

UNIVERSIDADE FEDERAL DE INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA  
INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)  
CURSO DE MÚSICA - PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

JAVIER SALAS CCENTE

**ENTRE WEIZMANN Y CARLEVARO: ESTUDIO DE TÉCNICA PURA EN  
ORQUESTA DE GUITARRAS**

FOZ DO IGUAÇU  
2017

JAVIER SALAS CCENTE

**ENTRE WEIZMANN Y CARLEVARO: ESTUDIO DE TÉCNICA PURA EN  
ORQUESTA DE GUITARRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal de Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em música ênfase em Práticas Interpretativas

Orientador: Prof. Ms. Alexandre Aguiar Lopes

FOZ DO IGUAÇU


2017

JAVIER SALAS CCENTE

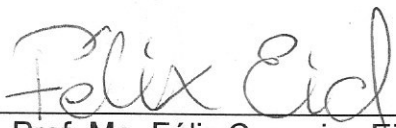
**ENTRE WEIZMANN Y CARLEVARO**  
ESTUDIO DE TÉCNICA PURA EN ORQUESTA DE GUITARRAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música ênfase em Práticas Interpretativas.

**BANCA EXAMINADORA**

  
Orientador: Prof. Me. Alexandre Aguiar Lopes  
UNILA

  
Prof. Me. Gabriel Henrique Bianco Navia  
UNILA

  
Prof. Me. Félix Ceneviva Eid  
UNILA

Foz do Iguaçu, 14 de julho de 2017.

Trabajo que dedico a mi novia  
Ángela, por ser éste, el inicio de  
una serie de éxitos que nos  
esperan.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi hermosa madre por haberme apoyado incondicionalmente a lo largo de la carrera y de mi vida.

## RESUMEN

La sistematización de lo que se conoce en Brasil como Enseñanza Colectiva de Instrumento Musical, se remite a los años 50, lo cual la convierte en un universo relativamente nuevo. Por tanto, este trabajo propone indagar los principios fundamentales que rigen a la “Enseñanza Colectiva” o “Enseñanza en Grupo” y diferenciarla de la Enseñanza Individual, Tutorial o Conservatorial, para después enumerar brevemente a los materiales didácticos publicados en Brasil, cuyos autores mismos atribuyen el uso de la Enseñanza Colectiva dentro de sus publicaciones. Entre éstos, la figura de Claudio Weizmann se hará presente con su propuesta: “Orquesta Pedagógica”, la cual además de servir para la iniciación en el instrumento, también plantea la conformación de Orquestas de Guitarras.

Por último, tras una crítica al estudio de técnica dentro de las Orquestas Pedagógicas, se planteará una propuesta que entreteja el estudio de técnica con algunas ideas del método de Carlevaro con un contexto colectivo como el que propone Weizmann. Esta propuesta estará basada en la substitución de simples líneas melódicas asignadas a los *naipes* por líneas que desenvuelvan un determinado fundamento técnico, intentando dejar cada ejercicio lo más parecido a un estudio de técnica pura.

Palabras-Clave: Enseñanza Colectiva, Orquesta de Guitarras, ECIM, Claudio Weizmann, Orquesta Pedagógica.

## **ABSTRACT**

The systematization of what is known in Brazil as Collective Teaching of Musical Instruments refers to the 1950's, which makes it a relatively new subject. This research investigates the fundamental principles that govern "Collective Teaching" or "Group Teaching" and distinguishes it from Individual, Tutorial or Conservatory Education. Additionally, this research briefly lists didactic materials dealing with Collective Education published in Brazil. Among these, the figure of Claudio Weizmann and his work will be central to this proposal: "Orquesta Pedagógica", which, besides serving for initiating the student in the instrument, also proposes the constitution of guitars orchestras.

Finally, after a critique of technical practice within pedagogical orchestras, I propose an alternative that interweaves technique practice based on concepts by Carlevaro with a collective context such as that proposed by Weizmann. This proposal will be based on the substitution of simple melodic lines assigned to each guitar part for lines that develop a specific technical foundation, trying to bring each exercise as close to a pure technical study.

**Key Words:** Collective Education, Guitar Orchestra, ECIM, Claudio Weizmann, Pedagogical Orchestra.

## LISTA DE ABREVIATURAS

EC	–	Enseñanza Colectiva
EI	–	Enseñanza Individual
ECIM	–	Enseñanza Colectiva de Instrumento Musical
ENECIM	–	Encuentro Nacional de Enseñanza Colectiva de Instrumento Musical



## SUMARIO

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>ENSEÑANZA COLECTIVA DE INSTRUMENTO MUSICAL.....</b>	<b>12</b>
2.1	ENECIM.....	16
2.2	ENSEÑANZA COLECTIVA DE GUITARRA.....	16
2.3	MATERIALES DIDÁCTICOS.....	17
2.4	ORQUESTA PEDAGÓGICA DE WEIZMANN.....	21
<b>3</b>	<b>ALGUNOS APUNTES SOBRE EL ESTUDIO INDIVIDUAL.....</b>	<b>25</b>
3.1	ABEL CARLEVARO .....	26
3.1.1	<i>Técnica pura</i> .....	29
<b>4</b>	<b>ESTUDIO DE TÉCNICA PURA EN ECIM (PROPUESTA).....</b>	<b>30</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>39</b>
	<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>41</b>
	<b>APÉNDICE 1.....</b>	<b>44</b>
	<b>APÉNDICE 2.....</b>	<b>49</b>
	<b>APÉNDICE 3.....</b>	<b>52</b>

## 1 INTRODUCCIÓN

Las expresiones “Enseñanza en Grupo” y “Enseñanza Colectiva”, para este trabajo, serán tratadas como enunciados sinónimos que están traducidos literalmente de las expresiones en portugués: “Ensino em Grupo” y “Ensino Coletivo” respectivamente. Éstas engloban conceptos que muchas veces son mediana o nulamente conocidos por estudiantes de música y por los propios profesores, ya sea, dentro de instituciones superiores de enseñanza musical o fuera de ellas como en clases particulares, proyectos de extensión u otros. Esto no resulta raro si se sabe que las referencias más antiguas en cuanto a Enseñanza Colectiva dentro de Brasil remiten a final de los años 50 (CRUVINEL, 2014) y la primera vez que se documenta el uso de EC dirigida a la guitarra, también en Brasil, es el año 1989 (TOURINHO, 2011). Estas fechas demarcan que la sistematización de EC es algo relativamente nuevo y si se habla en relación a la guitarra, pues mucho más aún.

La Enseñanza Colectiva e Individual, más que opuestas son enfoques complementares (STERVINO, 2013). Por supuesto, cada una enfatiza aspectos diferentes al momento de impartirse las clases de instrumento. Por un lado está la EI que acentúa el estudio de técnica valiéndose de uno o varios métodos escritos para el instrumento correspondiente. Y por otro lado está la EC que aprovecha su número para trabajar aspectos que tienen que ver más con la interacción cultural, social y musical de sus integrantes.

Una de las críticas más frecuentes a la EI es hecha en relación a su generalización, haciendo que todos los estudiantes pasen por los mismos estudios y las mismas obras. Mills(2007) apunta: “O ensino de instrumento, seja individual, seja em grupo, deve ter em vista as necessidades de cada aluno, ao invés de seguir um mesmo padrão ou mesmo método para todos”. (apud MATIAS, 2014 p. 222).

En base a esto, la elaboración de arreglos de obras, se ha convertido en la principal herramienta que ayuda a los profesores de EC a crear un repertorio acorde a la capacidad técnica de sus estudiantes. Entre los autores que van por esta línea, se destaca Claudio Weizmann que además utiliza estos arreglos para la iniciación

musical y para la conformación de un repertorio de orquesta de guitarras. Sin embargo, en su libro “Violão Orquestral” (WEIZMANN, 2003), publicación en la cual el autor explica a detalle su propuesta. Se presentan *estudios*<sup>1</sup> que son extraídos de métodos tradicionales como los de Cano, Sor, Carcassi. Dicho de otra manera, la propuesta de Orquesta Pedagógica de Weizmann, siendo un ejemplo de propuesta de EC, se apoya en estudios históricamente vinculados a la práctica individual, para poder desenvolver los diversos fundamentos técnicos en sus estudiantes. Sin embargo, la práctica individual no siempre puede ser llevada a cabo debido a las particularidades del colectivo, por ejemplo, un grupo de 10 estudiantes de un barrio de los cuales la mitad no tiene instrumento en casa y que reciben una hora a la semana de clases.

Para intentar dar una opción a este problema primero se analizará la forma como los métodos tradicionales han tratado el estudio de técnica a través de piezas cortas llamados *estudios*. Éstos se encuentran prácticamente en todos los métodos tradicionales de guitarra, y es sólo hasta 1979 que sobresale la figura de Abel Carlevaro en la historia de la didáctica de guitarra en América Latina. Carlevaro (1979) con su libro “Escuela De La Guitarra - Exposición De La Teoría Instrumental”, la cual revolucionó el estudio de técnica. Su gran aporte, en lo que a método de guitarra se refiere, fue que éste propuso la separación del estudio de técnica y el estudio de obras (WOLFF, 2001). De esta manera, los diversos fundamentos técnicos (escalas, arpeggios, ligados, etc.) son aislados y estudiados fuera de trechos musicales. Actualmente a este tipo de práctica se le conoce como estudio de técnica pura<sup>2</sup>.

En ese sentido, el objetivo de este trabajo es plantear una propuesta que entretenga el estudio de técnica como propuso Carlevaro con un contexto colectivo como el que propone Weizmann, con la finalidad de llenar los vacíos existentes en

---

<sup>1</sup> “Estudo (fr. étude; al. Etüde, Etüden, Studie) Peça geralmente curta e sem grandes pretensões musicais cujo objetivo básico é o aprimoramento técnico do instrumentista”. (DOURADO, 2004 p.124)

<sup>2</sup> Según Silva (2012, p.2) Técnica pura es el término técnico usado para designar el estudio de los mecanismos de ejecución del instrumento, sin aplicación a una obra o trecho musical.

espacios de Enseñanza Colectiva que no pueden permitirse el uso de estudios tradicionales. De esta manera, haciendo uso de los arreglos de obras se propone fomentar el estudio de técnica pura dentro de una orquesta pedagógica, al mismo tiempo que se desarrolla una herramienta más para variar las alternativas de planificación de las clases de instrumento.

## 2 ENSEÑANZA COLECTIVA DE INSTRUMENTO MUSICAL (ECIM)

En Brasil, la práctica de la Enseñanza Colectiva, se cree que ya comenzaba a ser difundida desde el primer contacto entre jesuitas e indígenas para la catequización por medio de la música, las primeras bandas de esclavos, las bandas militares, ruedas de Samba y Choro, y otro tipo de formaciones (CRUVINEL, 2014). Sólo a partir de finales de 1950, las prácticas pedagógicas e investigaciones de algunos autores, comienzan a expandir los conceptos de la EC de manera sistemática. Entre algunos de estos autores se puede nombrar a: Alberto Jaffé (cuerdas), José Coelho de Almeida (vientos), Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves (piano), Alda de Oliveira (teclado), Diana Santiago (piano), Joel Barbosa (vientos), Ana Cristina Tourinho (guitarra), Maria Isabel Montandon (piano), José Leonel Gonçalves Dias (cuerdas), Enaldo Oliveira (cuerdas), João Maurício Galindo (cuerdas), Abel Moraes (violonchelo), Flavia Maria Cruvinel (guitarra y cuerdas), Carlos Henrique Costa e Simone Machado (piano), Marco Antônio Toledo Nascimento (vientos), Marcelo Brazil (guitarra), Marcelo Eterno Alves (vientos); entre otros. (p.15)

Montandon (2014), señala que en los últimos años y sobretodo en la última década hubo un notable crecimiento en la producción de material sobre Enseñanza Colectiva de Instrumento Musical - ECIM<sup>3</sup>, reflejado en la cantidad de producciones de naturaleza y objetivos variados. Esto demuestra que en Brasil existe una diseminación constante de la enseñanza de instrumento con más de un alumno por clase y que muchos profesores continúan experimentando este formato en diversos niveles, compartiendo experiencias, formas de dar clase, metodologías, materiales. (p.46)

Hoy, el principal objetivo de la EC se ha convertido en la iniciación musical por medio de la práctica instrumental en grupo, que a su vez proporciona una

---

<sup>3</sup>Según Cruvinel (2014) “Em 2004, com a realização do I ENECIM – Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, o termo ECIM - Ensino Coletivo de Instrumento Musical foi popularizado, bem como seus desdobramentos. ”

formación más amplia del individuo. (CRUVINEL, 2014). Por tanto, lo primero a tener en consideración, para comprender los principios fundamentales de la ECIM, es que ésta va dirigida en todos los casos a un grupo o colectivo. Montandon (2012), explica:

Sobre isso, concordo com a definição de Fischer (2010) de que “ensino coletivo” ou “ensino em grupo” trata-se, nada mais nada menos, do que um formato de aula. Estamos falando, em primeiro lugar, de número de alunos em sala de aula, ou seja, do formato da aula, que pode ser individual ou em grupo (ou coletivo). As possibilidades de configuração e função das aulas são imensas, como colocado acima. Nesses contextos, as formas de dar aulas, os materiais, os objetivos serão também variados, e adaptáveis ao grupo, mostrando, justamente, os potenciais que a formação em grupo oferece, e que a difere do formato de aula individual (p.49)

Se observa que para Montandon la EC sería un “formato de clase” que difiere del formato individual no sólo en el número de alumnos sino también en los objetivos de cada uno. Cerqueira (2010) explica que los dos formatos de clase más utilizados en la música son la Enseñanza Individual y la Enseñanza Colectiva. Según el autor, la EI fue incorporada a las prácticas pedagógicas de los conservatorios e instituciones dedicadas a la enseñanza musical del siglo XIX, en las cuales, se tenía como objetivo la formación de concertistas virtuosos orientados a la música erudita occidental. Y que ésta sería la idea más asociada al formato de EI. Siendo hoy en día, un formato presente en la formación de instrumentistas tanto eruditos como populares y el más usado para dar clases de instrumento tanto dentro como fuera de instituciones.

Por su lado, la EC es una alternativa que hace frente a la EI proponiendo desenvolver en los estudiantes, actitudes no sólo musicales sino también sociales (MORAES, 1997 apud VIEIRA, RAY, 2006) a partir de la observación, la interacción social y el diálogo con los compañeros, siendo constantemente reforzado por elementos motivacionales que favorecen en gran medida la enseñanza y el aprendizaje (CERQUEIRA, 2010). Según Abel Moraes (1995 apud BATISTA, 2014 p. 312), “de todas as vantagens que o ensino em grupo pode trazer, a motivação é, provavelmente, a mais importante”. Además, fuera de la sala de clase, la EC también es considerada por autores como Montandon (2014), Ortins (2004),

Cruvinel (2004) una herramienta de Democratización de la Enseñanza de Música<sup>4</sup>. E inclusive en el sentido financiero, presenta costos menores en comparación a la EI, que por ende beneficia a un número mayor de interesados (CERQUEIRA, 2010).

Dentro de lo descrito y debido a la innumerable cantidad de situaciones que pueden describir el contexto de una clase colectiva de instrumento musical, no existen consensos referidos al concepto, la función, los objetivos, ni a la manera de impartirse una clase de instrumento haciendo uso de la EC. Respecto a esto Montandon (2004) cree que la Enseñanza en Grupo podría tener varias funciones y que todas serían válidas, siempre que el objetivo sea claro y la metodología apropiada. Ejemplo de estas funciones podrían incluir a la formación de instrumentistas, democratización de la enseñanza de música, musicalización general del individuo, y muchas más.

Debido a esto, las definiciones que describen a la EC ofrecidas por los autores pueden ser múltiples, variadas y particulares. En muchos casos pueden referirse a ella no sólo como un formato de aula como propone Montandon, sino también como una metodología, un objetivo, una herramienta, un principio pedagógico, entre otros. Frente a esto, la autora refiere que es legítimo y saludable cualquier otra interpretación que se haga respecto a la EC y que la cuestión no es la defensa de cada postura, sino la problematización de estas cuestiones con el objetivo de construir estructuras conceptuales a partir de la revisión, divulgación y discusión de los diversos puntos de vista. (p. 49)

De manera similar, la discusión para definir si estas prácticas deberían ser llamadas Enseñanza Colectiva o Enseñanza en grupo, se hicieron notables debido al uso de ambos términos en manos de diferentes autores. Algunos de ellos como Maria de Lurdes Junqueira Gonçalves, Maria Inês Diniz, Diana Santiago, Maria Isabel Montandon, Ana Cristina Tourinho, Abel Moraes, inicialmente se referían al trabajo que desenvolvían como Enseñanza en Grupo. Mientras que otros como

---

<sup>4</sup> Según Ortins, Cruvinel e Leão (2004) Democratización de la Enseñanza de Música es suprimir la carencia de buena formación musical al ciudadano no perteneciente a la élite.

Alberto Jaffé, José Leonel Gonçalves Dias, Enaldo Oliveira, João Maurício Galindo, José Coelho de Almeida, Joel Barbosa, le daban el nombre de Enseñanza Colectiva. Respecto a esta discusión, Cruvinel (2014) explica:

Na dissertação de mestrado (Cruvinel 2003 e 2005) cunhamos o termo “Ensino Coletivo de Instrumento Musical” – ECIM por entender que o termo funcionaria (e funciona!) como “guarda-chuva”, unificando as práticas de ensino-aprendizagem em grupo, contemplando todos os instrumentos musicais, metodologias e técnicas de ensino. (p. 18)

En los anales del VI ENECIM, Montandon (2014) expone que es encontrada una gran diversidad de expresiones utilizadas para referirse a la enseñanza de instrumento musical con más de un alumno en clase. Entre éstas, la más frecuente es “Enseñanza Colectiva” y muchas veces también “Enseñanza en Grupo”. Más adelante en otro artículo del mismo evento, Montandon trata a estas dos terminologías como sinónimos. (p. 502).

Dicho todo esto, se puede decir de manera sucinta que la Enseñanza Colectiva o Enseñanza en Grupo, son términos que representan lo mismo: un formato de clase que cuenta con más de un alumno en el mismo espacio físico y al mismo tiempo. Hoy en día, se les asocia más con la práctica pedagógica y sobre todo con la iniciación instrumental. A diferencia de la Enseñanza Individual Profesor-Alumno, la EC no está preocupada únicamente por un desenvolvimiento técnico-musical sino también por aspectos sociales, práctica de valores y por desarrollar áreas musicales inherentes a los colectivos y la práctica en conjunto.

Sin embargo, esto no quiere decir que la enseñanza colectiva sea mejor a la individual o viceversa, simplemente se trata de dos maneras de impartir una clase de instrumento, puesto que el éxito con los objetivos de la misma va depender de la calidad de enseñanza instrumental y no del número de alumnos. Como dice Mehr (1965 apud MONTANDON, 2004 p.45) “não é o formato da aula que faz a diferença, mas o que podemos conseguir com ele. ”



## 2.1 ENECIM

El “Encuentro Nacional de Enseñanza Colectiva de Instrumento Musical - ENECIM” es un evento que se lleva a cabo bianualmente, siendo realizada su primera edición el año 2004 en la ciudad de GOIÂNIA – GOIÁS, y la última de 2016 en SOBRAL – CEARÁ. Contando hasta el momento con siete ediciones. En un primer momento el evento tuvo como objetivo reunir a investigadores y educadores para discutir temas referentes a la EC como metodologías, experiencias, ECIM en la Educación Básica, Proyectos Socio-Culturales, entre otros. Y a lo largo de los años se ha convertido en un espacio en el que los investigadores, profesores y alumnos de múltiples instituciones en todo el país, promueven la difusión de problemáticas que atraviesa la enseñanza musical en la actualidad. Acompañado de publicaciones de trabajos, experiencias, cursos, recitales, presentaciones y otros; en las reuniones del ENECIM se estructuran propuestas, se incentiva a la capacitación profesional y se promueve la producción intelectual referida a la EC. (ORGANIZADORES DEL VI ENECIM).<sup>5</sup>

## 2.2 ENSEÑANZA COLECTIVA DE GUITARRA

A lo largo de la existencia del ENECIM y en los anales de este, se han publicado diversos estudios de caso que describen experiencias de iniciación instrumental a través de EC aplicada a un sinfín de instrumentos, estando entre los más mencionados el piano, las cuerdas y la guitarra.

Aunque algunos consideran que la primera experiencia documentada que describe el uso de EC aplicada a la guitarra es de 1989 en la Universidade Federal da Bahia (UFBA) (TOURINHO, 2011). Existen registros de la práctica de guitarra en grupo desde mediados de 1970 en Sao Paulo con el profesor Antônio Manzione.<sup>6</sup> Desde entonces hasta la fecha, el número de profesores que han volcado su trabajo

---

<sup>5</sup> Disponible en: <<https://enecim.emac.ufg.br/p/17706-apresentacao>>. Accesado en: 30 junio de 2017.

<sup>6</sup> Disponible en: <<http://www.online.unisanta.br/2012/11-10/cultura-1.htm>> Accesado en: 20 de septiembre de 2017  
<[http://pt.speedydeletion.wikia.com/wiki/Maestro\\_Antonio\\_Manzione](http://pt.speedydeletion.wikia.com/wiki/Maestro_Antonio_Manzione)> Accesado en: 20 de septiembre de 2017

a la experimentación y uso de EC con este instrumento, ha ido en aumento y como prueba de ello son los múltiples relatos publicados en el ENECIM.

### 2.3 MATERIALES DIDÁCTICOS

En un artículo publicado por Silva Sá e Leão (2015) se analizaron los materiales didácticos publicados en Brasil que tengan como propuesta principal la enseñanza colectiva de guitarra, y cuyos propios autores describan hacer uso de la misma. Se concluyó que hasta entonces poquísimos autores habían publicado materiales destinados a la iniciación musical por EC dirigida a la guitarra. Registrándose sólo 3 libros publicados: *Oficina de Violão* (2003) de Cristina TOURINHO e Robson BARRETO, *Violão Orquestral* (2003) de Cláudio WEIZMANN y *Na Ponta dos Dedos* (2012) de Marcelo BRAZIL.

Una característica muy importante, analizada más adelante por el mismo artículo, dicta que estos materiales didácticos no pueden ser llamados métodos. Luego de hacer un análisis sobre las diferentes concepciones que hay acerca del término “método”, Silva Sá e Leão concluyen que ninguna de las tres publicaciones completan los requisitos para clasificarse como método, principalmente porque ninguno sigue un camino ni reglas determinadas para alcanzar un objetivo. O como los autores lo describen, ninguno sigue un “paso a paso” (SILVA SÁ e LEÃO, 2015), por lo que deciden clasificar estas publicaciones como Libros de Repertorio o Materiales Didácticos direccionados a la EC de guitarra.

El no poder seguir un paso a paso es también influenciado por la extrema variabilidad de contextos en los que se puede dar la EC, viéndose afectada por factores como edad, nacionalidad, conocimientos previos de técnica, preferencias musicales, colectivo homogéneo<sup>7</sup>, heterogéneo, entre otros.

Las piezas encontradas dentro de estos materiales didácticos o libros de repertorio con frecuencia son composiciones o arreglos para diversas formaciones,

---

<sup>7</sup> Según Cruvinel (2014, p.18) “O ECIM pode acontecer a partir do mesmo instrumento - Ensino Coletivo Homogêneo, ou com instrumentos diferentes – Ensino Coletivo Heterogêneo. ”

éstas sirven para ejemplificar la manera cómo debe ser pensada una Enseñanza Colectiva. Respecto a esto, Brazil afirma:

Conhecendo as características do ensino coletivo de violões, a diversidade dos espaços onde ele ocorre e sabendo da impossibilidade de existir um material didático adequado para cada um desses espaços, partimos do princípio que dificilmente existirá um método totalmente funcional para esse tipo de atividade didática. No entanto, a criação de exercícios, arranjos e composições pelo próprio professor, em paralelo com a prática didática, tem se mostrado eficiente em muitos casos. (BRAZIL, 2013 p. 140)

De acuerdo con esto, los arreglos de EC de guitarra se han convertido en la principal herramienta de apoyo como lo demuestran los materiales didácticos de Tourinho, Weizmann y Brazil, los cuales incluyen arreglos de piezas, populares, tradicionales y eruditas para dos o más guitarras. Los arreglos cuentan con la característica de poder tomar en cuenta factores culturales y técnicos para su elaboración. Así, se toma en cuenta a cada alumno y sus particularidades (edad, nacionalidad, conocimientos previos, etc) con el objetivo de tener un modelo de enseñanza centrado en el alumno y no en el profesor (ARÔXA, 2014 p. 186). De esta manera se pueden realizar arreglos que amparen la motivación de los estudiantes a través de piezas que estén más vinculadas a su entorno o que sean técnicamente factibles de ser ejecutadas de acuerdo a sus capacidades.

En busca de esta motivación y debido a la relación que envuelve a la ECIM con la iniciación musical, un recurso presentado por todos los materiales didácticos antes mencionados, son los arreglos que cuentan con líneas melódicas sencillas, para ser interpretadas desde los niveles más iniciantes como se muestra a continuación:

**Figura 1** – Andantino - M. Carcassi. Arreglo para 2 Guitarras.



Fuente: Oficina De Violão (TOURINHO E BARRETO, 2003)



**Figura 3** – Eu sei que vou te amar. Arreglo para 3 Guitarras

Fuente: Violão Orquestral (WEIZMANN, 2003).

Entre los estudios que tratan sobre la importancia de un repertorio de interés en la construcción de un proceso de Enseñanza-Aprendizaje, destacan autores como TOURINHO (1998) quien expone que el repertorio es un factor fundamental para la obtención de mejores resultados y motivación. La autora explica que flexibilizar el repertorio a músicas de la preferencia de los alumnos, puede significar un avance más rápido en las primeras semanas de clase, usando la formación musical anterior a las clases de música, como un camino para conocer otro tipo de repertorio (p. 236).

Arôxa (2014) contribuye a esta idea, explicando que una de las opciones más eficaces en la EC de guitarra es el uso de arreglos de música popular. Por su parte Weizmann (2003) dice que la aproximación al instrumento no debería ser hecha por la enseñanza de teoría ni mucho menos por ejercicios repetitivos, sino directamente por la ejecución de la música y el instrumento. Según él “As músicas do cancionero popular carregam em si uma grande força cultural e provocam imediata identificação do aluno, que com prazer busca os seus ritmos e fraseados.” (p. 14)

Significa que los autores que trabajan por la línea de la EC están prestando una mayor atención a factores que ayudan a comprender mejor la música y no sólo abordando repertorio tradicional o prácticas repetitivas de fundamentos técnicos como escalas, arpegios, entre otros. Esto tampoco quiere decir que la práctica de

técnica haya sido excluida totalmente de la ECIM. Pero eso será descrito en otro capítulo.

Por último, puede suceder que ninguno de los arreglos encontrados en los libros de repertorio se amolde al colectivo de un profesor que pretende comenzar a trabajar con enseñanza en grupo. Ésta es una razón más por la que no hablamos de un método.

Los autores incentivan a que los profesores desarrollen su propio material didáctico (repertorio), no sólo porque el contexto de su clase será completamente particular, sino también para compartir junto a otros profesores el material desarrollado y contribuir a la conformación de un repertorio de ECIM cada vez más amplio. Weizmann (2003) explica:

Os arranjos e transcrições desta obra são um exemplo e não uma finalidade em si mesma. Apesar das peças musicais servirem muito bem ao conteúdo das aulas, a proposta é que o professor e o aluno vivenciem esta experiência e possam criar novos conteúdos baseados nos conceitos aqui apreendidos e na realidade socio-cultural da sua orquestra. (p.11)

De acuerdo con Weizmann, estos arreglos deben ser siempre entendidos sólo como modelos.

## 2.4 ORQUESTA PEDAGÓGICA DE WEIZMANN

De los tres materiales didácticos para EC de guitarras publicados en Brasil, se prestará especial atención a la propuesta de Claudio Weizmann en su libro *Violão Orquestral* (2003).

A diferencia del resto de publicaciones, Weizmann no sólo propone la iniciación musical a través de clases colectivas sino que lo hace a través de la conformación de orquestas de guitarras. Dicho de otra manera, el material didáctico que es usado para la iniciación en el instrumento, es usado también como línea melódica o trecho musical de un arreglo para orquesta. Por ejemplo:



**Figura 5** – Gente Humilde. Arreglo para 4 guitarras.

5 Am7 Gmaj7 Bbdim Am

com a palheta imitando o bandolin 8a acima

pizz.....

Fuente: Violão Orquestral (WEIZMANN, 2003)

Con esto, el autor explica que las piezas de nivel intermedio y avanzado pueden permitir la participación de un iniciante en algún *naipe*<sup>8</sup> o trecho, favoreciendo de esta manera que estudiantes de diversos niveles de técnica sean integrados en un solo grupo y no clasificados de acuerdo a su nivel de conocimiento, edad, u otros. Weizmann explica:

A ideia da taxonomia traz ao professor e à orquestra a possibilidade de se manter sempre numerosa, socializadora e sonora. Além disso, o intercambio dos alunos torna-se pleno, fazendo com que todos tenham contato com repertórios interessantes e desafiadores. Neste ambiente de aprendizagem todos os alunos são beneficiados pelo exemplo dos outros e principalmente, beneficiam o outro e o grupo. (WEIZMANN, 2003 p.12)

De acuerdo con esto, también se evita que los alumnos iniciantes queden siempre entre iniciante y se refuerza la idea de que el profesor no es el único modelo a seguir sino también los otros estudiantes. De la misma manera, los estudiantes avanzados refuerzan sus habilidades tocando y acompañando a los iniciantes.

Con todo esto, se debe diferenciar el repertorio de la Orquesta Pedagógica de Weizmann con los tradicionales dúos, tríos, cuartetos de guitarra. Ya que la

<sup>8</sup> Naípe, palabra en portugués que se refiere al grupo de instrumentos que harán una voz idéntica dentro de la orquesta.



elaboración de un arreglo para ECIM parte principalmente de la consideración del nivel de técnica que poseen sus integrantes. “O arranjador necessita imaginar a capacidade técnica do instrumentista que irá executar a música e antever as possibilidades no processo de aprendizagem” (FREIRE; MENDONÇA, 2004 apud ARÔXA, 2014 p.186).

El repertorio de una Orquesta Pedagógica podría juntar tanto en el estudio como en la performance a guitarristas de niveles completamente diferentes, haciendo que los iniciantes toquen partes escritas especialmente para ellos en piezas muy difíciles. “Dentro de este conceito os alunos fazem a Parte ao mesmo tempo em que visualizam e escutam o Todo, isto é, a obra completa, as outras vozes, as sonoridades orquestrales resultantes.” (WEIZMANN, 2014)

Dicho esto es bueno aclarar que en ningún momento se prohíbe la posibilidad del uso de piezas que fueron escritas fuera de los principios de la EC.

### 3 ALGUNOS APUNTES SOBRE EL ESTUDIO INDIVIDUAL

Para tener una referencia en cuanto a cómo y por qué se reforzaron las prácticas pedagógicas individuales en Música, Cruvinel explica:

Os Conservatórios de Música foram criados a partir do culto aos valores do passado, ou seja, da necessidade de “conservar” os conhecimentos considerados relevantes, onde disseminou-se o conceito clássico de cultura, ou seja, cultura como sinônimo de civilização: a base de todo o conhecimento conservado e repassado é o da cultura europeia. O modelo perseguido, desejado é o do virtuose, aquele instrumentista de habilidade técnica excepcional. Transpondo para o campo educacional, a formação deste instrumentista era realizada por meio de aulas individuais, preparando-o para execução de repertórios complexos e de alta performance. Não raro, este modelo eurocêntrico e hegemônico, dificultou e dificulta a aceitação do diferente, ou seja, qualquer música que não fosse reconhecida como “obra prima” ou pertinente para os ambientes acadêmicos e salas de concerto, geralmente a música ocidental, era considerada exótica, bárbara ou menor. Se esta concepção de educação privilegiou a formação de (poucos) grandes instrumentistas e compositores, considerados gênios da cultura ocidental, por outro lado, grandes foram os impactos no sentido de não valorização da individualidade de cada ser humano: modelo único hegemônico – valorização do virtuose; formação musical para elite cultural e/ou econômica; dissociação entre a teoria e a prática causando uma educação musical fragmentada; a supervalorização da técnica e da performance em detrimento dos processos de criação e fruição, entre outros. (CRUVINEL, 2014 p.13)

Y hoy en día, la idea que más se asocia a la EI es la de esas prácticas pedagógicas de los conservatorios del siglo XIX.

Ahora, Como se está considerando que EC y EI se refieren a un formato de clase, la diferencia radica inicialmente en la cantidad de alumnos. La enseñanza individual por lo general va dirigida a un estudiante por clase mientras que la colectiva a dos o más. Montandon (2014) señala que aunque hay quienes indican que el conjunto alumno-profesor ya conforma un colectivo, ella no lo considera por no existir bibliografía que hable al respecto.

Con esto se podría entender erróneamente que el estudio que realiza un estudiante en EC se limita a prácticas únicamente en grupo, sin embargo es posible encontrar estudios de Sor, Carcassi, Aguado y otros, en los Materiales Didácticos de EC de Guitarra, lo que presupone que el estudiante tendrá una experiencia individual con estas piezas.

Vale decir, que aunque en número, individual y colectivo se confrontan, en su contenido no se les debe entender como antagónicas sino como enfoques que deben ser complementares para poder enriquecer la formación de estudiantes (STERVINO, 2014).

Montandon (2014, p.8) también dice al respecto “O ensino individual não é necessariamente o vilão do ensino de instrumento, e características metodológicas atribuídas a um ou outro têm grandes chances de serem encontradas em ambos”.

La Enseñanza Individual, *Enseñanza Tutorial o Modelo Conservatorio* (TOURINHO, 2007) generalmente enfoca el estudio al desenvolvimiento de técnica; aprendizaje de repertorio *padronizado*<sup>9</sup> y ordenado por dificultad; uso de modelos de aprendizaje y prácticas predominantemente solitarias; y al uso de uno o varios métodos. De esta manera pone más énfasis en el resultado.

A diferencia de los materiales didácticos publicados para EC de guitarra, los métodos tradicionales escasamente incluyen ejercicios para realizarse de manera colectiva.

### 3.1 ABEL CARLEVARO

Muchos son los libros llamados métodos, usados para la Enseñanza Tutorial. Por mencionar algunos de ellos: “Méthode pour la guitare” (SOR, 1831), “Méthode Complète pour la Guitare” (CARCASSI, 1836), “Nuevo Método para Guitarra” (AGUADO, 1843), “Escuela Razonada de la Guitarra” (PUJOL 1934), “Classic Guitar Technique” (SHEARER, 1990), entre otros.

Sin embargo, en lo que a didáctica de la guitarra se refiere, uno de los mayores exponentes del s. XX es el uruguayo Abel Carlevaro y junto a él su método publicado en 1979 titulado “Escuela De La Guitarra - Exposición De La Teoría Instrumental”.

---

<sup>9</sup> Estandarizado.

Carlevaro racionalizó los fundamentos técnicos que envuelven la ejecución de la guitarra para incentivar una búsqueda consciente del perfeccionamiento mecánico. Para lo cual separó cada fundamento y lo analizó en su libro “Escuela de la Guitarra”. Finalmente complementó este trabajo con ejercicios específicos publicados en sus cuatro Cuadernos de Técnica. (WOLFF, 2001)

Antes de Carlevaro, los métodos existentes también buscaban el desenvolvimiento técnico, pero fue él quien propuso abordar los problemas presentados desde una perspectiva más lógica. O en palabras de Carlevaro (1979) la técnica no puede ser nunca un estado irreflexivo. “Uno de los grandes problemas instrumentales ha sido siempre la técnica. Ésta no es el resultado puramente físico de la acción de los dedos, sino que es una actividad que obedece a la voluntad superior del cerebro” (p.31), Muñoz (2013) dice:

La diferencia, según el músico uruguayo, consiste en cómo hemos desarrollado nuestro aprendizaje: generando hábitos positivos o por el contrario hábitos negativos. No pocas veces hemos dicho: “Voy a repetir este pasaje hasta que me salga bien”, con lo que reafirmaremos el error creando así mismo un hábito negativo. Por el contrario, lo correcto será comprender cuál es el movimiento adecuado y posteriormente repetir para grabar ese procedimientos mecánico en la memoria muscular creando así un hábito positivo. (MUÑOZ,, p.23)

Entonces, la forma en que Carlevaro plantea seguir este estudio reflexivo, termina por separar el estudio de técnica del estudio de piezas. A diferencia de sus predecesores, Carlevaro no incluyó trechos musicales o piezas cortas que hagan constante uso de un determinado fundamento técnico, sino propuso ejercicios que contengan exclusivamente el fundamento técnico en cuestión, de esta manera, planteó que el alumno pueda enfrentar el problema de manera directa y aislada. (WOLFF, 2001)

Dicho en otras palabras, si como parte del estudio se intentaba superar un determinado desafío técnico, lo que tenían para ofrecer los métodos antes de “Escuela de la Guitarra” eran en su mayoría de veces la explicación de cómo ejecutar el movimiento, seguido de pequeñas obras que hacían uso repetitivo de lo que se intentaba practicar.



### 3.1.1 *Técnica Pura*

Tomando en cuenta la descripción que hace Muñoz (2013) se puede considerar a la técnica como el conjunto de procedimientos, en este caso guitarrísticos, tanto como a la habilidad de una persona para hacer uso de dichos procedimientos.

Un ejemplo de la propuesta de Carlevaro está en la Fig. 7 donde el ligado descendente debe ser estudiado aparentemente fuera de cualquier contexto melódico, armónico y hasta musical, preocupándose únicamente por comprender los mecanismos por los cuales se ejecutaría correctamente un ligado descendente y reforzar con práctica repetitiva la memoria muscular

Hoy a este tipo de estudio se le conoce como “Estudio de técnica pura” y se le diferencia de la “Técnica aplicada” porque esta última es la aplicación de los mecanismos que fueron adquiridos en el estudio de técnica pura, para la interpretación de piezas musicales. (SILVA, 2012)

#### 4 ESTUDIO DE TÉCNICA PURA EN ECIM (PROPUESTA)

A pesar de que la EI puede complementar los materiales didácticos de la EC, parece que las publicaciones de Tourinho, Weizmann y Brazil dejan el estudio de técnica encargada totalmente a los métodos tradicionales. Por ejemplo Weizmann(2003) describe:

No quesito TÉCNICA buscou-se coletar as inovações e sincronicamente preservar o que há de melhor na ancestralidade e nos grandes autores do Violão. São imprescindíveis para o aprendizado os estudos de Carulli, Carcassi, Aguado, Sor, Giuliani, Coste, Antonio Cano. A postura e dedilhados seguem a Escola de Tárrega, trazida ao Brasil por Isaías Sávio. Apareceram, porém algumas soluções para dificuldades técnicas, perceptíveis somente no Violão tocado em orquestra, pois surgiram timbres e articulações bem diferentes do Violão solo, duos e trios. (p. 12)

Estudios de Sor, Aguado y otros obviamente aportan desenvolvimiento técnico a los alumnos que los estudien, lo cual quiere decir que esto no es negativo, sin embargo, tampoco es una alternativa que sea aplicable en todo contexto pues como ya fue mencionado antes, son múltiples los escenarios en que puede suscitarse la EC, como ejemplo, Cruvinel (2014) relata: “Na década de 90, ocorreu o “boom” das ações ligadas ao terceiro setor. Vários projetos sociais surgem no Brasil, [...]e que têm na música e no ensino coletivo sua principal vertente[...] (p. 16). Ésto trae consigo la posibilidad de no poder realizar enseñanza tutorial con cada uno de los estudiantes. Dicho de otra manera, no siempre habrá un espacio para la EI dentro de la EC sobre todo porque los estudios individuales de técnica requieren de un espacio para orientación Alumno-Profesor. Todo esto puede suponer la ausencia de estudio de técnica en la Enseñanza en Grupo.

En base a lo descrito, la propuesta de este trabajo es que el estudio de técnica pueda estar incluida en los espacios propios de la ECIM.

Como ya explicado antes, la elaboración de arreglos es una de las principales herramientas de la ECIM y el uso de ésta puede ayudar en la construcción de ejercicios que respondan a las necesidades que los estudiantes tienen. “O ensino de instrumento, seja individual, seja em grupo, deve ter em vista

as necesidades de cada alumno, ao invés de seguir um mesmo padrão ou mesmo método para todos” (MILLS, 2007 apud MATIAS, 2014 p. 222).

La posibilidad de unir en una sola pieza a estudiantes avanzados e iniciantes incorporada en la Orquesta Pedagógica de Weizmann, maximiza el alcance de los arreglos, permitiendo que la creación de líneas melódicas sencillas para estudiantes iniciantes, puedan estar desde las primeras clases incorporadas en la performance de la orquesta, de esta manera lograr un impacto en la motivación que se genera al tocar con estudiantes avanzados, tocar repertorios sin mutilaciones y el contacto con repertorios interesantes. (Weizmann, 2003)

Por ejemplo, ya que en las Fig. 6 y 7 el fundamento técnico en cuestión es el ligado, la Fig. 8 propone un ejemplo de estudio de ligados en orquesta pedagógica. Para esto se arreglará una pieza que aísle lo máximo posible el fundamento técnico en cuestión en el trecho de uno de sus *naipes*.

**Figura 8** – Estúdio de ligados.

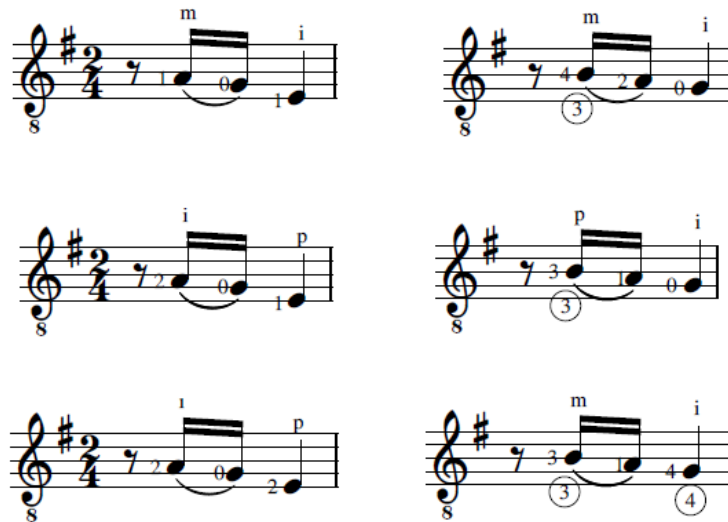
The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled with measure number 33 and the second with 38. Both staves are in a 2/4 time signature and have a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth notes with slurs and fingerings (m, i) indicated above the notes. The first staff includes a circled '3' under a note in measure 36, and the second staff includes a circled '2' under a note in measure 41.

Fuente: Autor

Así, esta línea intenta parecerse más a un estudio de técnica que a un trecho musical. Con una misma célula rítmica y dos variaciones, en las que será tarea del profesor, crear alternativas de digitación, como se muestra a continuación:



**Figura 9** – Alternativas de digitación para ligados de la Fig. 8.



Fuente: Autor

Resaltar que siempre se debe tener en cuenta los principios fundamentales de la lectura con instrumento, por ejemplo, si se va estudiar el siguiente ejercicio:

**Figura 10** – ligado.



Fuente: Autor

Será tan importante la digitación que se haya elegido como estos otros aspectos: apagar la nota sol de la tercera cuerda que se quedará sonando luego de efectuado el ligado, silenciar las cuerdas para lograr oír el silencio de corchea al inicio del compás, duración de la última negra, entre otros. Y por supuesto, cuidar otros aspectos fundamentales de la técnica guitarrística como la calidad de sonido, postura, toque apoyado, etc.

Ya si el profesor considera importante pasar fundamentos de determinada escuela, digamos la *Carlevariana*, hará hincapié en características fundamentales de su pensamiento como Presentación Longitudinal<sup>10</sup>, Presentación Transversal<sup>11</sup> u otros.

El resto de parámetros musicales como la dinámica, la acentuación, el timbre, el tempo. Serán incorporados cuando el mismo ejercicio se toque junto al resto de *naipes* en la orquesta llevando en consideración elementos musicales propios del estilo que se esté abordando. Tal es el caso del ejemplo de la Fig. 11.

**Figura 11** – Estudio de ligados como *naipe*, dentro de un arreglo para trío u orquesta de guitarras.

**ALLEGRETO SCHERZANDO**

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Guitarra', features a melodic line with a triplet of eighth notes (3 1 1), a box containing '33', and various slurs and fingerings (i, m, 2, 3). The middle staff, labeled 'Técnica', shows a rhythmic pattern with slurs and fingerings (m, i, 3). The bottom staff, labeled 'Guitarra', has a simple bass line with slurs and fingerings (7, 3). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fuente: Autor

En los ejercicios formulados, debe prestarse atención a la guitarra con el nombre “Técnica” que en la Fig. 11 aparece como guitarra central, debido a que será ésta la que enfoque algún fundamento técnico, mientras las otras guitarras no

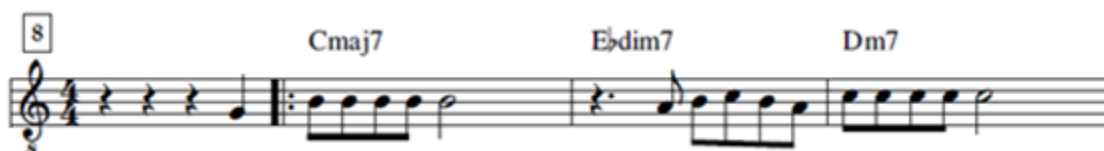
<sup>10</sup> Según Carlevaro (1979) la Presentación Longitudinal hace referencia a la disposición de la mano izquierda sobre el mástil, en la cual, los dedos son presentados siguiendo la dirección de las cuerdas y cada dedo se encuentra en un espacio diferente.

<sup>11</sup> Según Carlevaro (1979) la Presentación Transversal hace referencia a la disposición de la mano izquierda sobre el mástil, en la cual, los dedos son presentados siguiendo la dirección de los trastes y se presentan simultáneamente dos o más dedos en un mismo espacio.

se centran en desenvolvimientos técnicos específicos y pueden ser interpretadas por otros estudiantes.

En comparación con el modelo de Orquesta pedagógica de Weizmann, la propuesta se mantiene. La forma como se les aproxima a los alumnos iniciantes con trechos sencillos (Fig. 12) continúa, pero ahora, las líneas que se proponen en este trabajo (Fig. 13) estarían cargadas de fundamentos técnicos explícitos, como es el caso del ligado en la Fig. 13.

**Figura 12** – Partitura de Apoyo de Weizmann



Fuente: Weizmann, 2003

**Figura 13** – Partitura de apoyo como estudio de ligados



Fuente: Autor

Naturalmente, será difícil conseguir que una línea entera esté compuesta únicamente por un fundamento técnico. Si la obra tiene más secciones o movimientos y se pretende no cortarla, se puede completar el resto de compases con notas de los acordes correspondientes para incentivar el hábito de lectura. Siempre aprovechando, si es que se puede, las cuerdas sueltas; la primera posición; figuras rítmicas sencillas; padrones de movimiento m-i, m-a, i-a; entre otras. Observar, la guitarra “Técnica” en el siguiente ejemplo:

Figura 14 – Machupijchu (apéndice 1)

**INTIPAQ**

**ANDANTE RELIGIOSO**

Guitarra

Técnica

Guitarra

Fuente: Autor

También se pueden hacer cambios de tonalidades, transposiciones, aumentar o quitar voces, cambiar el ritmo y todo lo que fuera necesario para amoldar la pieza a las capacidades de los alumnos. De esta manera, se puede ver en el Apéndice I, una pieza peruana arreglada para orquesta que a partir del compás 34 enfatiza el estudio de ligados descendentes para la guitarra “Técnica”.

En este punto, algo que se puede tomar en consideración y citando a Weizmann(2003):

A intenção ao final, não é criar um Método [...]. As páginas doravante expõem a essência de um pensamento educativo-musical, mostram sua aplicabilidade e os princípios do seu funcionamento. A ideia é que se possa desenvolver e frutificar nos diversos contextos culturais e sociais dos projetos de ensino que adotam.

[...] a proposta é que o professor e o aluno vivenciem esta experiência e possam criar novos conteúdos baseados nos conceitos aqui apreendidos e na realidade sócio-cultural da sua orquestra. (p. 11)

Weizmann también señala que la Orquesta de Guitarras como propuesta pedagógica es capaz de contemplar un sinfín de transcripciones de diversas épocas, países, regiones, estilos. Lo que conlleva al profesor a la búsqueda constante de un repertorio que sea capaz de lidiar con todas las variables de su propia orquesta. Es importante que se ejerza una creatividad constante en la enseñanza, señala (2003 p.13). Debido a esto y a que todo lo expuesto en anteriores capítulos está basado en lo que los autores brasileiros han dicho al

respecto sobre la EC y teniendo en consideración que ellos mismos explican que todavía es un tema en expansión. Se decidió ampliar un poco el abordaje y plantear piezas peruanas como ejemplo de que la EC puede amoldarse a diversos contextos sin problemas.

Así, otro ejemplo (Fig. 15) se encuentra en el Apéndice II. En el cual se plantea un estudio de cejilla y cuerdas simultáneas. Aprovechando que la armonía es casi estática, la tercera guitarra (Técnica) puede practicar el mismo acorde durante la corta duración de la pieza.

Se consideró invertir el acorde de Sib, para tener el bajo en la sexta cuerda, de esta manera la cejilla tendrá que presionar la primera y última cuerda. Queda a criterio del profesor usar el bajo en la quinta cuerda para variar el ejercicio.

Figura 15 – Malqoy (apéndice 2)

**Danza de la Maqana**

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Guitarra' and contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 4) and circled numbers (3, 2, 1). The middle staff is also labeled 'Guitarra' and features a barre on the sixth string (VI) and fingerings (m, i, m). The bottom staff is labeled 'Técnica' and shows a rhythmic accompaniment with a barre on the first string (I) and fingerings (1, 3, 1). The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat (Bb).

Fuente: Autor

Por último vale apuntar también, que a medida que los estudiantes avanzan, se pueden plantear desafíos cada vez más interesantes. Se pueden crear ejercicios que aborden otros principios técnicos además de los conocidos acordes, arpeggios, escalas. Tales serían los de dedo guía, dedo eje, sustitución de dedos, disposición longitudinal o transversal, desplazamientos y muchos más. Sólo habría que prestar

atención a la técnica de los alumnos y lo que éstos necesitan. Por ejemplo, en el siguiente caso, se propone un estudio de traslado por desplazamiento.<sup>12</sup>

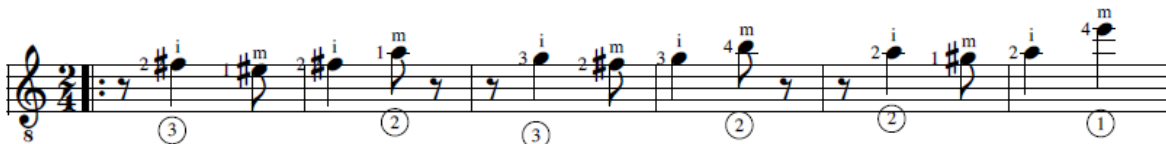
**Figura 16** – Flor Andina, línea melódica, digitación longitudinal



Fuente: Autor.

Pareciera que la práctica de desplazamiento longitudinal de la Fig. 16 viene implícita en la lectura, pero fácilmente se podría cambiar a una digitación transversal (Fig. 17) más adelante si, por ejemplo, se busca otro tipo de timbres.

**Figura 17** – Flor Andina, línea melódica, digitación transversal



Fuente: Autor

De esta manera, se tiene una pieza más (Fig. 18), disponible en el Apéndice III, para uso en una orquesta pedagógica y para enriquecer los libros de repertorio de EC.

<sup>12</sup> Según Carlevaro existen 3 tipos de Traslados: por Sustitución, por Desplazamiento y por Salto (CARLEVARO, 1979)

Figura 18 – Flor Andina (Apéndice 3)

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Técnica', is a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated above the notes: m, i, m, i, m, 2, 1, 2, 2, 1, 2. A circled '1' is placed below the first measure. The middle staff, labeled 'Guitarra', is a single melodic line in G major and 2/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated above the notes: i, m, i, m, 3, 2, 3, 2, 1. Circled '2's are placed below the second and fourth measures. The bottom staff, labeled 'Guitarra', is a rhythmic accompaniment in G major and 2/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 1, 2. Circled '6's are placed below the first and third measures.

Fuente: Autor

Concluyendo, no se debe olvidar que como dice Weizmann (2003), los arreglos no son una finalidad, son sólo ejemplos. Y en este trabajo son ejemplos de cómo el profesor puede incluir un poco de estudio de técnica si no tuviera el espacio suficiente para dar clases tutoriales a sus estudiantes.

## 5 CONSIDERACIONES FINALES

En el afán por comprender un poco más acerca de la Enseñanza Colectiva y una amplia revisión bibliográfica, se pueden apuntar algunas consideraciones importantes:

- A pesar que no todos los autores se refieren a la Enseñanza Colectiva de la misma manera, este trabajo considera que la denominación “formato de aula” se ajustó bien para diferenciarse de la Enseñanza Individual.
- Hoy en día la Enseñanza Colectiva está más asociada a la iniciación musical. Aunque en ocasiones también se dirija a alumnos intermedios o avanzados.
- Aunque en este trabajo se realizó los beneficios de la enseñanza colectiva, no se intenta decir que la Enseñanza Individual sea negativa. Por siglos vienen formándose músicos de calidad técnica y performática educados bajo la enseñanza tutorial.
- La Enseñanza Colectiva es una herramienta eficaz en el proceso de democratización de la música.
- Concordando con Weizmann, las orquestas de guitarras son realidades recientes por lo que necesitan más atención, investigación, producción y diseminación de sus bondades como propuesta pedagógica.
- A pesar de que los anales del ENECIM registran que cada vez hay más experimentación con EC aplicada a la guitarra. Todavía existen pocos materiales didácticos publicados en el Brasil.

Para la propuesta de incorporar estudio de técnica en Orquestas Pedagógicas fue importante entender que los espacios de enseñanza musical son infinitamente variados. En ocasiones, clases dictadas en escuelas, en proyectos sociales, en programas de extensión y otros, no brindan un espacio para dar clase individual. En este tipo de situaciones la enseñanza colectiva es una excelente opción, pero dentro de ésta, aún se puede tropezar con variables como edad, nivel técnico, tiene guitarra en casa o no, etc. Para este tipo de situaciones, una orquesta



pedagógica se encaja perfectamente porque a través de los arreglos, puede lidiar con todas estas variables. De esta manera, si no hay la posibilidad de dar clases individuales, se puede ir incorporando de a poco y sutilmente el estudio de fundamentos técnicos. De manera análoga a Carlevaro que proponía aislar completamente un fundamento técnico para comprender y memorizar su mecanismo, la propuesta es que las líneas melódicas de los *naipes* puedan ser arregladas para ser lo más parecidas a los estudios de técnica pura, a pesar de que finalmente sigan siendo técnica aplicada. Mismo así, lo recomendable es que se enfatice el trabajo a un fundamento técnico por pieza o *naipe*. De esta manera, al mismo tiempo que estos arreglos educan a la orquesta, se convierten también en material didáctico capaz de ser compartido con otros profesores y ser usados en la conformación de nuevas orquestas. En otras palabras, pasan a engrosar los libros de repertorio de Enseñanza Colectiva de Guitarra.

## REFERENCIAS

- AGUADO, Dionisio. Nuevo Método para Guitarra. Paris: Schonenberger, 1843.
- ARÔXA, Ricardo. Aprendizagem da leitura musical no ensino coletivo de violão. In: Anais do VI ENECIM. Salvador: 2014, p. 184-193.
- BARROS, Rosa. A improvisação na educação musical: abordagem exploratória e performance consciente. In: Anais do VI ENECIM. Salvador: 2014, p. 90-98.
- BATISTA, A. P. A. Ensino Coletivo do Violino: Uma Experiência Positiva. In: Anais do VI ENECIM. Salvador: 2014, p. 307-317.
- BRAGA, Simone; TOURINHO, Cristina. Um por todos ou todos por um: processos avaliativos em música. Feira de Santana: UEFS Editora, 2013. 170p.
- BRAZIL, Marcelo Alves. O material didático em aulas coletivas de violão como fonte de motivação e de crença de autoeficácia. In Anais do XIII Seminário Nacional De Pesquisa Em Música Da UFG. Goiânia: 2013, p. 140-142.
- CARCASSI, Matteo. Méthode Complète pour la Guitare. Paris: Schott, 1836
- CARLEVARO, Abel. Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires: Barry, 1979.
- CARLEVARO, Abel. Serie didáctica para guitarra, 4 cuadernos. Buenos Aires: Barry , .1975.
- CERQUEIRA, D. L. Categorização do Ensino de Instrumentos Musicais e Canto. In: Anais do V Encontro Regional da ABEM Norte. Manaus, 2010.
- CRUVINEL, Flavia Maria. Ensino Coletivo de Instrumento Musical: organização e fortalecimento político dos educadores musicais que atuam a partir das metodologias de ensino e aprendizagem em grupo. In: Anais do VI ENECIM. Salvador: 2014, p. 12-20.
- MACÊDO, Mabel e TOURINHO, Cristina. Violão para Crianças. Jundiaí: Ed. Paco Editorial, 2016.
- MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Ampliação da Técnica Violonística de Mão Esquerda: um estudo sobre a pestana. In: Anais do V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2011.

MATIAS, R. B. As aulas em grupo nos cursos de iniciação ao instrumento no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília. In Anais do VI ENECIM. Salvador: 2014, p. 218-225.

MONTANDON, M. I. Aula de piano e ensino de música: análise da proposta de reavaliação da aula de piano e sua relação com as concepções pedagógicas de Pace, Verhaalen e Gonçalves. 1992. 171 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

MONTANDON, Maria. Ensino Coletivo, Ensino em Grupo: mapeando as questões da área. In: Anais do I ENECIM. Goiânia: 2004, p. 44-48.

MONTANDON, Maria. Epistemologia do Ensino Coletivo e os dez anos do ENECIM. In: Anais do VI ENECIM. Salvador: 2014, p. 43-51.

MONTANDON, Maria. O que dizem os textos sobre ensino em grupo ou ensino coletivo de instrumento: uma análise de conteúdo. In: Anais do VI ENECIM. Salvador: 2014, p. 502-507.

MUÑOZ, A. J. J. Abel Carlevaro: Florecimiento de Una Nueva Técnica Instrumental en el S.XX. In: Revista Sexto Orden, n. 8, 2013, p.19-33. Em: <<https://issuu.com/sextto.orden/docs/no8>>. Acesso em: 30 junho 2017.

ORTINS, F.; CRUVINEL, F. M.; LEÃO, E. O papel do professor no ensino coletivo de cordas: facilitador do processo ensino aprendizagem e das relações interpessoais. In: Anais do Anais do I ENECIM. Goiânia: 2004, p. 60-67.

PUJOL, Emilio. Escuela Razonada de la Guitarra. 1934

SHEARER, Aaron. Classic Guitar Technique. Mel Bay Publications 1990.

SILVA SÁ, F. A., LEÃO. Materiais didáticos para o ensino coletivo de violão: questionamentos sobre métodos. In: Revista Música Hodie, Goiânia - V.15, 273p., n.2, 2015. Em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/39770/20366>>. Acesso em: 30 junho 2017.

SOR, Fernando. Méthode pour la guitare. Bonn: Simrock, 1831.

SWANWICK, Keith. Ensino instrumental enquanto ensino de música. 1994. Em <<http://docslide.com.br/documents/swanwick-ensino-instrumental-enquanto-ensino-de-musica-1.html>>. Acesso em: 30 junho 2017.

TOURINHO, C. Desenvolvimento Musical e Aprendizagem no Ensino Coletivo De Violão In: Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Buenos

Aires, 2011. Em: <<http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/15.Tourinho.pdf>>. Acesso em: 30 junho 2017.

TOURINHO, C. Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: crenças, mitos e um pouco de história. In: Anais do XVI Encontro da ABEM, Cuiabá, 2007.

TOURINHO, Cristina e BARRETO, Robson. Oficina de Violão. Salvador: Quarteto, 2003.

TOURINHO, Cristina. A motivação e o desempenho escolar na aula de violão em grupo: influência do repertório de interesse do aluno. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador. 1998

VIEIRA, G. S., RAY, S. Ensino Coletivo De Violão: Arranjo Para Iniciantes. In: Anais do Anais do II ENECIM. Goiânia: 2006, p. 233-235.

WEIZMANN, Cláudio. Educação musical: aprendendo com o trabalho social de uma orquestra de violões. Dissertação de Mestrado. Faculdade Mozarteum. São Paulo: Universidade Presbiteriana MacKenzie, 2008. 190p.

WEIZMANN, Claudio. Violão Orquestral - Volume I - Metodologia do Ensino Coletivo. 1ª. ed. São Paulo: Rettec, 2003. v. 3. 196 p.

WEIZMANN, Claudio. Violão Orquestral - Volume II - Metodologia do Ensino Coletivo. São Paulo, 2003.

WEIZMANN, Claudio. Violão Orquestral - Volume III - Metodologia do Ensino Coletivo. São Paulo, 2003.

WOLFF, D. A Importância de Abel Carlevaro Para o Violão. In: Revista Violão Intercambio, n.49, São Paulo, 2001. Em: [http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Carlevaro\\_V\\_I\\_Int\\_Port.htm](http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Carlevaro_V_I_Int_Port.htm). Acesso em: 30 junho 2017.

## APÉNDICE 1

## MACHUPIJCHU

FRANCISCO GONZALEZ GAMARRA

Arreglo: Javier Salas

**INTIPAQ**

**ANDANTE RELIGIOSO**

Guitarra

Técnica

Guitarra

*pp*

*pp*

*pp*

6

8

*rit.*

*rit.*

*rit.*

*A tempo*

*A tempo*

*A tempo*

10

pp

pp

pp

Musical score for measures 10-13. The system consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata over the final note. The middle staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The bottom staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. Dynamics are marked *pp* in all three staves.

14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata over the final note. The middle staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The bottom staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line.

16

Rit. *f* Rit. ①

Rit. *f* Rit.

Rit. *f* Rit.

Musical score for measures 16-19. The system consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata over the final note. The middle staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The bottom staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. Dynamics are marked *Rit.* and *f*. A first ending bracket is present in the top staff.

20

*p* *f* Rit.

*p* *f*

*p* *f*

Musical score for measures 20-23. The system consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata over the final note. The middle staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The bottom staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. Dynamics are marked *p*, *f*, and *Rit.*

25

8

*pp* *p* *pp*

ALLEGRETO SCHERZANDO

33

*pp* *pp*

39

*pp* *pp*

45

*pp* *pp*

51

Measures 51-56. The score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including some slurs and accents. The middle staff is in treble clef with a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

57

Measures 57-62. The score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including some slurs and accents. The middle staff is in treble clef with a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

63

Measures 63-68. The score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including some slurs and accents. The middle staff is in treble clef with a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *p* (piano) is present in measures 64 and 65.

69

Measures 69-74. The score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including some slurs and accents. The middle staff is in treble clef with a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.



73 *4 m*  
Glisando hacia la boca de la guitarra

76

79

## APÉNDICE 2

## MALQOY

JUAN DE DIOS AGUIRRE CHOQUECUNZA

Arreglo: Javier Salas

Danza de la Maqana  $\text{♩} = 110$ 

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for the guitar (Guitarra), the middle for a second guitar (Guitarra), and the bottom for technique (Técnica). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 110.

**System 1 (Measures 1-4):**  
 - **Guitarra (top):** Starts with a forte (*f*) dynamic. The first measure contains a triplet of eighth notes (3, 2, 1) with fingerings *m*<sub>2</sub>, *i*<sub>1</sub>, *m*<sub>3</sub>. The second measure has a whole rest. The third measure has a triplet of eighth notes with fingerings 1, 2, 4. The fourth measure has a whole rest.  
 - **Guitarra (middle):** Starts with a forte (*f*) dynamic. The first measure has a whole rest. The second measure has a whole rest. The third measure has a whole rest. The fourth measure has a triplet of eighth notes with fingerings *m*<sub>3</sub>, *i*<sub>1</sub>, *m*.  
 - **Técnica (bottom):** Starts with a forte (*f*) dynamic. The first measure has a whole rest. The second measure has a whole rest. The third measure has a whole rest. The fourth measure has a whole rest.

**System 2 (Measures 5-8):**  
 - **Guitarra (top):** Measure 5 has a triplet of eighth notes with fingerings 4, 1, 4 and fingering *m*<sub>2</sub>. Measure 6 has a whole rest. Measure 7 has a triplet of eighth notes with fingerings 3, 2, 1 and fingering *m*. Measure 8 has a whole rest.  
 - **Guitarra (middle):** Measure 5 has a whole rest. Measure 6 has a whole rest. Measure 7 has a whole rest. Measure 8 has a whole rest.  
 - **Técnica (bottom):** Measure 5 has a whole rest. Measure 6 has a whole rest. Measure 7 has a whole rest. Measure 8 has a whole rest.

**System 3 (Measures 9-12):**  
 - **Guitarra (top):** Measure 9 has a triplet of eighth notes with fingerings 3, 2, 1 and fingering *m*. Measure 10 has a whole rest. Measure 11 has a whole rest. Measure 12 has a whole rest.  
 - **Guitarra (middle):** Measure 9 has a whole rest. Measure 10 has a whole rest. Measure 11 has a whole rest. Measure 12 has a whole rest.  
 - **Técnica (bottom):** Measure 9 has a whole rest. Measure 10 has a whole rest. Measure 11 has a whole rest. Measure 12 has a whole rest.

12

4<sup>a</sup> 1<sup>m</sup> 2<sup>i</sup> 4 1

1 2 3 1

15

4<sup>a</sup> 1<sup>m</sup> 4<sup>i</sup> 2<sup>m</sup> 1<sup>i</sup> 3

2 3

19

III-----

1 2 4 4

25

VI-----

*mf* 2 2 1 2 3 1 2

*mf* 1

*mf*

29

III-----

33

III-----

delesc... rall...

delesc... rall...

delesc... rall...

## APÉNDICE 3

## FLOR ANDINA

♩ = 100

ROBERTO OJEDA CAMPANA

Arreglo: Javier Salas

Técnica

Guitarra

Guitarra

5

9

The musical score is written for guitar and includes technical exercises. It is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 100. The score is divided into three systems of staves. The first system includes a technical exercise for the left hand (Técnica) and two guitar parts (Guitarra). The second system starts at measure 5 and includes a guitar part with a capo (II) and a circled measure 5. The third system starts at measure 9 and includes a guitar part with a capo (III) and a circled measure 6. Fingerings and dynamics like 'f' and 'p' are indicated throughout.

13

17

21

25

31

Three staves of music in G major, 6/8 time. The first staff has a melodic line with fingerings *i*, *m*, *i*, *i* and a dynamic marking *p*. The second staff has a bass line with fingerings *i*, *m* and a circled 2. The third staff has a bass line with fingerings *4*, *3* and a circled 2. The key signature has one sharp (F#).

35

Three staves of music in G major, 6/8 time. The first staff has a melodic line with fingerings *m*, *i* and a circled 3. The second staff has a bass line with fingerings *2*, *3*. The third staff has a bass line with fingerings *4*, *3*. The key signature has one sharp (F#).

39

Three staves of music in G major, 6/8 time. The first staff has a melodic line with fingerings *i*, *m*, *i* and dynamic markings *p*, *i*, *p*. The second staff has a bass line with fingerings *i*, *m* and dynamic markings *p*, *i*, *m*. The third staff has a bass line with fingerings *4*, *3*. The key signature has one sharp (F#).

43

Three staves of music in G major, 6/8 time. The first staff has a melodic line with fingerings *i*, *m*, *i*, *m*, *i* and a circled 3. The second staff has a bass line with fingerings *i*, *m* and dynamic markings *f*, *f*. The third staff has a bass line with fingerings *4*, *3* and dynamic markings *f*, *f*. The key signature has one sharp (F#).

47

Musical score for measures 47-50. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with fingerings 'i' and 'm' and a circled '3'. The middle staff contains a bass line with fingerings 'i', 'p', 'i', 'm', 'i', 'm', and a circled '4'. The bottom staff contains a bass line with chords and a circled '4'.

51

Musical score for measures 51-54. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with fingerings 'i' and 'm'. The middle staff contains a bass line with fingerings 'i', 'm', 'i', 'm', 'i', 'm', and a circled '4'. The bottom staff contains a bass line with chords and a circled '4'.

55

Musical score for measures 55-58. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with fingerings 'i', 'm', 'i', 'm', 'i', 'p', 'i', 'm', and 'a'. The middle staff contains a bass line with fingerings 'i', 'm', 'i', 'm', 'i', 'm', and 'a'. The bottom staff contains a bass line with chords and a circled '4'.

59

Musical score for measures 59-62. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with first and second endings marked '1.' and '2.'. The middle staff contains a bass line with fingerings 'i' and 'm'. The bottom staff contains a bass line with chords and a circled '4'.



65 CODA

*f* *ff*

*f* *ff*

*f* *ff*

*f* *ff*