

**APORTES METODOLÓGICOS PARA LA ENSEÑANZA INICIAL DE LA
GUITARRA EN PROCESOS NO FORMALES A PARTIR DE DOS ARREGLOS Y
CINCO COMPOSICIONES¹**

**METHODOLOGICAL CONTRIBUTIONS TO INITIAL GUITAR TEACHING IN
NON-FORMAL ENVIRONMENTS FROM TWO ARRANGEMENTS AND FIVE
COMPOSITIONS.**

Juan Esteban Rodríguez Franco

Estudiante de la Maestría en Música con énfasis en guitarra

jerodriguf@eafit.edu.co

juanes.9404@hotmail.com

Resumen: Este artículo propone realizar aportes metodológicos para la enseñanza de la guitarra en procesos no formales, para ello, se llevó a cabo una propuesta en la utilización de grafismos no convencionales para la enseñanza inicial de la lectura musical y la exploración de los aires nacionales de la región Andina para el desarrollo del repertorio en procesos iniciales. Obteniendo como resultado siete obras estructuradas por niveles que van desarrollando el trabajo de la lectura, el desarrollo técnico y el reconocimiento del registro del instrumento. Se concluye que es necesario para la enseñanza musical promover nuevas metodologías adaptables a los diferentes contextos de

¹ Artículo académico presentado para optar al título de magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2022. Asesor: Juan David Manco, Doctor en Artes.

formación musical, depurando los contenidos y direccionando este primer acercamiento al desarrollo práctico instrumental.

Palabras clave: Guitarra, Lectura Musical, Aires Nacionales, Grafismos no Convencionales, metodología de enseñanza.

Abstract: This article proposes methodological contributions to guitar teaching in non-formal environments. Thus, unconventional graphics are proposed to carry out the initial teaching of music reading and the exploration of national cues of the Andean region to develop the repertoire in the primary stages. The result of this effort is a compendium of seven level-structured pieces that promote music reading, technical development, and recognition of the instrument's register. To conclude, it is needed to foster new and adaptable methodologies for music teaching, through purification of the academic content, and guiding this first approach to practice development in the instrument.

Keywords: Guitar, music reading, national cues, unconventional graphics, teaching methodologies.

1. Introducción

En el año 2018 y 2019, tuve la oportunidad de ser parte del grupo docente del proyecto *Escuelas de Formación*, este proyecto busca fortalecer las escuelas municipales del Departamento del Quindío con docentes capacitados en las diferentes áreas de la oferta cultural, parte de esta se compone del área de música que desarrolla procesos de prebanda y cuerdas típicas. Este pretendía fortalecer los procesos de cuerdas pulsadas con la utilización de los instrumentos típicos de la región (bandola, tiple y guitarra). Como parte de mi asignación docente de cuerdas típicas, tuve a cargo los municipios de Génova, Pijao, Buenavista y Córdoba, en los que tenía que abordar como directriz del proyecto los siguientes contenidos y cargas horarias: dos horas de gramática y solfeo, dos de instrumento y dos de ensamble.

Durante el desarrollo de este proceso, me vi en la obligación de sortear varias situaciones y problemas al tratar de implementar los contenidos del curso, gracias a estos retos, surgió la propuesta de elaborar una metodología orientada a la enseñanza inicial de la guitarra en procesos no formales, con la intención de acoplar elementos transversales como la iniciación a la lectura musical, el aprendizaje de elementos gramaticales, el desarrollo técnico y el ensamble musical en un solo momento. Esta propuesta se direccionó hacia un modelo de educación activa, que permite al estudiante manipular de manera inmediata los conceptos trabajados en su formación musical. Las estrategias metodológicas se orientan, en principio, a la enseñanza inicial de lectura musical con la utilización de grafismos no convencionales, definición de los parámetros técnicos como el registro y la técnica instrumental para la ejecución de cada obra y, además, a la exploración de las posibilidades pedagógicas con la utilización de aires nacionales de la región Andina.

Si bien la guitarra se ha integrado en la historia de la música colombiana como parte fundamental de los formatos vocales e instrumentales de la región Andina colombiana, desde el punto de vista pedagógico, para emplear estos ritmos, existe poco material que enfatice en la enseñanza inicial de la guitarra. Samper (2011) enuncia la tendencia academicista en la utilización de los saberes europeos y americanos en la enseñanza musical y hace una reflexión en torno a la interculturalidad en las prácticas pedagógicas. En primer lugar habla de la inclusión social, permitir el ingreso de saberes no académicos a los centros educativos, esto legitima otras representaciones y expresiones culturales, y en segundo lugar, propone nutrir la formación académica por medio del contacto de los estudiantes con otras realidades del contexto local y nacional, permitiendo un acercamiento a la forma como se articulan los saberes académicos y los no académicos, y así, generar nuevas formas para poner a dialogar estos dos contextos.

Desde el punto de vista pedagógico, la utilización de los aires nacionales en la enseñanza musical permite trabajar elementos fundamentales para el desarrollo musical del estudiante, uno de ellos es el ritmo. Este siempre se desarrolla a través de células que se mantienen durante toda la ejecución y permiten, entre otros elementos, realizar algunas variantes, el reconocimiento de elementos formales y el desarrollo de melodías repetitivas de fácil asimilación. Asimismo, integrar

desde los primeros momentos de la enseñanza musical, elementos del lenguaje académico (Zuleta, 2004).

Es necesario recordar que, a mediados del siglo XX, nuevas teorías sobre el desarrollo cognitivo empezaron a romper paradigmas ya establecidos sobre lo que se conocía de la conducta humana. Estas teorías nos permitieron examinar y evidenciar formas del comportamiento humano en diferentes edades. La teoría propuesta por Piaget (1969) estructura la formación de los seres humanos por etapas y explica cómo en cada una de ellas nuestro pensamiento va desarrollando capacidades o estados superiores. Gardner (1991) reflexiona sobre las teorías neopiagetianas y su relación con las prácticas artísticas.

Esta investigación pretende hacer aportes metodológicos para la enseñanza inicial de la guitarra en procesos no formales orientados a diferentes edades. La metodología se desarrollará a partir del empleo de grafías no convencionales aplicadas a la creación y adaptación de siete obras basadas en ritmos de la región Andina colombiana. Para lo cual, se fundamenta el aprendizaje en contenidos gramaticales, técnicos e instrumentales y la creación de repertorio para procesos iniciales.

Así, en este artículo, se contextualiza el surgimiento de la propuesta metodológica mencionada, se analizan algunos métodos aplicados a la enseñanza inicial de la guitarra y se revisan trabajos de investigación relacionados con la enseñanza inicial de este instrumento en el ámbito nacional. Además, se evidencian algunas de las características del repertorio de la región Andina colombiana. De igual forma, se exponen los argumentos de tipo cognitivo para delimitar la edad propicia para el aprendizaje de la guitarra teniendo como factor principal el tipo de contexto. Del mismo modo, se explica el desarrollo de la propuesta metodológica de enseñanza de la lectura musical con grafismos no convencionales y aplicados al aprendizaje inicial de este instrumento. Finalmente se exponen las conclusiones en torno a la creación de la propuesta y se formulan algunas recomendaciones sobre el repertorio para aplicar la metodología.

2. Escuelas de formación, proyecto direccionado al fortalecimiento de procesos de educación no formal

En el departamento del Quindío, se desarrolla el Proyecto Escuelas de Formación, con el fin de fomentar a nivel municipal la creación de espacios educativos no formales que buscan promover la formación artística, realizando a través de la creación de grupos representativos el desarrollo y la promoción de los diferentes programas.

La Gobernación del Quindío (2019), define las escuelas de Formación Artística como un programa que, a través de la secretaría de Cultura departamental, fomenta, genera y fortalece la convivencia y la cultura ciudadana por medio del aprendizaje y el disfrute de la música, la danza, el teatro y las artes plásticas.

Las Escuelas de Formación, fortalecen en los 12 municipios del departamento del Quindío los procesos educativos con docentes capacitados en las diferentes áreas de la oferta cultural. En el año 2019 el secretario de Cultura departamental James González explica que:

Las instituciones culturales reciben de la Gobernación el apoyo de profesionales que se desplazan a los municipios y acompañan los procesos formativos en las instituciones educativas y casas de la cultura que acogen las escuelas y brindan los espacios para la enseñanza. (Gobernación del Quindío, 2019).

Cabe aclarar que, gracias a esta experiencia docente, este fue el punto de inicio para explorar las posibilidades de generar nuevas aproximaciones a la enseñanza de la guitarra; sin embargo, esta investigación no tiene ninguna vinculación al proyecto Escuelas de Formación.

2.1. Características generales del proceso escuelas de formación

Es importante aclarar que en su desarrollo práctico, las características de la comunidad más la aplicación del proyecto constituyen la base para el desarrollo de la propuesta metodológica.

La duración de estos procesos, en los años 2018 y 2019, fue de seis meses por cada uno de ellos, con una intensidad horaria de 6 horas semanales. Se admitían estudiantes de diferentes rangos de edad para abarcar la mayor población posible. Además, se permitía su integración en cualquier etapa del proceso, debido a que la población no era constante en la asistencia a las clases y esto dificultaba el desarrollo de los contenidos y las prácticas grupales.

En algunos casos como en los municipios de Buenavista y Pijao, se trabajó con estudiantes de diferentes niveles ya que se contaba con un proceso estructurado en años anteriores por las Escuelas de Formación; al contrario de los municipios de Córdoba y Génova, allí el proceso inició desde cero. En el caso que el municipio no contara con la dotación instrumental de cuerdas típicas tradicionales (guitarra, tiple y bandola), se direccionaría los cursos a la formación de ensambles de guitarra.

Es importante resaltar que los docentes tenían la libertad de desarrollar las metodologías y los contenidos propuesto por el proyecto. Cabe mencionar, que como parte de las obligaciones se entregaban informes mensuales, allí era necesario mostrar evidencias de la evolución de los contenidos y de las actividades realizadas. Del mismo modo, se realizaban mínimo tres muestras culturales, con la intención de divulgar los procesos y evidenciar de manera práctica los avances del proceso de formación.

3. Estado del arte

3.1. Un acercamiento a algunas metodologías de enseñanza de la guitarra

A partir del siglo XVIII, músicos académicos exploraron las posibilidades técnicas y sonoras de la guitarra romántica, instrumento marginado del pensamiento académico por su relación con prácticas populares y por sus características físicas y sonoras. Compositores como Fernando Sor, Mauro Giuliani, Niccolò Paganini y Luigi Legnani fueron reconocidos por plasmar los primeros paradigmas interpretativos de este instrumento y explorar sus capacidades técnicas.

El legado de estos compositores está compuesto por la creación de obras y métodos que cimentaron las bases interpretativas de la guitarra moderna.

De igual manera, diferentes guitarristas desarrollaron métodos que orientaron el paradigma moderno de la guitarra tal como lo conocemos. Dionisio Aguado y Emilio Pujol son los dos grandes referentes en cuanto a material pedagógico para la enseñanza de la guitarra en los siglos XIX y XX.

Para el análisis de los métodos analizados se tuvieron en cuenta varios aspectos. En primer lugar, se propone un análisis enfocado en el desarrollo de la lectura musical, los elementos gramaticales y los elementos técnicos. En segundo lugar, se asigna el término *metodología tradicional* a los métodos que trabajan directamente la lectura en el pentagrama, para diferenciarlo de la *metodología alternativa*, que propone algunas estrategias o ejercicios previos a la lectura musical.

Nömar (2003) hace una propuesta metodológica estructurada por niveles. Parte de ejercicios de lectura en el pentagrama, con la ubicación de las notas que son las cuerdas al aire del instrumento. En este, Nömar utiliza las figuras musicales redonda, blanca y negra, como figuras iniciales, además, propone un trabajo de ejecución técnico inicial con la utilización de los dedos índice y medio, sugiriendo algunas variaciones posteriormente. Es decir, esta es una *metodología tradicional*. El trabajo del repertorio se efectúa con obras cortas, composiciones o adaptaciones a dueto con el maestro; en un primer acercamiento el estudiante solo toca cuerdas al aire con diferentes figuraciones rítmicas (blancas y negras) y el profesor toca el acompañamiento. Cada obra nueva integra también nuevos conceptos: se van presentando las notas cercanas de cada cuerda al aire, las figuras musicales y sus silencios, las alteraciones accidentales, lo que aumenta paulatinamente la dificultad interpretativa. Así mismo, Nömar aborda las seis cuerdas del instrumento, partiendo de la primera hacia la sexta, en orden. Este método contiene un compendio de treinta y nueve obras, ejecutando en los últimos estudios obras cortas de carácter solista.

En su propuesta metodológica, Fabbri (2003) parte de ejercicios de lectura en el pentagrama ubicando la tercera cuerda al aire de la guitarra. En este, Fabbri utiliza las figuras musicales redonda, blanca y negra, como figuras iniciales, además, propone un trabajo de ejecución

técnico inicial con la utilización de los dedos índice y medio, esta también se considera una *metodología tradicional*. El trabajo inicial se realiza con ejercicios cortos de ocho compases, en los que se integra en su repertorio canciones del acervo popular, estas pueden realizarse con el acompañamiento de un CD que contiene la guía de cada ejercicio o también con la guía del profesor e integrando en algunos casos para el acompañamiento el cifrado anglosajón. Gran parte de las obras aumentan su dificultad en la ejecución con la integración de nuevos conceptos. Fabbri aborda el registro del instrumento en un primer momento desde la tercera cuerda a la primera, luego continúa con la integración de la cuarta cuerda hasta la sexta. En este método se compendian noventa y cinco temas entre obras y ejercicios.

Tisserand (2004), de igual manera, propone una metodología estructurada por niveles. Su propuesta parte de ejercicios de lectura en el pentagrama ubicando las notas al aire de la primera a la tercera cuerda, posteriormente va agregando notas cercanas a las cuerdas al aire. En este, Tisserand utiliza las figuras musicales redonda, blanca y negra, como figuras iniciales, además, propone un trabajo de ejecución técnico inicial con la utilización de los dedos índice y medio, lo que lo sitúa también en una *metodología tradicional*. Sus ejercicios iniciales se estructuran entre cuatro y ocho compases, estos pueden realizarse con el acompañamiento de un CD que contiene la guía de cada ejercicio. A pesar de que algunas de las obras no se enfocan en incluir elementos nuevos sino en el refuerzo de lo aprendido; otras obras sí integran nuevos conceptos. Un elemento técnico diferenciador de este método lo constituye la inclusión del pulgar, combinado con la utilización de los dedos índice y medio en la interpretación de las obras. Este método hace un compendio de sesenta y ocho temas entre obras y ejercicios.

Ríos (2010) se plantea, al igual que los autores mencionados anteriormente, una metodología estructurada por niveles, en la que emplea dos cartillas que estructuran su contenido basado en el libro uno de guitarra Suzuki: una para ser desarrollada por el alumno y otra para las consideraciones del docente en el desarrollo de los ejercicios. Parte de tareas de lectura en el pentagrama que abarcan de la primera cuerda al aire de la guitarra a la tercera, siendo esta considerada una *metodología tradicional*. Su propuesta utiliza canciones del acervo popular para que los estudiantes se familiaricen con el repertorio. En principio, ellos solo hacen intervenciones

cortas y se enfatiza en la parte rítmica. Estos pueden ser realizados con un CD que contiene la guía para cada ejercicio o con el acompañamiento del maestro. Además, se efectúan prácticas de acordes a través del cifrado anglosajón, este método realiza un compendio de veinticinco temas entre obras y ejercicios.

En el ámbito nacional Andrés Villamil, guitarrista y compositor colombiano, ha publicado dos libros que se orientan a la enseñanza inicial de la guitarra. Su propuesta metodológica es considerada “alternativa” y en ella se distingue la que se denomina “Colores”:

Este es un método de guitarra clásica para niños sin conocimiento previo. Está enfocado en la posición correcta del instrumento y el inicio a la lectura a primera vista a través de los colores. Viene acompañado de una guía para el profesor en formato pdf, en la cual se indican los parámetros pedagógicos para el correcto desarrollo del método, y en otro una forma de enseñanza sin partitura (como se citó en tienda virtual de Andrés Villamil, s.f.).

En este mismo sentido, otro método denominado *Spielbuch*, que el mismo Villamil define en los siguientes términos: «Un cancionero desarrollado en Alemania para “puntear” canciones en guitarra sin necesidad de partitura. Mediante un sistema gráfico con figuras y números, los niños rápidamente pueden tocar estas veinticinco canciones con ayuda de pistas en mp3» (como se citó en tienda virtual de Andrés Villamil, s.f.).

De igual manera, Vásquez (2017), desarrolla una cartilla por niveles de carácter pedagógico para la enseñanza inicial de la guitarra. Su propuesta metodológica hace una diferenciación en la interpretación de guitarra armónica para la realización del acompañamiento de canciones con el cifrado anglosajón y de guitarra melódica para la interpretación de la melodía. Para ello propone una iniciación a la lectura del pentagrama, en la que se ubican tres notas de la primera cuerda (mi, fa y sol) y propone ejercicios adicionales de refuerzo para su repaso. Esta se considera una *metodología tradicional*. Para la ejecución de los ritmos en la guitarra él incluye una tabla con los grafismos correspondientes a la realización de los movimientos con la mano. Se inicia en la parte instrumental con una serie de ejercicios para el aprestamiento de los dedos, tanto de la mano derecha como de la izquierda. En el repertorio propuesto por Vásquez, se utilizan también

ejercicios cortos, en promedio de ocho compases, en los que incluye aires nacionales de diferentes regiones de Colombia y de la música universal. Utiliza como figuras iniciales la blanca, la negra y la corchea, además incluye un CD guía para la realización de cada ejercicio. De igual forma, aborda el registro del instrumento desde la primera cuerda hasta la sexta. Con este método se compendian veinte lecciones entre ejercicios y obras.

Por último, Gaitán (2018), hace una propuesta metodológica abierta, estructurada por niveles, en la que se hace un primer acercamiento al instrumento por medio de un ejercicio en forma blues, que se ejecuta tocando cuerdas al aire. El método propone ejercicios previos de manipulación de las notas musicales antes de la presentación del pentagrama, metodología se considera en principio, *alternativa*.

Su propuesta inicia con un trabajo de lectura e interpretación en la que se parte de la identificación de la tercera cuerda al aire de la guitarra, prosigue luego con el reconocimiento de las notas más cercanas, hasta llegar a la primera, continúa después de la cuarta hasta la sexta. El primer acercamiento a las figuras musicales lo hace a través de ejercicios en los que utiliza grafismos no convencionales para su presentación. Gaitán (2018), emplea figuras iniciales como la redonda, la blanca y la negra, aumentando posteriormente la dificultad de interpretación con figuras más complejas. El catálogo está compuesto por un repertorio de música universal que aborda obras interpretadas a dueto con el maestro. Además, asume la enseñanza de acordes a partir del cifrado anglosajón aplicados a canciones. Su método está compuesto por un compendio de casi cien obras, entre ejercicios y canciones.

Entre los siglos XX y XXI, es evidente la creación de métodos para guitarra direccionados hacia edades tempranas o dirigidos a estudiantes iniciales, entre los que se proponen enfoques académicos y no académicos. Estos, hacen un acercamiento al instrumento desde el reconocimiento de sus partes, de la nomenclatura de las partes del cuerpo del intérprete, de los elementos gramaticales y de las formas de ejecución. La mayoría de contenidos iniciales es similar. Sin embargo, una de las diferencias más notables entre ellos la constituye el repertorio que utilizan, el cual puede ser original o adaptado.

Si bien la estructuración de estos contenidos es importante para delimitar cómo se presentan y desarrollan las temáticas, es evidente que pocos de los trabajos analizados proponen metodologías alternativas que permitan una preparación previa a la lectura musical sin la utilización del pentagrama. Además, en el ámbito nacional es escasa la creación y promoción de un repertorio que profundice en la utilización de aires nacionales de la región Andina y que esté enfocado en el desarrollo inicial del aprendizaje instrumental.

Es aquí donde se encuentra necesario proponer una metodología alternativa para el acercamiento y desarrollo de contenidos en procesos no formales, porque en estos procesos que no cuenta con una estructuración, se deja al libre arbitrio o a la experiencia de cada docente, su adaptación dependiendo de las características del proceso.

3.2. Investigaciones relacionadas con la enseñanza de la guitarra en Colombia

Podemos percibir algunos contextos relacionados con la enseñanza de la guitarra en Colombia, gracias a los trabajos de investigación de algunas universidades que profundizan en la enseñanza de la guitarra tanto en contextos académicos como en contextos no formales. A este respecto examinaremos algunos de ellos a continuación:

Salazar (2011), hace una propuesta metodológica para la enseñanza de la guitarra en el programa *Promotorías Culturales*, en el cual estructura su propuesta por niveles y además de la clase de guitarra, abarca clases de gramática y apreciación musical. Su propuesta alude a elementos técnicos que deben desarrollarse para la interpretación del repertorio para guitarra clásica.

Olarte (2016), por su parte, hace una investigación que profundiza en la transmisión de saberes de la música tradicional en Colombia enfatizada a la enseñanza del tiple, define a su vez que estas pueden ser clasificadas en dos grandes grupos: la tradición oral y la académica. Hace un seguimiento a tres escuelas musicales del eje cafetero (la escuela de Apía, la de Mundo Nuevo y el semillero de la Corporación Rafael Pombo); describe allí algunas de las características estructurales de las escuelas y se centra en el porqué de su escogencia. Para él es evidente que una de las escuelas brinda autonomía a los docentes en el desarrollo de los contenidos, mientras que las otras dos

tienen planes estructurados de estudio. Olarte, igualmente menciona algunos de los recursos didácticos para la enseñanza del ritmo; dependiendo del docente se llevan a la práctica por imitación o a través de algún tipo de notación. En las clases se enseña la lectura gramatical y concluye que en estos espacios se utiliza tanto el cifrado anglosajón como la partitura; sin embargo, no hace mención de ningún tipo de instrucción o metodología para la enseñanza de la lectura musical en el pentagrama, sólo alude al empleo de la partitura.

En este mismo sentido, el trabajo de investigación de Patiño (2019) sobre el proceso de cuerdas pulsadas en el municipio de Ginebra - Valle, evidencia cómo llevan a cabo en esa institución la enseñanza de la guitarra. A este propósito menciona lo siguiente:

En cuanto a los métodos que emplea para la formación técnica del instrumento, están los estudios de Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani y Fernando Sor en su aspecto más básico; emplea la guía de Tomás Camacho, Escuela de guitarra. Vol. 1. Iniciación (Real Musical, 2006), la cual se basa en el análisis de la práctica musical. No emplea un esquema rígido en la enseñanza de guitarra y siempre está buscando que los estudios selectos sean para el desarrollo técnico que se podrá aplicar en el repertorio del año.

Resulta claro que esta escuela, por su tradición, fomenta la utilización de un repertorio tradicional para sus estudiantes, pero también es evidente la tendencia académica en el desarrollo de sus procesos.

Por otra parte, Posada, Quevedo y Samper (2015), profesores de la Universidad Javeriana, elaboran un proyecto gracias a su experiencia como docentes del área de guitarra. Con su investigación elaboran una sistematización de los problemas más comunes en el aprendizaje académico de la guitarra, en los que incluyen un análisis de los métodos aplicados a este instrumento, las posibles soluciones para el abordaje de ciertos pasajes - problema, hasta el aporte en la creación de ejercicios, obras u otros elementos que contribuyen a solucionar los mencionados problemas. Todo este material de su propuesta se encuentra publicado en una página web de acceso libre.

De otro lado, la investigación de Moreno (2016) está orientada a la enseñanza de la guitarra en torno a cuatro ejes: autonomía en la escogencia del repertorio, aprendizaje de oído, integración

entre interpretación y composición y trabajo colaborativo. En su propuesta se hace referencia a la utilización de grafías tradicionales para el trabajo del ritmo y de la lectura musical, no obstante, no profundiza en la explicación metodológica para su enseñanza. Las conclusiones las elabora a partir de los resultados obtenidos en los cuatro ejes mencionados, de la cual se desprende que su objetivo se orienta a que los estudiantes adquieran autonomía en las decisiones de su proceso de aprendizaje.

En cuanto a la metodología para ocho encuentros de dos horas de duración, propuesta y desarrollada por López (2014), se proponen ejercicios para que los estudiantes puedan desarrollar en este lapso de tiempo, tanto el aprendizaje musical como el guitarrístico. Para lo cual adapta canciones del rock en la ejecución de sus ensayos, además incorpora el desarrollo de actividades que permiten el refuerzo de los conceptos aprendidos. No se encuentran evidencias del empleo de partituras para la enseñanza o ejecución de las obras, hace más bien énfasis en la imitación melódica como herramienta para su abordaje.

En síntesis, los trabajos mencionados tienen como propósito ilustrar un panorama general de las investigaciones relacionadas con la enseñanza de la guitarra. Si bien, algunas de la propuesta pueden ser consideradas alternativas en el proceso de la formación musical, son pocos los datos que se obtienen de cómo trabajan o cómo es el proceso de iniciación a la lectura musical, además, es común en la mayoría no fijar su atención en el repertorio regional colombiano para sus prácticas.

4. Repertorio tradicional en la enseñanza musical

La formación musical universitaria ha sido permeada por la inclusión de cátedras que hacen énfasis en la interpretación de instrumentos de la región Andina, entre los que cabe mencionar el tiple y la bandola. Estas han permitido la promoción, recuperación y creación de un repertorio tradicional, que se ha centrado también en la exploración de metodologías para la enseñanza de estos ritmos, que de igual manera se adecúen a estándares académicos. La guitarra ha sido parte de su historia y de su desarrollo, su repertorio está relacionado con figuras como Gentil Montaña y Clemente Díaz, dos de los referentes en la utilización de aires nacionales para el desarrollo del repertorio para guitarra solista. Cabe mencionar, que, además del repertorio, la

adaptación de metodologías europeas a contextos colombianos ha sido posible gracias al trabajo propuesto por Zuleta (2004), el cual incorpora una adaptación de la metodología Kodaly en Colombia. Esta adaptación de metodologías foráneas en un contexto específico como el nuestro, permite explorar sus posibilidades técnicas y pedagógicas en la interpretación de los aires nacionales y a su vez, genera repertorios adecuados para diferentes momentos de la formación musical, él mismo comenta lo siguiente:

Muchos maestros de música estamos familiarizados con el enfoque metodológico basado en un ordenamiento lógico de los conceptos musicales, como por ejemplo enseñar las figuras rítmicas partiendo de la redonda y derivar de allí los demás valores o partir de la escala diatónica (o el arpeggio) para enseñar el solfeo melódico. Dicho ordenamiento metodológico es matemáticamente correcto, pero, en la mayoría de los casos, resulta de difícil asimilación para el niño ya que al no existir música apropiada para su edad que contenga dichas redondas escalas o arpeggios, no establece conexión entre la teoría musical que se le enseña y la música que hace (2004, p. 70).

En el aprendizaje inicial es de vital importancia la aplicación del conocimiento adquirido a través de la misma práctica musical. Este primer acercamiento le permite al estudiante la visualización de los conceptos teóricos:

La música popular tradicional permite estudiar sistemas (rítmicos, melódicos y armónicos) estructuras, géneros y formas básicas claramente identificables y definibles dentro de un proceso de pedagogía musical que permita partir de allí hacia el estudio de la música de otras culturas y hacia las grandes composiciones de música erudita. Cabe recalcar, una vez más, que el método Kodály está basado en el canto coral y parte de la canción tradicional hacia la música universal, pero no es, ni pretende ser, un método de enseñanza de música folclórica. Hoy día, en un mundo que tiende a la globalización, el método Kodály tiene cada vez más un enfoque multicultural que busca el estudio de toda la música del mundo que beneficie a los niños en su experiencia musical y pueda contribuir a la convivencia y el acercamiento entre los pueblos mediante el estudio, comprensión y admiración por la diferencia (Zuleta,2004, p. 85-86).

Es importante entonces enriquecer el aprendizaje al reconocer diferentes obras, compositores e interpretaciones de los distintos aires nacionales. Las diversas metodologías pueden ir integrando poco a poco repertorios académicos clásicos, no obstante, resulta pertinente la valoración de lo local, para adentrarse luego en lo universal.

Contar con un repertorio fácil, de calidad y pedagógicamente adecuado, es importante. Por eso los alumnos, cuando vayan teniendo la preparación adecuada – no antes -, deben enriquecerse con obras sencillas de autores como Aguado, Carulli, Sor, etc.; pero, cómo y han insistido tanto los grandes pedagogos (Kodaly, Orff, Dalcroze, etc), lo verdaderamente imprescindible en los comienzos son las canciones populares con su letra. De esta forma el niño, a través de la letra y de lo conocido, comprende mejor la frase musical y camina por modos y ritmos autóctonos que le son familiares (Nömar, 2003, párr. 10).

Con lo mencionado anteriormente, se puede argumentar que la labor docente requiere más que la preparación de los contenidos, profundizar en la adaptación de las metodologías de acuerdo con las condiciones de los procesos. Zuleta (2004), es un gran referente en Colombia de cómo se pueden adaptar elementos académicos y culturales en la enseñanza musical, pero desde el punto de vista instrumental guitarrístico, es necesario revisar el repertorio y generar estrategias para su adaptación. Hacer un análisis de las características melódicas de los aires nacionales de la región andina es un punto de partida para la estructuración de un repertorio que pueda ser utilizado en la iniciación a la guitarra.

4.1. Análisis de las características melódicas de los aires de la región Andina

Uno de los primeros elementos que se dificulta tanto la interpretación vocal como instrumental es el amplio registro que abarcan las obras, en la danza *Carminña*, por ejemplo, (ver imagen 1) aunque en su desarrollo rítmico-melódico no utiliza figuras complejas, su registro en esta primera frase, abarca el intervalo de séptima.

Score

CARMIÑA

(Danza)

Compositor: Luis Antonio Calvo
Versión: Argemiro Parra Soto

Bandola 1



Imagen 1. Registro melódico *Carminña*

Fuente: *Antología de material didáctico* (Bustante y Marengo, 2020, p. 40)

Los aires nacionales de la región Andina contienen elementos rítmico-melódicos que para un proceso de aprendizaje inicial no serían apropiados. Lo mismo sucede con el pasillo, sus elementos melódicos, relacionados con su ritmo base y con la utilización de motivos acéfalos, lo dificultan. Así es evidente en el pasillo *María Inés*, la utilización de estos elementos, además, abarca un intervalo de octava en sus primeros cuatro compases (ver Imagen 2).

Score

María Inés

(pasillo)

Compositor: José del Carmen Báez

Bandola 1



Imagen 2. Elementos melódicos *María Inés*

Fuente: *Antología de material didáctico* (Bustante y Marengo, 2020, p. 47)

En el bambuco, es típico en sus finales de frase, la síncopa que desplaza la resolución de la melodía de la primera corchea del compás a la segunda, además genera otras con la combinación de figuraciones entre negras y corcheas, prueba de ello es el bambuco *El Juguetón*, su inicio anacrúsico, es un elemento muy característico del género, abarca un registro en sus primeros compases, mayor a la octava (ver Imagen 3), también resultan difíciles en un acercamiento inicial.

Score

El Juguetón

(Bambuco)

Compositor: Tomás Molano Rosas
Versión: Argemiro Parra Soto

Bandola 1



Imagen 3. Elementos melódicos *El juguetón*

Fuente: *Antología de material didáctico* (Bustante y Marengo, 2020, p. 73)

Como parte de la formación en el pregrado en música, estas obras fueron parte de mi propio proceso de formación en la práctica de instrumentos de cuerdas típicas, aunque están pensados para formatos tradicionales (bandola, tiple y guitarra) son referentes cruciales para el trabajo pedagógico como obras de iniciales porque permiten el reconocimiento de las características generales de la forma, de los ciclos armónicos y las características melódicas de los aires nacionales de la región Andina.

5. Delimitación de edad para procesos no formales en la enseñanza de la guitarra

Los procesos de formación municipal, direccionados al aprendizaje instrumental, presentan ciertos problemas relacionados con la edad de la población. Es común que en estos cursos se estructuren grupos que abarcan diferentes rangos de edad. Pese a la existencia de esta realidad, se debe tener cuidado en el aspecto metodológico, ya que es necesaria la adecuación que permita incluir aprendices de diferentes edades y niveles distintos de ejecución. A pesar de la existencia de propuestas variadas en torno a la enseñanza musical inicial, con metodologías en las que se delimita la edad mínima de los estudiantes. Para esta propuesta se hizo una delimitación por edades, teniendo en cuenta la teoría propuesta por Piaget sobre el desarrollo cognitivo de los seres humanos.

Piaget (1969) define que para edades entre los 7 y los 12 años, ocurren dos momentos que permiten entender la estructuración del pensamiento. Así, de los siete a los ocho años de edad, comienza la llamada estructuración de operaciones concretas. En esta, Piaget establece dos limitaciones relacionadas con las operaciones intelectuales: por una parte, el niño sólo puede referirse a objetos concretos y no a hipótesis, es decir, a enunciados verbales con forma de proposiciones. Por otra parte, todavía proceden poco a poco, en oposición a las futuras operaciones combinatorias y proporcionales, cuya movilidad es muy superior. Hacia los 11 o 12 años aparece el último periodo, cuya característica general es la conquista de un nuevo modo de razonamiento a partir de la creación de hipótesis.

Es claro que a partir de los siete años la mente humana puede manipular con cierta lógica elementos concretos, lo mismo que generar deducciones a partir de la observación. Teniendo como base la teoría de Piaget, podemos incluir estudiantes a partir de los siete años, ya que la metodología propuesta busca integrar estudiantes de diferentes rangos de edad.

Hay que tener en cuenta que hay ciertos puntos que no abarca la teoría Piagetiana, todos relacionados con el desarrollo emocional y con las capacidades artísticas. A este respecto, Gardner menciona algunas investigaciones posteriores a Piaget que: «parecen continuar ligados a un hilo conductor fundamental en el desarrollo, y, como Piaget, colocan este núcleo en la sensibilidad humana hacia el número, los números, y las relaciones numéricas.» (Gardner,1991, p. 43).

Pese a que la música de cierto modo se rige por las relaciones numéricas, es importante entender que estos tipos de procesos se direccionan no solo a fortalecer la formación musical, sino que buscan incluir en el trabajo las relaciones sociales, de reconocimiento y promoción cultural, para que la formación artística sea una herramienta verdaderamente integradora y multicultural. Gardner afirma que:

Este enfoque les permite observar con un lente potente un amplio conjunto de ámbitos; además, resulta un enfoque útil en temas escolares, en los que el dominio de las relaciones numéricas suele resultar crítico. Pero a mi entender una perspectiva como esta se expone a distorsionar ámbitos como el reino de lo social o de las artes visuales, en los que el número parece más bien una intrusión y no un componente esencial (1991, pp. 43 - 44).

Esta delimitación no se realiza con el fin de generar discusiones sobre la edad adecuada para iniciar la formación musical, se hace con el fin de evidenciar que para ciertas condiciones sociales es conveniente tener en cuenta estas consideraciones teóricas. Es claro que la formación musical se puede iniciar en edades tempranas, teniendo en cuenta condiciones adecuadas para su desarrollo, pero para nuestra propuesta se delimita la edad a partir de los siete años en adelante ya que, según Piaget, en esta edad es posible representar el conocimiento por medio de la manipulación de símbolos o signos diferenciados.

6. Metodología y resultados

La presente investigación cuenta con dos aproximaciones metodológicas para su desarrollo: investigación documental y métodos cualitativos. En la primera fase se recolectó y revisó información sobre métodos e investigaciones relacionadas con la metodología empleada en la enseñanza inicial de la guitarra; en la segunda fase, se llevó a cabo la formalización de la propuesta metodológica elaborada a partir de la reflexión sobre contextos no formales de enseñanza en el departamento del Quindío y, por último, en la tercera fase se caracterizó el repertorio, los elementos técnicos de la guitarra como propuesta de trabajo en el desarrollo del proyecto.

6.1. Análisis y revisión de los antecedentes

Para la propuesta se analizaron varios métodos de iniciación de guitarra con el fin de observar cómo delimitan los elementos técnicos y gramaticales, en un primer acercamiento al instrumento. Se evidenció que, en estos primeros ejercicios, los métodos coinciden con la delimitación de diferentes parámetros como: figuras musicales, presentación de cuerdas al aire y de las notas cercanas a las mismas y su aplicación en ejercicios u obras cortas. No obstante, no se proponen ni se desarrollan enseñanzas alternativas de estos contenidos, al contrario, se hace una presentación muy selectiva de contenidos, Nömar (2003) reflexiona precisamente sobre el contenido de métodos direccionados a la formación instrumental y argumenta lo siguiente:

La mayoría de los métodos musicales escritos para la iniciación de la guitarra están cargados de tecnicismos académicos que parecen destinados a super niños prodigio. Pero también existe el caso opuesto: métodos ñoños carentes de sistema, que no conducen a ninguna parte. Y aunque todos sabemos que lo más importante no son los métodos, sino la forma y manera de aplicarlos, estamos convencidos de que una buena pedagogía debe empezar por un buen método. El niño también debe entender que aprender a tocar la guitarra no es un juego más, sino que requiere un estudio constante y atento, y no basarse solo en el repertorio recreativo, sin dedicar tiempo y esfuerzo a los ejercicios, escalas, arpegio, acordes y estudios, porque de otra forma no alcanzaría siquiera los

mínimos niveles en el arte guitarrístico. El talento musical no es innato, sino una habilidad que puede desarrollarse (2003, párr. 7).

Es evidente que los métodos revisados plantean los ejercicios o temas de manera lineal y estructurada por niveles, pero hay que tener en cuenta que esta estructura es poco funcional para su desarrollo en contextos no formales. Para ello, es entonces necesaria la creación de metodologías alternativas que permitan desarrollar los contenidos y los objetivos planteados.

Parte de las adaptaciones metodológicas y de creación del repertorio surgieron de la adaptación de la propuesta a la iniciación a la lectura. Esta nació de la experiencia recolectada de textos que contribuyeron con mi formación universitaria como Licenciado en Música. En el libro de Hindemith (1946), encontramos una primera referencia para la utilización de una sola línea, aunque esta se emplea para el acercamiento y la diferenciación de los registros de los sonidos medio, grave y agudo. Sin embargo, al principio plantea un ejercicio que no requiere la lectura de símbolos (ver Imagen 4).

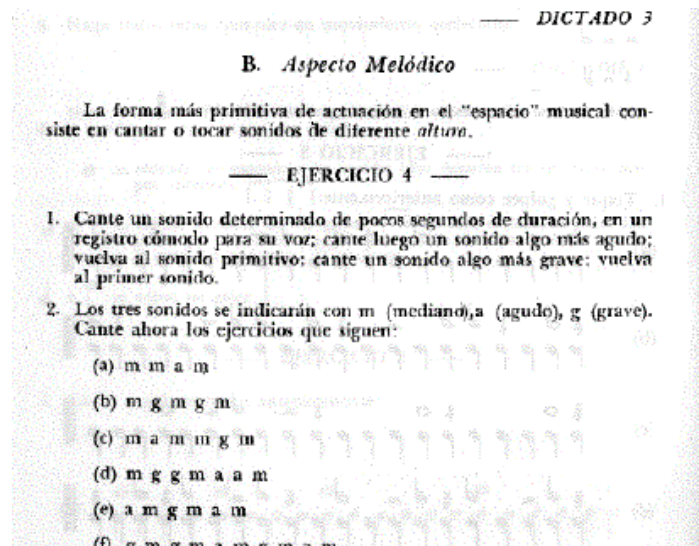


Imagen 4. Ejercicio de reconocimiento de los registros

Fuente: *Entrenamiento elemental para músicos* (1946, p. 6)

Luego se plantea el mismo ejercicio utilizando solo una línea, en la que se integran además figuras musicales, que buscan representar la duración de los sonidos y su altura (ver imagen 5).

3. Inverte ejercicios similares.

C. Acción Combinada

Los tres signos que representan el valor de las notas (o, d, d) pueden ser colocados en, arriba o debajo de una línea, para indicar la posición de los sonidos medianos, agudos o graves.

Nota: El silencio que corresponde a una o (silencio de redonda) se representa colgado de la línea: el de la blanca sobre la línea; el de la negra puede colocarse debajo, en o sobre la línea.

EJERCICIO 5

1. Cante las notas; marque los golpes:



Imagen 5. Ejercicio de reconocimiento de los registros

Fuente: *Entrenamiento elemental para músicos* (Hindemith, 1946, p.7)

Aunque el método de Hindemith (1946) no desarrolla elementos para la iniciación a la lectura con este tipo de grafías, sino que desarrolla principalmente este ejercicio para la diferenciación de los registros, se puede tomar como referencia para la implementación de grafismos no convencionales en el trabajo de un concepto musical.

Como parte fundamental de este proyecto, se buscó un acercamiento a la lectura musical inicial, que se realizará a partir del empleo de grafías no convencionales, las cuales reducen la presentación del pentagrama a una sola línea (ver Imagen 6).

Juan Esteban Rodríguez Franco



Imagen 6. Propuesta inicial para la lectura en una línea

Fuente: Elaboración propia (2022)

Esta presentación de los primeros ejercicios se hace con la intención de depurar la carga de contenidos teóricos en la iniciación a la lectura, ya que los métodos analizados, lo hacen a partir del pentagrama (ver imagen 7).



Imagen 7. Presentación de las notas en el pentagrama del método Fabbri

Fuente: *Tocamos la Guitarra* (Fabbri, 2003 p.11)

En la utilización de una línea, se incorporarán ejercicios en los que se asigna una nota musical a la línea, a partir de lo cual se explica la relación de las notas, así, por ejemplo, si la figura se encuentra en la línea, por debajo o por encima de aquella (ver imagen 8).

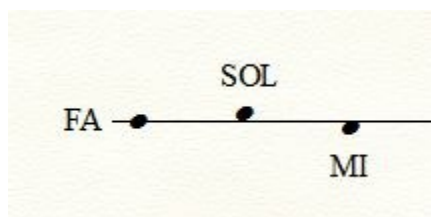


Imagen 8. Relación de notas en una sola línea

Fuente: Elaboración propia (2022)

La intención consiste en abarcar el registro del instrumento a partir de la primera cuerda, al relacionar su ubicación con las líneas del pentagrama, así la primera línea que se trabajará será la quinta del pentagrama. Se busca que los estudiantes, progresivamente, vayan ampliando el registro en el instrumento mientras que, al mismo tiempo se van adicionando otras líneas del pentagrama (ver imagen 9).

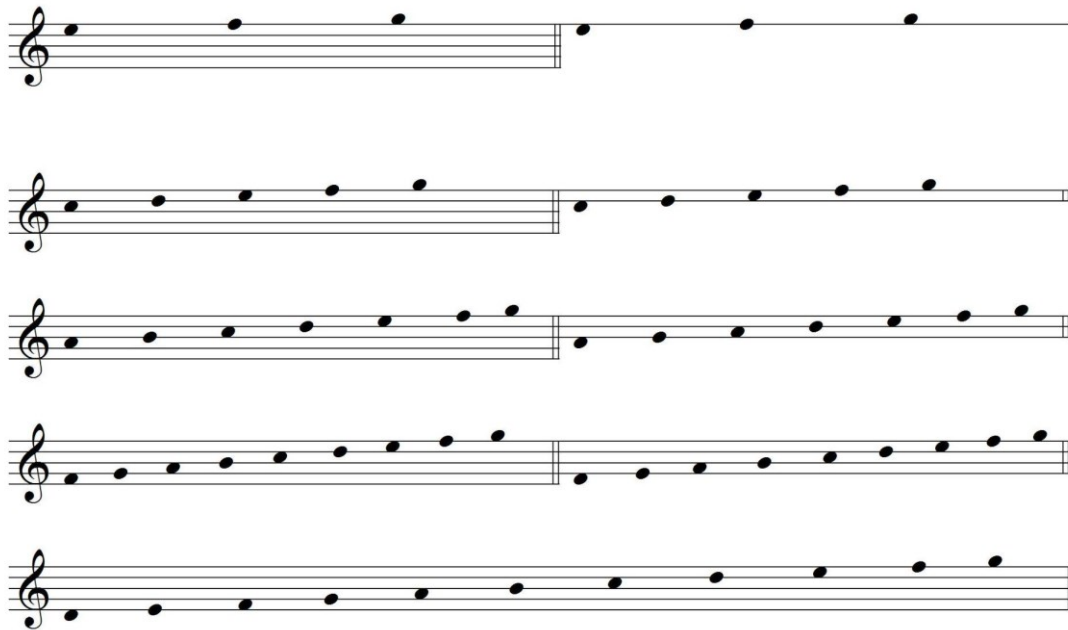


Imagen 9. Presentación progresiva del pentagrama

Fuente: Elaboración propia (2022)

Estos tipos de ejercicios permiten dinamizar las clases con una interpretación inmediata de las obras, lo que no ocurriría si se enseña en el pentagrama, como suele hacerse con algunos métodos analizados (ver Imagen 10).

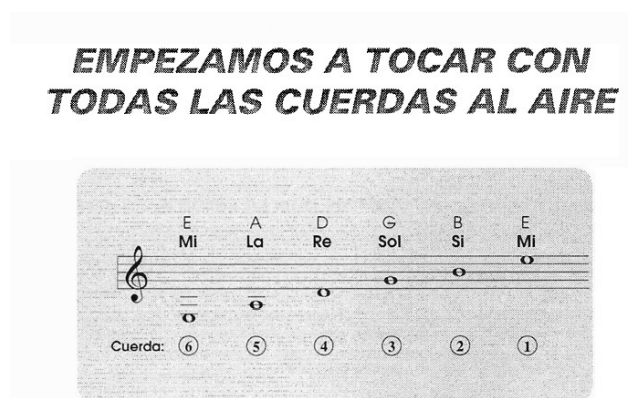


Imagen 10. Cuerdas al aire de la guitarra

Fuente: *La Guitarra* (Nömar, 2003)

indicar los tiempos en los que se tocan las notas y al mismo tiempo, diferencia la duración entre las figuras negra y blanca, sosteniendo la tecla, para esta última, durante el conteo de los dos tiempos (ver imagen 13).

UN YANQUI, POPULAR DE ESTADOS UNIDOS

Compás 1 Compás 2 Compás 3 Compás 4 9

Un yan-qui ba - ja a ja ciu - dad mon - ta - do en su po - ni. Lle-

DO	DO	RE	MI	DO	MI	RE	SOL	DO	DO	RE	MI	DO	SI	SOL	
2	2	3	4	2	4	3	1	2	2	3	4	2	1	1	
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

Compás 5 Compás 6 Compás 7 Compás 8

va u - na plu - ma en el go - rro y gri - ta: jma - ca - rro - ni!

DO	DO	RE	MI	FA	MI	RE	DO	SI	SOL	LA	SI	DO	DO		
2	2	3	4	5	4	3	2	1	2	2	3	4	4		
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

Imagen 13. Relación de figuras con el conteo

Fuente: *Método completo de piano* (Burrows, 2004, p. 44)

En este método Burrows (2004), propone la inclusión de la conjugación (y) para la interpretación de las corcheas (ver imagen 14).

CANCIÓN DE CUNA, DE JOHANNES BRAHMS

Compás 1 Compás 2 Compás 3 Compás 4 Compás 5 10 ▶

MI	MI	SOL	MI	MI	SOL	MI	SOL	DO	SI	LA	LA	SOL	RE	MI
1	1	2	1	1	2	1	2	5	4	3	3	2	1	2
3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3

Compás 6 Compás 7 Compás 8 Compás 9

FA	RE	MI	FA	RE	FA	SI	LA	SOL	SI	DO
3	1	2	3	1	2	4	2	1	4	5
1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3	y	1 y 2 y 3

Imagen 14. Utilización del conteo para la interpretación instrumental

Fuente: *Método completo de piano* (Burrows, 2004, p. 45)

Para el conteo del compás de 6/8 propongo el conteo de la siguiente manera: (ver Tabla 1).

1	2	3	4	5	6

Tabla 1. Conteo para la realización del compás de 6/8

Fuente: Elaboración propia (2022)

6.2. Características generales de los elementos técnicos

Para la mano derecha, se realizará la interpretación de obras con el desarrollo técnico del *apoyado*. La intención es generar una mejor aplicación y desarrollo técnico en la ejecución de las obras.

Para la mano izquierda, se trabajará la digitación de acuerdo con la ubicación de la mano en el diapason tanto en la primera como en la segunda posición.

La presentación de las cuerdas se efectuará a partir de la primera, abarcando el registro de la primera a la sexta en este respectivo orden.

Para la guitarra acompañante, todas las obras se pensaron bajo la textura de la melodía acompañada. Este acompañamiento de la guitarra se efectúa con el maestro y se presenta de dos maneras: una escrita por partitura, en donde se hace un acercamiento a algunos de los elementos comunes en la interpretación de estos aires y la segunda, a través de la lectura del cifrado anglosajón.

6.3. Características generales del repertorio

Se crearon y adaptaron un total de siete obras que buscaban el desarrollo de la metodología propuesta, estas obras evidencian representan algunas de las características más importantes de los aires nacionales. La octava, y última, no se adaptó a la propuesta metodológica, solo es una obra que se sugiere como parte del proceso, ya que considero que su registro, su estructura rítmica y melódica son propicias para la lectura inicial del pentagrama (ver Tabla 2).

	Obra	Compositor	Ritmo	Textura	Tonalidad	Estructura
1	<i>Vals I</i>	Juan Esteban Rodríguez	Vals	Melodía acompañada	la menor	Única sección
2	<i>Guabina I</i>	Juan Esteban	Guabina	Melodía	do mayor -	Única

		Rodríguez		acompañada	la menor	sección
3	<i>Pasillo I</i>	Juan Esteban Rodríguez	Pasillo	Melodía acompañada	la menor - la mayor	Binaria
4	<i>Guabina II</i>	Juan Esteban Rodríguez	Guabina	Melodía acompañada	mi menor - mi mayor	Binaria
5	<i>Bambuco</i>	Juan Esteban Rodríguez	Bambuco	Melodía acompañada	do mayor	Única sección
6	<i>Guabina viajera</i>	Gentil Montaña	Guabina	Melodía acompañada	mi menor - mi mayor	Ternaria
7	<i>Larandia</i>	Jeronimo Velasco	Guabina	Melodía acompañada	mi mayor	Ternaria
8	<i>El volador</i>	DRA	Pasillo	Melodía acompañada	sol mayor	Binaria

Tabla 2. Descripción del repertorio

Fuente: Elaboración propia (2022)

- La primera y segunda obra, se ejecutan con el trabajo de lectura en una sola línea, tomando como base las figuras negra, blanca y corchea.
- La tercera y cuarta obra, se ejecutan con la lectura a dos líneas. En estas se van incluyendo alteraciones accidentales y elementos estructurales.
- La quinta y sexta obra, se interpretan con la lectura a tres líneas, además se adapta una obra del repertorio de guitarra solista para la aplicación de la metodología.
- La séptima obra es un acercamiento a la lectura de cuatro líneas.
- La octava obra, se sugiere para la presentación del pentagrama.

7. Resultados

Cabe aclarar que esta propuesta no busca suplir el trabajo profundo que realizan los métodos direccionados al aprendizaje de la gramática musical, ni tampoco constituye un método estructurado para guitarra, que pretenda abarcar el desarrollo de todas las posibilidades técnicas. La intención principal es hacer una propuesta metodológica que se pueda desarrollar en contextos no formales de aprestamiento musical, que en un principio acerque al estudiante a la práctica musical a través de la enseñanza misma de la lectura musical con grafismos no convencionales.

Este análisis evidencia las características principales desde un punto vista metodológico, cuya intención, a partir de la práctica instrumental, genere la exploración del registro en el instrumento y permita la incorporación de un repertorio en el que estén incluidos conceptos del aprendizaje musical.

7.1. Vals I

Características generales

Tipo de grafismo: no convencional, una sola línea

Registro: primera cuerda de la guitarra (mi, fa y sol)

Técnica de ejecución: Apoyado

Tonalidad: la menor

Textura: melodía acompañada

Forma: única sección

Esta primera obra está en ritmo de vals, utiliza como figuras base la negra y la blanca en las primeras frases, además hace referencia al empleo del compás (ver imagen 15).

Score

Vals I

Juan Esteban Rodríguez Franco

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system, labeled 'Guitar 1' and 'Guitar 2', shows a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. The second system, labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2', shows a similar arrangement. Chords are indicated above the notes: Am, Dm, G, C in the first system, and F, Dm, E, Am in the second system. The notation includes treble clefs, a 4/4 time signature, and various note values and rests.

Imagen 15. Análisis de las características principales del *Vals I*

Fuente: Elaboración propia (2022)

En la última sección de esta obra se utiliza la corchea, empleando notas repetidas para facilitar su ejecución, además se sugiere emplear el conteo para diferenciar figuras como la negra y la corchea (ver imagen 16).

2 Vals I

The image shows a musical score for 'Vals I' in 3/4 time. It consists of two systems of guitar parts. The first system (measures 17-20) features Gtr. 1 with a melodic line and Gtr. 2 with chords (Dm, Am, E, Am) and a bass line. The second system (measures 21-25) continues the melodic line in Gtr. 1 and the accompaniment in Gtr. 2 with chords (Dm, Am, E, Am, E, Am). Fingerings and accents are indicated throughout.

Imagen 16. Aplicación del conteo para la interpretación de las obras

Fuente: Elaboración propia (2022)

7.2. Guabina I

Características generales

Tipo de grafismo: no convencional, una sola línea

Registro: primera cuerda de la guitarra (mi, fa y sol)

Técnica de ejecución: Apoyado

Tonalidad: do mayor - la menor

Textura: melodía acompañada

Forma: única sección

La segunda obra escrita en ritmo de Guabina, enfatiza en el uso de la corchea, utilizando el conteo para facilitar su práctica instrumental, Además, en esta obra se incluyen elementos dinámicos para la repetición de frases (ver imagen 17).

Score

Guabina I

Juan Esteban Rodríguez Franco

The image displays a musical score for the piece "Guabina I" by Juan Esteban Rodríguez Franco. The score is written for two guitars and a guitar solo. The top system includes staves for "Guitar 1" and "Guitar 2". The bottom system includes staves for "Gtr." (Guitar Solo) and another "Gtr." (Guitar). The music is in 3/4 time and features a melodic line with triplets and a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and chord symbols (F, C, G). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3, and slurs are used to group notes. The piece concludes with a whole note chord in the final measure.

Imagen 17. Análisis de las características principales de la *Guabina I*

Fuente: Elaboración propia (2022)

En esta obra se incluye la utilización de barras de repetición, además de primeras y segundas casillas (ver imagen 18).

2 Guabina I

The image displays a musical score for guitar, titled 'Guabina I', starting at measure 2. It consists of three systems of two staves each, labeled 'Gtr.' (Guitar).
 - The first system (measures 2-5) features a melody on the top staff and accompaniment on the bottom staff. The melody starts with a forte (*f*) dynamic and includes a first ending bracket over measures 4 and 5. Chords indicated are Am, Dm, E, and Am.
 - The second system (measures 6-9) begins with a piano (*p*) dynamic. It includes a second ending bracket over measures 8 and 9. Chords indicated are Am, Dm, E7, and Am.
 - The third system (measures 10-13) starts with a forte (*f*) dynamic and includes a second ending bracket over measures 12 and 13. Chords indicated are E7, Am, E7, and Am.
 The score uses standard musical notation with treble clefs, stems, and beams. Chord symbols (Am, Dm, E, E7) are placed above the accompaniment staff. Dynamics (*f*, *p*) are placed at the beginning of the melody line. Repetition bars and first/second ending brackets are used to indicate repeated sections.

Imagen 18. Implementación de barras de repetición en *Guabina I*

Fuente: Elaboración propia (2022)

7.3. Pasillo I

Características generales

Tipo de grafismo: no convencional, dos líneas

Registro: primera cuerda de la guitarra (mi, fa y sol) y segunda cuerda (do y re)

Técnica de ejecución: Apoyado

Tonalidad: la menor - la mayor

Textura: melodía acompañada

Forma: binaria

En esta obra se integra la forma binaria. La primera, en modo menor y la segunda, en su homónimo mayor. En esta, se presentan dos líneas, incluyendo dos notas de la segunda cuerda. Además, se incorporan las primeras alteraciones accidentales (ver imagen 19).

Score

Pasillo I

Juan Esteban Rodríguez Franco

6

Gtr. 1

Gtr. 2

"

Imagen 19. Análisis de las características principales del *Pasillo I*

Fuente: Elaboración propia (2022)

Para la parte mayor, no se utilizan armaduras para referenciar el cambio de tonalidad, sino que se presenta el sostenido (#) como una alteración accidental. Además, se amplía el registro con la utilización de la línea adicional, de la nota *la*, lo que genera un cambio en la ubicación de la mano izquierda en segunda posición del diapasón del instrumento (ver imagen 20).

2 Pasillo I

The image shows a musical score for guitar, titled 'Pasillo I'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 21 and includes a double bar line with a 'II' marking. The second system starts at measure 26. The score is for two guitar parts: Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature has two sharps (F# and C#). Chord changes are indicated by letters: Bm, E7, A, A7, D, and Dm. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Imagen 20. Cambio de digitación y alteraciones accidentales

Fuente: Elaboración propia (2022)

7.4. Guabina II

Características generales

Tipo de grafismo: no convencional, dos líneas

Registro: primera cuerda de la guitarra (mi, fa y sol) y segunda cuerda (do y re)

Técnica de ejecución: Apoyado

Tonalidad: mi menor y mi mayor

Textura: melodía acompañada

Forma: binaria

Esta obra refuerza varios de los elementos trabajados en el *Pasillo I*, la utilización de dos líneas y la inclusión de la nota *la*, como parte del registro. Además, el cambio de posición para la digitación de la mano izquierda.

Lo distintivo en esta obra, lo constituyen las variaciones en el acompañamiento, a través de la implementación de arpeggios bajo el ritmo base de guabina (ver imagen 21).

The image displays three systems of musical notation for guitar accompaniment. Each system consists of a guitar (Gtr.) part on a six-line staff and a guabina part on a three-line staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 25-28) features a guabina melody with a first ending (1.) and a second ending (2.). The guitar accompaniment includes chords E, B7, A, and B7. The second system (measures 29-32) continues the guabina melody with a first ending (1.) and a second ending (2.). The guitar accompaniment includes chords B7, B7, A, and B7. The third system (measures 33-36) concludes the guabina melody with a first ending (1.) and a second ending (2.). The guitar accompaniment includes chords E, E, B7, and E.

Imagen 21. Variaciones en el acompañamiento de guabina

Fuente: Elaboración propia (2022)

7.5. Bambuco I

Características generales

Tipo de grafismo: no convencional, tres líneas

Registro: primera cuerda de la guitarra (mi, fa y sol), segunda cuerda (si, do y re) y tercera cuerda (la)

Técnica de ejecución: Apoyado

Tonalidad: do mayor

Textura: melodía acompañada

Forma: introducción y única sección

Se introduce el aire del bambuco para el trabajo de lectura de tres líneas, además del cambio en la forma de sugerir el conteo por subdivisión ternaria.

Este primer acercamiento al bambuco se hace con la utilización de figuras de mayor a menor duración, iniciando con la blanca con puntillo, continuando con la negra con puntillo y por último con la corchea (ver imagen 22).

Score

Bambuco I

Juan Esteban Rodríguez Franco

The score is divided into two systems. The first system shows Guitar 1 and Guitar 2. The second system shows Gtr. 1 and Gtr. 2. Each system has four measures. The first measure of each system has a 5 above the first note. The chords are C, Em, F, G7 in the first system and Am, Em, G7, Ab in the second system. The rhythmic pattern in the guitar parts is consistent across all measures.

Imagen 22. Presentación de las tres líneas y el aire del bambuco

Fuente: Elaboración propia (2022)

El motivo rítmico - melódico, abarca toda la pieza, incluye el inicio de frases acéfalas, utiliza por primera vez el silencio de la corchea (ver imagen 23).

2 Bambuco I

Imagen 23. Motivo acéfalo del *Bambuco I*

Fuente: Elaboración propia (2022)

7.6. Guabina Viajera

Características generales

Tipo de grafismo: no convencional, tres líneas

Registro: primera cuerda de la guitarra (mi, fa y sol), segunda cuerda (si, do y re) y tercera cuerda (la)

Técnica de ejecución: Apoyado

Tonalidad: mi mayor y mi menor

Textura: melodía acompañada

Forma: ternaria

La adaptación de esta guabina se propuso por las características melódicas adaptables, en algunos momentos, a la propuesta metodológica. El objetivo consiste en mostrar cómo se puede adaptar un repertorio original para guitarra a la propuesta metodológica.

Para la guitarra acompañante se tuvieron en cuenta tres elementos: el primero consistió en respetar algunos de los motivos característicos de la obra. El segundo, de adaptar algunos

momentos a la textura melodía acompañada. Por último, cuando la melodía no cumplía con el registro de las tres líneas, se llevó la melodía una octava abajo y se hizo la versión original de la obra para la guitarra acompañante. En esta obra omitió el cifrado anglosajón porque requiere de la interpretación de pasajes específicos. Por primera vez se incluyó el bemol (b) como alteración accidental (ver imagen 24).

Score

Guabina Viajera

Gentil Montaña
Adaptación: Juan Esteban Rodríguez Franco

The image displays a musical score for the piece 'Guabina Viajera'. It is arranged for two guitars. The score is written in 3/4 time and the key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The first system shows the initial four measures for both 'Guitar 1' and 'Guitar 2'. The second system continues the piece for another four measures, with 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2' labels. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 's' for accents.

Imagen 24. Adaptación de la *Guabina Viajera*

Fuente: Elaboración propia (2022)

En la segunda sección de la obra se octavo el registro de la melodía y se respetó la versión original de la obra solista (ver imagen 25).

2 Guabina Viajera

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Imagen 25. Adaptación de la melodía y versión original de la obra

Fuente: Elaboración propia (2022)

Se integraron elementos nuevos como la presentación de acordes, que se proponen realizar con el dedo pulgar de la mano derecha, además se realizó un juego melódico de pregunta- respuesta con la melodía (ver imagen 26).

25 Realizar rasgueo con el dedo Pulgar (P)

Gtr. 1

Gtr. 2

29

Imagen 26. Utilización del rasgueo y juego de pregunta y respuesta

Fuente: Elaboración propia (2022)

En la tercera sección de la obra se realizaron adaptaciones a la textura melodía acompañada y se respetaron partes originales de la misma (ver imagen 27).

Gtr. 1

Gtr. 2

36

Gtr. 1

Gtr. 2

41

Imagen 27. Análisis de las características de la *Guabina Viajera*

Fuente: Elaboración propia (2022)

7.7. Larandia

Características generales

Tipo de grafismo: no convencional, cuatro líneas

Registro: primera cuerda de la guitarra (mi, fa y sol), segunda cuerda (si, do y re), tercera cuerda (sol y la) y cuarta cuerda (Fa)

Técnica de ejecución: Apoyado

Tonalidad: mi mayor y mi menor

Textura: melodía acompañada

Forma: Ternaria

En esta obra se realiza la lectura de cuatro líneas, esta obra se describe como transicional para la aparición del pentagrama. En esta se incluye la aparición de la clave de sol para referenciar el nombre de la segunda línea de abajo hacia arriba del pentagrama. Para la adaptación de la melodía se tuvo que jugar con el registro para adaptar la utilización de cuatro líneas. Se incluye por primera vez la utilización de silencios de negra (ver imagen 28).

Score

Larandia

Guabina

Jeronimo Velasco
Juan Esteban Rodríguez Franco

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Imagen 28. Análisis de las características de la obra Larandia

Fuente: Elaboración propia (2022)

La melodía incluye el silencio de corchea en los inicios de frases, lo que permite trabajar por primera vez el inicio de frase acéfalo (ver imagen 29) en este se sugiere mantener el conteo para su interpretación.

Larandía 3

The image shows a musical score for a piece titled "Larandía". It consists of two systems of music, each with two staves: Gtr. 1 (Guitar 1) and Gtr. 2 (Guitar 2). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system covers measures 37 to 40. Above the Gtr. 1 staff, fingerings and accents are indicated: "1", "2 y 3", "1 2 y 3", "1 2 3", and "1 y 2 y 3 y". The second system covers measures 41 to 44. Measure 41 begins with a fermata over the first note. The accompaniment in Gtr. 2 consists of chords and single notes.

Imagen 29. Aplicación del conteo para el silencio de corchea

Fuente: Elaboración propia (2022)

7.8. El volador

Características generales

Tipo de grafismo: tradicional, Pentagrama

Tonalidad: sol mayor

Técnica de ejecución: Apoyado

Textura: melodía acompañada

Forma: binaria

Esta obra, aunque no tiene ninguna adaptación metodológica, se propone como una obra de abordaje inicial para la lectura del pentagrama, ya que rítmica y melódicamente en las obras anteriores se han desarrollado elementos similares.

La obra presenta un inicio acéfalo, la melodía se desarrolla por el arpeggio de sol mayor, lo cual hace fácil su interpretación por la utilización de cuerdas al aire.

En esta obra se incluye la medida del compás, el pentagrama, además de incluir la armadura de la tonalidad y la clave de sol (ver imagen 30).

Score

El Volador

(Pasillo)

Luis Antonio Torres
Javier Zaá - Juan Esteban Rodriguez

The image displays a musical score for the piece 'El Volador' (Pasillo) by Luis Antonio Torres, with lyrics by Javier Zaá and Juan Esteban Rodriguez. The score is written for two guitars (Guitar 1 and Guitar 2) in a 3/4 time signature and G major key. The first system consists of four measures. In the first measure, Guitar 1 has a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G, A, B, and A. Guitar 2 has a whole rest. The second measure has a quarter rest for both guitars. The third measure has a quarter rest for Guitar 1 and a quarter note G for Guitar 2. The fourth measure has a quarter note G for Guitar 1 and a quarter note G for Guitar 2. The second system also consists of four measures. The first measure has a measure marker '5' above the first staff. Guitar 1 has a quarter note G, followed by quarter notes A, B, and A. Guitar 2 has a quarter note G, followed by quarter notes A, B, and A. The second measure has a quarter note G for Guitar 1 and a quarter note G for Guitar 2. The third measure has a quarter note G for Guitar 1 and a quarter note G for Guitar 2. The fourth measure has a quarter note G for Guitar 1 and a quarter note G for Guitar 2. Chord markings are G, Am, D7, and G.

Imagen 30. Análisis de las características de El Volador

Fuente: Elaboración propia (2022)

En la segunda sección se incluye un apoyo melódico que realiza la guitarra acompañante, que enriquece la sonoridad del pasaje, realizando una homofonía en ciertos momentos de esta sección (ver imagen 31).

2 El Volador

The musical score is divided into three systems, each with two staves labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The first system begins at measure 17 and includes a first ending bracket. The second system starts at measure 21. The third system starts at measure 25. Chord symbols are placed below the Gtr. 2 staff. The key signature has one sharp (F#).

System 1 (Measures 17-20):
 Gtr. 1: Melodic line with a first ending bracket over measures 17-18.
 Gtr. 2: Accompanying line with chords G, G, G, and G/B.

System 2 (Measures 21-24):
 Gtr. 1: Melodic line.
 Gtr. 2: Accompanying line with chords Am, Am, D7, and D7/C.

System 3 (Measures 25-28):
 Gtr. 1: Melodic line.
 Gtr. 2: Accompanying line with chords G/B, G, G, and Dm G7.

Imagen 31. Elementos característicos de la guitarra acompañante

Fuente: Elaboración propia (2022)

En síntesis, la intención de generar nuevas propuestas metodológicas para la enseñanza musical en contextos no formales permite que los estudiantes tengan un acercamiento a la práctica instrumental con el conocimiento mínimo de elementos teóricos. Con esta propuesta metodológica no se busca simplificar la enseñanza de teoría musical, por el contrario, se busca generar un primer acercamiento en forma de “iniciación” a la manipulación de los elementos gramaticales en un contexto práctico, realizando una transversalización de contenidos como: el aprendizaje de las notas, las figuras musicales, la lectura en el pentagrama y su relación con el instrumento, además, de generar repertorio adecuado para estudiantes iniciales que permita reconocer algunos de los aires nacionales de la región Andina.

8. Discusión y conclusiones

Como parte de la creación de este artículo, se genera el desarrollo de una propuesta metodológica para la enseñanza de lectura musical y el aprendizaje instrumental de la guitarra, este material se centra en la transversalización de tres componentes: primero, la utilización de grafismos no convencionales para la iniciación a la lectura musical se realiza con la intención de depurar y estructurar los contenidos a partir del repertorio, este va integrando elementos nuevos en la medida que se explora el registro en el instrumento. Segundo, el desarrollo técnico se realiza a partir de la interpretación del repertorio, utilizando la forma de ejecución llamada *apoyado* y la ubicación de notas en primera y segunda posición de la guitarra. Por último, se crea un repertorio como resultado de la exploración de las posibilidades pedagógicas de los aires nacionales en la enseñanza inicial de la guitarra, este repertorio en su estructura formal se elabora a partir de la textura (melodía acompañada), generando a través de este, el desarrollo de elementos característico en la interpretación de los aires nacionales de la región Andina.

Cabe aclarar que los métodos y las investigaciones tenidas en cuenta para el desarrollo del análisis, son métodos pensados para un aprendizaje inicial en edades tempranas con enfoques de tipo académico, lo que permite evidenciar la estructuración de los contenidos y el desarrollo metodológico propuesto por cada uno. Además, con el análisis obtenido de las investigaciones, se permite visualizar un panorama nacional de las metodologías o formas de enseñanza en diferentes contextos académicos y no académicos.

Como elemento transversal del desarrollo de esta propuesta se estableció la utilización de grafismos no convencionales para la iniciación a la lectura, permitiendo realizar una asociación directa para su realización en el instrumento. Si bien en los contenidos de los métodos analizados, ninguno realiza alguna propuesta alternativa que inicie a la lectura musical diferente a la utilización del pentagrama. Nömar (2003), Fabbri (2003), Tisserand (2004) y Ríos (2010) desarrollan el proceso de aprendizaje de lectura en el pentagrama, estas propuestas solo se diferencian por la nota inicial que utilizan para el desarrollo de ejercicios y obras. En torno a las investigaciones en el

ámbito nacional, estas no profundizan en las metodologías para el acercamiento o aprendizaje inicial de la lectura; sin embargo, Olarte (2016), sí da una idea del aprendizaje de algunos elementos gramaticales, sus conclusiones permiten evidenciar que se utilizan elementos académicos o por medio de la oralidad, pero no da cuenta de algún elemento sugerido o alternativo para el aprendizaje de la lectura.

Otro elemento que es fundamental en el desarrollo de esta propuesta es la forma como se direcciona la utilización de los aires nacionales de la región Andina como elemento base para el desarrollo del repertorio en la lectura musical. En el ámbito nacional, el trabajo realizado por Vásquez (2017), no genera la misma transversalidad en el aprendizaje de los aires nacionales de la región Andina, puesto que, se limita a proponer ejercicios cortos escritos en el pentagrama bajo estructuras rítmicas de los aires nacionales nacionales o la realización de acompañamiento de canciones con la guía de cifrado anglosajón. Adicionalmente, Gaitán (2018) aunque sí propone algunos ejercicios alternativos de manipulación con notas musicales previas a la lectura musical, su repertorio se basa en la utilización de obras de carácter universal.

Como parte del desarrollo técnico, esta propuesta se basa en la forma de ejecución denominada *apoyado*, en la que se utilizan los dedos índice y medio. Varios de los métodos analizados realizan una proyección en sus propuestas de la utilización de diferentes técnicas de ejecución, pero concuerdan de manera inicial en la utilización de la técnica ya mencionada.

En los procesos iniciales de formación en guitarra a nivel nacional, es poca la producción o visualización de repertorio idóneo para estos procesos iniciales que se enfocan en la utilización de los aires nacionales de la región Andina. Esta propuesta generó un repertorio que evidencia algunas de las características principales en la interpretación de los aires de la región Andina, con el fin de promover la creación de repertorios adecuados para todos los niveles de formación. En los métodos extranjeros, ninguno de ellos profundiza en la utilización o en el desarrollo de algún género en específico, aunque sí utilizan canciones del acervo popular; esto se realiza más por la familiaridad que puede tener este repertorio que por la exploración y generación de nuevas obras.

Cabe mencionar que en los métodos de Nömar (2003), Tisserand (2004) y Ríos (2010) realizan la escritura del acompañamiento de los ejercicios en el pentagrama, esta intención fue

retomada por esta propuesta para enriquecer la ejecución de las obras compuestas, además de incluir el cifrado anglosajón como alternativa para su realización.

Uno de los elementos a tener en cuenta en la formación musical es la edad propicia para este aprendizaje; basados en la teoría de Piaget y en las condiciones que fueron descritas sobre el surgimiento de este planteamiento, se propone integrar estudiantes a partir de los siete años, visualizando un panorama generalizado, clases grupales que abarcan diferentes rangos de edad y el aprendizaje inicial instrumental. Piaget nos permite comprender, gracias a su teoría, que a partir de los siete años las condiciones cognitivas promedio son adecuadas para integrar estudiantes a partir de la edad propuesta.

Esta propuesta se adaptó principalmente para guitarra, pero es aplicable a la enseñanza de diferentes instrumentos o como planteamiento de ejercicios iniciales de lectura musical. En el caso instrumental, se debe definir el registro inicial y diseñar su adaptación por medio de la utilización de grafismos no convencionales. Pese a que la utilización de aires nacionales de la región Andina fue uno de los elementos transversales de esta propuesta, es posible adaptarla a diferentes tipos de repertorio, para esto se tendría que tener en cuenta el registro de las obras. Cabe mencionar que esta propuesta se centra en el desarrollo del aprendizaje de la lectura y de un desarrollo técnico específico, pero durante este proceso se pueden aplicar o desarrollar otros contenidos como el aprendizaje de acordes, escalas, ejercicios mecánicos y técnicas de ejecución, que pueden enriquecer el aprendizaje de cada estudiante. Este aspecto se deja a libertad de cada docente. Por último, surge la duda si para el aprendizaje de lectura musical inicial es conveniente generar una aproximación por medio de la utilización de grafismos no convencionales, si estos podrían generar fácil entendimiento contrario a la forma tradicional de su enseñanza.

Realizar esta investigación en el ámbito académico de maestría, significa de manera personal tener un mejor panorama sobre la necesidad de indagar y generar nuevas aproximaciones a la enseñanza musical, teniendo en cuenta que la pedagogía musical debe acoger los diferentes contextos que plantean nuevos retos. Trabajos como el de Samper (2011) en el que postula la integración intercultural en las prácticas pedagógicas y Zuleta (2004) evidencia la adecuación de

métodos foráneas a la realidad colombiana, demuestran cada vez más que es posible integrar, en la enseñanza musical, diferentes formas de aproximación entre academia y contextos sociales.

9. Referencias bibliográficas

Bustamante, V.D y Marengo, J.C. (2020). *Antología de material didáctico “El ABC de las cuerdas típicas colombianas” para la enseñanza-aprendizaje del Tiple, la Guitarra y la Bandola.* Universidad Tecnológica de Pereira

Burrows, T. (2004). *Método completo de piano.* Parramón

Fabbri, R. (2003). *Tocamos la guitarra método fácil para pequeños guitarristas.* Carisch

Gardner, H. (1991). *La mente no escolarizada cómo piensan los y cómo deberían enseñar las escuelas.* Paidós

Gaitán, D. (2018). *Introducción a la guitarra clásica.* Ministerio de cultura

Gobernación del Quindío. (2019). *Desde la formación artística, niños, niñas y jóvenes construyen cultura ciudadana.* <https://www.quindio.gov.co/noticias-2019/noticias-julio-2019/desde-la-formacion-artistica-ninos-ninas-y-jovenes-construyen-cultura-ciudadana>

Hindemith, P. (1946). *Elementary training for musicians.* Associated music Publishers

Lopez, R. (2014). *Desarrollo de habilidades musicales en niños de 7 a 12 años por medio del trabajo en ensamble de guitarras* [Tesis de pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional

Lopez, R y San Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música. Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México*

Moreno, M. (2016). *Explorando el aprendizaje informal en la clase de instrumento: diseño de un dispositivo pedagógico para la enseñanza de la guitarra clásica en edades juveniles* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana

Nömar, Z. (2003). *La guitarra iniciación. Real Musical*

Olarte, P.A (2016). *Caracterización de los procesos de transmisión del Tiple colombiano en tres contextos de aprendizaje no formal* [Tesis de Maestría]. Pontificia Universidad Javeriana

Piaget, J. (1996). *Psicología y pedagogía. Societé Nouvelle des Editions Gonthier, París*

Patiño, D.S. (2019). *La escuela de música de Ginebra: proceso pedagógico en cuerdas pulsadas* [Tesis de pregrado]. Universidad del Valle

Ríos, G. (2010). *Dados y dedos. Estudio de guitarra*

Ramos, C., Quevedo C.A y Samper, A. (2015). Herramientas didácticas para el desarrollo técnico musical del guitarrista clásico a través de ejes – problemas. *Pontificia Universidad Javeriana*, 39-53

Salazar, F. (2011). *Metodología para la formación de estudiantes de guitarra, a partir de la sistematización de la experiencia docente en el programa “promotorías culturales”* [Tesis de pregrado]. Universidad del Valle

Samper, A. (2011). Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *Pontificia Universidad Javeriana*, 297-316

Tisserand, T. (2004). *Je Deviens Guitariste. Méthode pour tous les débutants en 1^{er} année. Élius gravure musicale*

Vásquez, C. (2017). *Entre cuerdas de guitarra, cartilla 1 guía profesor*. Ministerio de Cultura

Villamil, A. (s.f.). *Colores método de guitarra para niños*.
<https://andresvillamil.com/composiciones/>

Villamil, A. (s.f.) *Gitarre spielbuch 1*. <https://andresvillamil.com/composiciones/>

Zuleta, A. (2004). El método Kodály y su adaptación en Colombia. *Pontificia Universidad Javeriana*, 1 (1), 66-95