. Estudios Simples; N° VII; París: Ed. Max Eschig(1972)
- Buzón, M. Mano Brava. En www.todotango.com (1941)
- Gillock, W. October morning. En *Lyric preludes in Romantic Styles* (pp 7). U.S.A: Sunny-Birdchard Music. (1958)
- Giuliani, M. Le Papillon. En Rafael Andia & Catherine Fayance, *Panorama de la guitare Volume I*; París: Editions Musicales Transatlantique (1982)
- Gurlitt, C. Dance. En *Masterwork Classics/ level 1-2* (pp 17).U.S.A: Alfred Publishing Co. (1992)
- Haendel. G. Sarabande. En *Schroeder's favorite classics Vol 2* (pp12 y 13). U.S.A.: Studio 224. (1980)
- Harrison, G. Here comes the sun. Arreglo para guitarra de Norberto Caillat (sin editar)
- Herve, Ch.; Poulliard, J. Leyenda del Conejo Blanco. En *Mi primer año de piano* (pp 53). Francia: Henry Lemoine. (2003)
- Mozart, L. Menuet. En *Mi primer año de piano* (pp 60). Francia: Henry Lemoine. (2003)
- Palmer, W. Blue Scales. En *Alfred's Basic Piano Library, Piano, Teacher's Guide to Lesson Book 2* (pp 35). U.S.A: Alfred Publishing Co. (1993)
- Peterson, O. Jazz Menuet n °2. En *Oscar Peterson Highlights jazz piano* (pp 6). U.S.A.: Tomi Music Co. and Music Co. (1965)
- Schoenberg, A. Pequeña pieza. En *Maestros del S XX* (pp 19). Madrid: Real Madrid S.A. (1982)
- Tchaicovsky, P..Antigua canción napolitana. En *Album de la juventud* (pp13). Bs. As. Argentina: Ricordi Americana. (1960)
- Tradicional alemana. Sarasponda. En *Alfred's Basic Piano Library, Piano, Lesson book 2* (pp 46 y 47). U.S.A: Alfred Publishing Co. (1993)
- Tradicional, La podain. En Rafael Andia & Catherine Fayance, *Panorama de la guitare, Volume I*; París: Editions Musicales Transatlantique (1982)
- Troilo A. Sur. En *Tangos Album n° 2. Arreglos de Aníbal Arias*. Buenos Aires: Ed. Melos (2004)
- Schubert, F. Waltz. En *Piano Repertoire* (pp 5). U.S.A: Neil A. Kjos Music Company. (1997)
- Smith Brindle, R. Melody and arpeggios. *Guitarcosmos 1 for guitar*. Londres: Ed. Schott & Co. Ltd. London (1979)
- Vicente Gascón, L. El Pequeño Colegial. *Método para Guitarra, Libro 1*. Buenos Aires: Ricordi. (1950)

Vicente Gascón, L. Pasos de Pericón. *Método para Guitarra, Libro 1*. Buenos Aires: Ricordi.
(1950)

Vinitzky, A. Estudio n° 6 en Detsky Dzhazovy Albom. Moscú (2001)

Wohlfahrt, H. Contradanse. En *Classics to Moderns* (pp 21). U.S.A: Amsco Publications. (1994)

Yupanqui, A. Piedra y Camino. En www.fundaciónyupanqui.com.ar (1943)

LOS AUTORES

Loudet, Pablo

Profesor Superior de Guitarra, egresado del Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata. Estudió composición con Enrique Gerardi. Es Profesor en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) en la materia Guitarra; en el Conservatorio Gilardo Gilardi en Guitarra e Instrumento Armónico y JTP en Música Incidental en la FBA. Compositor, arreglador e intérprete. Sus obras y arreglos se escucharon en las principales salas de Argentina y también en el exterior. Como intérprete, es integrante de conjuntos de música de cámara y popular, presentándose en varias ciudades del país. Ha participado de varias producciones discográficas y de distintas publicaciones. Como investigador, forma parte de diversos proyectos de investigación en el campo de las disciplinas multimediales (FBA-UNLP). Recibió distinciones del CAMU-UNESCO y Fundación Encuentros (TRINAC 2005 Y TRIME 2001), y del Instituto Goethe de Córdoba.

Aguerre, Andrea

Profesora Superior de Piano, egresada de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Es profesora de la asignatura Piano en el Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP. En gestión, se desempeñó como coordinadora de extensión, jefa de sección del área de Producción Instrumental del departamento de Discursos Musicales y como Secretaria Académica del Bachillerato de Bellas Artes. Fue integrante de Proyectos de Investigación dentro del Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación y del Programa de Investigación Educativa del BBA. Asistió y fue expositora en distintas Jornadas, Congresos, Cursos, Seminarios y Conferencias. Publicó artículos sobre la enseñanza instrumental. Participó como intérprete en varias muestras, jornadas y conciertos en distintas salas de la ciudad de La Plata. Actualmente es Vicedirectora del Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP.

Martínez, Gabriela

Profesora Superior de Piano, egresada del Conservatorio Gilardo Gilardi. Se formó con los maestros Leticia Corral, Elizabeth Westerkamp, Manuel Rego y Elsa Carranza. Realizó cursos de perfeccionamiento pianístico en el país y en el New England Conservatory en la ciudad de Boston, USA. Se presentó como solista e integrante de formaciones camarásticas en distintas salas de Argentina, Uruguay y España. Es profesora de la asignatura Piano en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) y en el Conservatorio Gilardo Gilardi. Fue jefa del Departamento de Discursos Musicales del BBA. Intervino como jurado en concursos de Producción Instrumental Piano de la UNLP. Asistió y expuso en distintas Jornadas de interpretación musical e investigación educativa. Trabajó en proyectos de producción, investigación y extensión de la UNLP en los roles de organizadora, participante activa o docente a cargo.

Marín, Sebastián

Profesor Superior de Guitarra, egresado de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). En el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) se desempeña como profesor de Guitarra. Formó parte de distintas agrupaciones musicales: “Conjunto de Guitarras Casa del Tango”, presentándose en las ediciones mensuales del “Encuentro Ciudadano” (Teatro Argentino); “Cuarteto de Guitarras de la Facultad de Bellas Artes” (Municipalidad de Pehuajó, Teatro Argentino); “La Galaico Lusitana, (Centro Cultural Favero, Ciudad Vieja, etc.); “La Guardia Hereje”, con producciones discográficas independientes, presentaciones en Radio (Nacional y Universidad), TV (Canal Encuentro, Solo Tango, ATC, TyC Sport), teatros (Coliseo Podestá, Luz y Fuerza) y C.A.B.A. (Centro de Cultura y Cooperación, Centro Cultural Konex, Paseo La Plaza). También se desempeñó como Coordinador de Área (BBA) y fue miembro de Jurado de Concursos Docentes en el ámbito de la UNLP.

Rojas, Silvina Mónica

Profesora Superior de Piano, egresada del Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata y Licenciada en Enseñanza de la Música en la Universidad CAECE de Buenos Aires. Se desempeña como profesora titular de Piano en el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi y en el Bachillerato de Bellas Artes. Asistió y fue expositora en distintas Jornadas, Congresos, Cursos, Seminarios y Conferencias de Piano y de investigación educativa. Actuó como solista y con grupos de Música de Cámara en diferentes salas de Capital Federal, La Plata, Azul, Olavarría, Uruguay, Brasil, USA e Italia con el auspicio de la Cancillería Argentina. Fue premiada con una mención especial en el Concurso Nacional de piano “Juan Sebastián Bach” realizado en la ciudad de Córdoba y también en el Concurso de Promociones Musicales en Capital Federal.

Producción instrumental : la enseñanza del piano y la guitarra en el Bachillerato de Bellas Artes / Pablo Loudet ... [et al.] ; coordinación general de Pablo Loudet ; Andrea Aguerre ; Gabriela Martínez. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2017.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1553-5

1. Enseñanza. 2. Piano. 3. Guitarra. I. Loudet, Pablo II. Loudet, Pablo , coord. I II. Aguerre, Andrea , coord. IV. Martínez, Gabriela, coord.
CDD 780.71

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2017
ISBN 978-950-34-1553-5
© 2017 - Edulp

C
colegios



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA