

La guitarra en la producción de recursos didácticos

Del instrumento a la herramienta

Julieta Dávila Feinstein
(Coordinadora)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

LA GUITARRA EN LA PRODUCCIÓN DE RECURSOS DIDÁCTICOS

DEL INSTRUMENTO A LA HERRAMIENTA

Julieta Dávila Feinstein
(Coordinadora)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



*A Oriente Mario Arresegor, nuestra estrella guía.
A nuestras familias, nuestros estudiantes y nuestra querida Facultad de Artes
que nos acompañan por los rumbos de la guitarra.*

Agradecimientos

Agradecemos a Mario por enseñarnos a convivir con un pedazo de madera, por enseñarnos a ser músicxs, guitarristas y docentes. Nos enseñó a ser pacientes y que la vida es un proceso lleno de ritmos subjetivos. Nos supo entender en momentos de tristeza y frustración y nos acompañó. Nos acogió para formarnos en su cátedra y ser nuestro referente y compañero.

Agradecemos también al Dr. Daniel Belinche por la generosidad con la que brinda sus conocimientos en sus charlas cotidianas, en sus conferencias y en sus clases de posgrado.

A la Dra. Paula Cannova y Dr. Martín Eckmeyer por ser fuente valiosa de consulta sistemática.

A nuestros amigxs y colegas Prof. Matilde Alvides y Lic. Emiliano Seminara, por permitirnos compartir nuestras inquietudes y brindarnos sus opiniones certeras.

Gracias a la Facultad de Artes por el enorme esfuerzo realizado en la gestión del Proyecto de Investigación Bianual en Artes, que nos permitió el desarrollo de este libro.

Agradecemos también a los músicos y músicas que autorizaron el uso de sus canciones para la presente publicación y a sus representantes y editoras por la buena disposición: Valentín Oliva (Wos), Manuel Waldman y Peter Daniel Ehrlich Bocconi de Doguito Records, Juan Falú, por su música y especial atención a nuestro trabajo, Adrián Berra y Hernán Gutiérrez de BM Producciones, Loli Molina y Carlos Sammarco de PeerMusic, Liliana Felipe, Amanda Jara, Ana Falcón.

A Priscila Schaer y Sebastián Zundel por la dedicación en la corrección de partituras.

A nuestros estudiantes que nos comparten sus miradas y saberes y nos comprometen a seguir aprendiendo para poder enseñar.

Índice

Presentación	6
Introducción	7
PRIMERA PARTE	
Capítulo 1	
El estudio y el juego	10
Capítulo 2	
Acompañamientos	17
Capítulo 3	
Secciones instrumentales	46
SEGUNDA PARTE	
Anexo A	
Diagramas acórdicos y escalísticos	61
Anexo B	
Trabajos realizados por estudiantes de la cátedra	90
Los autores	95

Presentación

Este libro es un texto didáctico-pedagógico sin fines de lucro, de distribución absolutamente gratuita, producto de la investigación llevada a cabo en la cátedra de Guitarra de las carreras de Música con orientación en Educación Musical de la Facultad de Artes de Universidad Nacional de La Plata, laica, gratuita y pública.

El mismo contiene arreglos compuestos por estudiantes sobre canciones del amplio repertorio popular latinoamericano de mediados del siglo pasado hasta la actualidad, a partir de consignas puntuales desarrolladas propedéuticamente. La publicación de estas partituras, al igual que los ejemplos que acompañan cada sección del texto, son de vital importancia para la comprensión de la metodología de trabajo propuesta.

Introducción

Julieta Dávila Feinstein, Ernesto Matías Jáuregui

Hay que aprender a convivir
con un pedazo de madera

ORIENTE MARIO ARRESEYGOR

La poética de esa frase invadió las aulas de la cátedra de Guitarra seguramente desde que el Prof. Mario Arreseygor comenzó a dictar clases en la Facultad de Artes de la UNLP. Quienes nos formamos con él, supimos entender que la guitarra es uno de tantos medios para producir arte y conocimiento, y que el aprendizaje debía ser un juego y no un sometimiento al instrumento, porque, en definitiva, el fin último es hacer música. Lo difícil es encontrar el punto de juego, entender qué implica jugar con la guitarra a la par de aprender e incorporar conocimientos musicales, técnico-instrumentales, interpretativos, compositivos y conceptualizar resultados. Resulta interesante hacer notar cómo el lenguaje y el idioma aportan significación a la práctica. En inglés, la acción de tocar un instrumento o hacer música se designa con el verbo *'to play'* cuya traducción literal al español es jugar. En este sentido, Stephen Nachmanovitch, en su libro *Free Play* (1990) hace referencia a la práctica musical, y en particular, a la práctica improvisatoria desde una palabra sánscrita: *'lila'*, que traduce como juego o juego divino, en definitiva, juego de la creación. Esta concepción nos ubica en un lugar de conflicto, ya que la creación es una acción divina, y Dios crea de la nada, mientras que nosotros, los sujetos de a pie, jugamos sobre lo que conocemos y es a partir de ello que creamos. En efecto, Swanwick plantea que "La investigación de la conducta musical de los niños en diferentes edades confirma que estos elementos del pensamiento musical afloran en un proceso evolutivo que depende de las oportunidades, del entorno musical y de la educación."¹ (1991, p.7), es decir, de lo que hay en el contexto. En español, música es un sustantivo, por esto nos resulta muy interesante la propuesta de Christopher Small que explica que nuestra mirada sobre la música parte de la lógica capitalista, en la que la música es un objeto de intercambio: la partitura o el disco. En contraposición a esta mirada, Small propone que la música es una acción, la acción de musicar (Small, 1997). Esta propuesta, permite entender que el acto deliberado de hacer música y tocar un instrumento, es

¹ Swanwick, K. (1991): *Música, pensamiento y educación*, p. 7. Madrid. Ed. Morata y MEC.

parte de un proceso múltiple, que va desde la participación social, el juego, la práctica colectiva y por qué no, del aprendizaje colectivo.

Entonces, como punto inicial, es fundamental entender que el aprendizaje es un proceso, y como tal es subjetivo, personal, único, pero a la vez cooperativo, colectivo (Vigotsky, 1982, p.156)². Esto implica que es irregular, que tiene recovecos, que hay momentos de aceleración, momentos de desaceleración y momentos de estabilidad, pero, para que esto suceda, siempre debe ser sistemático y organizado. Es decir, que requiere de constancia y concentración. Es esta consciencia, la que habilita a lxs estudiantes a vislumbrar dificultades y por consiguiente adquirir mecanismos para aprender a resolver de manera progresivamente autónoma.

Este escrito, dirigido a lxs estudiantes que se inician en el aprendizaje de la guitarra y el canto auto-acompañado y especialmente para quienes comienzan carreras con orientación en Educación Musical, presenta algunas herramientas que les permitirá desarrollar paulatinamente elementos técnico-instrumentales, musicales, interpretativos y compositivos desde la guitarra, y así mismo, introduce de manera gradual a la lecto-escritura guitarrística y al desarrollo de la afinación vocal.

El objetivo principal, es abordar contenidos de composición de arreglos de auto-acompañamiento e interpretación vocal-instrumental de manera transversal a todos los niveles que integran la cátedra de Guitarra Educación y Sonido y asimismo permitan, de manera flexible, ser utilizados en una amplia gama de géneros y estilos musicales. En este sentido, consideramos que las herramientas brindadas en esta edición, son sólo algunas de las múltiples formas de producción musical, que irán llenando la caja de herramientas y que permitirán el desarrollo de estrategias críticas para la producción musical, así como la producción de materiales didácticos. Siguiendo esta lógica, consideramos que, bajo ningún concepto, el manual o el método suplantán la clase y la experiencia con docentes y estudiantes. Este punto nos resulta central, ya que, a diferencia de la clase de instrumento habitual que se diseña en términos de maestro y aprendiz en una instancia individual, nosotros, proponemos la clase grupal. Esta orientación permite que todos los estudiantes adviertan las diferencias de abordaje características de la subjetividad y la particularidad de cada alumno o alumna, así como diversas formas de resolución de problemas y el aprendizaje colaborativo.

También debemos aclarar que esta propuesta apunta fundamentalmente al estudio de la guitarra española, criolla o clásica, es decir, de guitarras con cuerdas de nylon o carbono sin mediación tecnológica. Es cierto que la guitarra eléctrica, la guitarra acústica o electroacústica con cuerdas de acero se parecen mucho a la guitarra clásica, en principio tienen el mismo nombre, las mismas posibilidades de afinación, misma cantidad de cuerdas. Sin embargo, tanto la guitarra eléctrica como la acústica y electroacústica no agotan su *instrumentalidad* en sí mismas, se trata de una *network* o *red de trabajo*³. El *gear*, como se suele decir en la jerga, va desde la guitarra, a los pedales de efectos y al amplificador. Así mismo, suman a esta diferencia acústica, las técnicas de ejecución, que suelen diferir en muchas cosas, por ejemplo, el *tapping*,

² Vigotsky, L. S. (1982). Obras escogidas. Tomo I, ed. Pedagógika: Moscú; 1983. Traducción español. José María Bravo. p. 156: "La verdadera dirección del desarrollo del pensamiento no es de lo individual a lo social, sino de lo social a lo individual".

³Benoit, C & Quintans, S. (2010, Enero). Guitarra eléctrica y creación musical contemporánea. Vol.21. *Espacio Sonoro*. Recuperado de: <https://www.tallersonoro.com/anterioresES/21/>

basado en el ligado ascendente y descendente con ambas manos sobre el diapasón y el *bending*, es decir, el cambio de nota sobre una misma cuerda y traste como resultado de estirar la cuerda con un movimiento ascendente, sólo por nombrar algunas técnicas que en la guitarra con cuerdas de nylon son imposibles o necesitan de otras formas y/o posiciones para poder ser realizadas con calidad sonora y eficacia.

CAPÍTULO 1

El estudio y el juego

Julieta Dávila Feinstein, Ernesto Matías Jáuregui, Marco Gabriel Armellino y Francisco Joaquín Beltrán

¿Cómo empezar? ¿Cómo estudiar? ¿Cuánto estudiar? Estas preguntas son claves para el inicio del estudio de la guitarra. Estudiar es quizás una de las tareas más complejas y agotadoras. Requiere de gran concentración, paciencia y tiempo, que en la era de Internet y redes sociales, es una faena difícil. Todo parece instantáneo. Sin embargo, el aprendizaje, tal y como dijimos más arriba, es un proceso, lleva tiempo, puede haber algún contenido que decante con mayor rapidez que otro, pero, aun así, se necesita de las tres variables mencionadas, repetimos: concentración, paciencia y tiempo. La mayoría de los contenidos que aquí explicamos, se desarrolla en párrafos breves y dibujos, entenderlos puede ser tarea sencilla, aprenderlos, aprehenderlos, incorporarlos a nuestra caja de herramientas puede llevar días, meses o años.

Es habitual escuchar que lxs músicxs estudian ocho horas diarias, cosa probable en profesionales con años de trayectoria, sobre todo antes de un concierto/recital. Sin embargo, es cosa probada que la concentración, la mente clara y sin “ruidos” no se puede sostener por más de cuarenta minutos. Por esta razón, consideramos que es más importante la calidad del tiempo de estudio que la cantidad, repartir el tiempo en bloques de media hora o cuarenta minutos, despejarse, cambiar de tarea. En realidad, en etapas iniciales, es deseable concentrar el tiempo de estudio en la menor cantidad de contenidos posibles, por ejemplo, si estoy aprendiendo una canción, puedo concentrarme en aprender los acordes de la estrofa, a enlazarlos sin interrupciones, analizar la mecánica de los dedos, cantar la estrofa con los acordes marcando solamente el pulso. Es muy probable que el período de estudio se incremente conforme se incorporen más contenidos y se aprenda a estudiar, a distribuir contenidos a lo largo de los días de la semana, a convivir con el pedazo de madera.

Las partes de la guitarra

Las partes que componen la guitarra son el cuerpo, cuyos elementos distintivos son la tapa armónica, el puente, uno de los puntos donde se fijan las cuerdas, la boca de resonancia y el lomo. El diapasón y la trastera, que es el plano que se divide en trastes o casilleros y la cejuela,

el cabezal o clavijero, el otro extremo donde se fijan las cuerdas y se tensan para lograr la afinación o afinaciones deseadas.

La postura

Cómo sentarse, cómo posicionar el cuerpo y cómo tomar la guitarra, también son cuestiones fundamentales. No debemos olvidar que gran parte de los contenidos que proponemos en este escrito están vinculados al auto-acompañamiento de la voz, por lo que es de suma importancia que el tórax esté erguido, espalda derecha, brazos colgando desde los hombros, para que el aire fluya. Así mismo, una buena postura permite que las manos y los dedos se muevan con mayor libertad.

Por esto, proponemos sentarse de manera tal que, si nos pudiésemos ver desde arriba, podríamos trazar un triángulo equilátero formado por la cabeza y las rodillas como vértices. La altura del banco o silla que se utiliza para estudiar debe ser tal que las rodillas tengan una flexión de 90° aproximadamente, una flexión mayor puede originar tensiones en la zona de la cadera. Por contraposición, una menor flexión puede hacer que la guitarra se resbale y tenga que ejercer algún tipo de fuerza o tensión para evitar ese suceso. En este punto también sugerimos la utilización de algún dispositivo como el **banquito**, el **ergoplay** o una **correa**, que permita elevar el diapasón de la guitarra de manera tal que se presente en diagonal respecto del suelo. Esto evita que el torso se flexione hacia adelante y así mismo que el brazo y la mano que van al diapasón presenten algún tipo de hiperflexión o hiperextensión y que el dedo pulgar se posicione por encima de los dedos índice, medio y anular. De esta manera, se estarían generando nodos de tensión muscular, con el riesgo de sufrir molestias o lesiones evitables.

Es muy difícil hablar de relajación cuando algo es nuevo, es como pedirle a un niño que empieza a caminar que lo haga relajado, simplemente es imposible. Cuando aprendemos a utilizar el cuerpo, más aún en tareas tan poco orgánicas y antinaturales como tocar la guitarra, el cuerpo se tensa, hay gran inseguridad en los movimientos. Por esto es muy importante entender cómo funcionan las articulaciones y los músculos de los brazos y las manos. Tener una buena postura global, así como una buena postura de las manos, evita la adquisición de vicios posturales. Claro está que no hay una receta única, hay algunas pautas comunes, pero cada cuerpo es único y en cada caso habrá que hacer adaptaciones que partan de la percepción muscular. Dice Carlevaro que “la estabilidad controlada de la guitarra es consecuencia del equilibrio corporal (cómo sentarse) y de la determinación lógica de los puntos de contacto” (1979, p.10), es decir, los puntos en los que descansa la guitarra: las dos piernas, los dos brazos y el lado derecho del cuerpo para los diestros, el lado izquierdo del cuerpo para los zurdos.

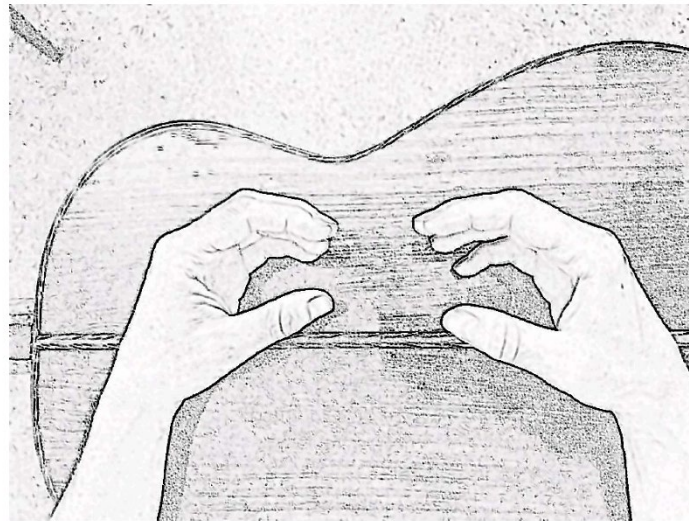
Acá detallaremos algunos puntos a probar sentadxs tal como se describió unos párrafos más arriba:

Con la tapa y el diapasón de la guitarra apoyados sobre las piernas, dejar descansar los brazos, las muñecas y las manos sobre la caja con las palmas de ambas manos enfrentadas. Al observar los dedos debe notar que éstos están en semiflexión y al rotar las manos, se debería notar los brazos y las muñecas rectas y los dedos formando una ‘C’ (Figura 1.1). Dice Abel

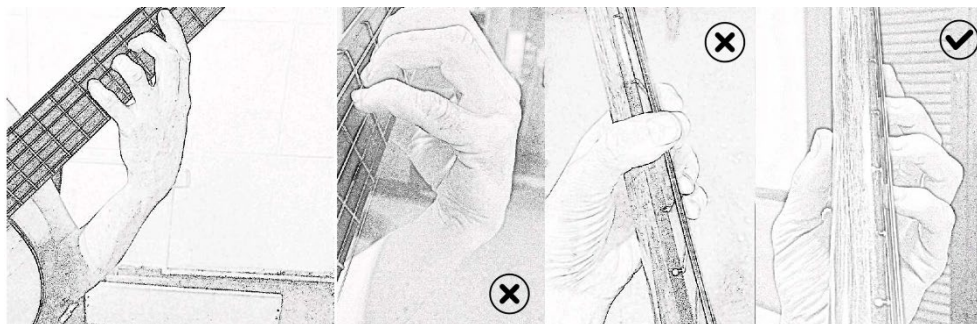
Carlevaro que “La mano debe considerarse como una prolongación del antebrazo y formar con ésta una unidad...” (Carlevaro, 1971, p.3).

Figura 1.1

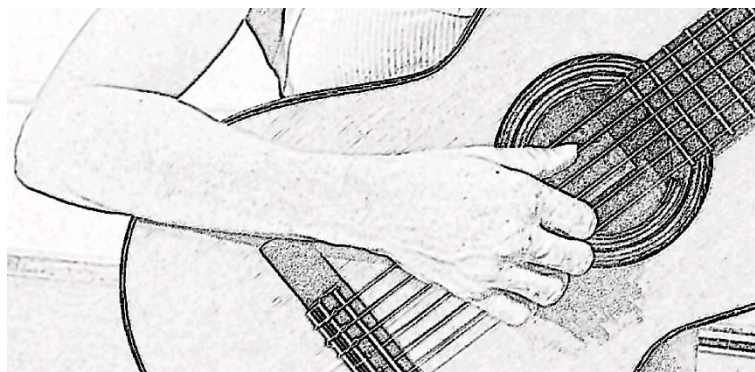
Manos derecha e izquierda en estado de relajación



Esa es la postura deseable, tanto en brazos como en manos, lo único que cambiará al tomar la guitarra correctamente, esto es con el diapasón hacia la izquierda en el caso de las/los diestras/os, o con el diapasón hacia la derecha en el caso de las/los zurdas/os, es que la mano que va al diapasón lo hará con el codo flexionado, colgando del hombro y por lo mismo apuntando al piso y los dedos 1, 2, 3 y 4 en punta y totalmente perpendiculares a la trastera (Figura 1.2). Los dedos pulgar e índice se presentan en oposición y es una guía, y sirve de ayuda para ejercer la presión necesaria para pulsar las cuerdas y se debe evitar que sobrepase la parte superior del diapasón o se cuelgue del mástil. Los dedos deben posicionarse en presentación longitudinal (Carlevaro, 1971), es decir, un dedo por casillero alineados sobre una misma cuerda.

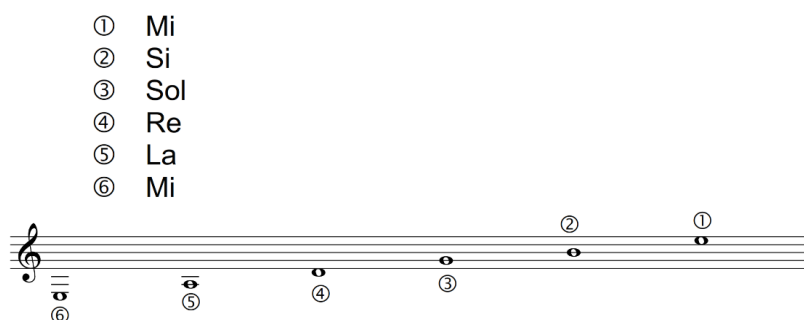
Figura 1.2*Posición de la mano en el mástil y trastera de la guitarra*

Por su parte, el brazo que rasguea o arpegia, descansa sobre el lomo de la guitarra y la mano cuelga con el dedo pulgar levemente abierto para poder moverse independientemente de los dedos índice, medio y anular (ver Figura 1.3). Los dedos pulgar, índice, medio y anular, deben pulsar las cuerdas desde las falanges proximales o primera falange, es decir, desde las falanges más cercanas a la palma de la mano, de manera tal que las otras falanges permanezcan en semiflexión como si tuviesen una fijación (Calervaro, 1971).

Figura 1.3*Posición de la mano derecha (para diestros), izquierda (para zurdos)*

Afinación

Antes de empezar a tocar o tocar y cantar, es fundamental que la guitarra esté correctamente afinada (ver Figura 1.4). Para esta tarea se puede recurrir a afinadores electrónicos o aplicaciones para celulares.

Figura 1.4*Afinación o scordatura habitual de la guitarra*

Los números dentro de círculos indican número de cuerda, siendo la sexta cuerda la más grave y la primera la más aguda.

Así mismo, es conveniente aprender a afinar de manera manual, siempre con una altura de referencia (*La* 440 Hz), preferentemente diapasón o teclado. Con esta altura se debe afinar la quinta cuerda al aire, una vez reconocida la identidad con la referencia, esta cuerda se convertirá en una nueva referencia: pisando la quinta cuerda en el quinto casillero suena un *re* que permitirá generar identidad con la cuarta cuerda al aire. Afinada esta cuerda, se la pisa en el cuarto casillero, que resultará en un *si*, al igual que debiera sonar la segunda cuerda al aire. Pisando la segunda cuerda en quinto casillero obtenemos un *mi*, es decir, igual a la afinación que debiera presentar la primera cuerda al aire. Finalmente, para afinar la sexta cuerda, se puede recurrir a tocar la primera cuerda al aire e igualarla al *mi* dos octavas por debajo que debiera escucharse en la sexta al aire, o bien, pisar la sexta cuerda en el quinto casillero y buscar la identidad con la ya afinada quinta cuerda: *la*.

La afinación del instrumento es fundamental para que las melodías y los acordes suenen correctamente. Asimismo, es la base sobre la cual se va a aprender a afinar la voz, a reconocer la identidad de alturas y la correspondencia armónica entre la guitarra y la voz propia.

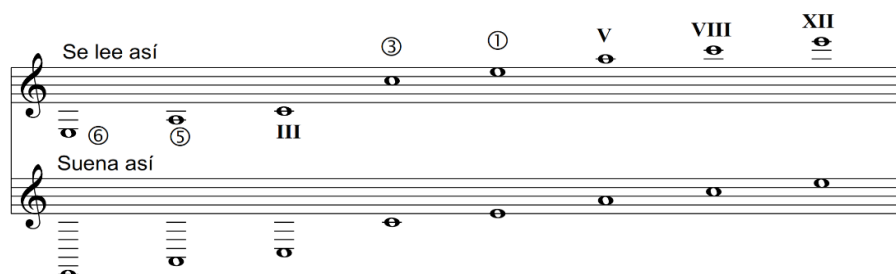
¿Cómo se lee y escribe en guitarra?

La guitarra es un instrumento *transpositor*, esto quiere decir, que se escribe y lee de una manera, pero suena de otra forma. Esta característica tiene raíz en la facilidad de la lecto-escritura instrumental, ya que, de esta manera, se eliminan una gran cantidad de líneas adicionales, dando lugar a que el registro central del instrumento se ubique en las líneas y espacios del pentagrama con solo tres o cuatro líneas adicionales debajo del mismo (dependiendo de la afinación de la sexta cuerda) y tres líneas adicionales hacia arriba (si pensamos en la cuerda 1 hasta el casillero doce).

Lo fundamental a tener en cuenta en la transposición del instrumento es que la misma se da en relación de octava, es decir, suena una octava más grave de lo que se escribe (ver Figura 1.5).

Figura 1.5

Lecto-escritura musical en la guitarra.



Digitación (reglas básicas para ambas manos)

¿Con qué dedos pulso una sucesión de alturas? ¿con qué dedos piso las cuerdas? En el transcurso de los pasos iniciales poco nos detenemos a pensar en esa elección, y este descuido, muchas veces nos puede llevar a realizar movimientos que incurren en situaciones que van en detrimento de la música: que una melodía pierda la articulación ligada y continua, desembocar en una situación tal que el cuerpo no reconozca lo que debe hacer y perderse en una 'laguna mental'. Para evitar estas situaciones incómodas es importante aprender a digitar. Claro está que la digitación presenta algunas normas básicas, pero luego cada guitarrista adapta a sus posibilidades y deseos técnicos e interpretativos.

“La digitación, como concepto, es la manera exacta, planificada y deliberada de asignar los dedos (de ambas manos) a un pasaje dado. La primera consideración para cualquier guitarrista es una auténtica y artística performance de la música. La elección metódica y meticulosa de los dedos es una de las cuestiones más importantes para cumplir esa tarea. Muchos maestros han empezado (y probablemente acordado) que hay una relación directa entre una digitación consciente y [...] el “toque”, la expresión, el fraseo, la memorización y la seguridad en la ejecución. Una buena digitación permite al ejecutante controlar la música y no que la música controle al ejecutante.”⁴ (Sherrod, 1980)

⁴ Sherrod, R. (1980). *Discovering the art of guitar fingering. A comprehensive text and study guide*. California, Alfred Publishing & Co. [Traducción por Julieta Dávila Feinstein]

En primer lugar, es necesario aclarar la denominación de los dedos de ambas manos. Los dedos de la mano que pisa las cuerdas en el diapasón se denominan **1, 2, 3 y 4**, mientras que los dedos de la mano que pulsa las cuerdas son **p** (pulgar), **i** (índice), **m** (medio) y **a** (anular).

Respecto a la mano que va al diapasón, en la primera instancia de aprendizaje vamos a evitar los traslados longitudinales, es decir, movernos de posición⁵, por lo que siempre que se pueda se privilegia el uso de cuerdas al aire. Algo similar sucede cuando es necesario realizar un traslado, siempre que se pueda, el traslado se debe realizar utilizando una cuerda al aire. Así mismo, cuando se toquen dos sonidos con distancia de semitono en una misma cuerda es deseable pisar con dedos consecutivos, por ejemplo, dedos **1 y 2**, pero evitar la consecución de dedos **2 y 3**, ya que se trata de una articulación inestable. Por otra parte, cuando se toquen dos sonidos con distancia de tono en una misma cuerda, es deseable pisar con dedos alternos, por ejemplo, dedos **1 y 3** o **2 y 4**.

En la mano que pulsa las cuerdas para generar sonido se va a privilegiar el pulgar para tocar bajos y cuerdas bordonas, mientras que índice, medio y anular, se utilizarán para tocar las cuerdas primera, segunda y tercera, evitando cruce de dedos, esto es que, al pasar de cuerda tres a dos, se lo haga pulsando la cuerda tres con dedo índice y la cuerda dos con dedo medio y no a la inversa.

Antes de empezar...

Una última recomendación antes de empezar a jugar: cuando algo no salga como esperamos, cuando aparezcan sonidos indeseables, *trasteos*, es deseable repetir el pasaje que genera el conflicto, pero muy lento, de manera tal que nuestra mente, nuestros ojos y nuestro cuerpo puedan reparar cuál o cuáles son los movimientos que no están funcionando. Así, se podrán generar estrategias de resolución, eliminando las dificultades para incorporarlas lentamente en cada jornada de estudio, hasta convertirlas en movimientos que no revisten la dificultad inicial.

También aprovechamos para invitarles a estudiar con **metrónomo**. Contrariamente a lo que dicen muchas voces, el metrónomo no endurece la música, ayuda a encontrar caminos para liberarse, para moverse en el tiempo controlándolo, evitando arrebatos temporales, aceleraciones innecesarias y sobre todo no deseadas.

⁵ Se entiende por posición a la altura de la mano en el marco de la longitud del diapasón, así si el dedo 1 está ubicado en el casillero IV, decimos que estamos en posición IV.

CAPÍTULO 2

La guitarra como instrumento acompañante: acompañamiento y auto-acompañamiento

Julieta Dávila Feinstein, Ernesto Matías Jáuregui, Marco Gabriel Armellino y Francisco Joaquín Beltrán

Entendemos por acompañamiento a aquellos materiales que perceptualmente se sitúan en relación de subordinación (fondo) en una configuración de figura-fondo, independientemente de la complejidad textural que presenten. “Cuando la música está fundida con la palabra, significantes y significados colocan al canto en un lugar de privilegio, aun cuando una sola voz humana sea acompañada por una orquesta sinfónica” (Belinche, D. y Larregle, M.E, 2006, p.51). Se establece cuando por lo menos hay dos configuraciones texturales que se distinguen por oposición o por diferencia entre ellas. Es habitual que la melodía genere la sensación de movimiento y que contraste con el fondo cuando este presenta un material que se repite, como sucede con los ostinatos o que se presenta como sustento íntegramente armónico.

Por su parte, el auto-acompañamiento es la práctica que involucra a un solo individuo que acompaña su canto, recitado o narración con cualquier instrumento. La composición de un acompañamiento/auto-acompañamiento está asociada a la experiencia de cantar y acompañarse con acompañamiento armónico ejecutados en *rasgueos*, *acordes plaqué*, *quebrados* y/o *arpeggios* con instrumentos de cuerda pulsada (guitarra, laúd, charango, cuatro, tiorba, entre otros), pero también con recursos más sencillos en términos texturales. Por lo que, un acompañamiento puede estar dado con una melodía instrumental al unísono respecto de la voz, o bien en melodías interválicamente *paralelas*, *contramelodía*, melodías *complementarias*.

Como recurso didáctico, el auto-acompañamiento melódico al unísono, se presenta de gran utilidad en instancias iniciales, ya que promueve el aprendizaje de las alturas en la guitarra, la lecto-escritura, la digitación y la postura instrumental, la afinación vocal, recursos interpretativos, entre otros contenidos. Este punto resulta de suma importancia, ya que es un elemento fundamental del aprendizaje en estudiantes iniciales y se constituirá como recurso didáctico en los futuros docentes de música.

Criterios básicos para la elaboración de un acompañamiento instrumental

Acompañamiento/Auto-acompañamiento melódico

Unísono y octava

El primer abordaje a la producción y/o composición de un acompañamiento melódico es tocar la melodía de la canción al unísono o la octava, sea más grave o más aguda que el registro vocal propio (ver Figura 2.1, 2.2 y 2.3). En primera instancia, se trata de la búsqueda de identidad de duraciones y alturas. En tanto iniciación al auto-acompañamiento, este modo de producción colabora con el aprendizaje de la notación musical y la afinación vocal, así como con la práctica de tocar y cantar de manera simultánea. Desde lo interpretativo, implica poner en juego decisiones múltiples vinculadas a la articulación melódica como por ejemplo tocar *legatto* o *stacatto* contrastando o generando identidad en el ritmo y la articulación con la melodía vocal. Así mismo, al ser dos líneas *homorítmicas*, es decir, dos líneas con igual rítmica, permiten el aprendizaje y desarrollo de recursos interpretativos relacionados al tempo y al ritmo como el *calderón*, al *ritenuto*, el *accelerando*, el *rallentando*, entre otros. Desde el punto de vista estético y compositivo, tocar el acompañamiento al unísono de la voz genera expectativa dado que provoca un extrañamiento tímbrico como resultado de la fusión de dos o más instrumentos, tal como demuestran ejemplos como Otro adiós sin Dios arreglado e interpretado por Camiones (ver Figura 2.4) en el que se escuchan al unísono la voz, un acordeón y una guitarra haciendo lo mismo⁶.

⁶ Se sugiere ampliar con la escucha de Viglietti, D. (1967). Variación [Canción]. En *Canciones para el hombre nuevo* [Casette]. Montevideo. Orfeo.

Figura 2.1

Acompañamiento melódico al unísono⁷

No sé que pa-sa en este lu-gar...
 A D A D A D A D
 A D A D A D F#m Bm

Vale recordar que la guitarra es un instrumento transpositor, es decir, se escribe una octava más aguda de lo que suena.

Figura 2.2

Acompañamiento melódico a la octava inferior⁸

No sé que pa-sa en este lu-gar...
 A D A D A D A D
 A D A D A D F#m Bm

⁷ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): El mundo extraño. Síntesis O'Konor. Sony Ranch. Laptra Discos. Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁸ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): Op.Cit. Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.3

Acompañamiento melódico a la octava superior⁹

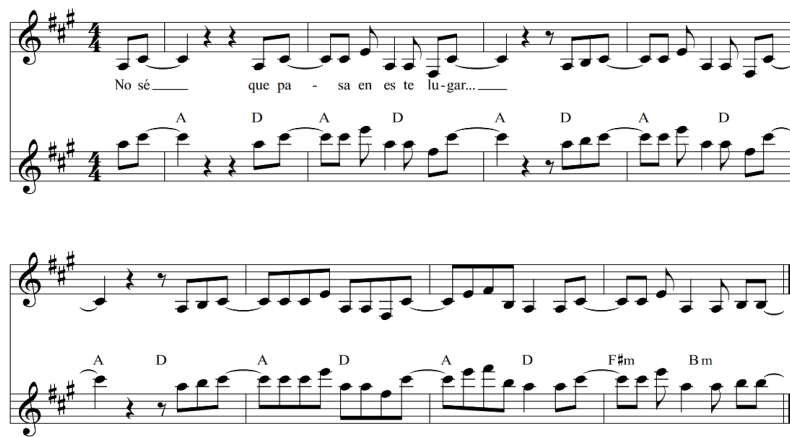


Figura 2.4

Acompañamiento melódico al unísono duplicado por dos instrumentos¹⁰



⁹ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

¹⁰ Felipe, L. (2007). Otro adiós sin Dios. Grabado por Camiones, En *Donde*. [CD] La Plata, Argentina. Grabación, mezcla y masterización en Laboratorio de sonido de la Facultad de Artes (UNLP). Papel Cosido. Registro sobre arte en América Latina. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

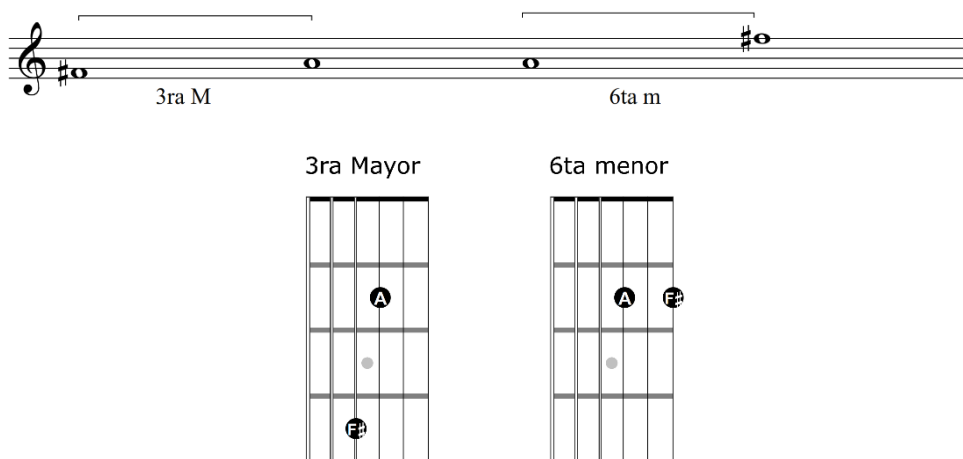
Voces paralelas (3ras, 4tas, 6tas)

El acompañamiento melódico paralelo en terceras, sextas, cuartas o quintas (si se trata de una melodía marcadamente pentatónica), no difiere demasiado de la alternativa anterior, ya que se exhibe con identidad rítmica respecto de la melodía vocal. Sin embargo, las alturas del acompañamiento no son las mismas, sino que presenta un distanciamiento interválico consonante y paralelo en cuanto al diseño melódico vocal, lo que permite un alto grado de integración armónica y tonal (ver Fig. 2.5). En este modelo de acompañamiento se debe tener especial cuidado de no modificar la armonía de la canción o al menos ser plenamente consciente de los posibles reemplazos armónicos emergentes.

Así mismo, es importante notar que, al hablar de terceras o sextas, nos referimos a intervalos complementarios, es decir, intervalos que involucran las mismas alturas en diferente orden. Por ejemplo, entre las notas *fa#* de la cuarta cuerda y cuarto casillero y el *la* de la tercer cuerda y segundo casillero, se conforma un intervalo de tercera menor, mientras que entre el *la* de la tercera cuerda, segundo casillero y el *fa#* de primer cuerda, segundo casillero, el intervalo es de sexta mayor (ver Fig. 2.6). Situación similar sucede con las cuartas y las quintas¹¹.

Por lo general, la selección de alturas debe estar asociada a la armonía subyacente, es decir, si la canción está en Sol Mayor y empieza con ese acorde y la nota *si* podemos elegir como intervalo paralelo las alturas *sol* o *re*, siendo preferible el *sol* para definir la armonía.

Figura 2.5
Intervalos complementarios



¹¹ Se sugiere la lectura de bibliografía de armonía para completar información. Como, por ejemplo: Piston, W. (1998). Armonía. Madrid. SpanPress Universitaria.

Figura 2.6*Acompañamiento melódico con melodía paralela en intervalo de 6ta superior¹²*

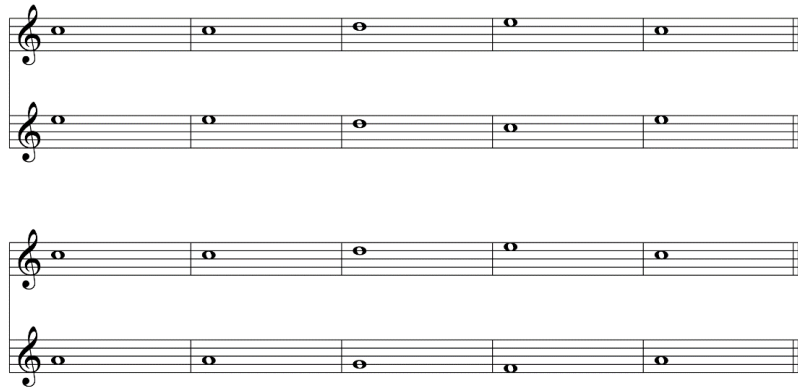
The musical score is written for guitar in 4/4 time, key of D major (two sharps). It consists of two systems. The first system has a vocal line on the top staff and a guitar line on the bottom staff. The vocal line has the lyrics "No sé que pa - sa en es te lu - gar...". The guitar line plays a parallel melody in a sixth interval above the vocal line, with chords A and D indicated. The second system continues the guitar line with chords A, D, A, D, A, D, F#m, and Bm. The F#m chord is written on the bottom line of the staff, indicating it is an octave below the written pitch.

Cabe recordar que la guitarra es un instrumento transpositor, por lo que el *fa#* escrito sobre la última línea del pentagrama suena una octava por debajo y por lo mismo conforma un intervalo de 6ta respecto de la voz.

Contramelodía

Un abordaje posterior a la producción de líneas al unísono o por movimiento paralelo es la composición de una línea melódica por movimiento contrario al modelo original (ver Fig. 2.7). A este modo de elaboración se la entiende como contramelodía, y suele presentarse respetando la identidad rítmica, interválica y el diseño melódico del material original, pero se comporta de manera invertida: si la melodía asciende, la contramelodía, desciende. No necesariamente tiene que partir de la misma nota, ni del mismo registro, dado que si la melodía es tonal se busca que las relaciones entre las configuraciones conserven prioritariamente intervalos consonantes (ver Fig. 2.8).

¹² Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.7*Melodía y contramelodía***Figura 2.8***Acompañamiento con contramelodía¹³*

En este ejemplo, la contramelodía parte de una intervállica de 3ra Mayor, ya que, si se hubiese elegido empezar al unísono, el movimiento contrario, estricto, es decir, respetando el intervalo que se produce entre las dos primeras notas de la melodía, tercera mayor ascendente y como consecuencia, 3ra menor descendente, hubiera decantado en un cambio armónico del acorde de primer grado (la mayor) al acorde de sexto grado (fa# menor).

¹³ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

Melodía complementaria

Se trata de rellenos melódicos, pequeños motivos que complementan la melodía durante notas tenidas o en silencios. Estos motivos pueden aparecer solos, tal como se puede ver en la figura 2.9 o en combinación con otros modelos de acompañamiento como bajos, melodías paralelas, entre otros.

Figura 2.9

Acompañamiento con melodía complementaria¹⁴



Ostinato

Los ostinatos son materiales melódico-rítmicos repetitivos y relativamente autónomos, que generalmente se presentan como frases cortas periódicas y cerradas, conformando una unidad de sentido en sí misma. Cuando ofician de material introductorio, sugieren o anticipan el marco armónico, el compás y el tempo en el que se va a desarrollar la melodía. Al ser material del acompañamiento y situarse en el fondo, por efecto de la repetición, como así también por distinción tímbrica o registral, nuestra percepción deja de prestarle atención, aunque tenga un rol estructural a nivel formal, para dirigirse al plano principal, la canción (ver Fig. 2.10 y 2.11). Cuando los ostinatos se presentan en una diferente duración y/o estructura métrica respecto de la canción, la tensión en la relación figura-fondo es mayor porque por efecto de la irregularidad y/o por cierta tendencia a la complementariedad entre las configuraciones, estos comportamientos tienden a desnaturalizar hábitos perceptuales (ver Fig. 2.12). El ostinato también puede presentarse en los diferentes registros de la guitarra e incluso sumar los bajos de la armonía en estado fundamental, como se muestra a partir del compás 14 de la figura 2.10.¹⁵

¹⁴ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

¹⁵ Se sugiere ampliar con la audición de otros ejemplos como: Rodríguez, S. (1994). El escaramujo [Canción]. En Rodríguez. La Habana. EGREM.; The Police (1979). Message in a bottle, En *Regatta de Blanc*. UK. A&M Records.

Figura 2.10

*Acompañamiento con ostinato melódico.*¹⁶

No sé _____ que pa - sa em te lu-gar... _____

Figura 2.11

Acompañamiento con ostinato melódico más bajo armónico ¹⁷

[illegible]

Se trata del mismo ostinato que en la Fig. 2.10 con el agregado de un bajo que responde a la armonía de la canción.

¹⁶ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

¹⁷ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.12*Acompañamiento de ostinato con frase irregular respecto de la melodía¹⁸*

El ostinato se presenta con una extensión de 8 pulsos, mientras que la frase melódica tiene una duración de 12 pulsos.

Melodía armonizada con bajos

Este modelo de acompañamiento supone un engrosamiento de la textura interna del acompañamiento, y por lo mismo un engrosamiento de la textura total. Se trata de armonizar la melodía, que bien puede ser melodía al unísono/octava, en intervallos paralelos o contramelodía sumando bajos que colaboren con la definición de la armonía de la canción. Por esto último, en primera instancia estos bajos deberían corresponderse con la nota fundamental de cada acorde, aunque se puede también trabajar con inversiones y reemplazos armónicos (ver 2. Bajos).

A nivel técnico, este tipo de acompañamiento permite el progreso gradual de autoacompañamientos más autónomos y diferenciados de la melodía de la voz. Así mismo, compromete el desarrollo de la acción conjunta del pulgar con dedos índice, medio y anular de mano derecha (ver Consideraciones preliminares). El valor rítmico asignado a los bajos puede responder al ritmo armónico o bien coincidir con el pulso (ver Fig. 2.13, 2.14).

¹⁸ Espinosa, J (1961): Vidala para mi sombra. Grabado por Cecilia Zabala, En *Aguaribay*. [CD] Buenos Aires, Argentina. Grabación, mezcla y masterización en Estudio del Arco. EPSA Music. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.13

Melodía acompañada con melodía al unísono armonizada con bajos¹⁹



Figura 2.14

Melodía acompañada con melodía al unísono armonizada con bajos con mayor densidad cronométrica²⁰



¹⁹ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

²⁰ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Melodía armonizada con acordes

El acompañamiento melódico armonizado se basa en la ejecución simultánea de la melodía y la armonía. Esta técnica que suele conocerse en el ámbito del jazz como chord melody, puede realizarse con acordes completos y cuerdas al aire o bien con acordes de nota guía (ver 4.3) más las alturas de la melodía. Así mismo, en caso de haber dos instrumentos, uno que interprete los bajos y otro el chord melody, este último podrá omitir la tónica y sumar alguna nota de color/tensión.

Inicialmente se sugiere trabajar en primera posición con acordes básicos y en tonalidades que permitan el uso de cuerdas al aire para la ejecución de la melodía (ver Fig. 2.15). La dificultad técnica estará dada por los acordes que haya que enlazar. En el ejemplo se ve que las notas del acorde de Re Mayor deben ser pisadas con dedo 4 en cuerda 5 casillero V el *re*, mientras que el *fa#* necesita del dedo 3 en cuerda 4 casillero IV, y, por consiguiente, las dos alturas de la melodía deben ser pisadas con una media cejilla en casillero II. Es una posición que requiere de plena consciencia en cuanto a la postura del brazo y mano que van al diapasón y es probable que requiera de práctica por la debilidad que presentan en los primeros tiempos de aprendizaje los dedos 3 y 4 de la mano que va al diapasón.

Figura 2.15

Melodía acompañada con melodía al unísono armonizada con acordes²¹

²¹ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Bajos

El acompañamiento con bajos resulta de suma importancia compositiva y técnica, en primera instancia porque está a medio camino entre el acompañamiento melódico y el acompañamiento armónico, ya que los bajos suelen actuar como sustento de lo que sucede en las voces y/o instrumentos más agudos. En segundo lugar, porque desde el punto de vista compositivo, permite generar extremos en la tesitura de la canción, sobre todo si quien canta posee un registro vocal agudo. Para el caso de registros vocales graves fomenta la composición de texturas acotadas. El desafío en este caso será buscar sonidos que no se identifiquen o dupliquen la línea de la figura para evitar un enmascaramiento, es decir, el unísono.

Desde el punto de vista técnico, promueve el desarrollo del uso del dedo pulgar de mano derecha, y permite desplegar una gama tímbrica muy amplia que va desde el uso de la uña, la yema, el toque pizzicato, entre otros.

Cuando el bajo pedal se piensa en relación a géneros musicales con características o pautas rítmicas particulares, como la zamba, la chacarera, el candombe o la murga, entre otros, la nota pedal puede hacer evidente la totalidad de la pauta rítmica, tal como sucede en los rasgueos y arpeggios, o bien se puede optar por una clave (candombe, murga, 3+3+2, chacarera, etc.) o el ritmo de un tambor en particular o del parche o la madera (ver Fig. 2.17 y Fig. 2.20).

Bajo en estado fundamental

El acompañamiento con bajos en estado fundamental es en muchos aspectos similar al bajo pedal, pero se distingue de éste por el cambio de altura a la fundamental de cada acorde según el ritmo armónico que presente la canción. La rítmica elegida para este punto deberá tener en cuenta la pulsación más pregnante y la intencionalidad compositiva. Por ejemplo, el funk y el soul, son géneros que se presentan en 4/4, sin embargo, la pulsación que emerge es la subdivisión, por lo que el bajo podría pensarse en el valor del pulso o del metro si la decisión estética apunta a generar sensación de inmovilidad, de lo contrario, sería deseable que el bajo se mueva en valor de la subdivisión, incluso componiendo un patrón rítmico de subdivisiones y silencios (ver Fig. 2.16). El rock, por su parte, tiende a moverse en el valor de la división, aunque esto es variable por la amplitud que presenta en sus diferentes subgéneros y estilos.

Lo fundamental en estos laberintos, es tener en cuenta que se trata de composiciones para voz y guitarra, y esto es un determinante de la forma de producción, ya que un modelo que funciona perfectamente en banda/grupo, en una versión tan acotada en lo instrumental, puede no funcionar.

Figura 2.16*Melodía acompañada con bajos²²***Figura 2.17***Acompañamiento rítmico-armónico con pauta rítmica de estilo/género musical²³*

Melodía acompañada con bajo en estado fundamental
con rítmica de marcha camión

Bajo pedal

El bajo pedal consiste en tocar una misma nota como acompañamiento, esta nota puede presentarse en diferentes valores rítmicos. Como la guitarra es un instrumento con poco tiempo de reverberación, es decir, que el sonido se extingue en poco tiempo, no es aconsejable extender las duraciones más allá de cuatro pulsos. Estética y compositivamente hablando, la nota pedal puede generar sensación de inmovilidad si utilizamos notas largas, o bien de movimiento

²² Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

²³ Brancciar, E. (2002) Clara [Canción]. Grabado por NTVG. En *Este fuerte viento que sopla*. Montevideo. Pop Art Discos. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

progresivo, si en cambio la nota pedal se mueve en valores de pulso, división o subdivisión (ver Fig. 2.18). En los trabajos con notas pedal es importante tener en cuenta que difícilmente se pueda sostener un pedal de tónica en una sección melódica en la que predomina de manera emergente la dominante, por lo que es probable que en ese instante sea necesario modificar la nota pedal. En el resto de las armonías presentes en una canción la nota tónica suele funcionar muy bien como nota pedal, sin embargo, esto se ve supeditado por el género/estilo de la canción en la que se esté trabajando.

Figura 2.18

Melodía acompañada con bajos en diferentes niveles métricos²⁴.



El ejemplo muestra las diferentes posibilidades rítmicas de la nota pedal, partiendo de notas largas que promueven una sensación de quietud, aumentando la densidad cronométrica. Estas variaciones contribuyen a la percepción de la estructura formal, por lo que sería deseable realizarlos de manera gradual en la segunda estrofa y el estribillo, con la intención de generar tensión y movimiento.

Bajo en inversiones

El acompañamiento con bajos en inversión favorece la fluidez entre acordes, ya que permite conectar por notas más cercanas las diferentes alturas de los acordes involucrados (ver Fig. 2.19 y 2.20)

Es importante tener en cuenta que no es deseable que se dupliquen notas entre la melodía y el acompañamiento y menos aún si la nota implicada se corresponde con la 3ra del acorde, es decir, primera inversión, ya que lo fundamental es definir la armonía subyacente y de este modo

²⁴ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

estaríamos incurriendo en una rearmenización. Nos encontramos con una situación similar si la melodía de la voz está cantando la 5ta del acorde y el acompañamiento la 3ra.

Figura 2.19

Melodía acompañada con bajos armónicos con inversión²⁵

The musical score is written for guitar accompaniment with a vocal melody. It is in D major (two sharps) and 4/4 time. The first system shows a vocal line with the lyrics "No sé que pa - sa en es te lu-gar..." and a guitar line with chords A, D/A, A/C#, D, A/C#, D, A, D/A. The second system shows a vocal line and a guitar line with chords A/C#, D, A/C#, D, A/E, D/F#, F#m.

²⁵ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.20

*Melodía acompañada con bajos con pauta rítmica de chacarera en inversiones armónicas*²⁶.

Un cactus suaviza...

Bajo en inversión con rítmica de chacarera en pulsos 2 y 3.

Bajo melódico

Este modelo de acompañamiento resulta de la melodización del bajo, es decir, de un bajo que se formula prefiriendo las notas por grado conjunto, en una alternancia de notas del acorde y notas ajenas, promoviendo una conexión acórdica por nota más cercana. El valor rítmico habitual en este tipo de bajos caminados o walking bass es el del pulso (ver Fig. 2.21).

Al igual que en el ítem anterior, existen algunas consideraciones a tener en cuenta que parten de la misma regla: lo fundamental es definir la armonía; por lo que no es deseable la duplicación de alturas. En este caso, no afectaría la duplicación de la fundamental, ya que el bajo melódico se mueve en general, en valores de pulso y división, pero sí afectaría a la duplicación de la 3ra o la 5ta del acorde. Otra recomendación a considerar, es la de evitar que el primer pulso de un compás coincida con la 5ta o la 7ma de un acorde, es de preferencia que este pulso se corresponda con la fundamental o la 3ra del acorde.

²⁶ Cerati, G. (2009). Cactus [Canción]. En Fuerza Natural [CD]. EE.UU. The looking glass studio y Buenos Aires. Estudio Unísono. Sony Music. Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.21*Melodía acompañada con bajo caminado²⁷*

Acompañamiento/Auto-acompañamiento armónico

El acompañamiento armónico es quizás el más conocido y relacionado con la guitarra. En tanto se trata de un acompañamiento con acordes (díadas, tríadas, tétradas) rasgueados o arpegiados, supone el uso de ambas manos de manera simultánea. Técnicamente se presenta como una dificultad importante ya que obliga al guitarrista a la colocación simultánea de los dedos de la mano que va al diapasón y la memorización de una gran cantidad de acordes tipo (o estereotipos) transportables a cualquier tonalidad (ver Anexo 1), así como el uso de notas de color/tensión viables para cada tipo y función armónica. Así mismo, requiere de precisión rítmica en la mano y el brazo derechos para ejecutar rasgueos y de una importante motricidad fina para arpegiar (ver Fig 2.22).

²⁷ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.22*Melodía acompañada con rasgueo armónico-rítmico²⁸*

No sé que pa - sa en es te lu-gar...

A D A D A D A D F#m D

Las flechas indican la dirección del movimiento del brazo. Así mismo, por la rítmica sincopada, esto es, la ligadura entre una corchea arriba del pulso y la siguiente corchea, que está sobre el pulso, se presenta una anticipación armónica, es decir, el acorde correspondiente a los pulsos 3 y 4 se anticipan una corchea.

Existen múltiples modelos rítmicos para el rasgueo, el presentado en la figura 2.22, es habitual en canciones con métrica en 4/4. Así mismo, cuando se trata de géneros con pautas rítmicas marcadas, como la chacarera o la zamba, existen modelos de rasgueos básicos (ver. Anexo 1) y variaciones posibles.

Situación similar acontece con los arpeggios, acordes quebrados y plaqué, que presentan un sinnúmero de posibilidades de variaciones dependientes de la métrica de la canción, del set de cuerdas, la combinación de dedos y el orden de las cuerdas que se desee hacer sonar (ver Fig. 2.23, 2.24 y 2.25)

²⁸ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.23

Melodía acompañada con arpeggios²⁹

A D^{Maj}7(9)

No sé que pa - sa en es te lu-gar...

F[#]m Bm7(11)

Figura 2.24

Melodía acompañada con acordes plaqué³⁰

A D^{Maj}7(9)

No sé que pa - sa en es te lu-gar...

F[#]m Bm7(11)

²⁹ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

³⁰ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.25*Melodía acompañada con acordes quebrados³¹*

A DMaj7(9)

No sé que pa-sa en este lu-gar...

F#m Bm7(11)

Díadas 3ras, 6tas, 4tas y 5tas.

De las díadas más utilizadas podemos distinguir las 3ras y 6tas estereotípicas en los géneros folclóricos latinoamericanos ver Fig. 2.26), las 4tas y 5tas en el rock, punk (ver Fig. 2.27 y 2.28). Sin embargo, estos sólo son características estilísticas, habitualmente escuchadas, pero estas interválicas pueden utilizarse en cualquier música. En este sentido, resulta muy útil aprender algunas formas típicas en la guitarra (ver Anexo 1) y practicarlas en melodías originales o conocidas³².

³¹Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

³² Se sugiere ampliar la escucha de ejemplos con los siguientes ejemplos: Beilison, E. y Solari, C. (1998): *La pequeña novia del Carioca* [Canción]. Grabado por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. En *Último bondi a Finisterre*. Buenos Aires, Luzbola

Figura 2.26

Melodía acompañada con movimiento interválico paralelo³³

Es un ar - bol de tris - te - za que flo - re - ce con el vi - no - ay! vi - di - tay ____

The musical score for Figure 2.26 is in 6/8 time and G major. The melody (top staff) consists of eighth and quarter notes. The accompaniment (bottom staff) uses parallel intervals, primarily eighth notes and dotted quarter notes, to support the melody.

Figura 2.27

Melodía acompañada con 3ras³⁴

No sé ____ que pa - sa en es te lu-gar... ____

The musical score for Figure 2.27 is in 4/4 time and D major. The melody (top staff) features eighth and quarter notes. The accompaniment (bottom staff) uses triplets of eighth notes to provide a rhythmic foundation for the melody.

³³ Carnota, R (1978): Solo luz [Canción]. En Recición [CD]. Buenos Aires. Aqua Records. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

³⁴ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.28*Melodía acompañada con 5tas³⁵***Acordes triada - acordes tipo con y sin cejilla (en casillero I a V) y sets³⁶ de 3 cuerdas**

En niveles iniciales suele enseñarse/aprenderse acordes en primera posición, casi la totalidad de estos acordes son tríadas, y en muchos casos reviste muy poca dificultad ya que se comprometen sólo tres dedos de la mano que va al diapasón, exceptuando los acordes con cejilla (ver Fig. 2.29). Estos acordes son los habitualmente sugeridos en cancioneros web (ver Fig. 2.30).

³⁵Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

³⁶ Se entiende por set a un conjunto de objetos que comparten características idénticas o similares. En nuestro caso, un set de cuerdas aplica a un conjunto de cuerdas.

Figura 2.29

Acompañamiento con acordes tríada en primera posición³⁷

No sé _____ que pa - sa en es te lu-gar... _____

A D A D A D A D

Figura 2.30

Cifrado armónico habitual en un cancionero

5/5/24, 18:45

El mundo extraño - El Mato A Un Policia Motorizado - Cifra Club

Listas En

Afinación

Capotraste

Exhibir

Agregar a la lista

Metronomo

Diccionario

Corregir

Imprimir

Descargar cifra...

Cifra Club Pro

A D A D A D A D

No sé qué pasa en este lugar

A D A D

Todo el mundo es más joven que yo

A D A D

Empujé buenos recuerdos pensando en nada

Fm Bm E

Parado en la puerta con vos

A D A D A D

Ya sé, tu ánimo está por cambiar

A D A D

Te miro desde el asiento de atrás

A D A D

Tu novio es un sujeto tan agradable

Fm Bm E

Pero nunca para de hablar.

guitarra y guitar.†

A

X ● ○ ○ ○ ○

B

X ● ● ● ○ ○

Bm

X ● ● ● ○ ○

C#m

X ● ● ● ○ ○

D

X ● ● ● ○ ○

E

● ● ● ● ○ ○

Nota. Reproducido de El mundo extraño [Canción], de El mató a un policía motorizado, 2017, Cifra Club (<https://www.cifraclub.com/el-mato-un-policia-motorizado/el-mundo-extrano/>)

Sin embargo, la paleta acórdica del instrumento es realmente muy amplia, a los acordes modelo, se pueden sumar un sinnúmero de acordes “inventados” por el/la instrumentista. Por

³⁷ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

nuestra parte, consideramos que el aprendizaje de modelos acórdicos allana el camino simplificando el descubrimiento y dejando el camino abierto para jugar sobre lo conocido. En este camino, los acordes tríada en sets de tres cuerdas conjuntas y disjuntas son de gran utilidad, tanto para componer acompañamientos con sonoridades compactas, como cuando se trabaja con otros instrumentos.

El trabajo de aprendizaje sobre estos modelos puede realizarse sobre un mismo acorde, desplazándolo hacia las distintas inversiones de manera longitudinal en el mismo set de cuerdas y transversal hacia diferentes sets de cuerdas y tesituras. Así mismo, y como trabajo gradual se puede trabajar sobre enlaces armónicos de dos acordes o más (ver Fig. 2.31 y 2.32).

Figura 2.31

Acompañamiento con tríadas en set 1 (cuerdas 1, 2 y 3) con traslados mínimos³⁸

No sé que pa - sa en es te lu-gar...
 A/C# D A/C# D A/C# D A/C# D
 A/C# D A/C# D A/C# D F#m/C# Bm/D

Por motivos didácticos se privilegia el uso de acordes plaqué a fin de no distraer del contenido principal.

³⁸ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.32*Acompañamiento con tríadas en set 2 (cuerdas 2, 3 y 4)³⁹*

No sé que pa - sa en es te lu-gar...

A/E D/A A/E D/A A/E D/A A/E D/A

A/E D/A A/E D/A A/E D/A F#m Bm

En este caso se mantienen las figuras acórdicas en los acordes del mismo tipo recurriendo a traslados longitudinales amplios. Por motivos didácticos se privilegia el uso de acordes plaqué a fin de no distraer del contenido principal.

Acordes tétrada en estado fundamental y en inversión

Los acordes tétradas estereotípicos son acordes que implican cuatro cuerdas pisadas, por lo que la dificultad técnica aumenta respecto de los acordes tríada, a lo que se le suma, alguna posible extensión de dedos de la mano que va al diapasón (ver Fig. 2.33).

³⁹ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.33*Acompañamiento con acordes tétrada en estado fundamental y en inversión⁴⁰*

No sé que pa - sa en es te lu - gar...

A Maj7 D Maj7 A Maj7/E D Maj7/F# A Maj7/D Maj7 A Maj7 D Maj7

A Maj7/E D Maj7/F# A Maj7/E D Maj7 A Maj7 D Maj7 F#m/C# Bm7

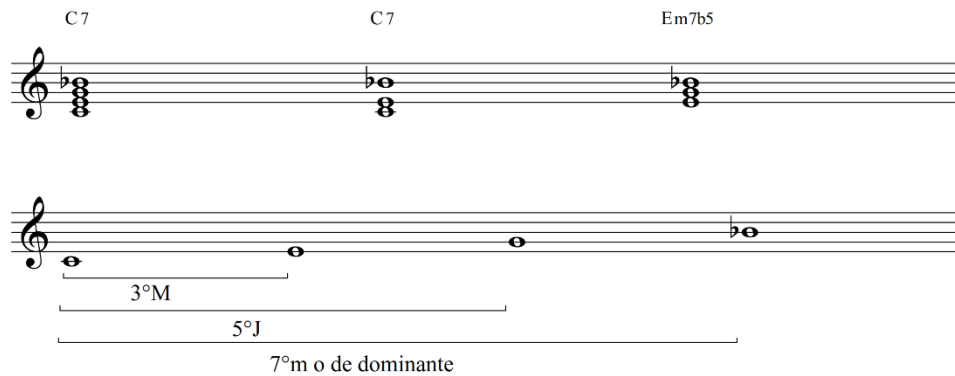
Por motivos didácticos se privilegia el uso de acordes plaqué a fin de no distraer del contenido principal.

Sugerimos iniciar este camino con los acordes dominantes, es decir, acordes mayores con 7ma de dominante o 7ma menor, ya que también son muy utilizados aún en músicas sumamente triádicas. Esto es porque los acordes con función armónica dominante, es decir, de tensión, son acordes de cuatro sonidos: fundamental, 3ra Mayor, 5ta Justa y 7ma menor o de dominante. En conducciones de voces de tres alturas, se puede optar por el uso de tónica, 3ra, 7ma o bien por 3ra, 5ta y 7ma. Esta última alternativa conforma un acorde menor con 5ta disminuida, también conocido como acorde semidisminuido. En una escala mayor se corresponde con el acorde emergente del VII grado de la escala (ver Fig. 2.34).

⁴⁰ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 2.34

Tétrada dominante y notas para conducciones de tres o cuatro voces.



Acordes de notas guía (T, 3ra y 7ma) más notas agregadas (color, tensión)

Entendemos por acorde de nota guía a todo aquel que prioriza las alturas que definen tonalidad y característica funcional, es decir, la tónica, la 3ra que distingue entre acorde mayor y menor, y la 7ma que define si un acorde mayor es dominante o no (ver Fig. 2.35). Al implicar sólo tres dedos de la mano que va al diapasón, abre la puerta a dos juegos posibles: el juego con cuerdas al aire, ya sea para duplicar alguna altura o para generar una campanella⁴¹; o bien agregar alguna nota de color o tensión⁴² (9na, 11na, 13na) (ver Fig. 2.36).

⁴¹ La campanella es un procedimiento que consiste en tocar dos notas al unísono o por grado conjunto con una cuerda al aire y otra pisada, dando como resultado dos efectos, por un lado el legato entre las dos alturas y por el otro la prolongación de las dos notas.

⁴² Estas notas emergen de la superposición de intervalos de 3ra diatónicas o no diatónicas.

Figura 2.36*Acompañamiento con acordes de notas guía⁴³*

Figure 2.36 shows a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "No sé que pa - sa en es te lu - gar...". The guitar accompaniment is written on a bass clef staff, using a pattern of guide notes (A Maj7 and D Maj7) to support the melody. The accompaniment consists of two measures, each with a half note A Maj7 and a half note D Maj7.

Figura 2.37*Acompañamiento con acordes de notas guía más notas de tensión y de color⁴⁴*

Figure 2.37 shows a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "Nosé que pa - sa en es te lu - gar...". The guitar accompaniment is written on a bass clef staff, using a pattern of guide notes (A Maj7(9) and D Maj7(9-13)) to support the melody. The accompaniment consists of two measures, each with a half note A Maj7(9) and a half note D Maj7(9-13). The notes in parentheses indicate tension and color notes.

⁴³ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁴⁴ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

CAPÍTULO 3

Secciones instrumentales: introducción, interludio y coda

Julieta Dávila Feinstein, Ernesto Matías Jáuregui, Marco Gabriel Armellino, Francisco Joaquín Beltrán

Suele decirse que lo más difícil en el ejercicio de la composición es comenzar y finalizar, sin embargo, la comprensión de la función, así como de algunas reglas o condiciones básicas para el inicio y el fin de una canción, permiten allanar el camino. Las secciones instrumentales de una canción, es decir, la introducción, el interludio y la coda, suelen ser fragmentos musicales melódicos, melódico-armónicos y/o rítmicos que presentan rasgos fundamentales de una canción o pieza instrumental, por este motivo, es necesario tener un conocimiento profundo de la canción con la que se está trabajando, y por ello también, este capítulo ocupa el segundo lugar y no el primero, como sería lógico esperar.

Cuando se presentan motivos melódicos, éstos son breves y generalmente hacen alusión al tema principal o fragmentos y armonía presentes en el transcurso del ejemplo en cuestión. Cuando se trata de introducciones melódicas suelen presentar el plan tonal y duración de la estrofa o estribillo. En el caso de los interludios, éstos pueden repetir parcial o totalmente la introducción o ser una variación de la misma. Por su parte, la coda tiende a ser la repetición de algún fragmento final de la canción (Ver Fig. 3.1 y 3.2).⁴⁵

Figura 3.1

*Introducción en fade in*⁴⁶



La introducción inicia con un fade in de cuatro compases con el bombo de la batería marcando la estructura métrica y un pedal grave en la tónica. Comienza la melodía en la guitarra y se suman teclado y sintetizador al unísono con la guitarra y el bajo marcando las notas fundamentales de cada acorde. En cuanto a lo compositivo se puede decir que está construido en base a las tríadas de Re Mayor y Lam 7. Esta estructura melódica es repetida como base del estribillo y como coda

⁴⁵ Se sugiere ampliar la escucha con: Napolitano, N. y Barral, J.A. (1973). Gato de la calle negra [Canción]. Grabado por Pappo's Blues En *Pappo's Blues, Vol.4* [Album]. Argentina. Music Hall.; Los Piojos (1994). Ando ganas (llora, llora). [Canción]. En *Ay, ay, ay*. Argentina. DBN. Jáuregui, E. Soy uno más.

⁴⁶ García Lange, C y Spinetta, L.A. (1984). Rezo por vos [Canción] En *Parte de la religión* [Album]. Buenos Aires. Ión y Panda. Interdisc. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 3.2*Materiales repetidos en introducción y coda*⁴⁷

En este ejemplo se presenta un material melódico en los primeros tres compases sobre la tónica de re menor dando cuenta, introduciendo, el material melódico sobre el cual gira la introducción. En los compases 4 y 5, el mismo material se repite con pequeñas variaciones (sustracción) y con la banda configurando el fondo. En el 6to compás se presenta la mitad del material en la dominante (La mayor) a modo de coda. Las alturas se corresponden con la tónica y la dominante

Si las secciones instrumentales presentan acordes (arpeggios, plaqué, rasgueo), los mismos dan cuenta del marco tonal principal de la canción o tema, y habitualmente presentan los acordes pilares (tónica, subdominante, dominante) finalizando con la tónica, lo que genera un refuerzo semántico. El plan tonal de esta sección suele ser igual a la progresión armónica que presentan la estrofa o el estribillo (ver Fig. 3.3)⁴⁸.

Figura 3.3*Introducción armónica*⁴⁹

La introducción inicia con un arpeggio de guitarra que luego se configura en el fondo de una melodía tocada por otra guitarra. La progresión armónica presentada en los primeros ocho compases se convierte en la base armónica de las estrofas de la canción.

⁴⁷ Addad, O. (2005): El bombón asesino. [Canción]. Grabado por Los Palmeras. En *El bombón asesino*. [CD]. Argentina. SFR. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁴⁸ Se sugiere ampliar la escucha: Rose, A. (1987). Sweet child 'o mine. Grabado por Guns 'n Roses. En *Appetite for destruction*. EE.UU. Geffen Records.

⁴⁹ Hetfield, J. y Ulrich, L. (1987) One [Canción]. Grabado por Metallica. En *And justice for all* [Album]. EE.UU. Elektra Records. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

Por su parte, si las secciones instrumentales se presentan como material predominantemente rítmico, la misma se caracteriza por hacer visible un comportamiento rítmico predominante del tema (ver Fig. 3.4)⁵⁰.

Figura 3.4

*Introducción con material rítmico*⁵¹



Esta canción presenta una introducción con un material rítmico y un bajo melódico que luego se convierten en la base de toda la obra.

Entonces, podemos conjeturar que los fragmentos instrumentales de una canción suelen ser breves y anticipar, presentar, repetir y confirmar parte de los materiales que luego serán predominantes o relevantes a lo largo de una canción u obra determinada.

Criterios básicos para la elaboración de introducción e interludios instrumentales

En primera instancia, se aconseja que la duración de la sección instrumental se corresponda musicalmente con alguna sección de la canción; por ejemplo, si la estrofa dura 8 compases, la parte instrumental también, y conservar la armonía de esa sección.

Esta correspondencia, dependiendo de cada canción, también puede darse en el orden formal de frases y/o semifrases.

⁵⁰ Se sugiere ampliar con la escucha de: Lescano, P y Lescano, R. (2002). Quieren bajarme [Canción]. Grabado por Damas Gratis. En *100% negro cumbiero*. Argentina, DBN Parra, V. (1966) Pupila de águila [Canción]. En *Las últimas composiciones*. Chile, RCA Víctor; Prodan, L (1983). Breaking away [Canción]. Grabada por Sumo. En Corpiños en la madrugada (reedición de 1993). Argentina, Silly Records; Zitarrosa, A. (1968). Doña Soledad. [Canción]. En *Simple* [Single]. Uruguay, Orfeo.

⁵¹ Anónimo, recopilado por Valladares, L. (1960). Ya viene la noche triste (vidala) [Canción]. Grabado por Mariana Baraj (2005). En *Deslumbre*. Argentina, Los años luz discos. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Introducción melódica

Melodía del tema como introducción

El primer abordaje a la producción y/o composición de una introducción melódica es tocar la melodía del tema o un fragmento de la misma (ver Fig. 3.5 y 3.6)⁵².

Figura 3.5

*La melodía de la canción como introducción*⁵³



La introducción inicia con seis compases de batería sola, en el compás 7 se incorpora una base armónica con arpeggios de guitarra y en el compás 15 inicia la melodía de la introducción, que por interés didáctico es la que se privilegió en la transcripción. Esta melodía, se corresponde con la melodía de la estrofa.

Figura 3.6

*Melodía de la canción como introducción*⁵⁴



⁵² Se sugiere ampliar con la escucha de los siguientes ejemplos: Carabajal, C.(1992): Desde el puente carretero [Canción]. Grabada por Los manseros santiagueños (1990). En *30 Años con el Canto y Nuestras 30 Mejores Canciones*. Argentina,. Columbia.

⁵³ García, C. (1987). La ruta del tentempié [Canción] En *Parte de la religión*. Buenos Aires, Panda, Sony Records. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

⁵⁴ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos. Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Variación registral

La variación registral implica tocar la melodía en otro registro diferente al de la voz, sea una octava más grave (ver Fig. 3.7) o más aguda (ver Fig. 3.8 y 3.9). Para esto es importante tener en cuenta que la guitarra es un instrumento transpositor, es decir, se escribe una octava más grave de lo que suena, así mismo, es necesario tener en cuenta el registro vocal de quién canta (soprano, alto, tenor, barítono).

Figura 3.7

Melodía con variación registral de la estrofa como introducción⁵⁵



En este ejemplo se presenta la melodía original en la guitarra a modo de introducción, una octava arriba del canto.

Figura 3.8

Melodía de la estrofa como introducción con variación registral (8va abajo)⁵⁶



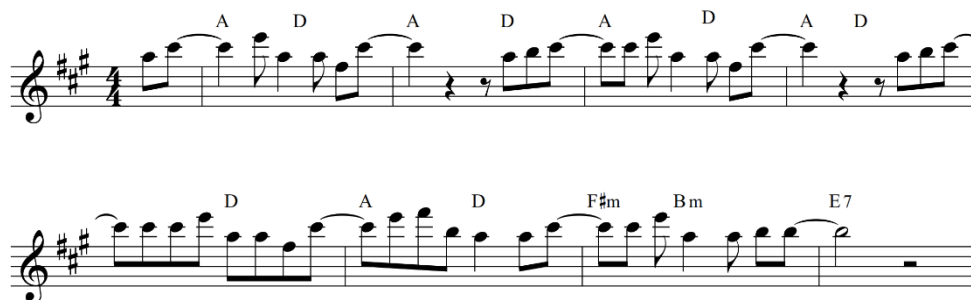
Este ejemplo está escrito una octava por debajo del registro central de alto o soprano y por consiguiente en el registro de tenor y barítono.

⁵⁵ Viglietti, D. y Lorca, F. (1968). El Remansillo [Canción]. En *Canciones para el hombre nuevo* [Album] Uruguay, Orfeo. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁵⁶ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos. Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 3.9

Melodía de la canción como introducción con variación registral (8va arriba)⁵⁷



Este ejemplo está escrito una octava por encima del registro central de alto o soprano.

Variaciones melódicas

Para la realización de variaciones melódicas es fundamental Identificar giros melódicos característicos y utilizarlos como disparadores para generar:

- 1.1.1. Melodía con el mismo contorno melódico a partir de otras alturas de la escala (ver Fig. 3.10).

Figura 3.10

Melodía con el mismo contorno melódico a partir de otras alturas de la escala⁵⁸



En este ejemplo, la introducción respeta el diseño rítmico y melódico de la melodía de la estrofa, pero se mueve por otras alturas de la escala correspondiente (La Mayor).

- 1.1.2. melodía con movimiento contrario a la melodía principal a partir de dos voces paralelas (ver Fig. 3.11)

⁵⁷ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Transcripción y arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos. Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁵⁸ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

Figura 3.11*Melodía con movimiento contrario a la melodía principal⁵⁹*

En este ejemplo, la introducción respeta el diseño rítmico de la melodía de la estrofa, pero presenta un diseño melódico opuesto a la melodía de la estrofa, es decir, en movimiento contrario.

1.1.3. Melodía con nuevo diseño del contorno melódico, pero respetando el ritmo original (ver Fig. 3.12).

Figura 3.12*Melodía con nuevo diseño del contorno melódico⁶⁰*

En este ejemplo, la introducción respeta el diseño rítmico de la melodía de la estrofa, pero presenta un diseño melódico original.

Variación rítmica

La variación rítmica necesita de la identificación de los motivos rítmicos de las frases de la melodía. Estas variaciones se pueden dar dentro del mismo contorno melódico sin alterar en sumo grado la melodía original o bien se puede dar por aumentación o disminución modificando, es decir, agregando (ver Fig. 3.13) o sustrayendo (ver Fig. 3.14) alturas a la melodía.

Figura 3.13*Disminución de la rítmica de la melodía original⁶¹*

⁵⁹ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

⁶⁰ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

⁶¹ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos



En este ejemplo, la introducción presenta una variación rítmica dada por la disminución de los valores de la melodía.

Figura 3.14

Aumentación de la rítmica de la melodía original⁶²



En este ejemplo, la introducción presenta una variación rítmica dada por la aumentación de los valores de la melodía suprimiendo alturas a la original.

Composición melódica original

La composición melódica original suele presentar rasgos melódicos del tema, delimitar el campo armónico-tonal y/o presentarse como secciones instrumentales que se reiteran en el transcurso de la canción al estilo de ritornelos, interludios y/o riff (ver Ostinatos en Cap. 2) o bien como coda.

A estos efectos es aconsejable el conocimiento y manejo de todas las alturas diatónicas de la tonalidad sobre la cual se está trabajando, a tal fin es recomendable localizar la escala (ver Anexo 1) en alguna posición de la guitarra a elección y jugar con la misma de manera tal de recorrer la escala de manera ascendente y descendente, por grado conjunto, por saltos, en busca de motivos que sean generadores de ideas (ver. Fig. 3.15)

⁶² Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cít.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

Figura 3.15*Composición melódica original*

El desarrollo de este modelo se dio a partir del trabajo sobre la escala pentatónica mayor de La⁶³. A partir de esta escala se presenta un motivo generador similar al de la melodía original, aunque por grado conjunto ascendente, movimiento que es compensado.

Composición de un ostinato rítmico-melódico.

Entendemos por ostinato a un material rítmico-melódico repetitivo y que puede servir de introducción, así como de acompañamiento (ver Fig. 3.16)⁶⁴.

Figura 3.16*Ostinato melódico-rítmico como material de introducción⁶⁵*

En este ejemplo el ostinato es utilizado como introducción para continuar luego como acompañamiento en los primeros compases de la canción.

A modo de recomendación, se sugiere iniciar el abordaje de este modelo de introducción y/o acompañamiento con melodías que presenten valores rítmicos que se encuentren en el marco

⁶³ Escala de cinco alturas que presenta respecto de la escala heptafónica tonal las siguientes alturas o intervalos: tónica, 2°M, 3°M, 5°J, 6°M (*la, si, do#, mi, fa#*).

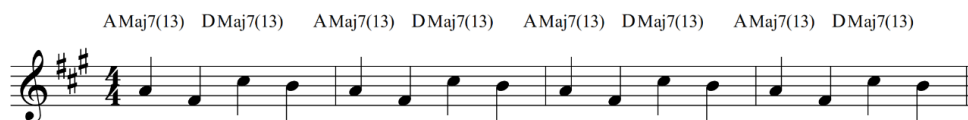
⁶⁴ Se sugiere ampliar con la escucha de: Napolitano, N. y Barral, J.A. (1973) Gato de la calle negra [Canción]. Grabado por Pappo's Blues En *Pappo's Blues, Vol.4* [Album]. Argentina. Music Hall.

⁶⁵ Harris, S. (1982): Hallowed by the name [Canción]. Grabado por Iron Maiden. En *The number of the beast*. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

del pulso y la división y en frases breves de uno o dos compases, de manera de hacer fácilmente perceptible la unidad de sentido, en este caso, el ostinato (ver Fig. 3.17).

Figura 3.17

*Ostinato como material introductorio*⁶⁶



Este ejemplo presenta un ostinato breve con una duración de 4 pulsos. La composición surge del uso de alturas propias de los acordes de La Mayor y notas de color de La Mayor y Re Mayor.

Elaboración armónica

La elaboración armónica supone la armonización de una línea melódica, a estos efectos es fundamental analizar la armonía de la canción para generar:

- 1.1.4. Bajos que articulen junto a la melodía y sean la fundamental del acorde que presenta la armonía de la canción (ver Fig. 3.18).

Figura 3.18

*Melodía de la estrofa con bajos armónicos como introducción*⁶⁷



En este ejemplo, la melodía de la estrofa, tomada como melodía para la introducción, es ejecutada con los bajos armónicos en estado fundamental, lo que implica el uso simultáneo del pulgar para los bajos y de los dedos índice, medio y/o anular, para tocar la melodía.

- 1.1.5. Bajo pedal en valor de metro, pulso o división o patrón rítmico estable (ver Fig. 3.19 y 3.20).

⁶⁶ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁶⁷ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

Figura 3.19

Bajo pedal como introducción⁶⁸



El tema presenta una introducción con un pedal de *mi* que toca el bajo sobre un *pad* grave que también refuerza la tónica. La introducción dura ocho compases, tras lo que empieza el tema sobre la misma base a la que se le suman otros instrumentos que despliegan la armonía de *Mi Mayor*, y la melodía vocal, por lo que este ejemplo también aplica a la idea de ostinato.

Figura 3.20

Melodía de la estrofa con bajo pedal como material introductorio⁶⁹



1.1.6. Bajos que presenten una conducción melódica dando lugar a la inversión armónica y/o a la rearmenización (ver Fig. 3.21).

⁶⁸ Prodan, L., Arnedo, D. y otros (1987): *Mañanitas en el Abasto* [Canción]. Grabada por Sumo. En *After chabón*. Argentina, CBS.; Soulé, R., Quiroga, G y otros (1971). Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁶⁹ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cít.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

Figura 3.21*Melodía de la estrofa con bajos con conducción armónica⁷⁰***Introducción Armónica**

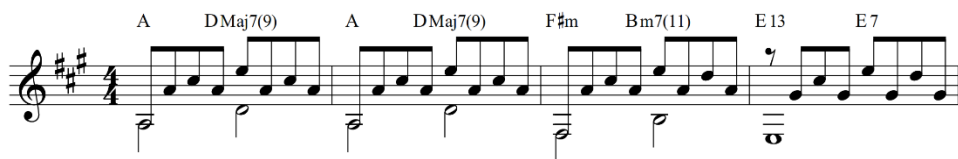
La introducción armónica es la consecución de acordes arpegiados, plaqué o quebrados que, generalmente presentan la tonalidad y una progresión de acordes que luego van a funcionar como acompañamiento de la obra o la canción (ver Fig. 3.22 y 3.23)⁷¹. Por lo general, este tipo de introducciones son un poco más breves ya que no necesitan desarrollo, pero dependerá de las necesidades musicales y expresivas de cada caso en particular.

Figura 3.22*Introducción armónica⁷²*

⁷⁰ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁷¹ Se sugiere ampliar con la escucha de: Beilison, E. y Solari, C (1996): Blues de la libertad [Canción]. Grabado por Patricio Rey y sus redonditos de ricota. En *Luzbelito* [Álbum]. Argentina, Del Cielito Records.

⁷² Rodríguez, S. (1992): La desilusión. [Canción]. En *Silvio*. Cuba, EGREM. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 3.23*Introducción armónica con arpeggios⁷³***Introducción con predominio rítmico**

La introducción con predominio rítmico suele tener lugar cuando la canción proviene de algún género musical con características rítmicas particulares como zamba, chacarera, carnavalito, milonga, tango, candombe, murga (ver Fig. 3.24), rumba, son, entre otros. En estos casos, la pauta rítmica puede ser evidente en su totalidad, como en el rasgueo o en el arpeggio, o se puede dar cuenta del mismo a partir de una de las líneas rítmicas características, por ejemplo, una clave (son, rumba, candombe, chacarera), o bien la elección de un tambor (piano, chico o repique) en el caso del candombe, el golpe de parche o de aro en los bombos folclóricos.

Si la canción no tuviera un rasgo rítmico característico, es posible tomar algún patrón rítmico del tema original y utilizarlo como estereotipo (ver Fig. 3.25).

Así mismo, el desarrollo de patrones rítmicos en la guitarra da lugar a la incorporación de sonidos tónicos y sonidos no tónicos como el chasquido, el pizzicato, el muteo de cuerdas, la tambora y la percusión en la caja de la guitarra, entre otros.

Figura 3.24*Introducción con predominio rítmico de candombe⁷⁴*

La introducción inicia con una clave de candombe, ritmo habitualmente ejecutado en la cáscara de los tambores o bien el aro del tambor en la batería y en el tercer compás empieza la guitarra con acordes quebrados en un ritmo de marcha camión, propia de la murga.

⁷³ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁷⁴ Cordera, G. (1998): Murguita del sur [Canción]. Grabado por Bersuit Vergarabat. En *Libertinaje*. Argentina, Universal Music. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 3.25*Introducción con predominio armónico-rítmico⁷⁵*

Para la realización de esta introducción con patrón rítmico marcado se tomó como referencia el ritmo que la batería realiza entre el bombo y el redoblante.

Los interludios suelen tener el mismo comportamiento que la introducción, es decir, o bien repiten la introducción a modo de interludio con o sin variaciones, o bien se desarrollan como secciones instrumentales armónicas.

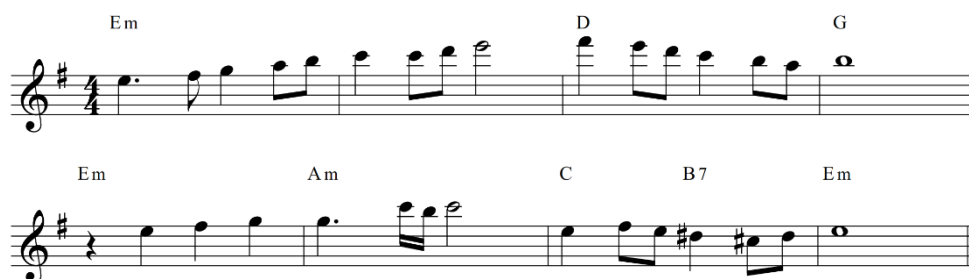
Criterios básicos para la producción de coda

La coda es un fragmento, una suerte de expansión de la cadencia final, que puede ser instrumental o vocal-instrumental final. En el caso de las canciones, la coda o final, suele presentar características que podemos relacionar a los recursos interpretativos vinculados al tempo tales como rallentando, ritenuto, acelerando; a la dinámica: decrescendos o crescendos graduales o súbitos (ver Fig. 3.26). A veces, tomando alguno de los materiales que funcionaron como acompañamiento (arpeggios, acordes o rasgueos), o fragmentos melódicos que fueron los materiales de la introducción, o del tema (ver 3.27). En el caso de las canciones con mayor arraigo en el sistema armónico-tonal las codas suelen presentar estereotipos relacionados con las progresiones armónicas tipo: IV-V7-I, VI-II-V7-I (ver Fig. 3.28).

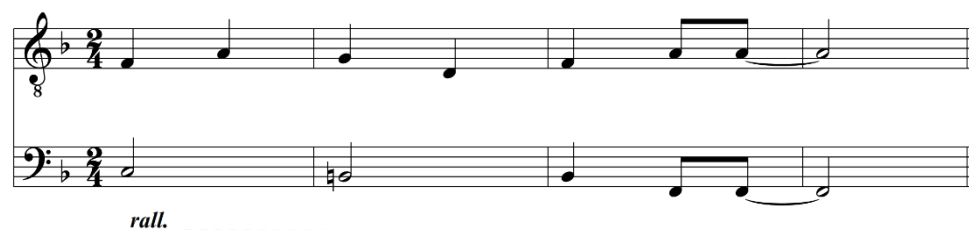
⁷⁵ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op. Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

Figura 3.26*Coda con frase armónica en descrecendo progresivo⁷⁶*

Esta coda presenta un material propuesto como introducción, pero no desarrolla la frase armónica hasta la cadencia, por el contrario, repite Ad Libitum, es decir, según necesidad e intención del intérprete, en un constante y gradual disminuyendo (dim) hasta desaparecer.

Figura 3.27*Material de la introducción como coda⁷⁷*

En este ejemplo el material de la coda es el mismo que el de la introducción, pero con un cambio tímbrico y de registro. La introducción está tocada por una guitarra y en la coda la línea es silbada.

Figura 3.28*Material de la melodía como coda⁷⁸*

En este fragmento el material de la coda hace alusión a la segunda parte de la melodía de la estrofa: 'Oh, I believe in yesterday', así mismo refuerza por repetición la cadencia VI-II-IV-I. Cabe destacar que este proceso se da acompañado de un recurso expresivo denominado rallentando que se basa en la desaceleración gradual del tempo.

⁷⁶ Barrionuevo Iribarne, S. (2017): *Op.Cit.* Arreglo de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos.

⁷⁷ Varela, H y Avena, O. (1967). Milonga para el domingo. Quinteto Tiempo, Vol.2. EMI Music (1976). Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

⁷⁸ Lennon, J. y McCartney, P (1965) Yesterday [Canción]. Grabada por The Beatles. En *Yesterday and today*. Reino Unido, EMI Studios, Capitol Records. Transcripción de la cátedra de Guitarra Educación con fines didácticos

ANEXO A

Modelos acórdicos y escolásticos

En este anexo encontrará modelos de acordes, escalas, arpeggios, acordes quebrados y acordes plaqué. Estos son sólo algunos modelos y estereotipos entre tantos que hay disponibles en la Internet y en bibliografía específica para guitarra. La selección no es del todo arbitraria, sino que tiene que ver con el resultado de los años trabajados en la cátedra y poniendo a prueba diferentes modelos. Éstos son los que nos han resultado más satisfactorios hasta el momento.

Así mismo dejamos una serie de referencias que serán de utilidad para entender las nomenclaturas utilizadas.

Referencias:

R (root): Tónica

Δ3: 3ra Mayor

b3: 3ra menor

p4 (perfect fourth): 4ta justa

p5 (perfect fifth): 5ta justa

b5: 5ta disminuida

Δ6: 6ta mayor

b6: 6ta menor

Δ7: 7ma mayor

b7: 7ma menor y 7ma de dominante.

bb7: 7ma disminuida

dim: disminuido

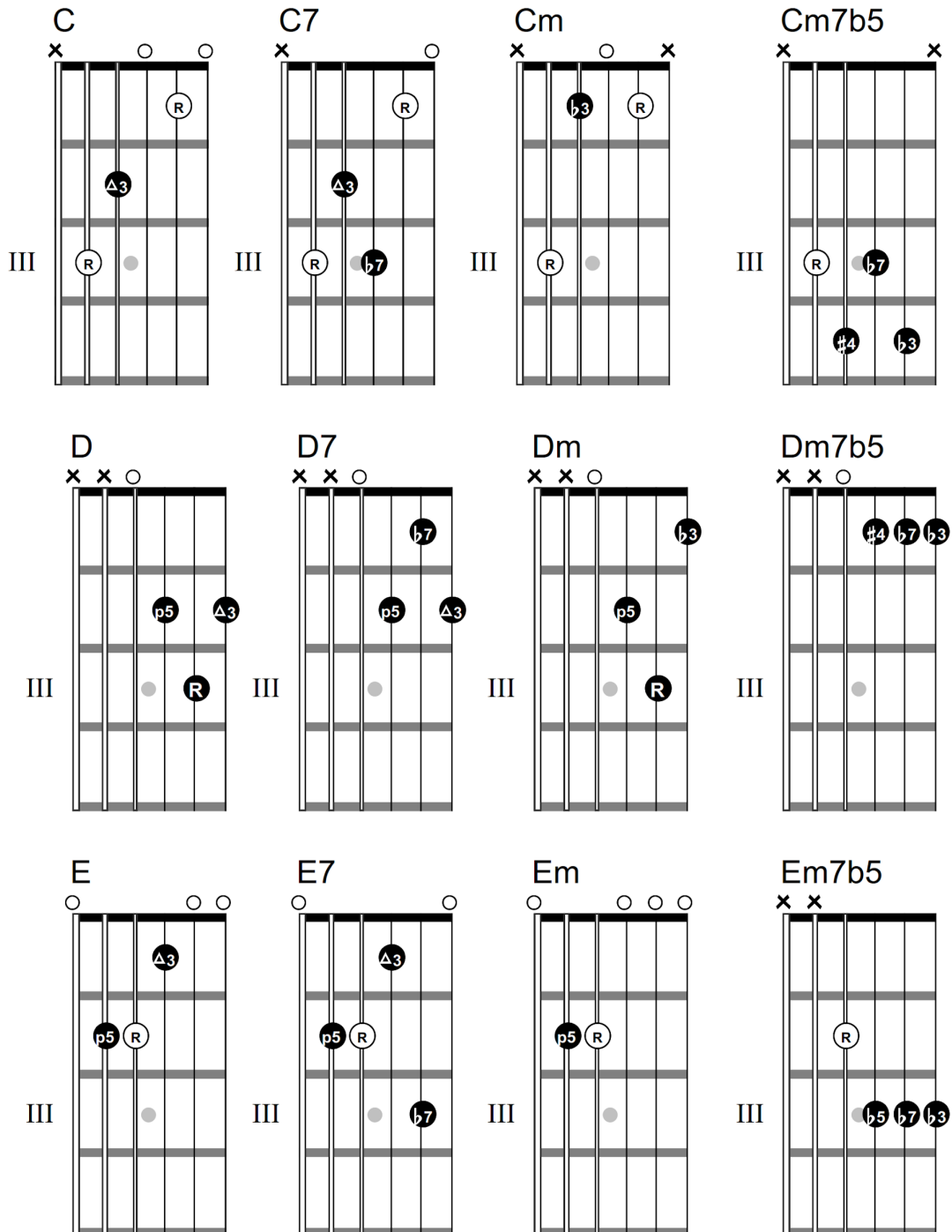
min: menor.

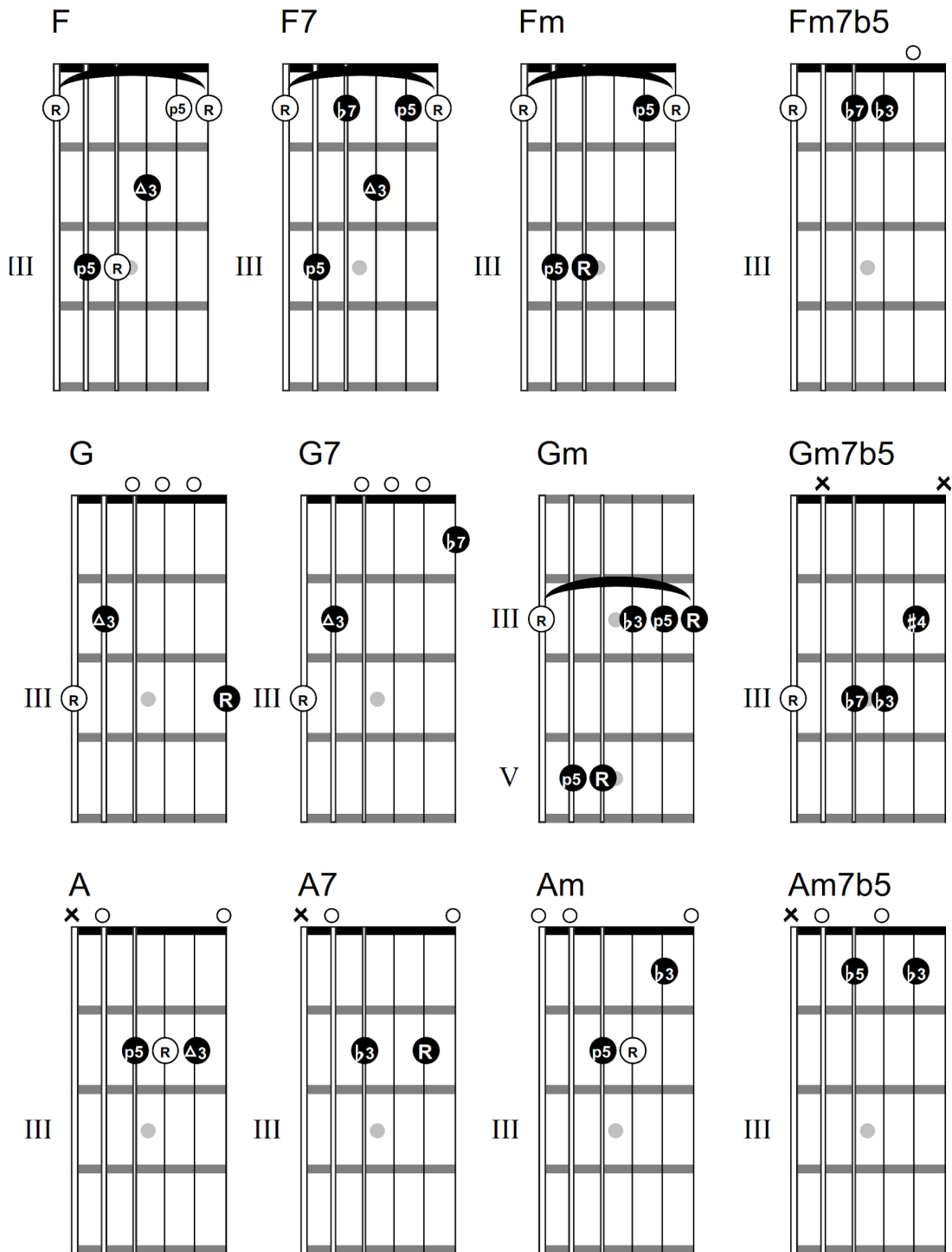
Maj: mayor

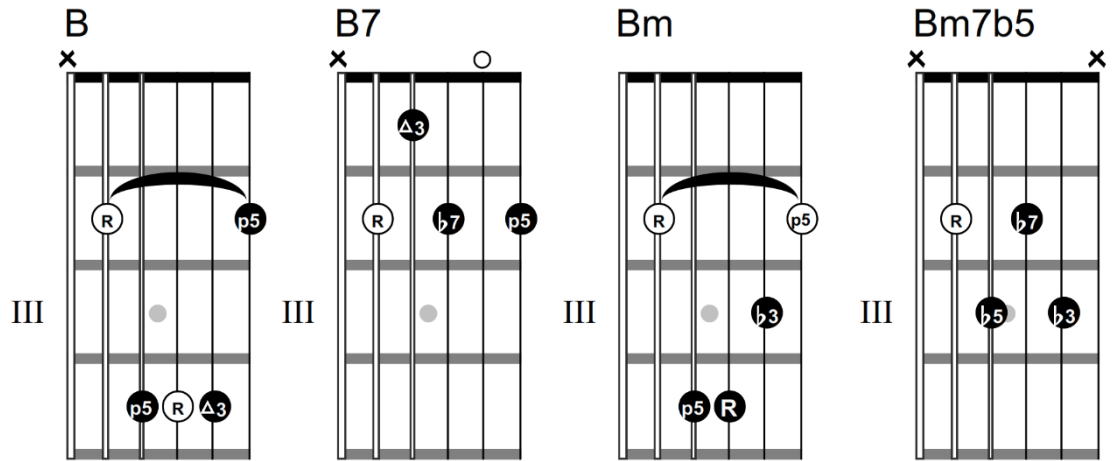
A los acordes menor7b5 se les incorporó la 7°m, porque es habitual el uso de 7ma en este acorde.

Una característica fundamental del instrumento es que todo esquema acórdico es transportable a otra tónica, por lo que, si necesita tocar una F#7, lo único que se debe hacer, es desde la posición I de F7, mover brazo y dedos, es decir, todo el esquema, un semitono hacia arriba.

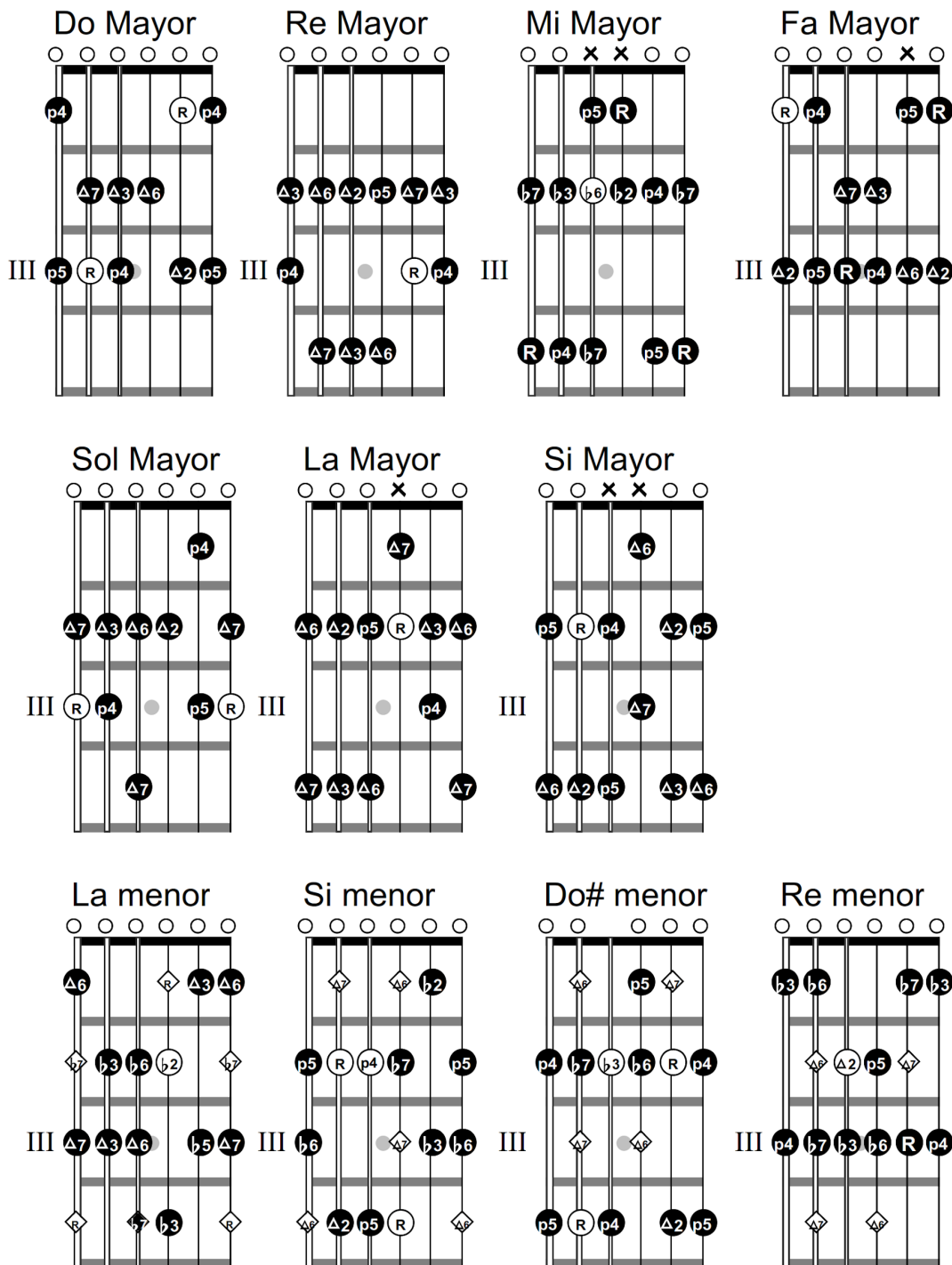
Acordes tríadas mayores, menores, menor7b5 y dominantes en primera posición



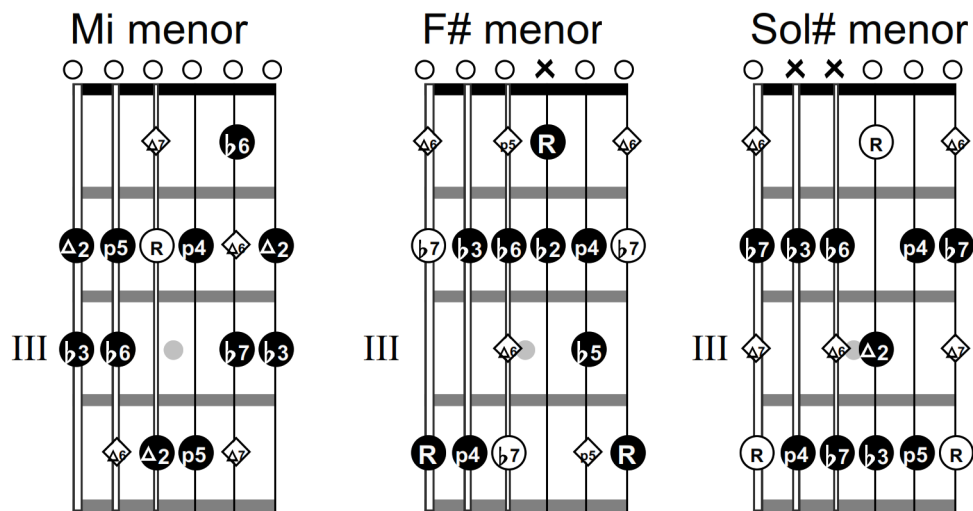




Escalas mayores y menores⁷⁹ en primera posición con cuerdas al aire



⁷⁹ Consideramos que la escala menor es una escala de 9 sonidos con dos alturas, el 6to y el 7mo grado optativo. Cuando el 6to y el 7mo grado están 'bajos' se suele hablar de escala menor natural, si el 6to y el 7mo están ascendidos, se habla de escala menor melódica, y si el 6to está alto y el 7mo bajo, escala menor armónica.

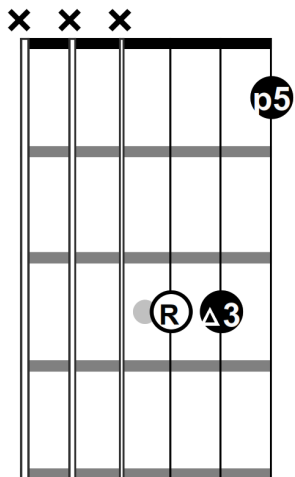


Aclaración: En las escalas menores, las alturas en rombos corresponden a las alternativas que presentan las escalas menores: Consideramos que la escala menor es una escala de 9 sonidos con dos alturas, el 6to y el 7mo grado, optativo. Cuando el 6to y el 7mo grado están 'bajos' se suele hablar de escala menor natural, si el 6to y el 7mo están ascendidos, se habla de escala menor melódica, y si el 6to está alto y el 7mo bajo, escala menor armónica.

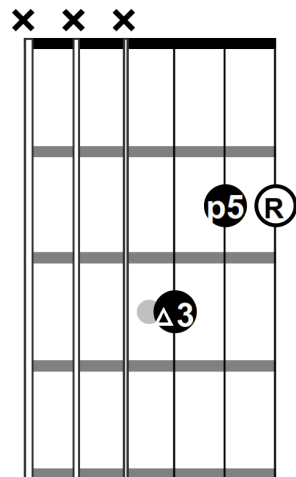
Tríadas mayores y menores en sets de cuerdas consecutivas

Primer set de cuerdas

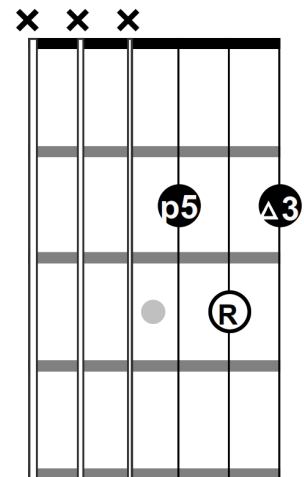
Tríada mayor
en estado
fundamental



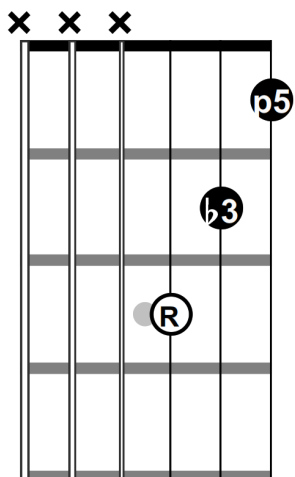
Tríada mayor
en primera
inversión



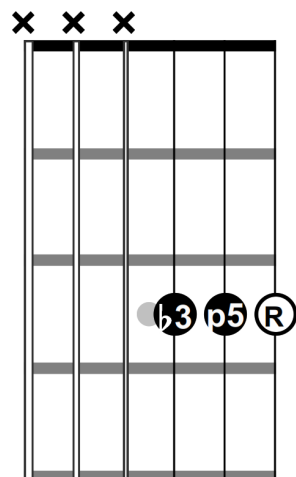
Tríada mayor
en segunda
inversión



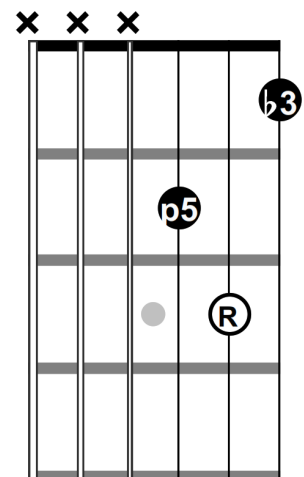
Tríada menor
en estado
fundamental



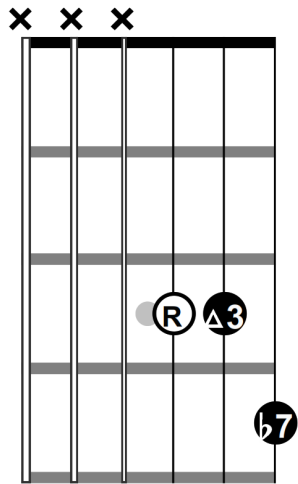
Tríada menor
en primera
inversión



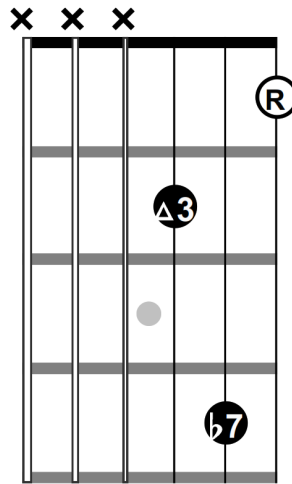
Tríada menor
en segunda
inversión



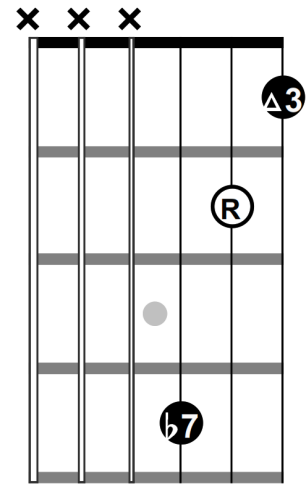
Tríada
Dominante en
estado
fundamental



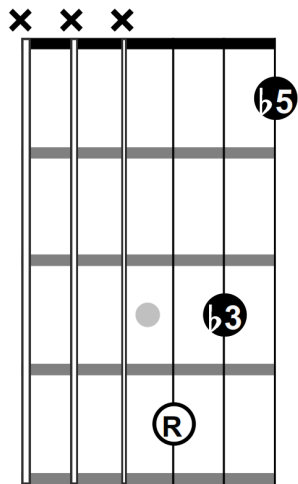
Tríada
Dominante en
primera
inversión



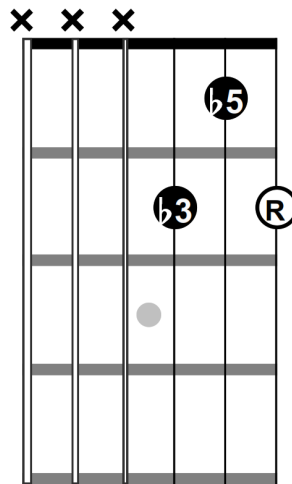
Tríada
Dominante en
segunda
inversión



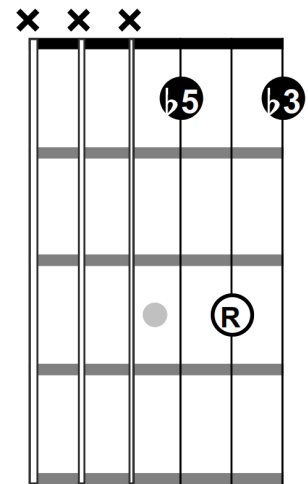
Tríada menor
b5 en estado
fundamental



Tríada menor
b5 en primera
inversión

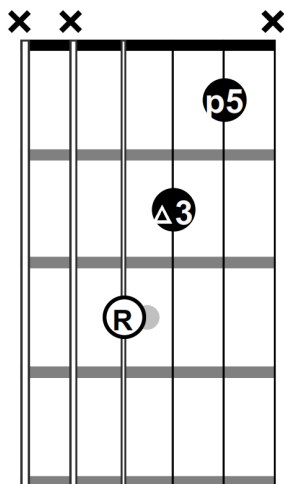


Tríada menor
b5 en segunda
inversión

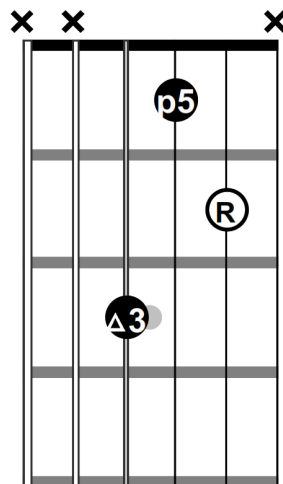


Segundo set de cuerdas

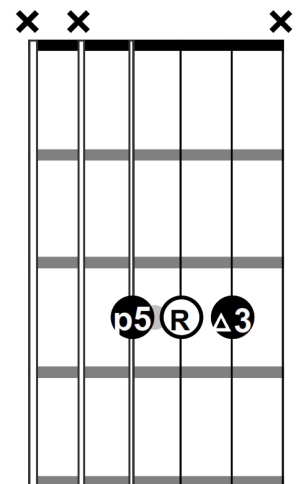
Tríada mayor
en estado
fundamental



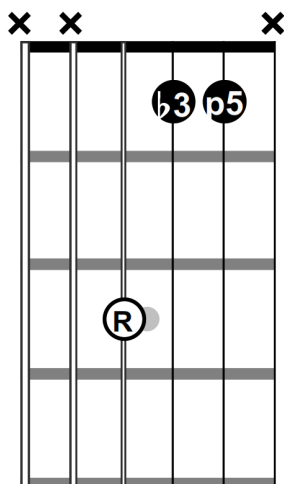
Tríada mayor
en primera
inversión



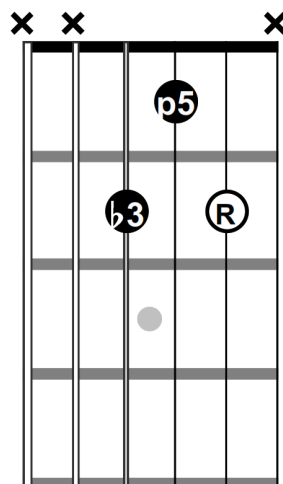
Tríada mayor
en segunda
inversión



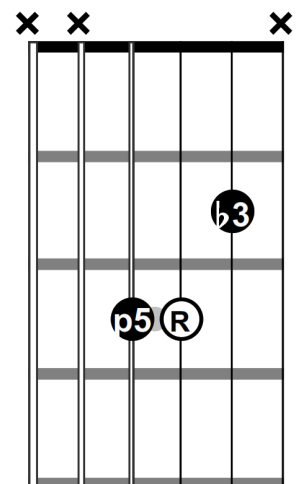
Tríada menor
en estado
fundamental



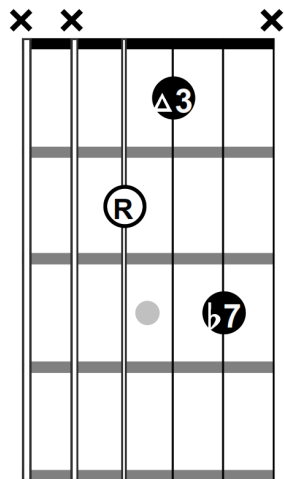
Tríada menor
en primera
inversión



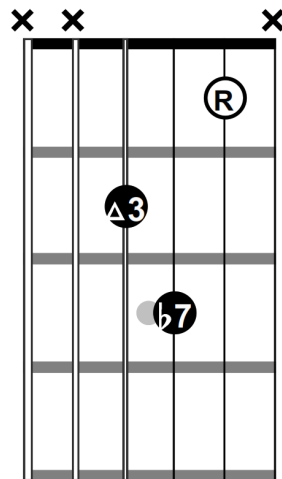
Tríada menor
en segunda
inversión



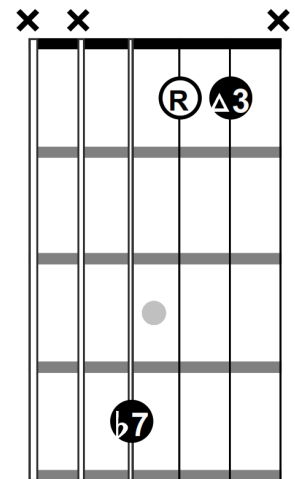
Tríada
Dominante en
estado
fundamental



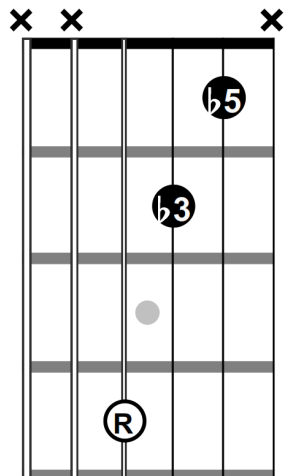
Tríada
Dominante en
primera
inversión



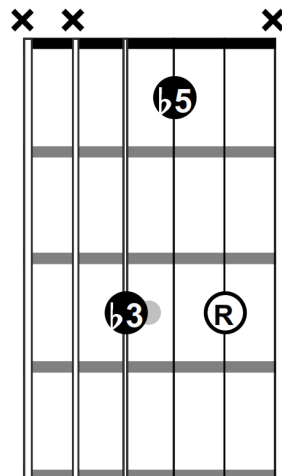
Tríada
Dominante en
segunda
inversión



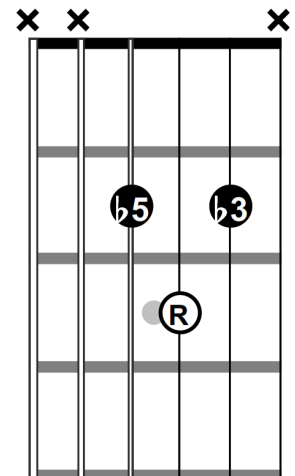
Tríada menor
b5 en estado
fundamental



Tríada menor
b5 en primera
inversión

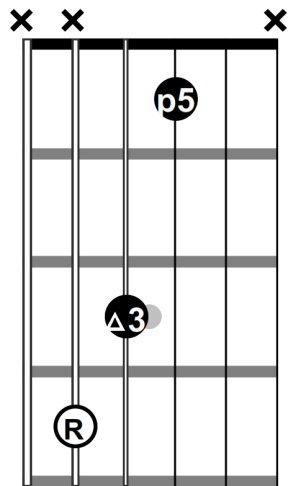


Tríada menor
b5 en segunda
inversión

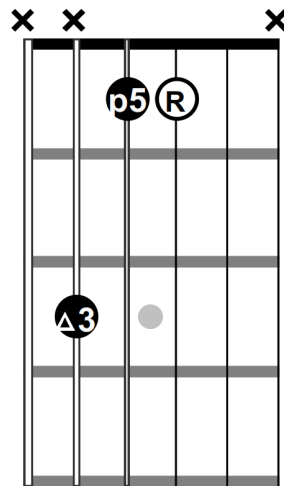


Tercer set de cuerdas

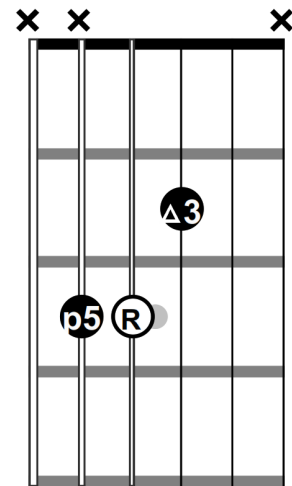
Tríada mayor
en estado
fundamental



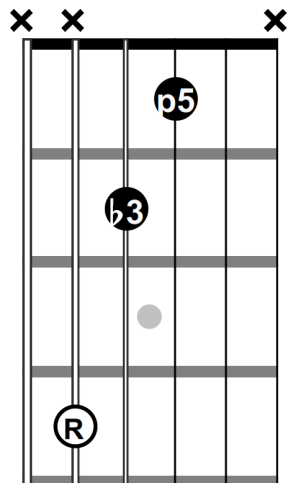
Tríada mayor
en primera
inversión



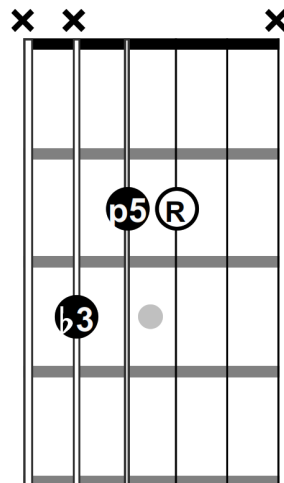
Tríada mayor
en segunda
inversión



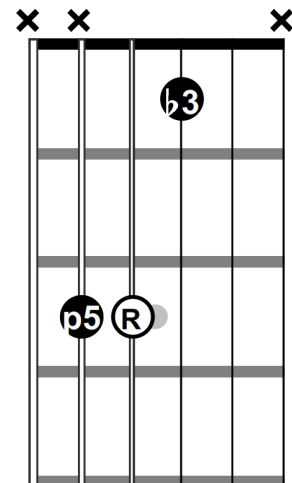
Tríada menor
en estado
fundamental



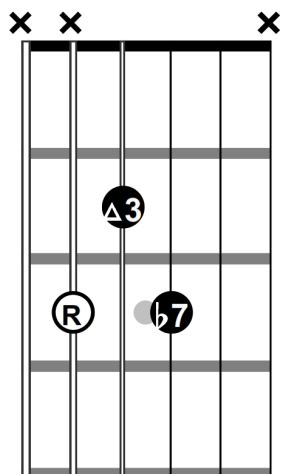
Triáda menor
en primera
inversión



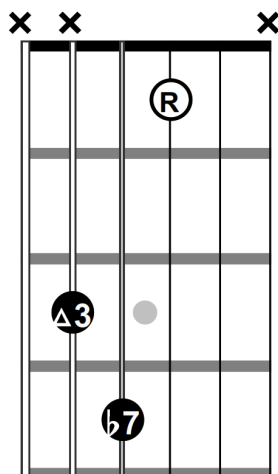
Tríada menor
en segunda
inversión



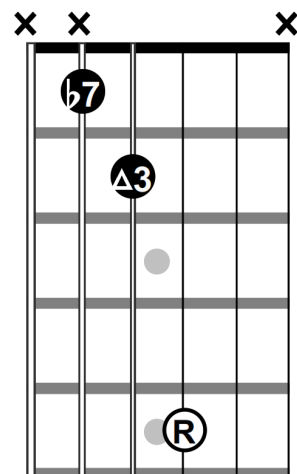
Tríada
Dominante en
estado
fundamental



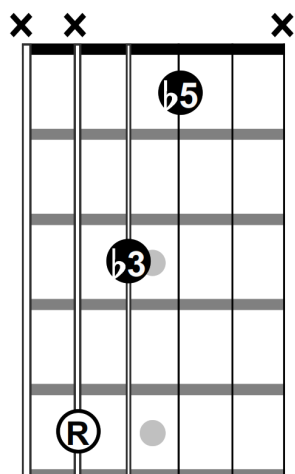
Tríada
Dominante en
primera
inversión



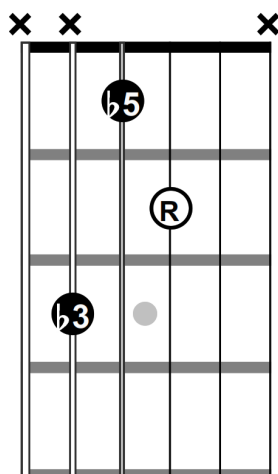
Tríada
Dominante en
segunda
inversión



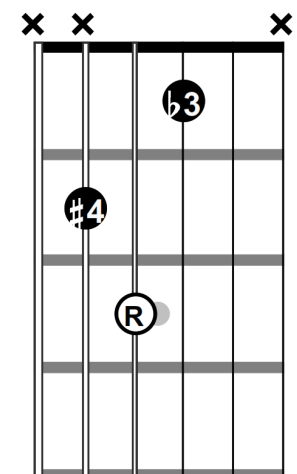
Tríada menor b5
en estado
fundamental



Tríada menor
b5 en primera
inversión

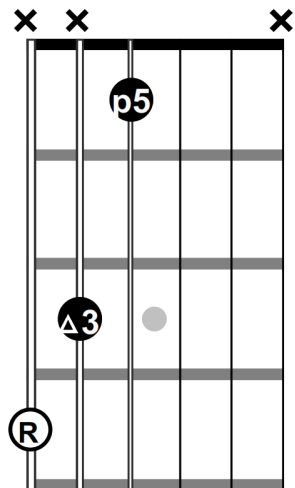


Tríada menor
b5 en segunda
inversión

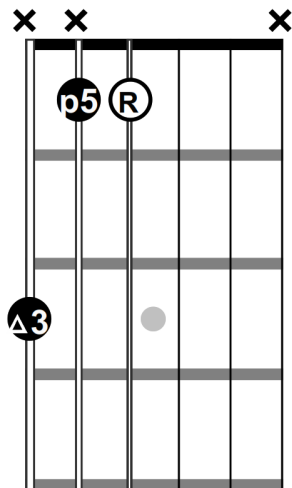


Cuarto set de cuerdas

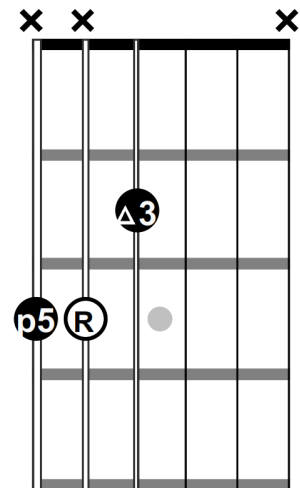
Tríada mayor
en estado
fundamental



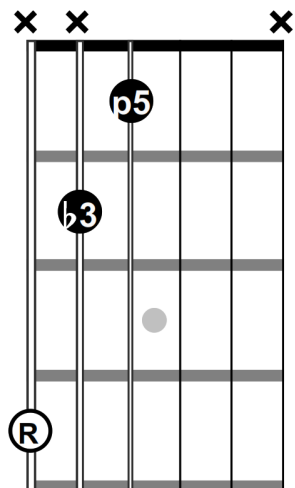
Tríada mayor
en primera
inversión



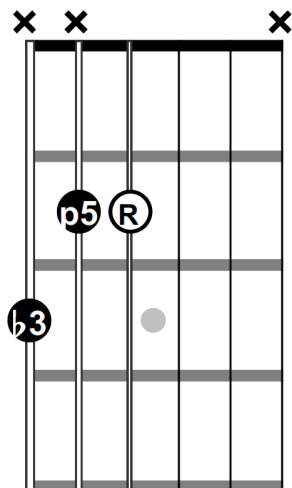
Tríada mayor
en segunda
inversión



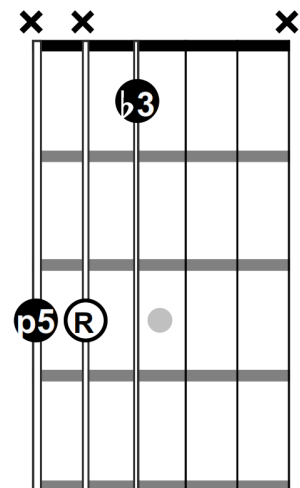
Tríada menor
en estado
fundamental



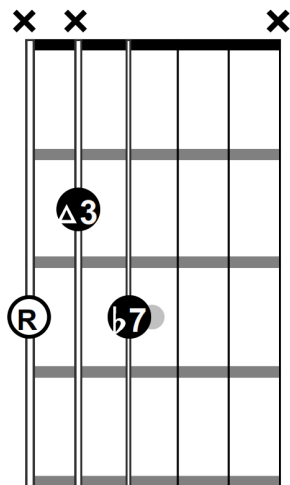
Tríada menor
en primera
inversión



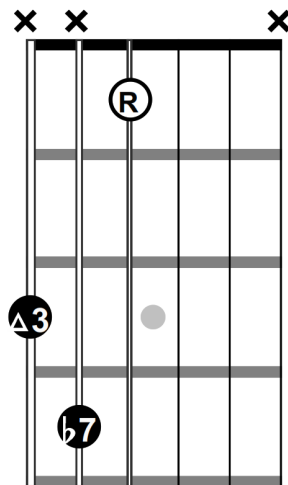
Tríada menor
en segunda
inversión



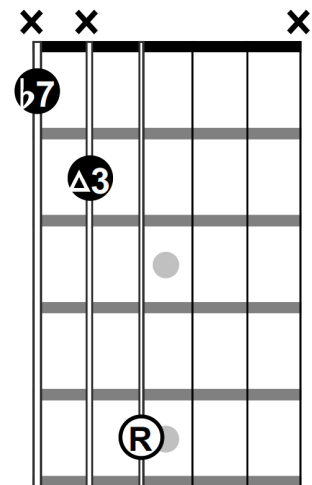
Tríada
Dominante en
estado
fundamental



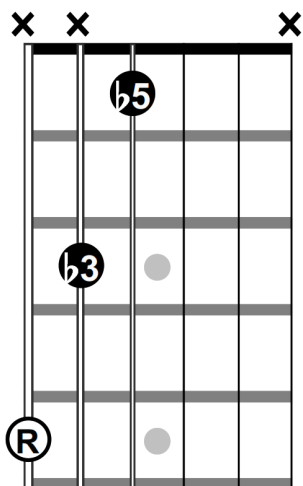
Tríada
Dominante en
primera
inversión



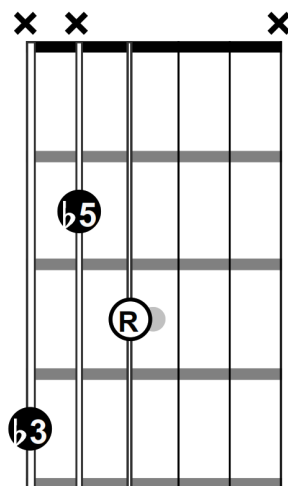
Tríada
Dominante en
segunda
inversión



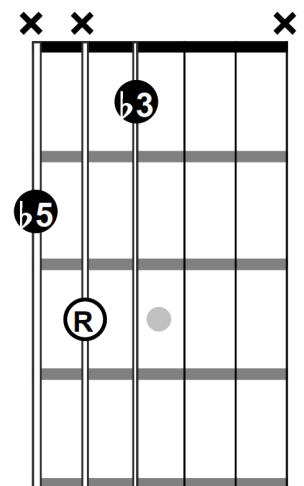
Tríada menor b5
en estado
fundamental



Tríada menor
b5 en primera
inversión

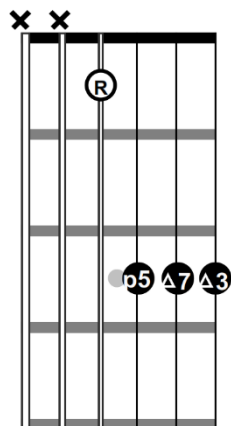


Tríada menor
b5 en segunda
inversión

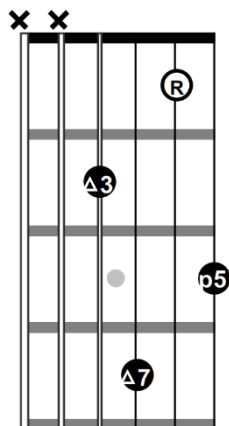


Acordes Maj7 en estado fundamental y en inversiones (con bajos en 4ta, 5ta y 6ta cuerdas)

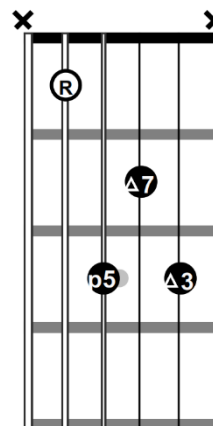
Maj7 en estado Fundamental



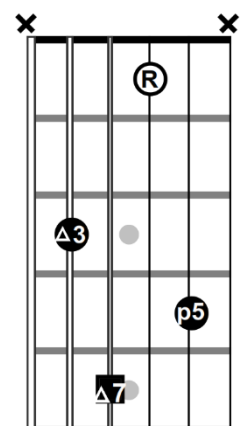
Maj7 en primera inversión



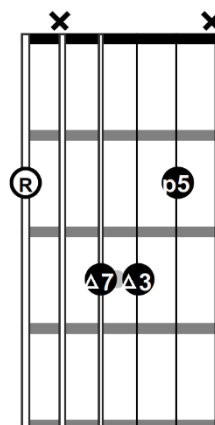
Maj7 en estado Fundamental



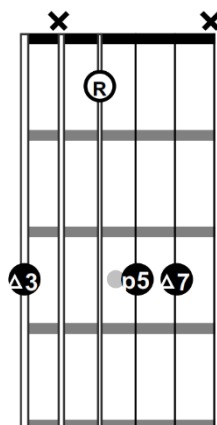
Maj7 en primera inversión



Maj7 en estado Fundamental

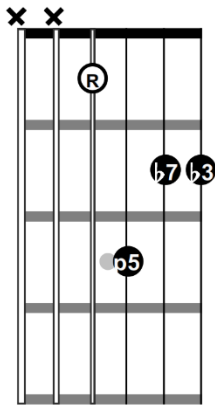


Maj7 en primera inversión

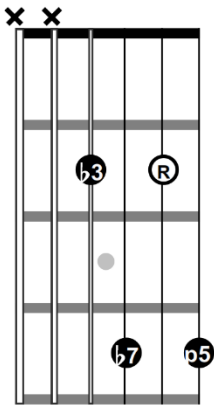


Acordes min7 en estado fundamental y en inversiones (con bajos en 4ta, 5ta y 6ta cuerdas)

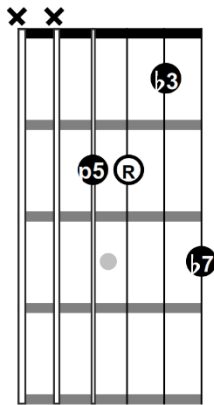
min7 en
estado
Fundamental



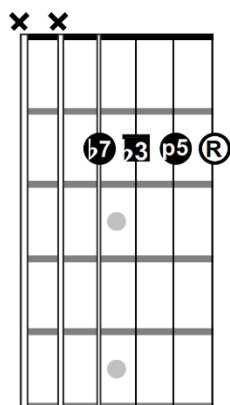
min7 en
primera
inversión



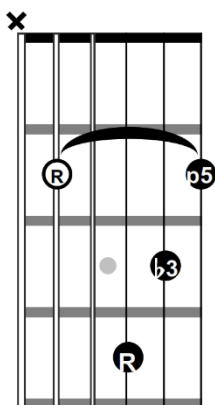
min7 en
segunda
inversión



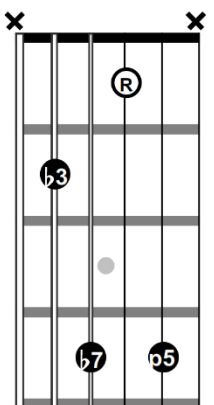
min7 en
tercera
inversión



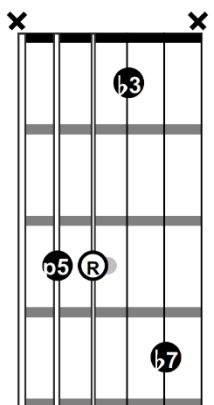
min7 en
estado
Fundamental



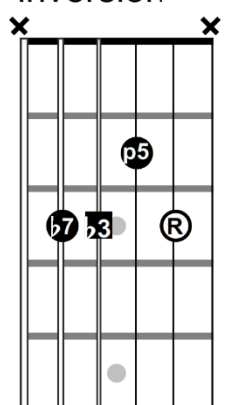
min7 en
primera
inversión



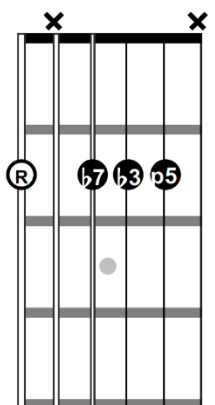
min7 en
segunda
inversión



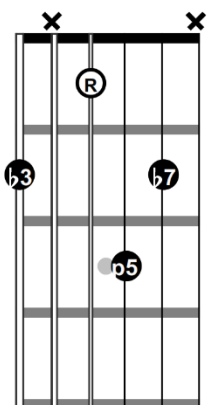
min7 en
tercera
inversión



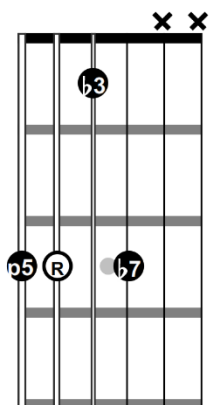
min7 en
estado
Fundamental



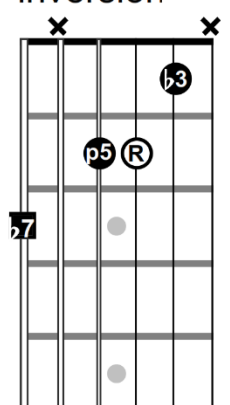
min7 en
primera
inversión



min7 en
segunda
inversión



min7 en
tercera
inversión

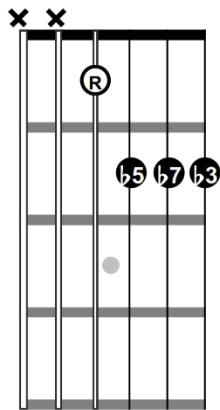


Acordes dominantes en estado fundamental y en inversiones (con bajos en 4ta, 5ta y 6ta cuerdas)

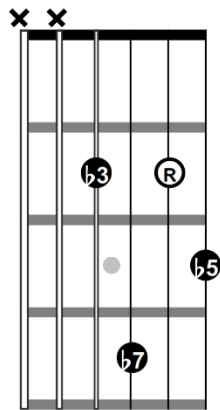
Dominante en estado Fundamenta	Dominante en primera inversión	Dominante en segunda inversión	Dominante en tercera inversión
Dominante en estado Fundamenta	Dominante en primera inversión	Dominante en segunda inversión	Dominante en tercera inversión
Dominante en estado Fundamenta	Dominante en primera inversión	Dominante en segunda inversión	Dominante en tercera inversión

Acordes min7b5 en estado fundamental y en inversiones (con bajos en 4ta, 5ta y 6ta cuerdas)

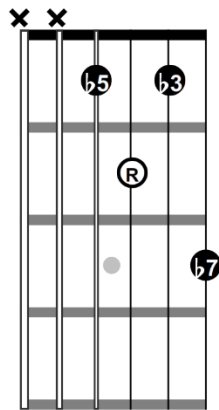
min7b5 en
estado
Fundamenta



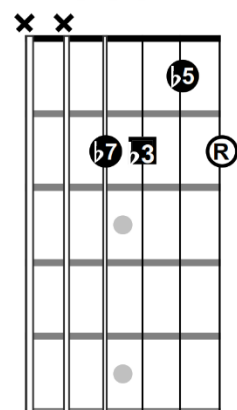
min7b5 en
primera
inversión



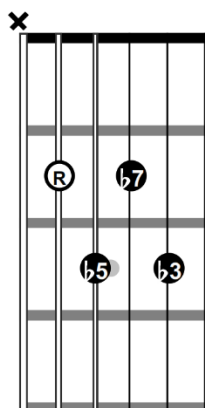
min7b5 en
segunda
inversión



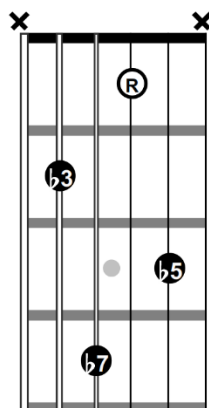
min7b5 en
tercera
inversión



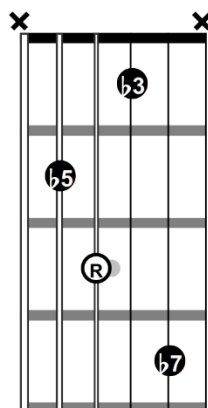
min7b5 en
estado
Fundamenta



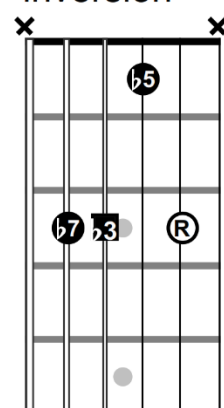
min7b5 en
primera
inversión



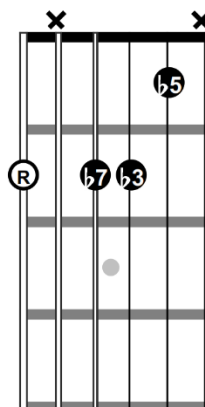
min7b5 en
segunda
inversión



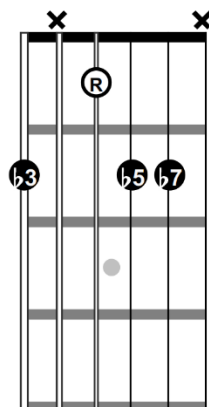
min7b5 en
tercera
inversión



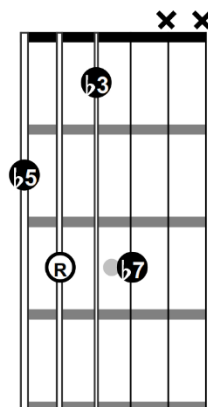
min7b5 en
estado
Fundamenta



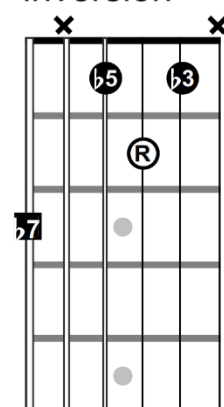
min7b5 en
primera
inversión



min7b5 en
segunda
inversión

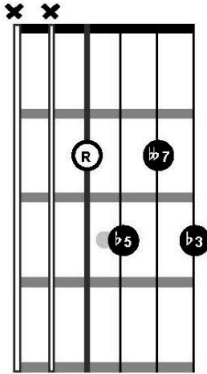


min7b5 en
tercera
inversión

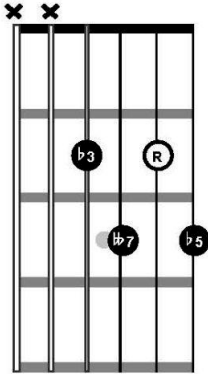


Acordes disminuídos en estado fundamental y en inversiones (con bajos en 4ta, 5ta y 6ta cuerdas)

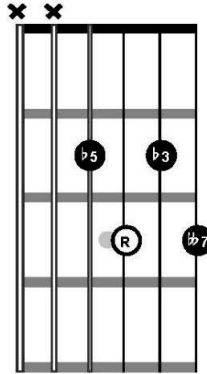
Disminuído
en estado
Fundamental



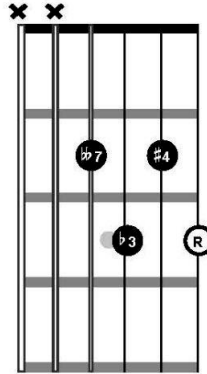
Disminuído
en primera
inversión



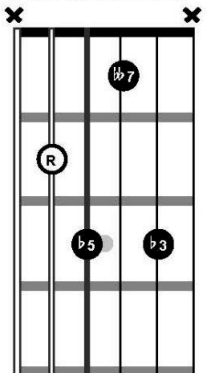
Disminuído
en segunda
inversión



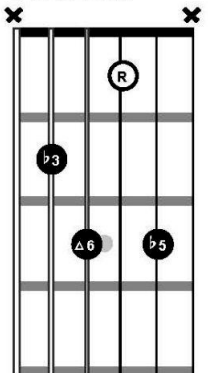
Disminuído
en tercera
inversión



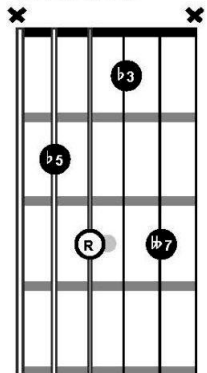
Disminuído
en estado
Fundamental



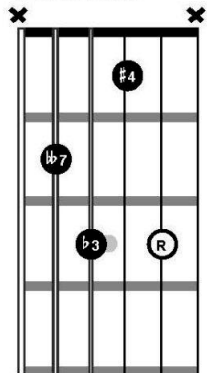
Disminuído
en primera
inversión



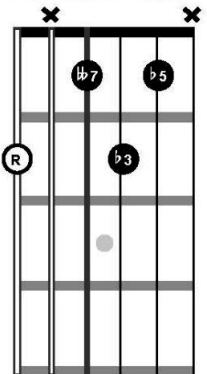
Disminuído
en segunda
inversión



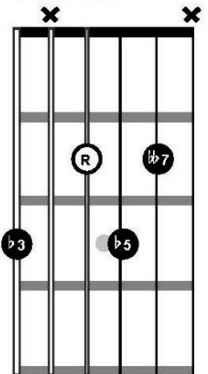
Disminuído
en tercera
inversión



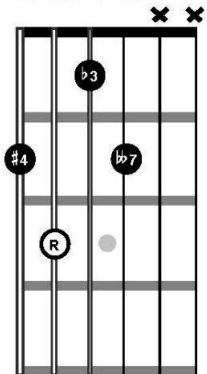
Disminuído
en estado
Fundamental



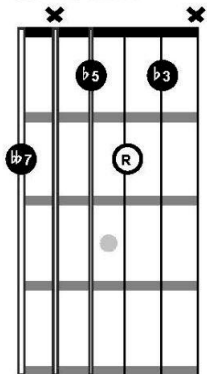
Disminuído
en primera
inversión



Disminuído
en segunda
inversión

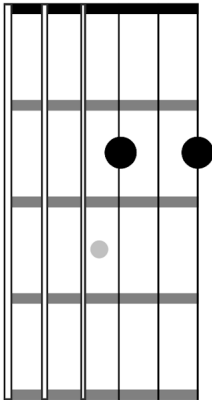


Disminuído
en tercera
inversión

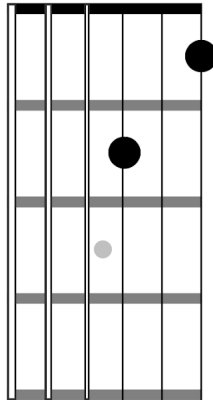


Díadas: 3ras, 5tas y 6tas⁸⁰

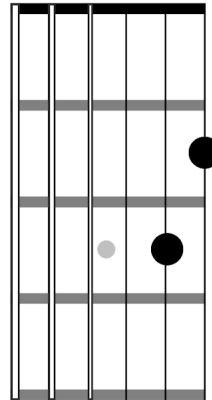
6ta Mayor



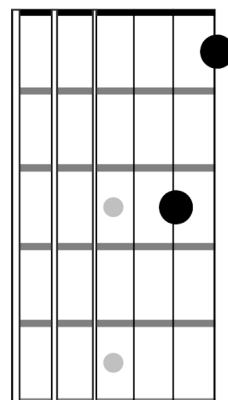
6ta menor



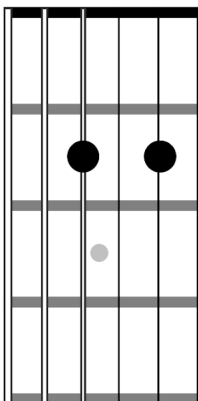
3ra Mayor



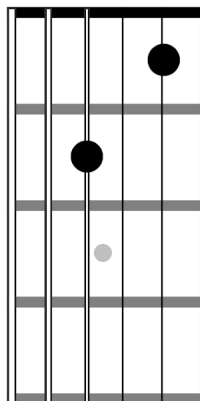
3ra menor



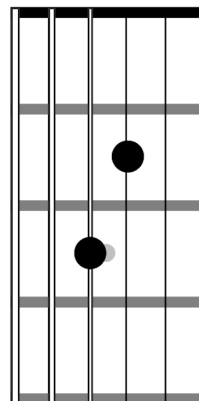
6ta Mayor



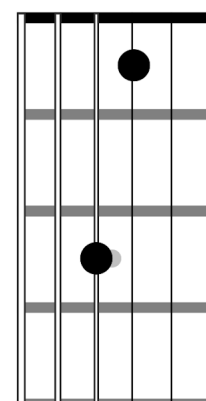
6ta menor



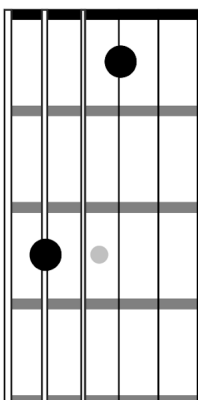
3ra Mayor



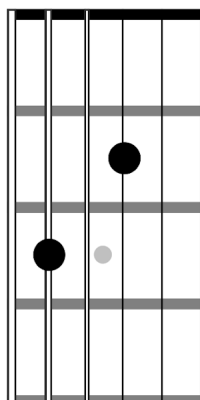
3ra menor



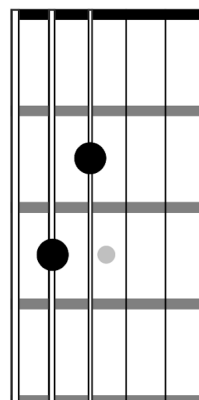
6ta Mayor



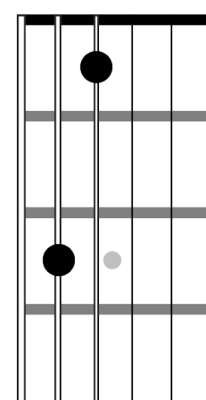
6ta menor



3ra Mayor

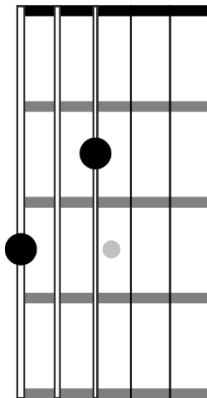


3ra menor

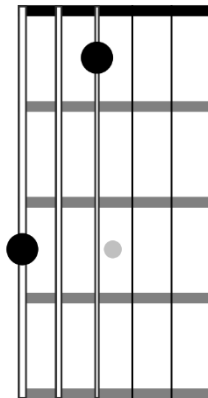


⁸⁰ Se realizó este recorte porque son los modelos más utilizados.

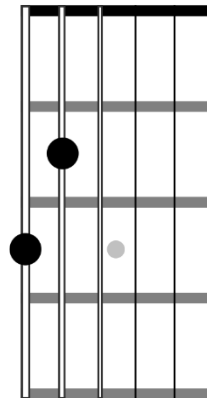
6ta Mayor



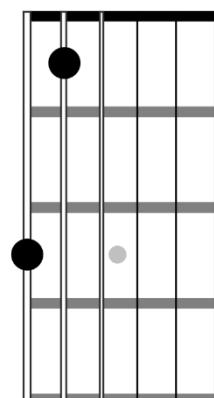
6ta menor



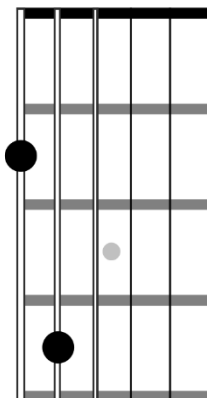
3ra Mayor



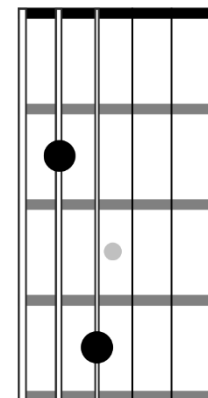
3ra menor



5ta Justa

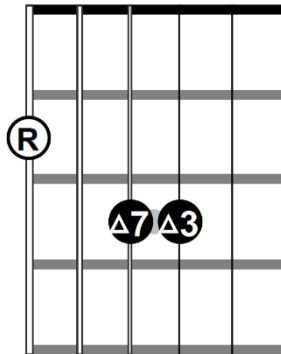


5ta Justa

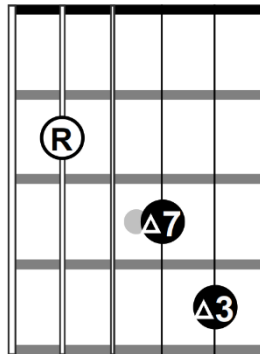


Acordes de notas guía

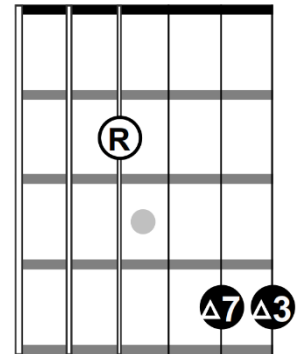
Maj7 con bajo en la 6ta cuerda



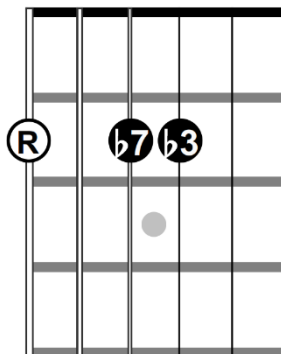
Maj7 con bajo en la 5ta cuerda



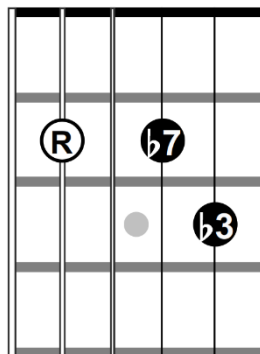
Maj7 con bajo en la 4ta cuerda



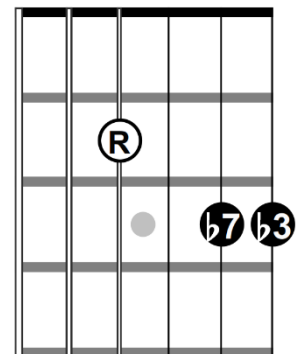
min7 con bajo en la 6ta cuerda



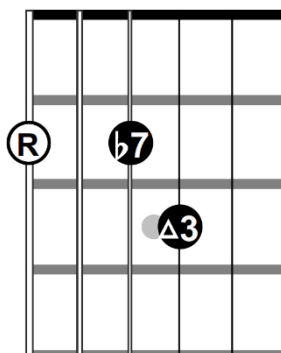
min7 con bajo en la 5ta cuerda



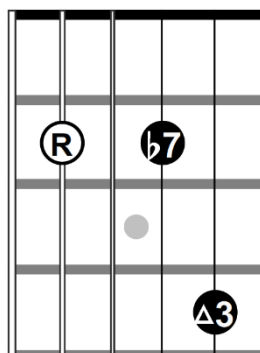
min7 con bajo en la 4ta cuerda



Dom con bajo en la 6ta cuerda



Dom con bajo en la 5ta cuerda



Dom con bajo en la 4ta cuerda

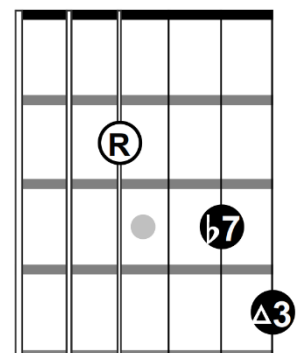
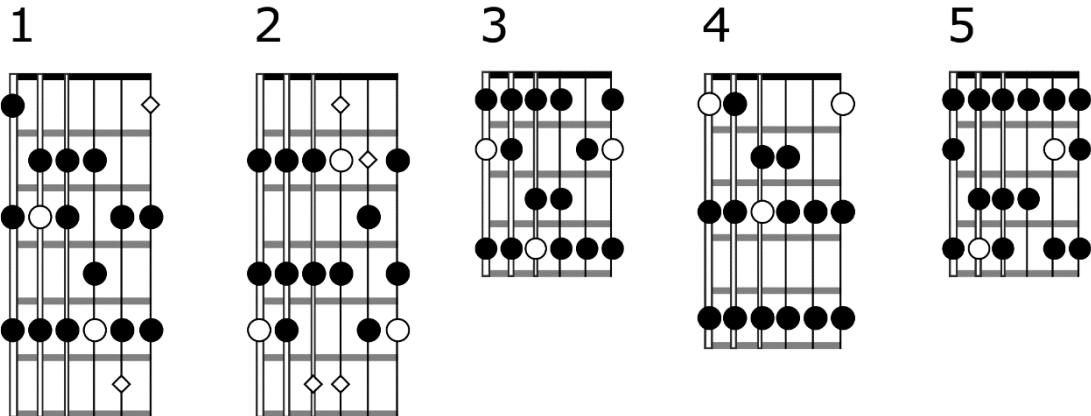


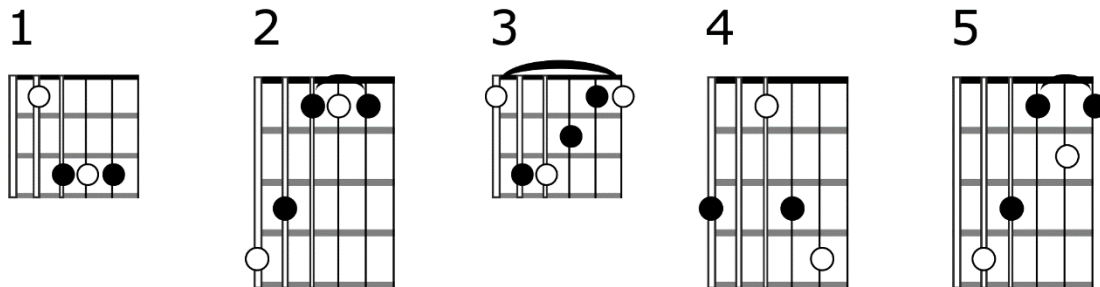
Tabla de notas de color y tensión permitidas según el tipo de acordes

	Sin problemas	Con cuidado
Maj7	6, 9	#11, #5
Maj6	9	7, b7, #11
m7	9, 11	13
m6	9	7, b7, 11
m7b5	11, b13	9
menor Maj7	9	6, 11
Dominante sus4	9, b9, 13	b13
Dominante	9, b9, #9, 11, #11, 13, b13	11

Escalas mayores en cinco posiciones



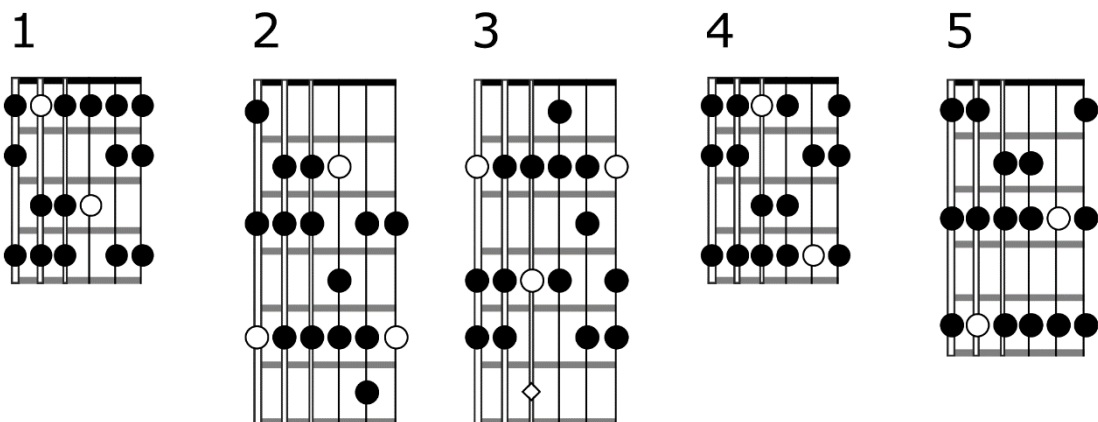
Referencia acórdica



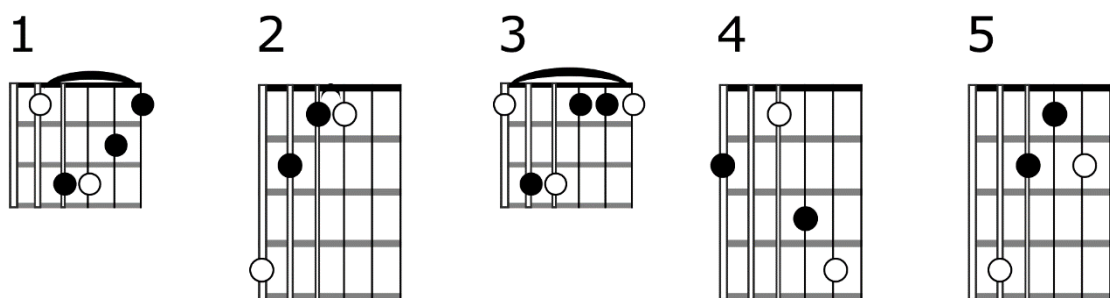
Advertencia: los puntos en blanco representan la tónica o centro tonal de la escala.

Los rombos indican puntos alternativos a los identificados en la cuerda contigua, permite elegir digitación alternativa.

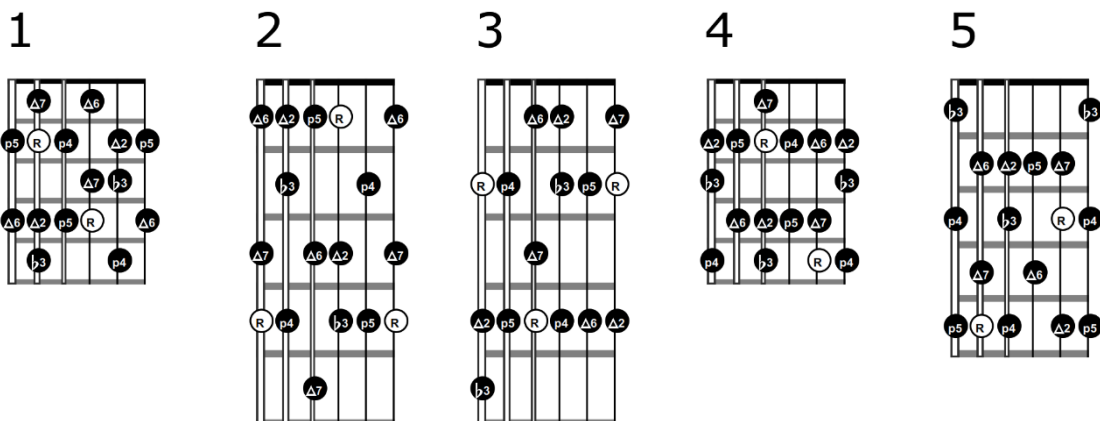
Escala menor eólica o natural en cinco posiciones



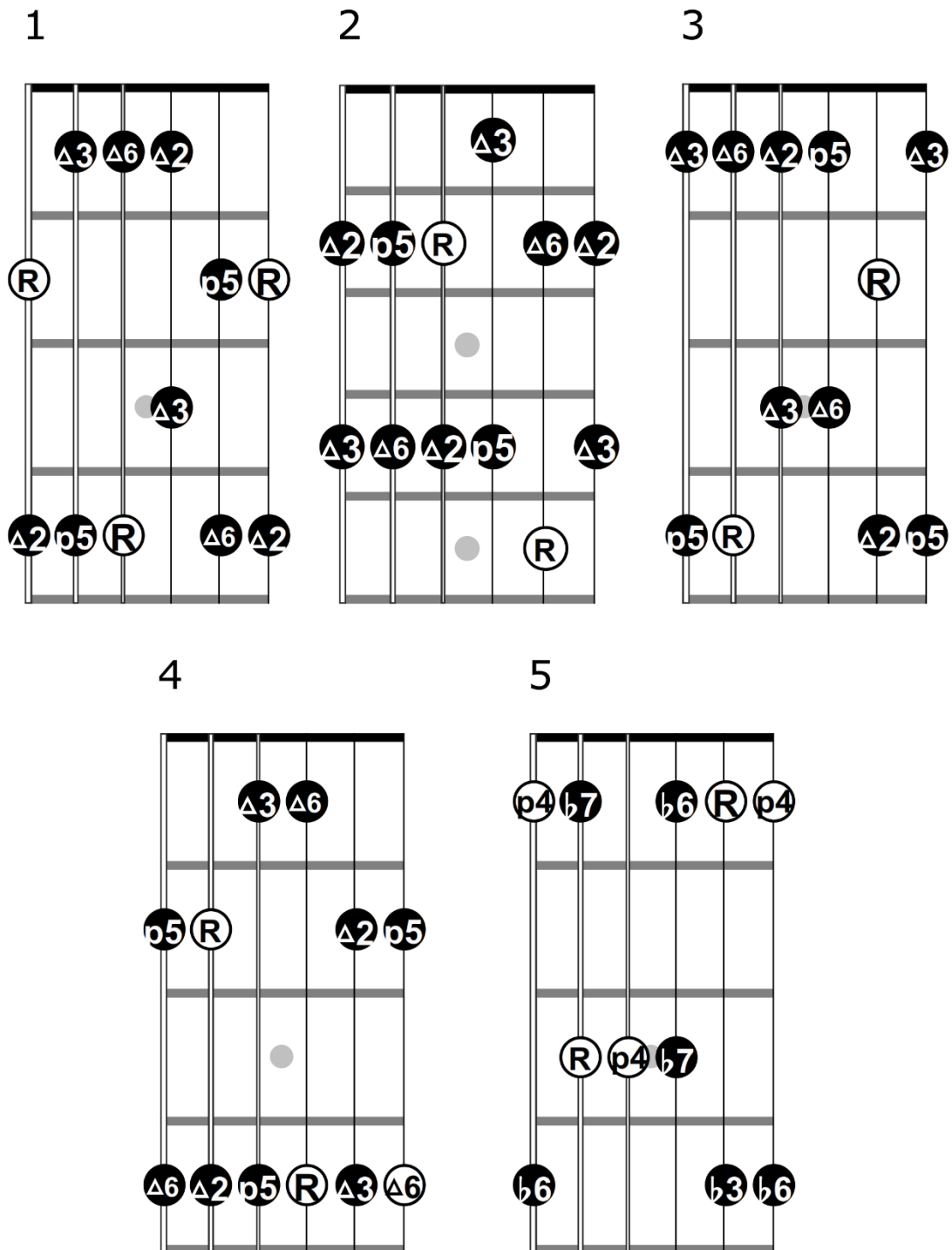
Referencia acórdica



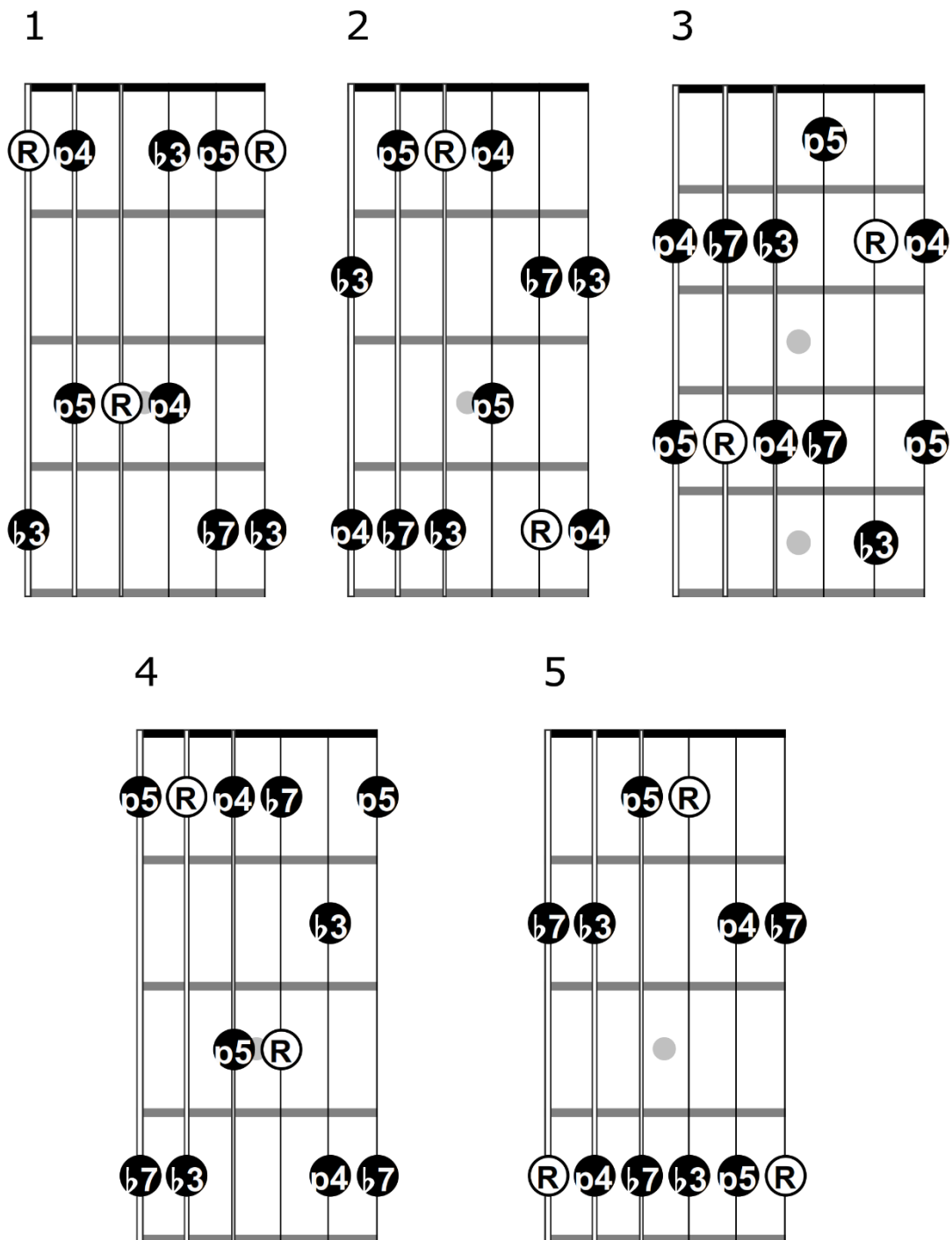
Escala menor melódica en cinco posiciones



Escala pentatónica Mayor en sus cinco posiciones



Escala pentatónica menor en sus cinco posiciones



Arpeggios, acorde quebrado y acorde plaqué

A continuación, proponemos algunas fórmulas de arpeggios⁸¹.

p, i, m, a	p, i, a, m
p, m, i, a	p, m, a, i
p, a, i, m	p, a, m, i



Las figuras rítmicas de los arpeggios pueden variar y presentarse en otros niveles métricos, como el pulso o la subdivisión, y en otras estructuras métricas, pero a los efectos del aprendizaje, el arpeggio en el valor de la división a un pulso lento pareciera ser el más útil.

En los acordes quebrados se articula primer el bajo y luego las voces agudas de los acordes:



Por su parte, en los acordes plaqué, todas las voces del acorde son pulsadas al mismo tiempo:



⁸¹ Se sugiere ampliar con: Carlevaro, A. (1971): Serie Didáctica para guitarra. Cuaderno N°2: Técnica de la mano derecha (Arpeggios y ejercicios varios). Buenos Aires, Barry.

ANEXO B

En este anexo se presentan trabajos realizados por estudiantes de diferentes años y niveles que integran la cátedra de Guitarra Educación y Sonido (FDA-UNLP) y cuya resolución tiene base en los materiales presentados en los capítulos anteriores.

Guitarra Educación I

Consignas

Trabajo Práctico N°1

Componer un arreglo de auto acompañamiento melódico para una canción infantil a elección. El mismo debe contener principalmente melodía paralela en 3ras/6tas (4tas/5tas, dependiendo del entorno tonal/modal de la canción elegida), contramelodías, melodías complementarias, armonización con bajos (estado fundamental y/o inversiones). La composición de secciones instrumentales (introducción, interludio y coda) puede ser original o bien un fragmento de la melodía.

García, Miguel: Pajarito chino

Moyano, Sebastián: Luna lanar

Peluso, Laura: Tongo-tongo

Trabajo Práctico N°2

Producir un arreglo de auto-acompañamiento para una canción de repertorio a elección. El mismo debe presentar como contenido principal un ostinato rítmico-melódico. Este ostinato podrá, asimismo, presentarse como introducción, interludio y coda.

Casco, Luciano: Mi negra rubia – Adrián Berra

Moyano, Sebastián: Algarrobo, algarrobal –

J. Pomferrada y L. Espinosa Cimaglia

Trabajo Práctico N°4

Realizar un arreglo de auto-acompañamiento armónico utilizando acordes tríadas en sets de cuerdas consecutivas y tétradas en estado fundamental y en inversiones. Las secciones instrumentales (introducción, interludio y coda) pueden presentarse como monodías, melodía con acompañamiento armónico (bajos o acordes) o solamente ser una sección armónica.

Otonello, Juan: Mis planes son amarte – Juanes

Peluso, Laura: Azúcar del estero – Lisandro Aristimuño

Trabajo Práctico N°5

Componer un arreglo de auto-acompañamiento para recitar un verso, jitanjáfora o trabalenguas del repertorio propuesto. A tales efectos podrá contar con recursos melódicos, armónicos, tímbricos y expresivos a elección.

Montalto, Luciano: Sana, sana

Otonello, Juan: Gata ética pelética.

Guitarra Educación II

Consignas

Trabajo Práctico N°2

Componer un arreglo de auto-acompañamiento para una canción a elección, cuyo contenido principal sea un ostinato rítmico-melódico. Será condición indispensable que la extensión del ostinato no coincida con la estructura métrica y/o la extensión de la frase de la canción. Este ostinato podrá, asimismo, presentarse como introducción, interludio y coda.

Castro Cohelo, Alan: Agua Marfil – Usted señálemelo
Malanchino, Sofía: Doña Ubenza – Chacho Echeñique
Stupiello, Alejo: Té para tres – Soda Stero

Trabajo Práctico N°3

Producir un arreglo de auto-acompañamiento para una canción a elección cuyo principal fundamento sea el uso de acordes de notas guías (Tónica, 3ra y 7ma) y el agregado de notas de color y/o tensión. Las secciones instrumentales (introducción, interludio y coda) pueden presentarse como monodías, melodía con acompañamiento armónico (bajos o acordes) o solamente ser una sección armónica.

Bermeo, Anika: Tonada para la luna llena – Simón Díaz
Cadona, Brenda: No fue – Chita
Del Río, Ana Paula: Los días – Loli Molina

Guitarra Educación III

Consignas

Trabajo Práctico N°2

Realizar un arreglo de auto-acompañamiento para una canción a elección, que contemple el uso de recursos tímbricos propuestos en las obras de repertorio abordadas en el Trabajo Práctico N°1. Así mismo, se podrán sumar otros recursos tímbricos convencionales y no convencionales, tanto para la guitarra como para la voz. Las secciones instrumentales (introducción, interludio y coda) podrán presentarse como monodías, melodía con acompañamiento armónico (bajos o acordes) o solamente ser una sección armónica.

Casco, Luciano: Tu nombre y el mío – Lisandro Aristimuño (TP N°1: Estudio Sencillo XI – Leo Brouwer)

Palazzesi, Juan Pablo: El mundo extraño – El mató a un policía motorizado (TP N°1: El cantao de la paloma enamorada – Atahualpa Yupanqui)

Trabajo Práctico N°5

Componer un arreglo de auto-acompañamiento para una canción acorde a un contexto escolar específico (1er y 2do ciclo de Educación Primaria y 1ro, 2do y 3er año de Secundaria Básica) que tenga en cuenta un contenido escolar puntual.

García Miguel: Palmeras - Louta

Lambruschini, Tomás: Retrato – Inti Illimani

Ramírez, Juan Pablo: Terraza - Wos

Guitarra Educación IV

Consignas

Trabajo Práctico N°2

Analizar la obra de repertorio estudiada en el Trabajo Práctico N°1 en busca de los recursos compositivos y materiales más pregnantes. Componer un arreglo de auto-acompañamiento para una canción a elección utilizando tales recursos.

Meiriño, Sofía: Como el aire – Juan Falú (TP N°1: Torija – Moreno Torroba)

*Fernández Molina, María José: Plug del Sur – Lisandro Aristimuño (TP N°1: Omaggio a
Tárrega – Nuevos estudios sencillos – Leo Brouwer)*

*Palazzesi, Juan Pablo: Siguiendo a la luna – Fabulosos Cadillacs (TP N°1: Canción de cuna
– Leo Brouwer)*

*Ricard, Juan Ignacio: Te recuerdo Amanda – Víctor Jara (TP N°1: Homenaje a la tumba de
debusí – Manuel de Falla)*

Para escuchar los ejemplos citados diríjase a:

https://www.youtube.com/playlist?list=PL7ozFX84IXGaDVGGjr0OM9m9JPuK_uJag&jct=BSeiU1HVJ1JM8qxP9SEy4CLR53L7Yw

Para ver los trabajos citados diríjase a:

https://drive.google.com/drive/folders/1Wzrm8Lb-0IMQvVe4PysR2z-QVprNo7-1?usp=drive_link

Autores

Coordinadora

Dávila Feinstein, Julieta

Licenciada y profesora en música con orientación en guitarra (FdA-U.N.L.P.), especializada en la docencia en guitarra para educadores musicales desde el año 2006. Profesora titular ordinaria de la cátedra de Guitarra Educación (FdA-U.N.L.P.). Dirige el proyecto de investigación “La guitarra para el educador musical. Algunas líneas formativas posibles para pensar la guitarra como herramienta escolar” en el marco del Programa de Investigación Bianual en Artes (PIBA). Participa como investigadora categorizada, en proyectos de investigación sobre el estudio de la historiografía musical latinoamericana y hemisférica (IEPAL, FdA/UNLP). Es autora y co-autora de “La guitarra para los educadores musicales. Un enfoque posible para el abordaje de la música popular con la mirada puesta en la educación musical” (2022), “El huayno vs. la práctica común. El tamiz colonial en las músicas latinoamericanas” (2020), “Cuando suena la tinta: la música de una nueva clase, los literati.” en Historia del arte y la música medieval (2019).

Autores

Jáuregui, Ernesto Matías

Ernesto Matías Jáuregui es Licenciado y Profesor en Guitarra de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Profesor Adjunto ordinario de Guitarra Educación Musical; JTP ordinario en Introducción a la Producción y el Análisis Musical; JTP de Instrumento del Profesorado y la Licenciatura en Música Popular. Es co-director del proyecto de investigación “La guitarra para el educador musical. Algunas líneas formativas posibles para pensar la guitarra como herramienta escolar” en el marco del Programa de Investigación Bianual en Artes (PIBA). Es co-autor de “La guitarra para los educadores musicales. Un enfoque posible para el abordaje de la música popular con la mirada puesta en la educación musical” (2022). Es Docente Investigador Categoría V (Usos y representaciones en el empleo de la voz en las clases con ingresantes a las carreras universitarias de música. Docente Investigador categoría V (Materiales, Voces rotas. Lo omitido en el canto). Es autor del artículo Manifiesto del Nuevo Cancionero. Clang Revista del Departamento de Música Año 4 N° 4.

Armellino, Marco Gabriel

Profesor de Guitarra (Conservatorio Gilardo Gilardi), Profesor en Música con orientación en guitarra (FdA-UNLP) y especializando en el posgrado Especialización en lenguajes artísticos con orientación en música (FdA-UNLP). Es Profesor JTP ordinario de la cátedra de Guitarra Educación musical y Tecnicatura en Sonido (FdA-UNLP).

Beltrán, Francisco Joaquín

Licenciado y Profesor en Música con Orientación en Educación Musical. Ayudante diplomado en la cátedra de Guitarra de Educación música y tecnicatura en Sonido (FDA-UNLP). Se desempeñó como docente en la cátedra de Producción de Recursos Didácticos I y II de la carrera Profesorado en Música con orientación en Educación Musical desde el año 2012 al 2016. Autor del artículo “Juegos de palmas: una mirada performativa del aprendizaje” (2015) publicado en las actas de ECCoM (FDA-UNLP). Se desempeña desde el año 2015 como profesor de música de nivel primario en el colegio San Juan Bautista. Es Profesor de la asignatura Instrumento Armónico Guitarra en el conservatorio de música Gilardo Gilardi (La Plata) desde el año 2019. Participó como investigador y colaborador en el Proyecto “La guitarra para el educador musical. Algunas líneas formativas posibles para pensar la guitarra como herramienta escolar” en el marco del programa de investigación bianual de Artes (PIBA).

Dávila Feinstein, Julieta

La guitarra en la producción de recursos didácticos : del instrumento a la herramienta / Julieta Dávila Feinstein ; Coordinación general de Julieta Dávila Feinstein. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2026.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2684-5

1. Guitarra. 2. Educación Musical. 3. Composición Musical. I. Dávila Feinstein, Julieta, coord.

II. Título.

CDD 787.87

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 644 7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

EduLP integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2026

ISBN 978-950-34-2684-5

© 2026 - EduLP

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA