

**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
ESCUELA DE ARTES MUSICALES  
CIUDAD UNIVERSITARIA RODRIGO FACIO  
ARIEL CÉSPEDES VILLEGAS  
2018**



**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
ESCUELA DE ARTES MUSICALES**

**DESARROLLO DE UN MÉTODO DE ESTUDIO  
PARA EL FORTALECIMIENTO DEL MECANISMO FÍSICO  
EN LA EJECUCIÓN DE LA GUITARRA DURANTE EL MONTAJE DE LA  
SONATA PARA GUITARRA DE ANTONIO JOSÉ MARTÍNEZ PALACIOS.**

Trabajo final de investigación aplicada sometido a la consideración de la Cátedra de Guitarra de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica para optar al grado y título de Licenciatura en Música con Énfasis en Enseñanza de la Guitarra

**ARIEL CÉSPEDES VILLEGAS**

Profesor guía: M. M. Jorge Luis Zamora Almaguer

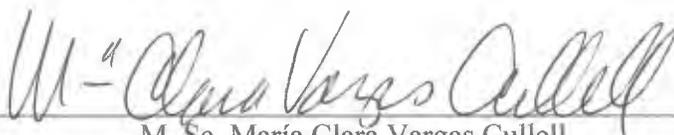
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2018

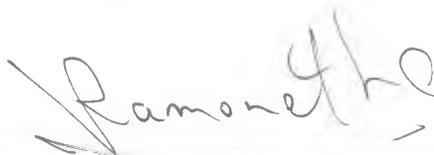
**Dedicatoria:**

Quiero dedicar éste proyecto a todos aquellos que forman parte de un proceso de aprendizaje de la guitarra; a los docentes de la cátedra de guitarra de la Universidad de Costa Rica, quienes han abierto las puertas al aprendizaje del instrumento y desarrollan su trabajo de una manera más que profesional, aumentando el nivel guitarrístico en Costa Rica. A mi familia, quienes han sido un apoyo incondicional durante toda mi carrera universitaria.

“Este trabajo final de graduación fue revisado y aceptado por la sección de guitarras de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, como requisito para optar al grado de Licenciatura en Música con Énfasis en Enseñanza de la Guitarra”



M. Sc. María Clara Vargas Cullell  
Sustitución de Dirección



M.M Ramonet Rodríguez Castillo  
Coordinador de Sección



M. M Jorge Luis Zamora Almaguer  
Profesor tutor



M. M Randall Dormond Herrera  
Lector



Lic. Luis Zumbado Retana  
Lector



Ariel Céspedes Villegas  
Postulante

### **Agradecimientos:**

Primeramente, quiero agradecer a Dios por ser mi fortaleza espiritual en todo momento y a mi familia por apoyarme durante toda mi carrera universitaria. A todos los profesores que han sido parte de mi formación musical desde la escuela hasta el día de hoy, con una mención especial a Jorge Luis Zamora, mi profesor de guitarra por todas sus valiosas enseñanzas y consejos, del mismo modo a Lorna Castillo, mi primera profesora de violín, quien aparte de sus consejos conozco desde mis seis años de edad y siempre me ha ayudado a tomar decisiones sabias. Agradezco al maestro Luiz Zumbado, de quién me llevo muchos recuerdos de la Orquesta de Guitarras de la UCR, a los maestros Randall Dormond y Ramonet Rodríguez, quienes me han guiado en éste proyecto de investigación. Doy gracias a mis compañeros universitarios, quienes hemos crecido juntos durante toda la carrera y a toda la administración de la Universidad de Costa Rica quienes han facilitado muchas de las herramientas para poder realizar éste trabajo.

## Índice

<b>Resumen:</b> .....	9
<b>Introducción:</b> .....	10
<b>Objetivo general:</b> .....	11
<b>Objetivos específicos:</b> .....	11
<b>Antecedentes:</b> .....	11
Factores de rendimiento:.....	11
Importancia de un método de estudio en función de las necesidades específicas del repertorio en montaje:.....	13
Retos sobre la construcción de un método de estudio personal:.....	16
<b>Métodos de trabajo:</b> .....	18
<b>Sección I: Elementos de un método de estudio funcional y personal.</b> .....	20
Importancia del desarrollo del mecanismo físico. ....	21
Investigación histórica y editorial.....	24
La interpretación y expresión del ejecutante: .....	33
<b>Sección II: Descripción de ejercicios personales para el desarrollo del mecanismo físico en función del repertorio seleccionado.</b> .....	36
Ejercicio para la relajación de la mano izquierda.....	36
Ejercicios de traslación. ....	39
Ejercicios de sincronización. ....	41
Ejercicios de coordinación:.....	46
<b>Sección III: Narrativa del proceso de montaje y la aplicación del método de estudio personal a la Sonata de Antonio José.</b> .....	48
<b>Conclusiones:</b> .....	55

**Bibliografía** .....57

**Resumen:**

El siguiente trabajo busca exponer la importancia y el valor de generar un método de estudio personal y funcional para desarrollar el mecanismo físico para la ejecución de la guitarra, tomando como referencia el montaje de la Sonata de Antonio José como evidencia del proceso; haciendo mención de algunas recomendaciones y ejercicios contruidos en función de los objetivos por superar y que pueden mejorar sustancialmente la interpretación artística, por ende, el acabado final de la obra. Se realizó una descripción de los ejercicios personales desarrollados para las prácticas en función del repertorio, con el fin de ser una guía que brinde herramientas, consejos y métodos de estudio, para dar como resultado un documento que pueda ser consultado por otros guitarristas y enriquecer sus horas de práctica; muchos de esos ejercicios están basados en la concentración, movilidad, naturalidad y relajación del cuerpo, generando un pronto desarrollo en la técnica del instrumento. Por otro lado, el documento presenta fuentes interdisciplinarias y en otros casos más específicas, que hacen mención del desarrollo físico en la ejecución de la guitarra. Mi deseo es incentivar y retar a los instrumentistas, especialmente guitarristas a los que va dirigido este trabajo, a hacer conciencia del tiempo y aprovechamiento máximo de sus horas de práctica, que fortalecerán sustancialmente la ejecución del instrumento.

**Palabras clave:**

Técnica, desarrollo físico, método de estudio, práctica, movimiento, aprovechamiento, enseñanza, comodidad, ejecución, fortalecimiento.

## **Introducción:**

El siguiente trabajo, fue diseñado para todo tipo de guitarristas, especialmente para aquellos que se encuentran en un proceso de formación, en el que se suele recurrir a diferentes metodologías para la enseñanza y aprendizaje del instrumento. Algunas suelen ser muy funcionales, cumpliendo con el desarrollo de objetivos específicos en la técnica y musicalidad de los estudiantes, otras quizás han sido mal elegidas para el tipo de desarrollo que el estudiante desea. La propuesta para la creación de un método de estudio personal y funcional, señala la creación de ejercicios propios, sencillos y realizables en cortos lapsos de tiempo que ayudan a fortalecer el mecanismo físico de la ejecución de la guitarra, sin la necesidad de tener altos dominios de lectura musical; únicamente se requiere de un pasaje o fragmento musical que esté ocasionando rupturas en el discurso musical debido a problemas técnicos. Mediante el análisis de los factores que ocasionen dicha ruptura, se genera un ejercicio simple que ayuda a abordar el problema.

El trabajo realizado en la sonata para guitarra de Antonio José Martínez Palacios, ha generado varios tipos de ejercicios con el fin de fortalecer la técnica que ayudará en la ejecución de la misma y muchas obras más con factores técnicos similares, por lo que el trabajo también busca incentivar a otros guitarristas, a la generación de ejercicios específicos y nuevas aplicaciones del método de estudio personal en función del repertorio que estén desarrollando.

**Desarrollo de un método de estudio para el fortalecimiento del mecanismo físico  
en la ejecución de la guitarra durante el montaje de la  
Sonata para Guitarra de Antonio José Martínez Palacios.**

**Objetivo general:**

Incentivar a la formación de un método de estudio personal en función del repertorio que se encuentre en montaje, con la finalidad de mejorar el mecanismo físico en la ejecución de la guitarra.

**Objetivos específicos:**

1. Exponer las características del método de estudio personal y funcional en el desarrollo de una obra para guitarra.
2. Describir los ejercicios personales para el desarrollo del mecanismo físico en función del repertorio seleccionado.
3. Describir el proceso de montaje y la aplicación de los ejercicios realizados en función de la Sonata para guitarra de Antonio José Palacios.

**Antecedentes:**

1. Factores de rendimiento:

En el mundo de la enseñanza musical instrumental, suelen abordarse con más cotidianidad, muchas referencias críticas sobre métodos o libros para poner en práctica con los estudiantes, cada uno para alcanzar ciertos objetivos que, según los creadores de dichas referencias, son alcanzables al dominar los ejercicios propuestos en su material. En mi propia experiencia, inicialmente como estudiante y ahora como profesor, puedo testificar el hecho de que, especialmente en la enseñanza de algunos instrumentos, es más vistoso recurrir a un tipo de recopilación de numerosos métodos para llegar a alcanzar un objetivo, que hasta cierto

punto, puede alcanzarse con la creación de ejercicios más sencillos y cómodos, dejando de lado el trabajo de memorización y repetición de estudios diseñados para cumplir un solo propósito, principalmente técnico. Dejo en claro, que no menosprecio la labor técnica que se pueda realizar con estudios clásicos, pero el fin de éste trabajo, también consiste en anticipar el uso de dichos estudios, por ejercicios más cortos y específicos, que no requieren de un tiempo similar al montaje de una obra para dar frutos.

Richard Colwell y Michael Hewitt nos mencionan que:

Un libro de métodos se puede usar, pero más allá del libro, el maestro está involucrado en aclarar las metas para cada estudiante o grupo de estudiantes, observando las respuestas del estudiante y brindando retroalimentación, eventualmente, a cada estudiante sobre su progreso (Colwell y Hewitt, 2011, p 2).<sup>1</sup>

Lo anterior deja en mayor evidencia que no es exactamente el método la clave en la resolución de los problemas, sino que las observaciones y retroalimentaciones que pueden ser producto de la clase, son también factores determinantes para la creación de una metodología de estudio personal para el estudiante.

Algo que puede ser influyente en una metodología de estudio personal es la motivación tanto del profesor como del estudiante:

Los maestros más exitosos de la música instrumental, son aquellos quienes su musicalidad y conocimiento les permiten producir buenas interpretaciones de la música, y cuya comprensión de la motivación de los estudiantes, fomenta la

---

<sup>1</sup> Traducido de: A method book can be used but beyond the book the teacher is involved in clarifying goals for each student or group of students, observing student response, and providing feedback, eventually, to each student on his or her progress. (Prologue, p. 2).

participación entusiasta de parte de sus alumnos que conduce a un mayor desarrollo de sus habilidades musicales. (Colwell y Hewitt, 2011, p.5),<sup>2</sup> convirtiendo en primera instancia al docente en un ente motivador que fomenta un interés mayor en el estudiante en su desarrollo.

Otro factor determinante del rendimiento en el estudio y práctica, es la concentración, que, en muchos casos, es afectada por el lugar en el que estemos estudiando. El guitarrista David Russell en el documento realizado por De Contreras (1998), nos insta a trabajar en fortalecerla con un ejercicio simple: “para trabajarla puede practicarse a veces en un “ambiente distractor” (delante de la T.V., con una persona al lado que te “moleste”, etc.). Si nos sobreponemos a esta situación, habremos aumentado nuestra capacidad de concentración” (p.73). Así mismo, Russel también trata el tema de la mentalidad, que forma parte importante, no solamente para el desarrollo del mecanismo físico del instrumento, si no en la ejecución en general, y lo expone como mantener “un pensamiento positivo para contrarrestar los momentos difíciles” (p.81).

## 2. Importancia de un método de estudio en función de las necesidades específicas del repertorio en montaje:

Para iniciar esta sección del trabajo, quiero tomar como punto de partida la cita de un gran guitarrista y pedagogo, Ricardo Iznaola (2000): “Lo que sucede durante el momento del concierto es una consecuencia directa de lo que pasa en el local donde practicamos. No existe

---

<sup>2</sup> The most successful teachers of instrumental music are those whose musicianship and knowledge enable them to produce good performances of music and whose understanding of student motivation encourages enthusiastic participation on the part of their students that leads to greater development of their musical skills. (p.5)

magia ni misterio: la buena práctica se traduce en buenas interpretaciones.” (p.4). Dicha afirmación, abre la puerta a múltiples caminos hacia los cuales quiero profundizar en este marco teórico, tomando como punto de partida, la importancia de la existencia o ausencia de una metodología de estudio efectiva, que nos permita cumplir los objetivos a los que queremos llegar con nuestras interpretaciones musicales. Partiendo de este hecho, el mismo autor nos menciona en su manual para guitarristas de concierto que: “El propósito de una buena práctica es alcanzar metas específicas mediante el continuo desarrollo de la calidad y la facilidad de la ejecución” (Iznaola, 2000, p.8). Entonces, si nuestra ganancia al tener una metodología de estudio es aumentar la calidad y facilidad de nuestra ejecución mediante el cumplimiento de objetivos claros y específicos, debemos ser conscientes de muchos factores que ello implica; incluso, podría establecer un punto de relación entre la calidad, como la parte interpretativa, y la facilidad, como los requerimientos técnicos que nos guiarán en el proceso para resolver u obtener las competencias necesarias para la fluidez del discurso musical.

Considero que la importancia de desarrollar un método de estudio propio para la aplicación personal, radica en el mayor aprovechamiento de las horas de práctica, las cuales muchas veces desperdiciamos con ejercicios o prácticas erróneas, ocasionando que el acabado de las obras que presentaremos ante un público, o al concluir nuestro proyecto, no sea el deseado. José Antonio Coso nos relata que:

Cuando se habla de rendimiento, generalmente se piensa en el número de horas diarias dedicadas al trabajo personal, y aun siendo éste un elemento decisivo, no es el único ni el más importante de los factores que determinan el grado de eficacia en el estudio. (Coso, 2002, p.17)

En ese sentido, vuelve a quedar en evidencia el mito sobre que entre más horas se

dedica a la práctica, mejores resultados se obtienen, lo que el Coso (2002) también define como una “verdad a medias en cuanto que en demasiadas ocasiones las horas de estudio no corresponden con los resultados obtenidos” (p.17), siendo la falta de atención y distracción que prevalece en la mayoría del tiempo de estudio, la mayor justificante de dicha afirmación.

Como he mencionado antes, la importancia de hacer conciencia sobre nuestras horas de práctica, no solamente nos direcciona hacia el aprovechamiento máximo del tiempo que podamos tener para dicha actividad, sino también en la planificación de objetivos musicales claros para obtener resultados más precisos. Otros autores también miran el tiempo de estudio como un proceso, o mejor dicho, un ordenamiento de nuestras prácticas, que proponen su aprovechamiento del tiempo con el abordaje de calentamientos, estudios, trabajos de fondo, idealizaciones interpretativas y conjunciones, brindándonos un proceso en cierto modo constructivista y gradual, donde en cada tiempo, profundiza el desarrollo de la obra con un objetivo claro por trabajar, hasta llegar a la etapa final (mencionada antes como la conjunción), y donde todos los elementos trabajados en el proceso se unen para crear un balance y dominio adecuado en las obras en estudio (Coso, 2002).

Es muy importante tener claros los objetivos por trabajar en nuestras prácticas, tema que tiene mucha importancia durante las prácticas, especialmente en las primeras etapas de formación, donde normalmente es el profesor quien guía al estudiante en cumplir con ciertos parámetros basados en su experiencia y conocimiento (esto no significa que el estudiante no tenga nada que aportar a la clase), hasta alcanzar el acabado final que el docente desee. Es de suma importancia dicha guía ya que, en la mayor parte de la preparación de los estudiantes, y como lo ha dicho Coso (2002), “aunque la orientación pedagógica sea excelente, si el trabajo personal no está bien planificado, comprendido y ejecutado, el resultado final distará mucho de ser aceptable” (p.22). Tomando en cuenta dichas reflexiones, considero que la

importancia de crear un método personal y funcional para la práctica del instrumento, da como resultado el aprovechamiento del tiempo en las horas de práctica gracias a objetivos claros en los momentos de práctica, que reflejará en mejores acabados en nuestras presentaciones y proyectos.

### 3. Retos sobre la construcción de un método de estudio personal:

El primer reto en el abordaje de este tema consiste en brindar el conocimiento de una manera en la que el lector no mire la información como una ley definitiva, que debe ser aplicada para obtener resultados, si no como una buena cantidad de experiencias e ideas que le pueden ayudar a formar su propio criterio y así crear sus propias prácticas según sus capacidades, fortalezas y debilidades. Uno de los mayores retos durante la práctica del instrumento es la gran variabilidad que posee (diferentes tipos de guitarra, estilos musicales, técnicas, etc...) y el incontable número de lugares en donde se pueda aprender sobre él, lo que genera un número igual o mayor de diferentes criterios a la hora de enseñarlo y por supuesto, de ejecutarlo. Esto produce cierto grado de competencia para aquellos que consideran que tienen la “única y correcta manera de enseñar la guitarra”, sin preguntarse si su metodología es la necesaria para el tipo de personas que desean aprender el instrumento en sus espacios geográficos; incluso, si satisfacen las necesidades musicales, metas y logros que los estudiantes desean aprender, imponiendo un único resultado en la población saliente correspondiendo al único método distribuido en la institución.

Un ejemplo claro del problema al que nos enfrentamos como docentes o como guitarristas en etapas de formación, es la gran cantidad de notaciones que existen para la lectura musical del instrumento. Harrison (2010) nos relata que “la guitarra es también un instrumento difícil. Las inconsistencias a través de los sistemas estructurales y de notación

de la guitarra crean un ambiente en el que los guitarristas luchan contra el instrumento para desarrollar su propia conciencia musical” (p.50)<sup>3</sup>, en este caso, cito como experiencia la enseñanza de la guitarra popular, en donde existen muchas maneras de cifrar los mismos acordes según diferentes notaciones, en algunos casos generando confusión no solamente entre los estudiantes, sino también entre los profesores que probablemente también tuvieron una formación diferente. Definitivamente la investigación y el entendimiento personal sobre la existencia de tantas maneras de escritura, representa un reto y una necesidad de parte de los docentes de ese campo, para ser flexibles y advertir a los estudiantes todas las maneras posibles de cifrados y códigos para su mejor desarrollo, ampliando sus metodologías de estudio y mejorando sus capacidades de lectura.

Otro reto importante, es la fisionomía misma de la guitarra:

Las dimensiones físicas de la guitarra pueden crear obstáculos inmediatos. Estudiantes jóvenes y algunos adultos pueden tener problemas estirando su mano sobre el diapasón en diferentes trastes. Muchos no podrían cómodamente llegar a trastes más lejanos del cuerpo de la guitarra, cerca del clavijero (head). Guitarristas zurdos deben invertir el orden de las cuerdas de la guitarra o encontrar un instrumento para zurdos. (Harrison, 2010, p.50)

A través de la experiencia educativa, éste reto es muy complejo también en la enseñanza de la guitarra para niños, en donde si en un adulto es difícil estirar sus articulaciones en los primeros trastes, para los niños es prácticamente imposible cuando

---

<sup>3</sup> Traducido de: “*The guitar is also a difficult instrument. Inconsistencies across the guitar's structural and notational systems create an environment in which guitarists struggle against the instrument to develop their own musical awarene*” (Harrison, 2010)

poseen instrumentos inadecuados por su tamaño, recurriendo al uso de cejilla o capodastro en el quinto o sétimo traste para disminuir la distancia horizontal, pero sin solucionar la distancia vertical en el diapasón, ocasionando que las primeras etapas de formación sean algo incómodas sin los instrumentos adecuados para sus tamaños.

Por último, considero que la globalización también ha llegado a afectar el desarrollo de nuevos guitarristas, pero aún más que el desarrollo de los mismos, ha llegado a afectar el motivo por el cuál desean aprender el instrumento, haciendo que los modelos tradicionales de conservatorio dejen de ser el centro de atención para la formación, por ejemplo: “En la segunda mitad del siglo XX, el rock and roll fue introducido a las masas. Pocos estudiantes de guitarra conocen al compositor Leo Brouwer; muchos más podrán reconocer a Jimi Hendrix. La música popular, provee una larga extensión del repertorio contemporáneo que no es muy fácil de incluir en un ambiente formal” (Harrison, 2010).<sup>4</sup> Dicho fenómeno aborda un problema mayor, la gran cantidad de guitarristas que tienen muy pocos lugares para formarse en la especialidad que desean, contra el predominio de instituciones formales de música clásica.

---

<sup>4</sup>Traducido de: In the last half of twentieth century, rock and roll was introduced to the masses. A few aspiring guitar students know the composer Leo Brouwer; many more will recognize Jimi Hendrix. Popular music provides a wide-ranging, contemporary repertoire, but it is not always easy to include in a formal environment.

**Métodos de trabajo:**

El siguiente proyecto es producto de un método de trabajo práctico e investigativo; en la parte práctica, se puede describir el montaje de la sonata para guitarra de Antonio José y la creación de los ejercicios en función de obtener un mejor desarrollo técnico de la misma. A medida que se encontraban dificultades en el montaje de la obra, se diseñaban ejercicios para mejorar los mecanismos de ejecución que se estaban presentando en el momento. Por otro lado, se procedió a enriquecer el proyecto con la ayuda de muchas fuentes consultadas de las bases de datos disponibles en el sistema de bibliotecas de la Universidad de Costa Rica, libros de texto y fuentes consultadas en la web como documentos o entrevistas.

## **Sección I: Elementos de un método de estudio funcional y personal.**

Según las fuentes consultadas, se podría dividir el trabajo del quehacer diario de un instrumentista en tres secciones: la importancia del desarrollo del mecanismo físico, la investigación histórica y editorial de las obras en estudio, y la interpretación y expresión del ejecutante, todas desarrolladas mediante una serie de recomendaciones que permiten mantener el control sobre lo que se está trabajando, con el fin de no desvirtuarse en el cumplimiento de los objetivos específicos que se quieran desarrollar con la obra en estudio. En la última sección de este capítulo desarrollaré cómo estas partes deben estar en un perfecto balance y relación si se quiere llegar a un acabado integral del repertorio en estudio, en este caso, con la sonata para guitarra del compositor Antonio José Palacios. En esta primera sección mencionaré algunos de los parámetros sobre los cuáles se debe trabajar en cada una de esas etapas.

La primera sección a tratar sobre características de un método de estudio eficiente será el desarrollo del mecanismo físico:

La creencia de que la técnica puede adquirirse trabajando únicamente el repertorio es una común falacia. Puesto que la técnica descansa en un eficiente mecanismo físico de ejecución, y dado que las obras no están preconcebidas con un propósito técnico-formativo, el desarrollo del aparato técnico basado solamente en el estudio del repertorio siempre tendrá muchas áreas débiles. Su componente físico no se entrenará a fondo (Iznaola, 2000, p.9)

Haciendo énfasis en la cita anterior, quisiera recalcar la formación de un eficiente mecanismo físico de ejecución, pero ¿qué implica dicha frase o cómo se puede construir un mecanismo eficiente?

a. Importancia del desarrollo del mecanismo físico.

Algunas de las mayores causas que limitan el desarrollo técnico de muchos guitarristas, especialmente en las etapas iniciales, pueden deberse a una mala postura, o un exceso de energía utilizada que llega a recargar diversos puntos de la musculatura al punto de causar dolor, Iznola (2000) nos insta a “no permitimos que la dificultad, excesiva fatiga o el dolor lleguen a formar parte de nuestra relación con el instrumento” (p.4). Con firmeza, no podemos realizar prácticas inadecuadas en cuanto a tocar un tipo de repertorio no adecuado por un nivel de dificultad muy alto que nos demore muchas horas de práctica y esfuerzo, o que incluso no tengamos un mecanismo suficientemente desarrollado para abordarlo de la mejor manera. En respuesta a dicho tema de la fatiga y el dolor, el mismo autor nos guía a que “aprender a identificar y usar el equilibrio como una norma de la actividad física en el instrumento, es la clave para alcanzar la facilidad de acción. Para ello debemos distinguir entre las sensaciones de peso y las de esfuerzo” (Iznola, 2000, p.5) siendo el peso una sensación basada en la fuerza de la gravedad y el esfuerzo una sensación que genera un mayor desgaste físico.

El mantener ciertas medidas en la relajación del cuerpo es muy tema muy importante para mantener la concentración, según Provost (1992) “cuando estamos fatigados, no tenemos la energía suficiente para “explorar y descubrir”. Entonces, nuestro nivel de concentración es bajo y podemos ser incapaces de tener la concentración necesaria para una práctica efectiva” (p.5),<sup>5</sup> lo que podría traer a muchos el recuerdo de haber intentado avanzar en el instrumento en alguna circunstancia parecida a ésta con un resultado poco eficiente. El solo hecho de practicar un instrumento musical en detalle, por sí mismo, genera desgaste y

---

<sup>5</sup> Traducido de: When we are tired, we don't have the energy needed to “explore and discover”. Also, our level of concentration is low and we are unable to provide the necessary focus for effective practice.

sumándole las situaciones personales de cada quién, puede ser aún más desgastante, situación que conviene a muchos, tomar en consideración las sensaciones de peso tratadas por Iznaola anteriormente y una nueva propuesta de Provost, que es tomar un tiempo antes de iniciar la práctica para realizar ejercicios de respiración y relajación del cuerpo, enfocándonos en una inhalación y una exhalación profunda, relajar los músculos del cuerpo entero iniciando desde la cabeza hasta llegar a los pies y viceversa, tensándolos y relajándolos para obtener un mejor resultado (Provost, 1992). Al mismo tiempo nos invita a entender los principios del desarrollo motor al practicar ejercicios específicos para la técnica de la guitarra; “cuando practicamos técnica, ésta nos ayuda a entender los fundamentos del desarrollo motor” (Provost, 1992, p.16),<sup>6</sup> lo que genera un punto a favor para diagnosticar cuáles son las deficiencias en el mecanismo personal para poder trabajar en fortalecerlas, obteniendo mayor provecho del físico a la hora de enfrentar repertorios complejos. Dicho trabajo técnico debe ser muy analítico sobre lo que se está haciendo y cómo se ejecuta, de lo contrario simplemente estaremos repitiendo una serie de ejercicios.

A nivel postural tenemos muchos retos si queremos cumplir con nuestros objetivos de relajación, ya que hay muchos tipos de técnica de la guitarra: clásica, popular, eléctrica, flamenco, etc... Algunos tocan de pie, otros sentados, algunos prefieren el uso de un pedestal para subir la altura del pie para estar sentados, otros prefieren prótesis entre sus piernas y el instrumento, también se puede recurrir al uso de una faja adecuada para tocar de pie, la altura de la guitarra cuando se usan dichas fajas y cualquier cantidad de variantes más. En este punto es cuando resalto la importancia de mantener parámetros generales cuando seamos docentes para poder guiar a los estudiantes en cuáles son las posturas más adecuadas para

---

<sup>6</sup> When practicing technique, it is helpful to understand the fundamentals of motor development” (Provost, 1992).

mantener el balance de sus cuerpos y usar la menor cantidad de esfuerzo posible para generar menos desgaste, lo que contribuye en tiempos de práctica más saludables. Todos los cuerpos de las personas pueden ser muy diferentes, así que se debe romper con el estereotipo de una sola colocación; sino que basado en ello, cada estudiante puede buscar su propia comodidad guiado por su profesor.

Otros parámetros que ayudan a la facilidad de acción, corresponden a la intención musical que se desea desarrollar en la obra. Por ejemplo, el uso de una digitación de mano izquierda en una sola cuerda, para generar un efecto musical sin el cambio de timbre que se genera naturalmente en las líneas melódicas en la guitarra al cambiar de una cuerda a la otra. Dicho ejemplo, sirve como referencia para argumentar la necesaria facilidad de acción en los traslados y digitación que se debe usar para corresponder al sentido musical. Se debe replantear, trabajar y seleccionar muy intelectualmente e intencionalmente la mejor digitación que genere el resultado deseado, pero sobre todo ello, se debe contar con un entrenamiento físico que permita que tengamos un dominio adecuado del instrumento para poder descubrir cuáles son nuestras posibilidades en la ejecución, las cuáles desarrollaremos en un entrenamiento previo y aparte del repertorio.

Adelantando un poco en el desarrollo del proyecto, la versión más realista y apegada al manuscrito de la sonata en estudio, demuestra un hecho histórico común: la gran dificultad para los compositores del siglo XX que no eran guitarristas para la escritura del instrumento, especialmente por no manejar completamente el tema de cómo digitar, generando que en la obra en estudio, hay muchos pasajes que se podrían ejecutar fácilmente en el piano, pero se tornaban prácticamente imposibles para la digitación de la guitarra clásica en ese momento. Más adelante, van a justificar la extensión de nuevas posibilidades técnicas del mecanismo físico de la guitarra en función del repertorio.

b. Investigación histórica y editorial.

“A lo largo de la historia y siguiendo un Principio de Causalidad, nada ocurre espontáneamente sin un elemento motivador” (De la Campa, 2003-2004, p.15). Tal argumento procede de la revista *Música*, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, de donde el autor nos cuestiona la existencia o no del concepto del artista plástico como intérprete, quien normalmente es inspirado en la naturaleza o su contexto social para la creación de su obra. Dicho elemento motivador, considero, no puede ser obviado en el estudio de cualquier obra de arte, ya que ese hecho histórico, social o religioso que inspiró una obra de arte, independientemente de cual sea el tipo de expresión artística desarrollada, es fundamental para el entendimiento de la misma. En esta sección, además de presentar un pequeño acercamiento al contexto histórico de la obra en estudio, puesto que la finalidad de este trabajo no es presentar una biografía del compositor y la obra, se hace énfasis en las diferencias que se encuentran entre ediciones realizadas que van a llegar a afectar el mecanismo físico con el que se ejecuta la obra.

Una monografía de Tangarife, menciona que Antonio José Martínez Palacios, nació en Burgos (España) en 1902 y falleció en 1936. Su labor como compositor se suma a la de folklorista, con obras corales, sinfónicas y pianísticas; escribió la sonata para guitarra en 1933 (Jaramillo, 2012). También cita una entrevista realizada por Ignacio Ramos a Ricardo Fernández Iznola, en donde el intérprete menciona que llegó a conocer la sonata para guitarra por casualidad, buscando entre los archivos de Regino Sainz de la Maza entre finales de 1977 o inicios del 78, quien le dio el manuscrito para ver qué le parecía. Iznola se impresionó por la obra y se publicó en 1990 en un CD llamado *The Dream of Icarus* (Ramos, 2006). Actualmente, con el avance en los medios de comunicación se encuentran muchas interpretaciones, una de las mejores según mi criterio se encuentra en el disco: *Recital de*

Guitarra, del guitarrista Emanuele Bouno (2014), producto de ser ganador de prestigiosos concursos de guitarra en Croacia, Italia, España y Suiza. (Buono, 2017). Con esta información, se despierta la curiosidad por comparar las versiones actuales de la obra con la primera versión grabada en el CD de Iznola (Iznola, 1990). Como resultado se encontraron cambios muy importantes en las ediciones, muchos de los cuales, parece, surgieron para facilitar la ejecución de la misma: se eliminan notas de algunos acordes, se agregan ligados, etc...

En cuanto al tema de las ediciones, Oromendía (2018), nos menciona que:

En la actualidad se dispone de dos manuscritos de la partitura, fechada el 23 de agosto de 1933, a partir de los cuales se han realizado dos ediciones de la misma en los años 1990 (reeditado en 1993 para incorporar las sugerencias de Andrea Dieci) y 1998.

(p.3)

Cita también que la primera de ellas fue propiedad de los herederos de Regino Sainz, que tras varios intentos fallidos fue publicada por la editorial italiana Berben, gracias a la revisión de guitarristas como Juan José Sáenz Gallego y Gabriel Estarellas. También asegura que la segunda publicación de la obra tiene una elaboración más cuidada y fue la entregada por Regino Sainz a Ricardo Iznola (Oromendía, 2018), quien tiene su propia edición digitada (Martínez, 1933).

El solo hecho de seleccionar cuál va a ser la edición con la que se va a trabajar, puede cambiar radicalmente el acabado y la interpretación final, a continuación, detallaré algunos ejemplos de diferencias entre ediciones que pueden generar resultados muy diferentes, para esta sección, utilizaré hasta cuatro ediciones para realizar las comparaciones: el manuscrito (Martínez, 1933), la encontrada en el documento de Whitehead (2002, p.116-141), la versión digitada por Iznola (Iznola, s.f) y a mi criterio la más errónea de Sáenz y Gilardino (1989-





Martínez (1933, p.1)

Compases 73-74



Sáenz y Gilardino (1989-1990, p.14)



Iznaola (s.f, p.39)



Whitehead (2002, p.119)



Martínez (1933, p.2)

Otro detalle que se encuentra, es el cambio de octavas en los bajos, evidenciado en los ejemplos pasados, en lugares en donde dicha transposición no llega a ser tan necesaria, puesto que los acordes aún pueden ser ejecutados, aunque con un grado de dificultad alto. No es el caso del siguiente fragmento de los compases 120 al 122, en donde en primer lugar se vuelven a recortar acordes y, en segundo lugar; el compás 121 es imposible de interpretar



en el sonido, o conservar las características en las octavas escritas por el compositor, a mi criterio muy pianísticamente, siendo los últimos dos compases de este pasaje, una respuesta una octava más baja de los dos primeros.



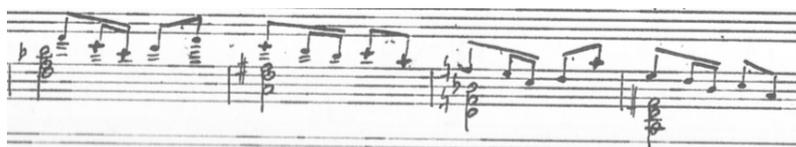
Sáenz y Gilardino (1989-1990, p.15)



Iznaola (s.f, p.40)



Whitehead (2002, p.120)



Martínez (1933, p.2)

En otras secciones de la obra se encuentran nuevas reducciones en los acordes de la versión de Sáenz y Gilardino, en la mayoría de los casos considero que se deben a la gran dificultad de ejecución y una mejor comodidad para el ejecutante, aunque no poseen un resultado muy satisfactorio musicalmente, queda en evidencia comparándola únicamente con el manuscrito, pues las versiones de Whitehead e Iznaola están iguales al manuscrito.

Compases 84-87:



Sáenz y Gilardino (1989-1990, p.14)

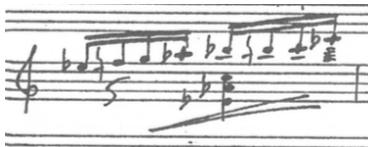


Martínez (1993, p.2)

Compases 184 y 188:



Sáenz y Gilardino (1989-1990, p.17)



Palacios (1993, p.4)

En el siguiente ejemplo en los compases del 198 al 201, el manuscrito presenta una secuencia de acordes, prácticamente imposibles de digitar en la guitarra a menos de que exista un reacomodo en la disposición de los mismos a como lo propone Iznaola; no es el caso de Sáenz y Gilardino, quienes recortaron una nota importante en el primer acorde de cada compás.

Compases 198-201:



Martínez (1993, p.4)

198 VII

Iznaola (s.f, p.43)

Sáenz y Gilardino (1989-1990, p.18)

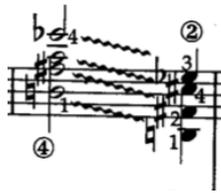
Todos los ejemplos anteriores son parte solamente del primer movimiento de la obra, en consistencia las comparaciones en los siguientes movimientos giran en torno a las mismas variantes vistas precedentemente, jugando con la disposición de los acordes para una mejor digitación y reduciendo acordes. Los más significativos se encuentran en el segundo movimiento, en donde existen cambios en las alteraciones (compás 26), rítmicos (compás 44) y un acorde muy especial que es muy reducido (compás 49). En los últimos dos movimientos de la obra, no se encuentran cambios tan significativos como los presentados.

Compás 26:

Martínez (1993, p.5)

Sáenz y Gilardino (1989-1990, p.19)

Compás 44:



Musical notation for Compás 44, showing a complex rhythmic pattern with multiple stems and accidentals. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece is by Iznaola (s.f., p.45).



Musical notation for Compás 44, showing a complex rhythmic pattern with multiple stems and accidentals. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece is by Sáenz y Gilardino (1989-1990, p.20).

Compás 49:



Musical notation for Compás 49, showing a complex rhythmic pattern with multiple stems and accidentals. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece is by Whitehead (2002, p.120).



Musical notation for Compás 49, showing a complex rhythmic pattern with multiple stems and accidentals. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piece is by Sáenz y Gilardino (1989-1990, p.20).

Toda esta sección de conocer sobre la historia de la obra que se va a trabajar y la selección de la edición más conveniente y convincente, puede llegar a ser una de las más importantes, una interpretación informada entendiendo el contexto en el que nació la obra, ayuda enormemente a la creación de imágenes relacionadas a la música. Estas cosas marcan diferencia a la hora de tomar decisiones musicales que van a enriquecer nuestra interpretación, fortaleciendo nuestra metodología de estudio, tomando tiempo para el desarrollo de la investigación aparte del estudio de la partitura y desarrollo del mecanismo físico.

c. La interpretación y expresión del ejecutante:

Considero que, para tener una interpretación de una obra justificada y convincente, se debe concluir el proceso de investigación previa sobre la obra que se quiere interpretar; es muy difícil que la sola partitura transmita verdaderamente imágenes comunes entre el autor y el intérprete. Uno de los principios que considero exitosos en cuanto al tema, es una comunicación clara y sencilla; un emisor, un receptor y un mensaje que comunicar, pero ¿qué pasa si ese mensaje no existe y se convierte en una cuestión meramente técnica? Existen muchos guitarristas y músicos en general que asombran por tener una técnica ejemplar, otros que comunican el mensaje de una manera sobresaliente, sin embargo, obtienen más reconocimiento aquellos que logran un balance en ambos sentidos.

Reflexiono sobre la interpretación y la expresión musical como un hecho que genera gran parte de la identidad del artista, en el que cada quién refleja parte de su personalidad a la hora de la ejecución; en palabras de Mantel (2010):

La expresión musical ha de entenderse como la variante individual con la que un músico, utilizando como medio una música que en la mayor parte de las ocasiones él no ha compuesto, establece una comunicación con otros seres humanos, por ejemplo, con su público. La expresión es por lo tanto también la intensidad, la nitidez y el énfasis incluso la pasión, con los cuales alguien desearía transmitir algo a otras personas (p.199)

Entonces, si la expresión es una variante individual de una música que comúnmente no es escrita por el mismo ejecutante, con mucha más razón debe existir una interpretación del mensaje transmitido desde la partitura del compositor al artista, quien a su misma vez debe procurar transmitir a la audiencia.

En algunos casos la obra puede ser muy influenciada por interpretaciones que otros

artistas ya han hecho anteriormente de ella, pero Mantel insiste en que *“nos hallamos ante la tarea de encontrar un equilibrio entre la obra de arte y nuestra expresión personal, es decir, nuestra comprensión absolutamente individual de la obra de arte”* (Mantel, 2010, p.200). En todo caso, un ejercicio muy interesante que he practicado siempre desde los consejos de mi primera profesora de violín Lorna Castillo, fue que nunca escuchara la interpretación por otra persona de una obra que tuviera en proceso de montaje. Mencionaba que toda obra es como un cuento que podemos leer; si otra persona nos lo cuenta, probablemente nos arruinaría la emoción de poder descubrir nosotros mismos el contenido de la historia. También me aconsejaba escuchar otras composiciones del mismo autor para guiarme un poco en el estilo y el género; hasta que yo tuviera mi propio discurso musical, podía por fin escuchar la obra interpretada por otros artistas.

Por otro lado, Provost afirma que ha encontrado puntos en común presentes en todas las interpretaciones profesionales aceptables: claridad en la estructura, fuerte sentido de las líneas en todas las voces (que se puede desarrollar cantando todas las voces individualmente), claridad en el ritmo, dinámicas y carácter, atención a las indicaciones del compositor y mantener el balance entre las emociones del ejecutante y su intelecto (Provost, 1992). Confirmando todas las menciones anteriores, también quiero tomar en cuenta una frase encontrada en el texto de Mantel que especifica que *“cuestionar el sentido musical de una dificultad técnica, facilita su ejecución”* (Mantel, 2010, p.205). Es en esta sección del trabajo en donde se integran todos los temas tratados desde los aspectos físicos de la ejecución, la parte histórica y ahora la parte interpretativa y expresiva en nuestro método de estudio personal, ya que, en expectativas de una ejecución de alto nivel, todos estos elementos deben estar en un perfecto balance. La técnica física utilizada debe corresponder por igual con la expresión y la comunicación del mensaje, y es muy común que, durante el proceso de

interpretación, debamos crear mecanismos motrices completamente nuevos para transmitir mejor el mensaje: *“Aquellos que corporalmente resulta natural no es principio natural en absoluto desde el punto de vista musical. Y lo que es natural para la música es para el cuerpo en muchos casos completamente antinatural”* (Mantel, 2010, p.207).

## **Sección II: Descripción de ejercicios personales para el desarrollo del mecanismo físico en función del repertorio seleccionado.**

Sería en vano describir cierta cantidad de ejercicios sin describir los objetivos por los cuáles realizo cada uno de ellos; la mayoría han funcionado para potenciar mi desarrollo personal y producto de ello, también el de mis estudiantes en muy corto plazo, trabajando muy específicamente el desarrollo del mecanismo físico en cuanto a estabilidad, movilidad y precisión. Estos ejercicios han sido desarrollados a través de dificultades en la sonata, basados en ejercicios que aprendí de forma verbal y visual; algunos muy conocidos por otros guitarristas y otros, han sido modificados para obtener un resultado más específico. Un ejemplo de ello, es la modificación de los ejercicios de cuádruplos de Jorge Cardoso (1988) para desarrollar fines para los que no fueron diseñados, como trabajar con más profundidad temas como: ligados, extensiones, cuerdas dobles, cejillas, etc... A continuación, presentaré algunos de los ejercicios que fueron diseñados para cumplir una función en el montaje de la sonata para guitarra de Antonio José Martínez Palacios.

### **a. Ejercicio para relajación de la mano izquierda:**

Uno de los mayores retos para todo guitarrista, es la acumulación de tensión en la mano izquierda, la cual recomiendo trabajar en un proceso de tres pasos. El primero consiste en la ejecución de cualquier cuádruplo aleatorio, combinaciones de los dedos 1-2-3-4 de la mano izquierda, en el cual procederemos de la siguiente manera:

Supongamos que elegimos la combinación inicial de 1-2-3-4, la cual ejecutamos comúnmente de la siguiente forma:

Analíticamente, trabajo la idea de hacer de estos ejercicios algo muy práctico y cómodo, por lo que me gusta el concepto de que se puedan realizar ejercicios de este tipo en posiciones más cómodas. Por ejemplo, iniciando en el traste cinco o siete, en donde los trastes son más angostos, con ello se vuelven más prácticos para ordenar la colocación de la mano izquierda, el codo, revisar la relajación del hombro sin afectar la rectitud de la espalda, entre otros.

Traste 5:

Traste 7:

Entendido el porqué del uso de los trastes 5 o 7, desarrollaré el ejercicio para eliminar tensión en la mano izquierda, en la postura cómoda del traste 5. Atención al siguiente sistema:

En ésta primera etapa se debe desarrollar una sensación de mucha tensión cuando se ejecuta la blanca, seguido de la máxima relajación y soltura en el silencio que es la que nos interesa desarrollar, los músculos de la mano se relajan con más facilidad luego de ser esforzados, y la sensación de relajación que queda después de forzar la mano, es mucho más evidente que cuando solamente nos concentramos en la relajación sin ningún antecedente. El objetivo de esta primera etapa es identificar la sensación de soltura en el silencio; aconsejo que se trabaje con un pulso muy lento para amplificar las dimensiones de las sensaciones.

Una vez cumplido pasamos a la siguiente etapa, negras con staccato:

En este ejercicio es necesario mantener la sensación de relajación identificada en el paso anterior, comparándolo con el paso anterior, antes iniciábamos con el máximo grado de tensión, ahora vamos a iniciar a partir de la sensación de relajación. El uso de un staccato o nota corta sumamente pronunciado, hace que el ejercicio de la mano sea mínimamente articulado, por lo que la energía empleada en el ejercicio también es mínima. A pesar de éste

uso mínimo de energía, los músculos continúan desarrollándose.

El objetivo de esta fase, es la ejecución del material a partir de la sensación relajada de la mano, y en soltar la tensión después de cada articulación lo más rápido posible para entender que no necesitamos la mucha energía que habitualmente usamos para tocar una nota. También funciona muy efectivamente como una pequeña distracción y reacomodo de la mano cuando se está estudiando un pasaje muy complicado y forzoso.

En el tercer y último paso de este ejercicio, ya podremos tocar las notas en negras manteniendo el sonido de cada una sin necesidad de tensar la mano y siendo conscientes de la disminución de la energía empleada para ejecutar cuando se toca desde la sensación de relajación. Es aplicable al repertorio en cuanto se puede estudiar un fragmento muy tenso de una obra en los tres pasos anteriores, haciendo varios silencios para relajar, tocándolo completo con staccato y finalmente, concientizando la disminución de energía.

#### b. Ejercicios de traslación.

Es muy común que un ejercicio como el presentado anteriormente se vuelva muy estático en el sentido en que no requiere trasladarse sobre el diapasón; tampoco era su objetivo. A continuación, presentaré algunos ejercicios que permiten una mayor soltura y precisión en los traslados sobre el diapasón de la guitarra:

The image displays a musical exercise for guitar, consisting of a treble clef staff and a tablature staff. The treble staff contains four measures of music, each with a double bar line at the end. Above the treble staff, fingerings (1-4) are indicated for each note. The notes in the four measures are: 1) G4, A4, B4, C5; 2) A4, B4, C5, D5; 3) B4, C5, D5, E5; 4) C5, D5, E5, F#5. The tablature staff below shows the corresponding fret numbers: 1-2-3-4, 5-6-7-8, 9-10-11-12, and 5-6-7-8. The letters 'T', 'A', and 'B' are written vertically on the left side of the tablature staff.

En el sistema anterior se seleccionó nuevamente la combinación 1-2-3-4, la cual para fines de este ejercicio se repetirá en los trastes 1, 5, 9, 5 y 1 en cada una de las cuerdas de la guitarra (en la imagen solo se presenta la sexta cuerda). Recuerdo que para mayor complejidad se podría elegir cualquier otra combinación, por ejemplo 2-4-3-1:

Los objetivos por trabajar en este ejercicio, son los siguientes:

1. Relajar completamente el pulgar de la mano izquierda a la hora de realizar el cambio de posición para una movilidad más fluida.
2. Mantener el contacto del último dedo del cuádruplo con la cuerda y usarlo como dedo guía arrastrándolo hasta la nueva posición.
3. Mantener poca articulación en los dedos de la mano derecha.

Este ejercicio es muy versátil, también podemos desarrollar otro tipo de habilidades con él, como lo son los ligados:

En el ejemplo anterior se deben cumplir los objetivos anteriormente establecidos, además, se deben cuidar nuevas metas para el desarrollo de las ligaduras, como la articulación rápida y relajada en los ligados ascendentes y la preparación del dedo inferior en los ligados descendentes. También pueden variar el número de notas abarcadas por las ligaduras para mayores complejidades:

The first exercise consists of four measures. The treble clef staff shows a sequence of notes: G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1), G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1), G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1), G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1). The guitar TAB staff shows the corresponding fret numbers: 2-4-3-1, 6-8-7-5, 10-12-11-9, 6-8-7-5.

The second exercise consists of four measures. The treble clef staff shows a sequence of notes: G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1), G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1), G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1), G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1). The guitar TAB staff shows the corresponding fret numbers: 2-4-3-1, 6-8-7-5, 10-12-11-9, 6-8-7-5.

The third exercise consists of four measures. The treble clef staff shows a sequence of notes: G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1), G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1), G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1), G4 (2), A4 (4), B4 (3), C5 (1). The guitar TAB staff shows the corresponding fret numbers: 2-4-3-1, 6-8-7-5, 10-12-11-9, 6-8-7-5.

Prácticamente, cualquier variante en la ejecución de este ejercicio va a tener provecho en el enriquecimiento del mecanismo físico. También es un buen ejercicio para trabajar velocidad de la siguiente manera:

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time. It consists of two staves: a standard musical staff with a treble clef and a guitar tablature staff. The score is divided into four measures, each with a repeat sign at the end. Above the musical staff, fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The tablature staff shows fret numbers for each note. The first measure has notes on frets 2, 3, 4, and 5. The second measure has notes on frets 5, 6, 7, and 8. The third measure has notes on frets 9, 10, 11, and 12. The fourth measure has notes on frets 5, 6, 7, and 8. The tablature staff is labeled 'TAB' and '2/4'.

No recomiendo trabajar los ejercicios de cuádruplos aumentando de velocidad el metrónomo hasta alcanzar altas velocidades; dicho empleo de los cuádruplos puede ser muy fatigoso para la mano izquierda, por lo cual recomiendo trabajar velocidad en un patrón como el anterior. En él no solo se trabaja velocidad, sino también precisión rítmica, soltura en los cambios de posición, además que los períodos en corcheas ayudan a reestablecer la postura de la mano dando un pequeño descanso para volver a entrar a la velocidad de las semicorcheas. Se pueden incluir ligados y cualquier otro tipo de variante para modificar la dificultad del ejercicio.

c. Ejercicios de sincronización.

Los siguientes ejercicios con base en intervalos de octavas justas, fortalecen el desarrollo de la musculatura y la coordinación de la mano izquierda; el primero está basado en una escala cromática en donde se trabaja el traslado con octavas digitadas. Puede ser empleado en las cuerdas 6<sup>ta</sup> y 4<sup>ta</sup>, o 5<sup>ta</sup> y 3<sup>ra</sup> para que las octavas queden justas, a partir de la 4<sup>ta</sup> y 2<sup>da</sup>, o 3<sup>ra</sup> y 1<sup>ra</sup>, el intervalo cambia a una sétima mayor si se sigue usando la misma digitación, por lo que se puede seguir ejecutando con la misma digitación de las primeras dos

propuestas, o puede hacerse una extensión; lo que genera un ejercicio sumamente complicado.

Ejercicio de sincronización con octavas en las cuerdas 6<sup>ta</sup> y 4<sup>ta</sup>:

The image shows a guitar exercise in 4/4 time, consisting of two systems. Each system has a treble clef staff and a tablature staff. The first system covers frets 0 to 14, and the second system covers frets 14 to 0. The exercise involves playing octaves on the 6th and 4th strings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

**System 1 (Frets 0-14):**

Fret	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
6th String	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
4th String	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0

**System 2 (Frets 14-0):**

Fret	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0
6th String	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0
4th String	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0	1	2

El objetivo de este ejercicio consiste en la coordinación de la articulación en los dedos de la mano izquierda; lo ideal es lograr que, en cada paso, los dedos se muevan simultáneamente al caer o salir de la cuerda, manteniendo al máximo el sonido de las octavas sin que sea interrumpido. También la relajación juega un papel muy importante en los cambios de posición, seguido del uso de dedos guías manteniendo el contacto con la cuerda. También puede llevarse a un nivel más exigente si se combina con ligados:

Ejercicio de sincronización con octavas ligadas en las cuerdas 6<sup>ta</sup> y 4<sup>ta</sup>:

Como mencioné en el caso de las cuerdas más agudas, el ejercicio con la misma digitación formará un intervalo disonante. Si se adelantan los dedos 3 y 4 se cumple nuevamente con la octava justa, pero de igual manera la intensidad y dificultad del ejercicio se complica a un nivel mayor con la nueva extensión. Recuerdo que ambas digitaciones son válidas para trabajar en las cuerdas 3 y 1.

Conservando la digitación:

Con extensión:

First system of musical notation for guitar. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written in whole notes. Above the staff, fingerings are indicated: 2 0, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2. Below the staff are three lines representing the guitar strings: T (Treble), A (Acoustic), and B (Bass). The fret numbers for each string are: T: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15; A: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; B: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Second system of musical notation for guitar. It continues the melody from the first system. Above the staff, fingerings are indicated: 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 2 0. Below the staff are three lines representing the guitar strings: T (Treble), A (Acoustic), and B (Bass). The fret numbers for each string are: T: 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3; A: 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0; B: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

El contrario a realizar un ejercicio con base en octavas digitadas sobre dos cuerdas, sería el digitar las octavas sin traslación, en una sola posición de cuádruplos, a excepción de la última octava en donde es necesaria la traslación. Este ejercicio en su primera realización requiere de mucha concentración, ayuda a fortalecer el mecanismo con la producción de extensiones incómodas, y se recomienda mantener la muñeca de la mano izquierda lo más estática posible, para que el trabajo de articulación de los dedos sea aún mayor, se puede ejecutar tanto en notas sucesivas como simultáneas:

Ejercicio de octavas sucesivas:

Musical notation for guitar exercise 'Ejercicio de octavas sucesivas'. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth notes. Above the staff, fingerings are indicated: 0 2 1 3 2 4 3 0, 4 1 0 2 1 3 2 0, 3 1 4 2 0 3 1 4, 2 0 3 1 4 2 0 3. Below the staff are three lines representing the guitar strings: T (Treble), A (Acoustic), and B (Bass). The fret numbers for each string are: T: 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3; A: 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 0, 1, 2, 3, 4, 0; B: 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3.



las extensiones; no solamente horizontales, sino también verticales. Es muy importante mantener la relajación en este ejercicio, ya que por naturaleza es un ejercicio muy tenso, con un grado de dificultad alto que requiere de mucha concentración desde la primera vez que se ejecuta.

d. Ejercicios de coordinación:

Ejercicio de coordinación con extensiones verticales:

Ejercicio de coordinación con extensiones horizontales:

Es importante recordar el mantener la muñeca izquierda lo más estática posible para que los dedos potencien su extensión y articulación, excepto en los ejercicios más

complicados en donde dicho movimiento es necesario.

Con los ejercicios anteriores, también trabajo un tema muy importante para el balance del sonido en los dedos de la mano derecha, el cual, ha resultado muy útil en el balance de las voces de una obra cuando se necesita resaltar una nota específica del acorde. En consecuencia, podríamos resaltar hasta cuatro voces, iniciando con la voz que toca el bajo (Pulgar, *p*), seguido de la voz media grave (índice, *i*), media aguda (medio, *m*) y la voz aguda (anular, *a*).

Ejercicio de coordinación con acentuación en el pulgar, índice, medio o anular de la mano derecha:

Nota: la letra indica el dedo que debe ser resaltado. Un consejo para este ejercicio, es no aplicar más fuerza a las notas destacadas, si no disminuir las que no deben destacarse primero, ya luego se puede resaltar la nota seleccionada con más facilidad.

Una vez desarrollados los ejercicios anteriores, se procederá a describir su utilidad con la obra en montaje.

### **Sección III: Narrativa del proceso de montaje y la aplicación del método de estudio personal a la Sonata de Antonio José.**

El primer contacto con obra fue el año pasado por una recomendación del profesor Jorge Luis Zamora, con quien se inició la revisión. Desde las primeras frases la pude caracterizar como una obra muy expresiva; tomó aproximadamente un mes concluir con una lectura y memorización general, aunque sin la existencia de todo el proceso de investigación. Se inició el montaje con la edición de Sáenz y Estarellas (1989-1990), fue hasta realizar éste trabajo de investigación que encontré la versión editada por Whitehead (2002, p.116-141), en un análisis que el propio autor realizó, con una sorprendente cantidad de detalles extra que tenía. Dicho proceso significó entender la obra desde una perspectiva muy diferente; finalmente encontré el manuscrito (Martínez, 1933) y la versión digitada por Iznola (s.f), de las cuáles ha sido enriquecedor elegir y discriminar entre muchas opciones, el resultado final deseable para mi propia interpretación.

Una vez acabada la lectura y teniendo clara la interpretación, escuché la obra para revisar si en algún lugar existía la presencia de algunas notas erróneas en la lectura, que realmente varían mucho entre ediciones. Encontré algunos lugares por corregir y entonces pude decir que tenía la obra estructuralmente lista con sus cuatro movimientos.

Considero que una obra nunca termina de ser trabajada musicalmente en toda su expresión y todo lo que se desearía demostrar. Entre más tiempo forma parte de nuestro repertorio, la misma puede evidenciar cambios muy importantes, basados en la cambiante manera de pensar y diferentes criterios que el intérprete pueda tener. Es por eso, que no quisiera afirmar que la obra, incluso en el momento de ser presentada, haya llegado a una interpretación definitiva, aunque sí será convincente e históricamente informada, esto debido a que es muy posible que, si continúo manteniéndola en el repertorio, en cuestión de meses

va a variar su interpretación.

Con respecto a la aplicación del método de estudio personal, me gustaría profundizar en el montaje del primer movimiento, ya que es el más extenso y posee más dificultades, las cuales he abordado con mucha ayuda de los ejercicios que he presentado en la sección anterior.

Sin duda alguna, la primera impresión ante el público de una obra tan extensa a como lo es la Sonata de Antonio José, debe captar la atención y crear una expectativa muy grande para el resto de la obra, por esta razón ha sido el movimiento que he trabajado más detalladamente en todos los sentidos, especialmente en la limpieza y fluidez a la hora de la ejecución. Realmente todos los ejercicios que se propusieron en la segunda sección de este trabajo, tienen su aplicación para diversas secciones de la obra. En el primer movimiento, Allegro Moderato, la primera sección compleja, a nivel de ejecución, la encontramos en los compases del 11 al 14:

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff covers measures 11 and 12, and the second staff covers measures 13 and 14. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various fingerings indicated by numbers 1-4. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte) are present. There are also articulation marks like accents and slurs. The notation includes many accidentals and specific fingering instructions for the left hand.

Whitehead (2002, p.116)

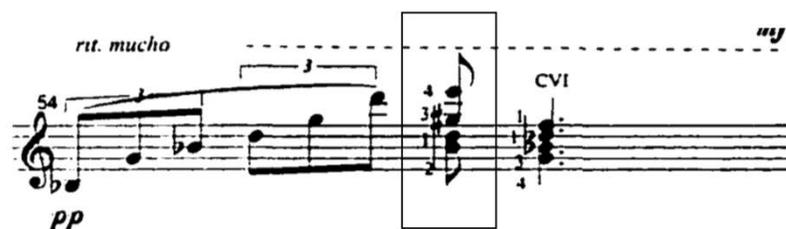
Dicha sección procedí a digitarla de la siguiente manera, manteniendo la melodía en la primera cuerda excepto en el compás 14, debido a que, si se mantiene en la primera cuerda, la extensión que se produce es muy amplia y se producía también un salto difícil desde el

final del compás anterior:

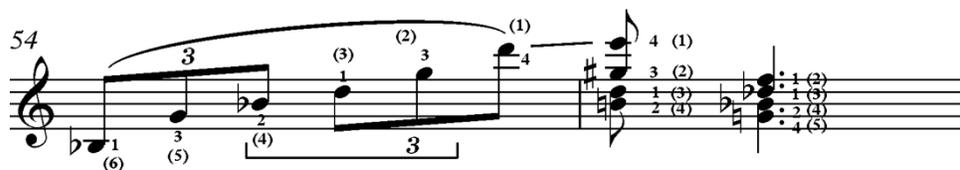


Al ser un pasaje muy tenso, aplica muy bien el ejercicio de practicarlo con staccato para relajar la mano, y el ejercicio de extensiones funcionó muy bien para saber cuáles son las notas en las que la mano se apoya más fácilmente para sostener, también cuáles son las que extienden. Los apoyos en esta sección, fueron encontrados en las notas de la secuencia en terceras de la voz del acompañamiento y no en las extensiones en la melodía. Por mucho tiempo puse muchísima atención a la limpieza de la melodía, por lo que apoyaba más la colocación sobre ella, pero al probar el ejercicio y prestar más atención al mecanismo físico de la voz del acompañamiento, la melodía salió mucho más fácilmente.

Un acorde muy complicado en la versión de Whitehead (2002), se encuentra en el compás 54, en donde también cumplen su función los ejercicios de relajación y extensión; propongo mantener la digitación de los dedos 2-1-3 y usar el 4 para extender en la misma posición, lo cual facilita la ejecución del acorde completo:



Whitehead (2002, p.118)



Sugerido

Nuevamente el apoyo de los dedos centrales en la digitación 2 y 3 en el acorde, luego de los tresillos es fundamental para que las extensiones sean más sencillas. Lo mismo sucede en la transposición del mismo tema más adelante, esto es fácil de identificar luego de los ejercicios de sincronización y coordinación.

En los compases 73 y 74, encuentro dos retos, el uso de la cejilla con dedo 2 en el compás 73, y una extensión con cejilla algo incómoda en el acorde del 75. Modifiqué el ejercicio de traslación para desarrollar el mecanismo físico que me permitió llegar a ejecutar la cejilla con dedo 2 de una manera limpia, que consistió en hacer cejillas de doble y hasta triple cuerda con todos los dedos de la mano de la siguiente manera:

The image displays two systems of guitar notation. Each system consists of a standard musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first system contains four measures of music, and the second system also contains four measures. Fingerings (1-4) are indicated above notes. Below the staffs are three lines for guitar strings: Treble (T), Middle (A), and Bass (B). Fingering numbers (1-12) are placed on these lines to indicate fret positions for each string in every measure.

Gracias a este entrenamiento previo de pocos minutos, la ejecución del pasaje no se siente tan complicada:



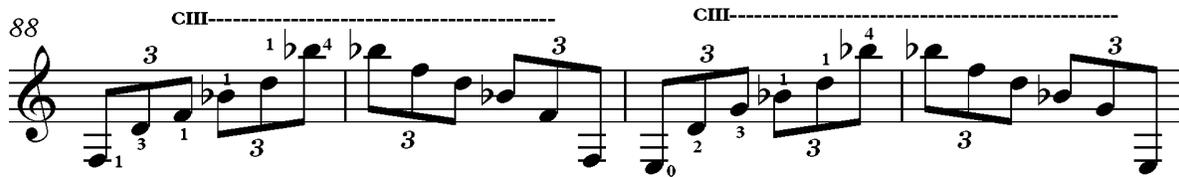
Whitehead (2002, p.119)

Un caso en donde considero que la sonoridad del pasaje debe ser igual a la resonancia del piano con pedal, es encontrado en la sección del compás 88 al 91, en donde gracias al trabajo de las extensiones se logra obtener el resultado deseado, observemos la parte original:



Whitehead (2002, p.119)

El uso de los dedos 1 y 4 de la mano izquierda para las primeras dos notas (fa y re) de los tresillos del compás 88, no permiten tanta mantención en el sonido, ya que el mismo dedo 4 debe bajar en la última nota del compás (si bemol) a la primera cuerda, mi propuesta es realizar una extensión con 1 y 3 en esas primeras dos notas, extensión que es muy segura de usar luego del entrenamiento previo:



El balance de las voces también es muy importante de trabajar en cualquier obra y gracias a los ejercicios de balance de los dedos de la mano derecha, se convierte en un tema muy intencional y alcanzable, especialmente en las situaciones en donde el bajo lleva la línea melódica, por ejemplo: en la sección del compás 134 al 145 que es muy similar, aunque un poco más extensa, a la que aparece al inicio de la obra del compás 7 al 10. La digitación en esta edición, aparte de ser bastante confusa, corta mucho el sentido de la frase:



(Whitehead, 2002, p.121-122)

En la sección anterior recomiendo, aparte de trabajarla con el ejercicio mencionado en función de resaltar las notas de la melodía en la voz del bajo, trabajar mucho el legato en el acompañamiento, nuevamente comparando la sonoridad a la del piano en el que posiblemente Antonio José compuso la sonata; para ello también utilizo el recurso de las extensiones en la digitación que han sido altamente funcionales para estos elementos de sonoridad de la obra:

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The first staff (measures 134-136) is labeled '1/2CII' and features a sequence of chords with fingerings: (1 2 1 3), (4 2 1), (4 1 0 2), (1 1 0), (6 0 4 1), (6 0 4 1), (5 0 4 1), and (6 0 4 1). The second staff (measures 137-139) is labeled '1/2CVI' and '1/2CV' and includes fingerings such as (6 5), (5 4), (5 4), (5), (5 4 3), (4), (4), (4), and (5). The third staff (measures 140-142) is labeled 'CIV' and shows fingerings like (5 3 2 4), (4), (4), (4), (4), (3 2 1 3), (3 2 1 3), (3 2 1 3), and (3 2 1 3). The fourth staff (measures 143) shows fingerings including (1 3 1), (1 3 2 1 2), (1 3 2 1), (1 3 2 1 2), (1 3 2 1), (2 3), and (3). The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (one sharp), and dynamic markings.

La dinámica aplicada anteriormente, resulta ser muy funcional para trabajar el resto de las secciones y pasajes difíciles en la obra en sus cuatro movimientos. Personalmente se puede seguir profundizando en los ejercicios específicos que se desarrollaron anteriormente en todo tipo de pasajes, incluso es muy posible que al trabajar otro tipo de obras podamos descubrir nuevos ejercicios que funcionen para el nuevo repertorio, abriendo una gran cantidad de posibilidades diferentes dependiendo de la variedad de estilos, géneros, sonoridades, técnicas, y entre otras cosas que pueden afectar la música.

## **Conclusiones:**

Considero que una de las principales conclusiones de este trabajo, es dar importancia a la parte investigativa del repertorio, eso concibió que el acabado final de la obra fuera un acabado totalmente inesperado y enriquecedor, superando completamente mis expectativas sobre la obra. Entre otros detalles, no me esperaba encontrar cuatro ediciones de la obra, sumándole el hecho de encontrar la documentación de la primera grabación que se hizo de ella, que como he mencionado en otras secciones de este documento, es bastante diferente a las que se graban actualmente.

En cuanto al desarrollo del mecanismo físico, encuentro muy útil y comprobada la generación de ejercicios simples que cumplan una función específica para el repertorio en proceso, en un nivel de acción más productivo que el nivel al que se encuentran los estudios para guitarra clásica. Debo aclarar que éste trabajo y esta producción de ejercicios no está dirigida únicamente a guitarristas clásicos, sino a todos aquellos que se encuentran o deseen entrar a un proceso de formación, incluso también, aquellos que ya se manejan en el ámbito profesional. Como lo mencioné antes, todos los ejercicios están diseñados para un resultado más inmediato. Como guitarrista clásico, no desmerito el montaje de estudios para guitarra, yo mismo soy muy fiel al trabajo técnico, por ejemplo, de los estudios para guitarra de Héctor Villalobos (1953), pero los ejercicios propuestos, los considero en un plano más pronto y específico, porque no requieren de tiempo de lectura y memorización de un estudio completo y en muchos casos, demandante, desgastante y con altos grados de complejidad, no solo técnicamente, sino musicalmente también.

Gracias a dicha inmediatez de los ejercicios, el tiempo de práctica ha sido sustancialmente reducido y provechoso, rompiendo el mito que se deben realizar largas jornadas de prácticas para desarrollar resultados óptimos. Mencionando también el aporte a

la gran cantidad de consejos brindados con las lecturas realizadas en la primera sección desarrollada en éste trabajo de investigación, que sin duda alguna se convirtieron en valiosos puntos que también enriquecieron mis horas de práctica.

En consecuencia, quisiera instar a quienes deseen probar este tipo de ejercicios a que formen sus propios diseños, contruidos intencionalmente en función del repertorio que tengan en montaje.

## Bibliografía

- Buono, E. (2014). Sonata para Guitarra. En *Recital de Guitarra: Emanuele Buono*. [CD].  
Alexandría, Italia. Laureate Series. Michele Pittaluga Guitar Competition. Naxos  
Records.
- Buono, D. (2017). *Emanuele Buono, Biografía*. Recuperado de:  
<http://www.emanuelebuono.com>
- Cardoso, J. (1988). *Ciencia y Método de la Guitarra* (Primera ed.). San José, Costa Rica:  
Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Conway, C. (1999). The Development of Teaching Cases for Instrumental Music Methods  
Courses. *Journal of Research in Music Education*, 47(4), 343-356. Recuperado de:  
<http://www.jstor.org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/stable/3345489>
- Coso, J. A. (2002). *Tocar un instrumento: Metodología del Estudio, Psicología y Experiencia  
Educativa en el Aprendizaje Instrumental*. Santa Bárbara, Madrid, España: Editorial  
Música Mundana Maqueda, S.L.
- Colwell, R. & Hewitt, M. (2011). *The teaching of instrumental music* (4ta ed.). Boston,  
USA.
- De Contreras, A. (1998). *La técnica de David Russell en 165 consejos*. Cuadernos Abolais,  
Sevilla, España.
- De la CAMPA, A. (2003-2004). La interpretación en el arte. *Revista del Real Conservatorio  
Superior de Música de Madrid* (10 y 11), pp. 13-18.
- Gilardino, A. & Sáenz, J. (1989-1990). *Antonio José, Sonata para guitarra*. Ancona, Italia:  
Editorial Berben.
- Harrison, E. (September de 2010). Challenges Facing Guitar Education. *Music Educators  
Journal*, 97(1), pp. 50-55.

- Iznaola, R. (s.f). *Antonio José, Sonata para guitarra*. Revisión y digitación: Ricardo Iznaola.
- Iznaola, R. (1990). Sonata para guitarra. En *The Dream of Icarus* (1ra Ed.) [CD]. Recuperado de: <https://www.murfie.com/albums/ricardo-iznaola-the-dream-of-icarus>.
- Iznaola, R. (2000). *Practicando: un manual para los estudiantes de guitarra de concierto*. (M. Pedreira, Trad.) Mel Bay Publications.
- Jaramillo, L. E. (2012). *Sonata Para Guitarra (1933) de Antonio José Martínez Palacios (1902-1936): Estudio de Relaciones Motívicas*. Medellín, Colombia.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación: Del texto al sonido*. (G. M. Torrellas, Trans.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Martínez, A. J. (1933). *Sonata para guitarra*. Manuscrito con dedicatoria [para mi querido amigo Regino Sainz de la Maza].
- Oromendía, E. (2018). *Los tres estrenos de la “Sonata para guitarra” de Antonio José (1933)*. Recuperado de: [https://www.academia.edu/35663921/Los\\_tres\\_estrenos\\_de\\_la\\_Sonata\\_para\\_guitarra\\_de\\_Antonio\\_Jos%C3%A9\\_1933\\_?auto=download](https://www.academia.edu/35663921/Los_tres_estrenos_de_la_Sonata_para_guitarra_de_Antonio_Jos%C3%A9_1933_?auto=download)
- Provost, R. (1992). *The Art & Technique of Practice*. Clement Street, San Francisco, USA: Guitar Solo Publications.
- Ramos, Ignacio. (2006). *Entrevista a Ricardo Fernández Iznaola*. Recuperado de: [http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/entrevista\\_iznaolaII.htm](http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/entrevista_iznaolaII.htm)
- Villalobos, H. (1953). *Douze Etudes pour Guitare*. Eschig. Paris, France. Editorial Max