



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

LA LECTURA A PRIMERA VISTA EN LA GUITARRA

Estrategias didácticas para su ejercitación y desarrollo

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN MÚSICA

P R E S E N T A

Juan Carlos Laguna Millán

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Felipe Orduña Bustamante

ICAT-UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Dr. Alfonso Padilla, Universidad de Helsinki, Finlandia

Dr. Martín Pedreira, Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba

Ciudad de México , agosto de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Investigación apoyada por el Programa PASPA-DGAPA, UNAM

DEDICATORIA

A Sofía, Martina y Mateo fuente interminable de amor y motivación

A mis maestros con gratitud plena

A mis alumnos de quienes tanto he aprendido

Agradecimientos

Al Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico de la UNAM por medio de la DGAPA por el soporte ofrecido para realizar mis estancias sabáticas en el extranjero.

Al Dr. Felipe Orduña, por su paciente, instruida y juiciosa tutoría.

Al Dr. Alfonso Padilla por el privilegio de contar con su guía certera y experta.

Al Dr. Martín Pedreira, amigo y colega por su gran empatía y erudita colaboración.

Al Mtro. Robert Guthrie y Dr. Jeffrey McFadden, por invitarme a exponer mi propuesta didáctica en la Universidad Metodista del Sur, EUA y la Universidad de Toronto, Canadá.

A los miembros de mi sínodo, Dr. Roberto Kolb, Dra. María Diez Canedo y Dra. Eunice Padilla, por las atinadas sugerencias y correcciones en la lectura de mi tesis.

A Alejandro Nava, alumno y amigo, por su ayuda en la captura de ejemplos.

A Sofia Rulloni mi esposa, sostén insustituible en mi vida por el apoyo, consejos y amorosa persuasión para concluir este trabajo.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
I ANTECEDENTES.....	5
1.1 La lectura a primera vista como tema de investigación.....	5
1.1.1 Las ventajas de la práctica mental en la interpretación musical.....	8
1.1.2 La lectura rápida de textos y la lectura musical.....	11
1.1.3 La lectura a primera vista en la guitarra.....	13
1.1.4 Métodos de lectura para guitarra clásica.....	15
1.1.5 Métodos de lectura para guitarra en el jazz.....	20
1.1.6 Métodos de lectura para otros instrumentos.....	23
1.1.7 Principios comunes en la metodología aplicada a la lectura a primera vista...25	
II METODOLOGÍA PARA EL DESARROLLO DE LA LECTURA A PRIMERA VISTA EN LA GUITARRA.....	27
2.1 Comprensión del diapasón.....	27
2.1.1 Geografía instrumental.....	27
2.1.2 Reconocimiento de las notas sobre el diapasón.....	30
2.1.3 Dificultades de la lectura a primera vista en la guitarra.....	32
2.2 Familiaridad con el diapasón mediante la práctica mental.....	36
2.2.1 La práctica mental en la lectura a primera vista.....	36
2.2.2 Digitar mentalmente sin ayuda de la guitarra.....	38
2.3 Familiaridad con el diapasón mediante la ejercitación motora.....	39
2.3.1 Movilidad de la mano izquierda a través del diapasón.....	39
2.3.2 Referencia sensorial en los cambios de posición sobre una cuerda.....	40

2.3.3 Distribución de los registros en el diapasón.....	41
2.3.4 Pequeños modelos transportados en diferentes cuerdas y posiciones.....	43
2.4 Estructura metodológica de una propuesta de estudio.....	44
2.4.1 Adiestramiento de la memoria visual.....	45
2.4.2 Ampliación del grado de visión.....	55
2.4.3 Precisión rítmica.....	49
2.4.4 Ejercicios rítmico-melódicos.....	50
2.4.5 Lectura en ensamble.....	51
2.4.6 Lectura de obras para guitarra sola.....	52
III APLICACIÓN DE LA PROPUESTA CON ALUMNOS DE LA	
<i>MEADOWS SCHOOL OF THE ARTS</i>.....	55
3.1 Primera evaluación del grupo de trabajo.....	56
3.1.1 Cuestionario 1.....	56
3.1.2 Prueba práctica 1.....	56
3.1.3 Resultados de la primera evaluación.....	59
3.1.4 Conformación de los grupos.....	60
3.1.5 Plan de trabajo a desarrollar con los participantes del <i>Grupo de Control</i>	62
3.1.6 Plan de trabajo a desarrollar con los participantes del <i>Grupo Experimental</i>	62
3.2 Segunda evaluación del grupo de trabajo.....	65
3.2.1 Cuestionario 2.....	65
3.2.2 Prueba práctica 2.....	71
3.2.3 Resultados de la segunda evaluación.....	66
3.2.4 Plan de trabajo a desarrollar en el segundo semestre escolar.....	68
3.3 Evaluación final del grupo de trabajo.....	70

3.3.1 Cuestionario 3.....	70
3.3.2 Prueba práctica 3,.....	71
3.3.3 Resultados de la tercera evaluación.....	73
IV LA LECTURA PRÁCTICA A PRIMERA VISTA.....	76
4.1 Método de lectura musical aplicado a la guitarra.....	76
4.1.1 Estructura del método.....	80
4.2 Antología de música clásica para una guitarra.....	80
4.2.1 A Primera Vista I: Antología de música clásica para el desarrollo de la lectura musical en la guitarra.....	80
4.3 Programa de Asignatura para impartir la cátedra de Lectura a Primera Vista en la Facultad de Música de la UNAM.....	82
4.3.1 Lectura práctica a primera vista en la guitarra I y II.....	82
CONCLUSIONES.....	83
BIBLIOGRAFÍA.....	87
ANEXOS	
Anexo I Evaluación individual de las pruebas prácticas en SMU.....	95
Anexo II <i>Lectura práctica a primera vista: Método de lectura musical aplicado a la guitarra</i>.....	113
Anexo III <i>A primera vista: Antología de música clásica para el desarrollo de la lectura musical en la guitarra</i>.....	218
Anexo IV <i>Programa de asignatura: Lectura práctica a primera vista para guitarra I</i>.....	288

Anexo V	<i>Programa de asignatura: Lectura práctica a primera vista para guitarra II</i>	293
----------------	---	------------

INTRODUCCIÓN

Desde que comencé a estudiar la guitarra me interesó mucho el tema de la lectura musical. Coleccionar partituras era para mí una afición que fue creciendo a medida que me iba adentrando en el mundo de la música. En un principio me enfoqué sólo en piezas que había escuchado o que podía tocar; pero después adquirí obras de cualquier dificultad y estilo. Me atraía leer toda partitura que cayera en mis manos. Así, poco a poco fui engrosando mi archivo y leí la mayoría de las obras que recopilé en los primeros años de estudiante. Al paso del tiempo noté los beneficios de esta habilidad que desarrollé prácticamente de manera empírica. Cuando tuve la oportunidad de dar clases, me interesó sistematizar un método de estudio, y fue entonces cuando comenzaron las primeras indagaciones en el tema de la lectura a primera vista en la guitarra.

Se puede optimizar esta habilidad, simplemente leyendo obras, sin ningún método o plan más que el seleccionar piezas simples e ir aumentando de manera progresiva el grado de dificultad. No obstante, la eficacia se incrementa cuando tenemos una metodología apropiada y enfocamos nuestro objetivo en resolver las dificultades intrínsecas de la lectura, como son el reconocimiento de las notas sobre el diapason del instrumento, ampliación del grado de visión, agrupación de notas para captar más información o la ejercitación de la memoria a corto plazo, por mencionar algunos ejemplos.

Ahora bien, el problema radica en cómo acceder a una adecuada metodología para optimizar nuestro nivel. Al no haber una propuesta académica que incluya la enseñanza formal de la lectura en los planes y programas de estudio en escuelas de música y conservatorios de México, la práctica de esta disciplina recae en el interés individual de cada intérprete. ¿Por qué, teniendo una alta demanda de guitarristas en el país, y tomando en cuenta el protagónico papel que en la música de cámara actual está teniendo la guitarra, no se incluye la lectura a primera vista dentro de las asignaturas obligatorias, o al menos como materia optativa en los planes de estudio? ¿Por qué se exige en exámenes de ingreso y no está comprendida dentro del programa de la asignatura en los niveles propedéutico o licenciatura? ¿Se presupone que el

estudiante lo aprenderá dentro de sus clases habituales de instrumento o que su maestro se lo deberá enseñar? ¿Se conjetura que el guitarrista lo sabe, o lo debería saber? Quizá no se cuenta con estrategias para su enseñanza, dejando a criterio del alumno su estudio y práctica, o sencillamente se menosprecia esta habilidad por desconocimiento de sus beneficios.

Existe cierta contradicción entre el no enseñar esta habilidad pero sí exigir su dominio. En las Academias de Música Yamaha, a pesar de ser escuelas que no contemplan la enseñanza musical para profesionales, se realiza una prueba concreta de lectura a primera vista para sus maestros de guitarra en el examen de ingreso y en cada uno de sus exámenes de grado, pero en sus cursos no se instruye a los alumnos en la lectura rápida. En las últimas convocatorias de aspirantes, la ahora Facultad de Música de la UNAM solicita, dentro de los requerimientos de ingreso al ciclo propedéutico en el área de guitarra, un examen de lectura a primera vista con el fin de evaluar habilidades básicas, pero no aparece la materia como parte del plan de estudios. En el extranjero existen honrosas excepciones como el Trinity College of London o Conservatorio Superior de Granada, España, donde sí se tiene registro de la lectura a primera vista dentro de su programa de estudio al considerarla una habilidad de “básica necesidad para una óptima profesionalidad”.

Recientemente la Dra. Edith Ruiz, catedrática y pianista de la Facultad de Música de UNAM, realizó una investigación en torno a la importancia de la enseñanza de la lectura a primera vista en el piano a nivel universitario. A pesar de que esta materia sí se imparte en la Facultad, el objetivo de su investigación se encaminó en explorar una metodología razonada que pudiera traer mayores beneficios para los alumnos de piano. El valor e importancia de esta tesis, además del gran aporte que hace por la información en ella contenida, radica en que es producto del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la propia facultad y que atiende a un problema específico de nuestra comunidad. ¹

¹ Ruiz, E. (2018) *La lectura a primera vista como primera interpretación: Hacia una metodología razonada de su enseñanza a nivel universitario*. Tesis Doctoral. FaM-UNAM: México.

Concretamente en el campo de la guitarra, las investigaciones formales han tenido poca fortuna; no obstante, a los pocos métodos de lectura originales que existen para la guitarra clásica, se suman valiosos artículos que engrosan la bibliografía existente.²

Como instrumentistas profesionales, la lectura musical es una habilidad indispensable en la práctica cotidiana. La lectura va de la mano del desarrollo instrumental del músico experto, por lo que es indispensable insistir en su práctica, desarrollo e inclusión en los planes y programas de estudio, específicamente en nuestra Facultad de Música de la UNAM.

El interés principal de la presente investigación recae precisamente en buscar alguna solución que atienda esta carencia. Mi tesis se enfocará en obtener como producto final la elaboración de un método propio, una antología con obras de apoyo y un programa de asignatura para que en nuestra institución pueda implementarse la lectura a primera vista en la guitarra.

Mi trabajo doctoral se conforma de cuatro capítulos. En el primero de ellos expongo brevemente la relación de la lectura musical con otras disciplinas; describo la conexión entre la lectura musical a primera vista con la lectura rápida de textos, la importancia de la visualización y percepción e, incluso, del estado mental apropiado en que debemos estar para obtener una mayor eficiencia en la adquisición de conocimientos. Por otro lado, detallo diferentes métodos de lectura para guitarra en sus heterogéneas facetas dentro del género clásico y del jazz, culminando con las particularidades y dificultades que conlleva el leer a primera vista en la llamada guitarra clásica. En el segundo capítulo desarrollo una primera propuesta encaminada al establecimiento de una metodología adecuada que permita adquirir herramientas para el óptimo desarrollo de este tipo de lectura. Utilizo materiales de diferentes métodos ajustándolos a un proyecto propio. En el tercer capítulo detallo la aplicación de dicha propuesta con alumnos de la Meadows School of the Arts durante una estancia sabática que realicé en la Southern Methodist University en Dallas, Texas. El cuarto capítulo contiene mi propio método “Lectura Práctica a Primera Vista: Método de lectura musical aplicado a la

² www.elsevier.com/es-mx, es un sitio donde se puede encontrar una gran cantidad de publicaciones con información educativa y científica actualizada.

guitarra”; una compilación de obras del siglo XIX para guitarra sola que presento como material de apoyo para la práctica de la lectura: “A Primera Vista: Antología de música clásica para el desarrollo de la lectura musical en la guitarra”; posteriormente, un Programa de Asignatura “Lectura práctica a primera vista para guitarra”, que sirva como propuesta para incluir la lectura a primera vista en la guitarra en los planes y programas de estudio de la Facultad de Música de la UNAM. Toda la información contenida en el cuarto capítulo la organicé durante mi estancia sabática en Canadá, donde además pude poner en práctica la mayoría de los ejercicios del método y la antología, con alumnos de la propia Facultad de Música de la Universidad de Toronto. Finalmente, en la última sección hago una evaluación de los resultados alcanzados y presento mis conclusiones.

Esta investigación ofrece una propuesta metodológica para sistematizar el estudio de la lectura a primera vista para guitarra, esperando que tenga repercusiones importantes en la formación de nuestros guitarristas, advirtiéndoles la trascendencia de su enseñanza a nivel universitario.

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES

1.1 La lectura a primera vista como tema de investigación

La lectura musical a primera vista, habilidad considerada como fundamental dentro de las competencias de un músico profesional, ha sido foco de investigaciones serias y acreditadas en los últimos años por expertos en campos interdisciplinarios de la música, la educación, la psicología, la pedagogía, la psicopedagogía y las neurociencias.³ Estas investigaciones proporcionan información sustentada que exhibe la correspondencia entre la lectura musical y otras especialidades aparentemente heterogéneas. Asimismo se muestran estudios que revelan la relación entre la lectura a primera vista con la comprensión de textos (Gromko, 2004);⁴ con el movimiento ocular (Goolsby, 1989);⁵ con la práctica mental (Rosset i Llobet, 2010); con la comprensión y análisis del texto musical (Molina, 2003);⁶ con el movimiento corporal (Pereira, 2008)⁷ o con el rol del lenguaje verbal en la construcción de una transferencia de conocimientos hacia la lectura a primera vista (Segalerba, 2008).⁸ Toda esta búsqueda reflexiva que proporciona información respaldada, es una guía precisa para profundizar en el estudio y práctica de la lectura musical.

Leer a primera vista implica la participación de diversos factores físicos y mentales. Es un proceso complejo que exige una gran actividad cerebral. La representación mental que ocurre mientras se lee a primera vista no es simple, “parece involucrar una compleja combinación de

³ *The Cognitive Brain Research, Cortex, Cognitive Science* y *The Physiological Society* son algunas revistas virtuales que han publicado artículos enfocados en la correspondencia entre la actividad cerebral con algunas tareas propias de la práctica musical.

⁴ Gromko, J. E. (2004). “Predictors of Music Sight-Reading Ability in High School Wind Players”, *Journal of Research in Music Education*. [<http://journals.sagepub.com/doi/abs/>]

⁵ Goolsby, T. (1994). “Profiles of processing: Eye movements during sightreading”. *Music Perception*. Vol. 12, Nº 1, pp. 97-123.

⁶ Molina, E. (2003). “La lectura a primera vista y el análisis”, *Música y Educación*, Vol. 16, 2, Núm, 54 [<http://iem2.es>].

⁷ Pereira, A. (2008). “El rol del cuerpo en las tareas de lectura a primera vista: Algunas consideraciones para su estudio”, *Subjetividad y Música*. pp. 497-501. Argentina, Universidad de la Plata.

⁸ Segalerba, M. G. (2008). “Construcción de la representación simbólica en la lectura a primera vista”. *SACCOM*. pp. 229-242. Universidad de la Plata, Argentina.

habilidades que consiste no solo de conocimientos musicales, sino también de habilidades cognitivas y psicomotoras” (Kopiez-Lee, 2006)⁹. Esto coincide con otras afirmaciones que señalan que el leer a primera vista “implica la habilidad del sujeto de construir una representación mental de la música plasmada en la partitura antes de tocar (...) el *ver* no está desvinculado de lo que se escucha” (Pereira, 2008).¹⁰ La imaginación previa de posiciones, ritmos, dígitationes, alturas, incluso movimientos, antes de tocar una sola nota favorece la precisión y la velocidad de reacción al momento de la ejecución. Esta velocidad tiene también relación directa con la forma en que se *mira* la partitura. Estudios realizados han demostrado que la diferencia entre un lector experto y uno menos competente es que los expertos ven más hacia adelante cuando están leyendo.¹¹

Desde otra perspectiva la lectura en general es un proceso mediante el cual se obtiene y comprende información transmitida a través de ciertos códigos que representan los sonidos, fonemas y palabras de una lengua. Descifrar dichos códigos demanda un aprendizaje. En los últimos años se han realizado investigaciones en donde se analiza el funcionamiento del cerebro cuando está inmerso en este proceso. Esto ha llevado a obtener información sustancial para el mejoramiento de la enseñanza de la lectura. Lawrence P. Behmer y K. J. Jantzen demuestran en un estudio publicado por la Universidad de Washington, la gran actividad cerebral que existe entre los músicos con el solo hecho de leer una partitura sin llegar a tocarla. Cuando los músicos leen partituras, se asocia automáticamente un acto motor de la misma manera que cuando observamos las acciones de otros.¹²

En este sentido, aunque la lectura de textos y la lectura de música comparten principios teóricos semejantes, la lectura de partituras va mas allá pues se requiere de una respuesta

⁹ Kopiez, R.; Lee, J. I. (2006). “Towards a dynamic model of skills involved in sight reading music”. *Music Educational Research*, Vol. 8, Nº 1. [www.htn-hannover.de].

¹⁰ Pereira, A. (2008). “El rol del cuerpo en las tareas de lectura a primera vista: Algunas consideraciones para su estudio”, *Subjetividad y Música*. pp. 497-501. Argentina, Universidad de la Plata.

¹¹ “Studies on expert music readers indicate that one of the difference between experts readers and less proficient readers are the experts look further ahead in the music when they read (...) (Sloboda, 1974), (Goolsby, 1994). Gudmundsdottir (2010, 333)

¹² Behmer, L., Jantzen, K. (2011) “Reading sheet music facilitates sesorimotor mu-desynchronization in musicians”. www.elsevier.com, Clinical Neurophysiology. Washington.

motora al estímulo observado. Behmer y Jantzen comenta al respecto: “La notación musical es una representación visual abstracta de una interpretación musical, que tiene consecuencias supuestamente sensoriales y motoras para quienes saben leer música y traducirlas en una secuencia específica de acciones.”¹³

Stanislas Dehaene,¹⁴ neurocientífico cognitivo, menciona algunos principios importantes en el aprendizaje de la lectura que bien pueden asociarse con la lectura musical; hablar del estudio consciente, la atención selectiva, la automatización, el desciframiento de códigos, el refinamiento visual y el reconocimiento de patrones, por mencionar solo algunos ejemplos, son elementos aplicables tanto a la lectura de textos como de música. De igual forma que en la escritura se utiliza un código en el cual se encierran las letras, las sílabas y las palabras de una lengua, en la notación de música existen numerosos elementos básicos de la ortografía y de la teoría musical. La asociación de signos gráficos con sonidos nos transporta a un sistema de notación actual donde se codifican los ritmos, duraciones, alturas, silencios, tonalidades, alteraciones, indicaciones de expresión, fraseo y demás símbolos de la ortografía musical. La decodificación¹⁵ de toda esta simbología escrita, exige una gran labor de automatización en el intérprete para hacer más rápida su comprensión y respuesta al momento de leer una partitura.

Ahora bien, ¿qué pasa con el lenguaje hablado? El lenguaje verbal participa, como trasmisor en la integración de información que ayuda a generar más conocimiento. Bajo este principio María Guadalupe Segalerba¹⁶ realizó un estudio publicado por la Universidad de la Plata, en donde relaciona el lenguaje hablado con la lectura a primera vista. En este sentido, el lenguaje hablado funciona como una “herramienta psicológica” que opera a favor de la transmisión del conocimiento musical: “hablar de la música estructura la representación mental (...) a un mayor conocimiento de las relaciones estructurales dentro de las obras aumenta la familiaridad

¹³ Behmer, L., Jantzen, K. (2011), op cit. p.2.

¹⁴ Dehaene, S. (2015). *Aprender a leer: De las ciencias cognitivas al aula*. Argentina, Siglo XXI Editores.

¹⁵ Decodificación entendida como la transformación de un elemento gráfico en un código significativo, por tanto comprensible.

¹⁶ Segalerba, M. G. (2008). “Construcción de la representación simbólica en la lectura a primera vista”. *SACCOM*. pp. 229-242. Universidad de la Plata, Argentina.

con las características constructivas del estilo, y por tanto aumenta la comprensión y la velocidad de respuesta. En otras palabras, se trata de lograr que la velocidad de respuesta y el automatismo en la lectura se nutran de más insumos comprensivos y de superar la mera reacción ante la cantidad de notas”¹⁷. Verbalizar una orden, decirnos en voz alta lo que tenemos que hacer, la auto-instrucción, muchas veces genera resultados positivos en el aprendizaje. Específicamente, en la lectura, dejar que el lenguaje hable de la notación musical, nos permite optimizar el resultado.

Por otro lado, la superación en toda esta serie de competencias aseguran el dominio en determinadas tareas, pero no legitiman el éxito absoluto en el intérprete. El nivel técnico y musical de un ejecutante no siempre corresponde al nivel de habilidades de un gran lector. Existen estudios que descubren que el “poseer un gran repertorio o dedicar muchas horas al estudio de un instrumento no garantiza ser un gran lector a primera vista” (Lehmann-Erikson, 1996). O, como afirma Gudmundsdottir, “las habilidades en la lectura musical no necesariamente desarrollan paralelamente las habilidades interpretativas”¹⁸. Esto nos indica que, aunque el aprendizaje de un instrumento musical y la lectura a primera vista están enmarcados dentro de la práctica musical, la metodología de la enseñanza en cada una de estas disciplinas, debe de ser distinta.

1.1.1. Las ventajas de la práctica mental en la interpretación musical

La capacidad para emplear nuestro cuerpo con refinamiento y control es lo que Howard Gardner llama la inteligencia corporal o cenestésico-corporal¹⁹. La característica de este tipo de inteligencia es “emplear el cuerpo en formas muy diferenciadas y hábiles con propósitos expresivos”. Esta capacidad puede tener dos vertientes: la del control de los movimientos corporales propios (bailarines, deportistas) y el manipular objetos con finura (artesanos,

¹⁷ Segalerba (2008). Op. Cit. pp 229.

¹⁸ “It seems that music-reading skills do not necessarily develop in parallel with performance abilities” (Gudmundsdottir, 2010, pp 333).

¹⁹ Gardner, H. (2001). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México, FCE, pp 252-285.

instrumentistas). Gardner comenta la incapacidad de lograr interpretación alguna tan solo con el ejercicio de una sola inteligencia. Se requiere al menos de una parte reflexiva y una activa. Ya desde los tiempos de la antigua Grecia reverenciaban las actividades artísticas y atléticas, buscaban la armonía entre la mente y el cuerpo. Psicólogos actuales reiteran la relación entre el uso del cuerpo y las habilidades cognitivas en el aprendizaje. Los procesos del pensamiento y las habilidades físicas van de la mano al realizar tareas corporales tan exigentes como la práctica instrumental. Por tal motivo al estudiar temas específicos en dicha práctica instrumental, como el trabajo técnico, la memorización de obras o la lectura musical, debemos equilibrar el trabajo mental y corporal. Regularmente cuando se estudia un instrumento musical se tiende a la sobrecarga de trabajo físico y a las repeticiones excesivas con el fin de aumentar velocidad, resistencia o precisión. Un modelo tradicional de aprendizaje de la música involucra un alto grado de automatismo por lo que se insiste en la reproducción, a veces absurda, de pasajes con el fin de “dominarlos”, o se memorizan obras con el simple recurso de la repetición permanente. De manera contraria, se observan beneficios al cambiar este tipo de rutinas, aplicando la imaginación en el adiestramiento controlado de movimientos corporales.

El desarrollo de competencias alternas ayudan a diversificar el grado de eficiencia y seguridad en el aprendizaje de una tarea. La ejercitación mental se convierte así es una poderosa herramienta, mediante la cual se pueden adquirir conocimientos nuevos sin necesidad de practicar desmedidamente, evitando de esta manera cansancio inútil y lesiones por la ejecución excesiva de movimientos repetitivos. Se ha demostrado su eficacia en el deporte de alto rendimiento y la ejecución musical. “Practicar movimientos en la mente ‘moldea’ el cerebro al grado de generar programas motores precisos y consolidados”, según palabras del Dr. Rosset²⁰. Esta práctica mental consiste en realizar una tarea física solo con el recurso de la imaginación, visualizando la acción a realizar. Especialistas como Sílvia Fábregas, indican que “al practicar de esta forma en cierto sentido se están utilizando las mismas conexiones

²⁰ Ver Rosset i Llobet, J; J.Y. Oyam, G. (2010). *El cuerpo del músico: Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*. España, Ed. Paidotribio.

neuronales que si se hiciera la tarea de manera física”²¹. Además, al evitar el sobreuso de los músculos, se acelera el desarrollo de otras habilidades. Se puede trabajar con la imaginación de manera interna o externa afirma el Dr. Rosset²². La primera consiste en verse uno mismo dentro de su propio cuerpo tratando de ser consciente y percibir todas las sensaciones positivas que se generan al realizar una acción. La segunda reside en visualizarse uno mismo a la distancia o como una película. Esta práctica funciona incluso en la rehabilitación de enfermedades graves como la distonía focal.

Cabe mencionar que la práctica mental no funciona si no se tiene experiencia previa del trabajo a realizar. Bajo la premisa de que “no hay nada en nuestro cerebro que no haya pasado primeramente por nuestros sentidos”, se entiende que si nunca se ha tocado un instrumento no se puede imaginar la respuesta de los movimientos que se generan en los brazos, manos o dedos. Es necesario tener una información previa en el cerebro, que es el centro de control de todo nuestro cuerpo, para procesarla de manera correcta y precisa. Es imprescindible tener en la mente todas las sensaciones que entran en juego al tirar o presionar las cuerdas del instrumento, apreciar las contracciones y/o distensiones en las manos, tener conocimiento de los movimientos exactos que ejecutan los brazos en los desplazamientos, la tensión de las cuerdas, la distancia de las posiciones en el diapason, etc. Estas percepciones deben ser conocidas anteriormente para ser reproducidas de manera correcta.

Las sesiones de práctica deben ser cortas, para que no predomine el cansancio. Un músculo cansado es ineficaz y no rinde de la misma manera que uno en reposo. Lo mismo sucede cuando saturamos nuestra cabeza con estímulos y caemos, por sobrecarga o estrés, en fatiga mental. La precaución es indispensable pues, si excedemos el nivel de estímulos, el resultado puede ser contraproducente.

La práctica mental requiere de altos niveles de concentración, por lo que es de vital importancia el descanso para estar alerta y consciente de todo lo que hagamos en las sesiones

²¹ Sílvia Fábregas o Molas, Jefe de Fisioterapia del *Institut de l'Art Medicina & Fisiología* en Terrassa, España.

²² Rosset i Llobet, J; J.Y. Oyam, G. (2010). *El cuerpo del músico: Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*. España, Ed. Paidotribio. p.13.

de estudio. Para obtener mayor provecho del estudio mediante la práctica mental es necesario estar en un estado de relajación. Renate Klöppel reporta mayor eficiencia en el proceso de aprendizaje en personas que realizaban ejercicios de relajación de 10 a 15 minutos²³.

El pedagogo búlgaro, Georgi Lozanov utiliza el término “reposo atento” como un estado favorable para un estudio más eficiente.²⁴ Muy diferente es caer en la somnolencia o “reposo perezoso”. Estar en un estado relajado y libre de ansiedad mejora la capacidad receptiva del individuo²⁵. Estar en *reposo atento* es estar concentrado y consciente. Es evitar que nuestros pensamientos viajen, revoloteen y nos distraigan. La condición es el estar *aquí y ahora* con la máxima concentración²⁶.

Definitivamente, tenemos que considerar que, a pesar de los evidentes beneficios que prodiga la práctica mental, nunca va a sustituir del todo a la práctica física. Más bien, la complementa y la perfecciona. Lo ideal sería alternar ambos tipos de ejercitación y con paciencia, perseverancia y regularidad, podremos obtener resultados óptimos. Ciertamente, toda esta información es aplicable al estudio y práctica de la lectura musical a primera vista.

1.1.2 La lectura rápida de textos y la lectura musical

Como se mencionó anteriormente, la lectura, ya sea musical o de textos, esta enmarcada dentro de un sistema de signos. Ambas lecturas comparten códigos ordenados fundamentados en principios y reglas que llevan un mensaje que necesita ser descifrado. Si este mensaje no tiene sentido o se presenta como una secuencia de letras inconexas o notas al azar, no se puede comprender y si no se comprende no se puede interpretar. El mensaje tiene que ser coherente, para que el lector lo comprenda y le de sentido. Cuando se lee, el lector tiene que integrar “las

²³ Klöppel, R. (2005). *Ejercitación mental para músicos*, España, Idea Books.

²⁴ El método de Lozanov se expone en sus publicaciones sobre *Sugestopedia*. El objetivo es alcanzar un estado de relajación adecuado mediante técnicas de respiración y visualización para lograr mayor concentración y precisión auditiva.

²⁵ Idem., p.22.

²⁶ Lozanov, G. (1978). *Suggestology and outlines of suggestopedy*. London, Gordon and Breach.

letras en palabras y éstas en frases de modo que la lectura va siendo guiada e incluso antecedida por la comprensión del sentido de lo que se lee” (Molina, 2003)²⁷.

Desde este punto de vista en la música pasa lo mismo; la velocidad tiene relación directa con la comprensión, ya que “la música no se lee como una yuxtaposición aleatoria de letras (sonidos, notas) sino en agrupaciones horizontales y/o verticales de acuerdo con ciertas reglas” (Molina, 2003). Para demostrar lo anterior, Emilio Molina presenta una serie de ejercicios donde el párrafo de un texto se escribe de varias maneras. Primero, muestra un texto común y pide medir el tiempo de lectura, al ser un texto normal, la lectura fluye; después reescribe el mismo texto pero cambia el orden de las palabras, la lectura se entorpece. Finalmente el texto se presenta cambiando el orden de las sílabas o las letras, formándose así un texto sin lógica ni significado por lo que la comprensión se pierde y la velocidad de lectura se paraliza. Ahora bien, si sustituimos el párrafo por una frase musical, haciendo una analogía entre letra=nota, sílaba=intervalo y palabra=motivo, utilizando las notas de una composición musical pero las presentamos de manera desordenada, cambiaremos el sentido y por consiguiente, perderemos la comprensión. Si ésta se pierde, la consecuencia natural será una lectura errática. Si se estudia la lectura a primera vista con ejercicios compuestos por notas al azar, saltos interválicos abruptos o armonía disonante, será difícil cumplir el trinomio sentido-comprensión-velocidad.²⁸ La mejor manera para agilizar los reflejos y llegar a una mayor rapidez en la lectura musical es leer música con sentido, música “armónica”, citando de nuevo a Molina, música que tenga una conexión coherente y no música de formato libre, al menos en una primera etapa.

²⁷ Molina, E. (2003). “La lectura a primera vista y el análisis”, *Música y Educación*, Vol. 16, 2, Núm, 54 [<http://iem2.es>].

²⁸ La lectura de música contemporánea maneja códigos distintos que necesitan estudiarse de manera distinta. No es nada en contra de la música nueva, en todo caso si se eligiera tener dominio en este tipo de música, recomendaría primero tener experiencia en la lectura de música armónica, rítmica y melódicamente equilibrada.

1.1.3 La lectura a primera vista en la guitarra

En 1991 la revista norteamericana *Guitar Review*, publicó un artículo sobre lectura a primera vista aplicada a la guitarra, escrito por el guitarrista y compositor Brian Hodel (1991)²⁹. Hace un registro de varios tópicos alrededor de la lectura citando opiniones de diversos maestros. Explica la problemática a la que se enfrenta un músico al leer una partitura; se cuestiona las particularidades de su enseñanza argumentando si realmente se puede adquirir esta disciplina o solo está al alcance de unos cuantos con habilidades naturales. Habla de la necesidad de comenzar a leer desde las primeras lecciones: “el ideal es empezar a leer desde niño para lograr mejores resultados, ayudándote por supuesto por un maestro que te acostumbre a la música escrita y al trabajo de lectura en ensamble (...) mientras más pronto comiences a leer, mejor lector te volverás” afirma. Hodel sugiere que ningún estilo musical debe hacerse a un lado, todos son bienvenidos y de todos podemos aprender, incluso recomienda la lectura en otras claves. No obstante, el proceso de leer es personal; también interviene la genética, el ambiente psicológico en la infancia, el tipo de entrenamiento musical, etc. Expone de manera concisa algunos aspectos considerados fundamentales para un buen lector, como son la correcta ejecución de los movimientos sacádicos,³⁰ y la memoria a corto y largo plazo.

Existen razones, continúa Hodel, donde coinciden varios maestros como Theodore Norman,³¹ por la que un guitarrista es un mal lector, como el acostumbrarse a leer números arábigos para las cuerdas y números romanos para las posiciones. Se habitúan a leer números relacionados con la digitación en vez de notas musicales. Otro aspecto a considerar es observar la nitidez de la partitura pues “una notación imprecisa e inconstante, al igual que confusa o poco clara, afecta la calidad de la buena lectura”.

Hodel brinda información sobre diversos maestros como David Oaks, director fundador de programa de lectura a primera vista en el Guitar Institute of Technology. Entre las

²⁹ Hodel, B. (1991). “Sight Reading: An Investigation”. *Classical Guitar Review*. USA.

³⁰ Los movimientos sacádicos se pueden observar en alguien que mira a través de la ventanilla de un tren.

³¹ Theodore Norman (Mar.12, 1912-May. 29, 1997) Músico, compositor y guitarrista canadiense.

recomendaciones que sugiere Oaks para obtener mejores resultados al leer a primera vista es estar “vacío y atento”. Es decir, estar concentrado evitando que nuestros pensamientos divaguen, y a la vez, con la seguridad de una atención precisa en lo que está sucediendo. Una cualidad para aprender con mayor eficiencia es la atención. Se debe buscar el momento del día en que de manera natural pongamos más atención a nuestras actividades de aprendizaje. Oaks expone que, para obtener mayor retención en nuestra memoria, es recomendable hacerlo en la noche y dormirnos con esa nueva información. El inconsciente realiza un trabajo de manera natural mientras dormimos o descansamos sin esforzarnos demasiado.³²

Por otro lado, el maestro Ian Krouse³³ enumera consejos básicos para mejorar la lectura, como el tener el hábito de examinar la partitura antes de tocar, observar la tonalidad, el compás, tesitura, partes difíciles, cambios armónicos o barras de repetición. Asimismo, Hodel cita a Howard Roberts, el cual sugiere imaginar la digitación completa de lo que se va a leer, además de observar previamente pasajes escalísticos, arpegios y saltos. Señala la importancia de priorizar la precisión rítmica, es decir, mantener el *tempo* de manera razonable y continua. Philip Johnston³⁴ propone “conocer previamente las notas que se van a tocar”, para esto considera el solfeo como fundamento de una mayor eficacia en la lectura; familiarizarse a profundidad con las escalas mayores y menores a través de todo el diapasón; disciplinarse en el estudio diario y la práctica constante, “para aprender a leer hay que leer”; recomienda la lectura de piezas fáciles, las cuales podamos hacer al menos una hora diaria; recurrir al uso de la partitura con mayor frecuencia y leerla continuamente aunque ya se haya memorizado; finalmente, estudiar “desafíos pesadilla”, esto es, hacer lentamente algunos compases difíciles de una obra. Recordar que el trabajo lento es uno de los consejos más conocidos del estudio eficaz.

³² Aunque el inconsciente tiene *buena memoria* no siempre hay que fiarse de él.

³³ Ian Krouze (1956) Compositor, pianista y guitarrista norteamericano.

³⁴ Johnston, P. (2011). “Lectura a Primera Vista: *La línea de la vida*”. Trad. G. Blasberg, [www.musicaclasicaymusicos.com/lectura-primera-vista.html].

Al igual que Johnston, Denise Raisin³⁵ fundamenta que la base de la lectura es el solfeo y de la lectura a primera vista es el solfeo rítmico. El ritmo es el hilo conductor de la lectura. Sugiere diversas maneras para trabajar el ritmo en la lectura a primera vista. Una de ellas es tocar el ejercicio y nombrar los tiempos en voz alta. Esto ayuda a tener una interacción entre lo que decimos y lo que hacemos; entre nuestras manos y nuestra voz. Otra sugerencia es, si observamos dificultades en mantener el movimiento continuo de la pieza o ejercicio, tocar solo la primera nota o acorde del primer tiempo de cada compás y contar en voz alta o mentalmente los siguientes tiempos sin tocar más notas. Este procedimiento se puede repetir hasta el final de la pieza. Para obligar a los ojos a ir hacia delante aconseja tocar en su totalidad el ejercicio o pieza, no importando las notas que se den, pero sí tocando el ritmo escrito. Este ejercicio ayuda mucho en el movimiento ocular continuo. También ayuda el nombrar en voz alta las notas que se van a tocar para crear una asociación entre las notas habladas y su lugar en el instrumento. Si se perciben los acordes como una unidad, será más rápida la respuesta que si lo hacemos de manera aislada. Es fundamental darle sentido musical a las notas o grupos de notas que se observan.

Denise Raisin comenta que para ser un gran lector se requiere, en un vistazo rápido, captar simultáneamente un grupo de notas horizontales o verticales (agrupación de notas), además de la habilidad de tocar lo registrado (memoria a corto plazo). Se debe tocar la primera nota mientras se está viendo la segunda, y así de manera sucesiva. En este sentido, la lectura a primera vista consiste en tocar lo que se vio, y no lo que se está viendo. Sugiere comenzar solo sobre cinco notas e ir poco a poco para no sobrecargarnos de información.

1.1.4 Métodos de lectura para guitarra clásica

El compositor Stephen Dodgson y el guitarrista Hector Quine publican conjuntamente en 1975 un método sobre la lectura a primera vista enfocada en la guitarra.³⁶ Este método consta de 100 lecciones, divididas en seis capítulos que hacen un total de 39 páginas. Escrito

³⁵ Raisin, D. (1934). *Méthode de lecture a vue pianistique*. Paris: Ed. Maurice Senart.

³⁶ Dogson, S. y Quine, H. (1975) *Progressive Reading for guitarists*. Inglaterra, Ricordi.

en tres idiomas, inglés, italiano y alemán, inicia con un prefacio con explicaciones generales en torno al tema de la lectura y sugerencias de cómo estudiar el método. Lo novedoso de esta fuente es que tiene como objetivo principal conocer el diapasón de la guitarra mediante ejercicios por posiciones. Trabaja de manera gradual dichas posiciones en el siguiente orden: V, IV, III, II y I. De manera complementaria realiza unos pocos ejercicios sobre las posiciones VI al XIX. Incluye ejercicios rítmicos con acordes en posiciones fijas.

Otro método importante es el desarrollado por los hermanos Marc y Éric Franceries,³⁷ profesores de los Conservatorios de Lyon y Chambéry. Presentado en forma bilingüe francés-inglés, despliega lecciones originales compuestas ex profeso para el método. Ellos hacen referencia al desconocimiento que la mayoría de los guitarristas tienen del diapasón, sobretodo de la zona media que se localiza más allá del Vº traste. El volumen 1 lo dedican por completo a la teoría de lectura a primera vista, la cual definen como “la primera lectura de un pasaje musical desconocido, el cual se debe interpretar con la más exacta idea de la tonalidad, métrica, ritmo y dinámica”. Dividen el libro en trece capítulos con varias lecciones en cada uno de ellos. Comprende aspectos como cambios de posición, intervalos típicos, acordes, ritmo, alteraciones, notas graves y agudas. Concluye con una serie de 33 ejercicios o pequeñas piezas llenas de alteraciones y algunas de ellas en notación moderna. Ofrece recomendaciones similares a otros métodos, como es el tomar un minuto antes de ejecutar la primera nota para observar la armadura y posibles cambios de tonalidad; distinguir el compás y sus posibles cambios si es que existen; ver acordes, notas altas, ritmos inusuales, dinámicas y frases idénticas. Señala que “cuando seas un gran lector ya no necesitarás hacer este proceso previo”. Los volúmenes 2, 3 y 4 de *Steps to the guitar* presentan ejercicios de lectura atonal, por posiciones y cuerda por cuerda encaminados a resolver el problema del desconocimiento del diapasón.

³⁷ Franceries, M. & E. (1987). *Méthode de déchiffrage à l'usage des guitaristes*. France, Editions J. Fuzeau.

Considero que no es un método para principiantes. Aunque las primeras lecciones son sencillas, se complican casi de inmediato. Los tempos que sugiere -cada lección tiene marca del metrónomo- son realmente rápidos para tocarse a primera vista, por lo que es necesario tener un amplio conocimiento del solfeo además de un buen nivel técnico

El libro de Charles Duncan³⁸, tiene como objetivo principal obtener una comprensión total del diapasón de la guitarra para mejorar la lectura. Se divide en dos partes. La primera abarca el conocimiento del diapasón hasta la tercera posición, o sea del traste 1 al 6. En ésta realiza ejercicios de revisión de tonalidades y ofrece consejos para mejorar el solfeo rítmico y las escalas.

En la segunda parte insiste en la práctica de las posiciones media y alta desde la IV posición hasta la XII, a nivel teórico. Su método de trabajo es mediante preguntas, que coloca del lado derecho del texto y las respuestas en la parte izquierda del mismo. Recomienda tapar las respuestas mientras se lee la pregunta. Al terminar cada hoja sugiere confrontar los resultados, con el fin de ir reafirmando los conocimientos adquiridos. Es un libro sencillo pero original que puede ser útil a futuro, en la práctica de digitar sin el instrumento, ya que Duncan no utiliza la guitarra de manera física, sino que se centra en una comprensión del diapasón de manera teórica con la ayuda de la imaginación y la práctica mental. Aunque contiene materiales de nivel elemental, resulta un libro atractivo por la originalidad en su forma de estudio.

Otro método es el escrito por el catedrático del *Royal Conservatory of Music* de la Universidad de Toronto, Robert Benedict.³⁹ Contiene seis niveles de dificultad, los cuales están divididos en dos libros con tres niveles cada uno. La mayoría de las lecciones son muy cortas y de poca exigencia técnica. El aumento de la dificultad de los ejercicios es apenas perceptible. Las lecciones del último nivel son de nivel medio, quizá porque el principal

³⁸ Duncan, Ch. (1996). "Guitar at Sight". *Guitar Solo Publications*, San Francisco, California.

³⁹ Benedict, R. (1985). *Sight Reading for the Classical Guitar*, Vol 1-3 y 4-6, Deshon Music Inc., Canada.

objetivo de la lectura a primera vista para el autor no es leer obras técnicamente más complejas sino enfocarse en una lectura o interpretación más expresiva. Por lo mismo hace especial énfasis en la dinámica, agógica, fraseo y forma musical. En cada nivel existen diversos ejercicios rítmicos en compases simples de 2/4, 2/2, 3/4, 4/4 y 6/8. Hasta el final del nivel 3 comienza a introducir el estudio de las posiciones. Utiliza digitaciones mínimas y coloca constantemente indicaciones de dinámicas y matices.

Benedict sugiere estudiar su método prácticamente desde el inicio de los estudios de guitarra. Recomienda trabajar ejercicios de lectura de un nivel inferior al de nuestras posibilidades interpretativas para tener mayor grado de control y eficiencia. Lo considero un buen método de lectura, sobre todo por el énfasis que hace, y que otros libros similares olvidan, en la interpretación expresiva y musical.

Otro método imprescindible es el del francés Jean Marie Trehard⁴⁰. La peculiaridad más atractiva de este libro es que fue concebido para practicarse entre maestro y alumno a dos guitarras. Este trabajo de música de cámara, además de divertido, ayuda considerablemente a la precisión rítmica, ya que la guitarra del maestro funciona como un metrónomo que marca el pulso, lo que ayuda a internalizar el sentido del *tempo* en el discípulo. Son seis libros que contienen una antología de piezas de diversos autores y épocas seleccionadas cuidadosamente en orden progresivo de dificultad. Previo a cada lección presenta un ejercicio preliminar y da algún consejo específico. Es un método muy minucioso y ordenado que es recomendable estudiar.

Existen otros métodos que fueron instituidos como material didáctico para algunas escuelas. Por ejemplo, los editados por el Trinity Guildhall.⁴¹ Estos libros ofrecen una serie de piezas para leer a primera vista, cuidadosamente graduadas para la práctica de esta disciplina. El material está considerado como parte de la preparación y examinación de los guitarristas del Trinity College of London. Los libros están divididos en dos volúmenes, el primero va del

⁴⁰ Trehard, J. M. (s/f), *A première vue*, Vols 1-6 Gerard Billaudot Ed. , Francia.

⁴¹ Sollory, L. (2004), *Sound and Sight Guitar*, book 1-2, Londres: Trinity-Faber Music.

nivel 1 al 3, y el segundo, del 4 al 8. Cada nivel tiene un promedio de veinte lecciones cortas de cuatro a ocho compases. El volumen dos contiene pequeñas piezas de mayor duración y con mayor grado de dificultad. Aun así, la altura no va más allá de la V posición. En la primera página ofrece una serie de útiles consejos como utilizar 30 segundos como máximo para examinar cada lección antes de tocarla. En este tiempo se tiene que analizar rápidamente tonalidad, compás, escalas, arpeggios y acordes; ver las notas alteradas en medio de la lección, imaginar el sonido antes de tocarlo y palmear el ritmo. Se permite tocar alguna parte si se desea. Finalmente, al tocar la lección se debe tener fluidez, ya que la continuidad es más importante que cualquier otro aspecto, por lo que se debe ir adelante pase lo que pase.

John Kember pianista, compositor y arreglista inglés, estudió en el Trinity College of Music en Inglaterra. Tiene una gran variedad de libros sobre lectura a primera vista compuestos para diversos instrumentos, como el piano⁴², oboe, flauta, cello y clarinete. Siguiendo la misma estructura de sus métodos, se asesora con el guitarrista Martin Beech, quien es el encargado de guiarlo en la disposición de los ejercicios. *Schott Music* editó el método, dividido en dos volúmenes que contienen ejercicios originales para guitarra.⁴³

La distribución de las lecciones se presenta de manera ordenada. Divide en seis secciones el volumen 1 y en cada una de estas secciones hay ejercicios de solo, dúos y piezas de acompañamiento (estas partes de acompañamiento pueden hacerse en guitarra o piano). En cada sección va aumentando el grado de dificultad relativa a ritmos, tonalidades e indicaciones dinámicas. Son ejercicios muy simples que no sobrepasan la I posición. Al principio de cada sección vienen los temas a tratar y aparecen indicaciones básicas acerca de cómo estudiar los ejercicios, cómo observar el ritmo, las secuencias melódicas y seguir adelante a pesar de los errores que puedan producirse. No presenta consejos diferentes de los que se encuentran en otros métodos. Este volumen 1 lo recomendaría para alumnos

⁴² Uno de los tres libros elegidos por la Dra. Edith Ruiz en sus tesis doctoral para observar sus contenidos y estrategias de enseñanza- aprendizaje fue precisamente el método de John Kember (2004) *Piano Sight-Reading: A fresh aproach* 3 Vols. London: Schott.

⁴³ Kember, J. , Beech, M. (2007-2009), *Guitar Sight-Reading* 1-2, Londres: Schott Music.

principiantes que se introducen en la lectura a primera vista. El volumen 2 está dividido en cinco secciones y un glosario. Evidentemente el nivel de este segundo volumen es más alto. Comienza introduciendo tonalidades con más alteraciones, utiliza la segunda posición, compases más complejos como 5/4, 3/2 y tonalidades poco comunes en la guitarra como Fa sostenido Mayor y Do sostenido menor. En la última sección concluye con indicaciones de ornamentación barroca, técnicas modernas como el pizzicato a la Bártok, armónicos naturales, artificiales y trémolo; asimismo se emplea el registro agudo del instrumento que ocasionalmente llega a la V y VII posición. Esto conlleva a manejar de mejor manera los desplazamientos en la mano izquierda.

1.1.5 Métodos de lectura para guitarra en el jazz

Existen diferentes métodos de lectura a primera vista aplicados a la guitarra dentro del género del jazz. En estos métodos, a pesar de las evidentes características polifónicas de la guitarra, se le considera más como un instrumento melódico que armónico. Aun así, estas fuentes son de enorme ayuda al desarrollo de la lectura. Un ejemplo de ello es el libro de Steve Marsh⁴⁴, guitarrista-compositor norteamericano y asiduo articulista de *Classical Guitar Magazine*, quien publica en 2001 un método simple y sin grandes pretensiones. El libro consta de una serie de 100 ejercicios o piezas melódicas, como las nombra Marsh, para interpretarse en la primera posición, lo cual significa que todas las lecciones son para hacerse dentro de los cuatro primeros trastes de la guitarra. Los valores rítmicos que utiliza son redondas, blancas, negras (c/s puntillo) y octavos (c/s puntillo) y los ritmos son simples: 2/4, 3/4 y 4/4. Las tonalidades que utiliza son las más comunes en la guitarra: Do Mayor, Sol Mayor, Re Mayor, La Mayor, Mi Mayor y Si menor. Solamente contiene dos páginas de explicaciones y recomendaciones de estudio. Los consejos son los característicos de otros métodos: cómo utilizar el metrónomo, observar la pieza antes de tocar, adelantar la vista para anticipar las digitaciones, no parar de tocar hasta el final del ejercicio y subdividir los tiempos del compás para facilitar la lectura rítmica.

⁴⁴ Marsh, S. (2001) *Sight Reading for Guitarist*, MEL BAY Publications, USA.

En las últimas diez piezas, no solo se trata de leer las notas de la manera más exacta posible, sino que además contienen indicaciones dinámicas con el fin de introducirse en una interpretación más expresiva y con sentido musical.

Finalmente, explica la importancia de ser un buen lector a primera vista y de la necesidad de que el profesor inicie al alumno en su práctica desde las primeras clases. Considero que es un método que puede funcionar adecuadamente para el nivel de un principiante, ya que estudia solamente la primera posición, con ritmos básicos y en las tonalidades más elementales de la guitarra.

Otro método es el libro de David Oakes⁴⁵, quien es un maestro con experiencia de más de 10 años en la enseñanza de la lectura a primera vista. Su método de lectura está dividido en trece capítulos, en los cuales trabaja ejercicios melódicos para hacerse con plectro. Contiene ejercicios rítmicos, melódicos y armónicos con cifrado en tonalidades simples como Do mayor, Re mayor, Sol mayor, Fa mayor, además de piezas propias, clásicas y del jazz. Trabaja únicamente las posiciones I, II, V, VII y posición abierta. Recomienda como puntos básicos en cualquier músico serio el tener estudios en entrenamiento auditivo, armonía y lectura musical. Comenta que “la habilidad de leer a primera vista es un beneficio adicional que uno adquiere solo después de leer y aprender muchísima música, tocando en diferentes ensambles, aprendiendo el diapason y practicando las habilidades básicas de lectura”. El autor asume que el estudiante debe tener al menos dos años de estudios previos. David Oakes comenta que en el *Musician Institute* en Milwaukee, hacen cuatro sesiones de lectura a primera vista de una hora de duración cada dos semanas. Su libro está diseñado para hacerse en un año escolar, invirtiendo dos semanas por cada capítulo y practicando media hora cuatro o cinco veces por semana.

Otros métodos dentro de esta categoría son los de Volpe-Victor y Howard Roberts. El

⁴⁵ Oakes, D. (1998). *Music Reading for Guitar*. Hal Leonard, Milwaukee.

primero de ellos es un método escrito por dos jazzistas en 1937, H. Volpe y F. Victor.⁴⁶ A pesar de que está pensado para ejecutarse con la técnica del plectro, presentan diversos ejercicios con acordes y lecciones de guitarra clásica creados por compositores como Mateo Carcassi (1792-1853), Ferdinando Carulli (1770-1841) o Mauro Giuliani (1781-1829). Las lecciones melódicas están dispuestas para hacerse en diferentes posiciones. Contiene ejercicios de intervalos de terceras, sextas y octavas. Es un método breve pero que puede ser útil en la práctica. Lo trascendente de este es que incluye los principios utilizados por otros métodos, como es el trabajo por posiciones, pero escrito hace más de 80 años.

Por su parte, el manual de lectura a primera vista en guitarra escrito en 1972 por Howard Roberts en colaboración con Bob Grebb,⁴⁷ es un método bien estructurado y con propuestas originales de ejercitación. Comprende 64 páginas divididas en nueve capítulos con una introducción, revisión final y glosario de términos musicales. Presenta esquemas para la localización de las notas. Roberts define la lectura a primera vista como “el arte de aprender un nuevo material de manera rápida utilizando la retención”⁴⁸. En su metodología utiliza algunos principios de la práctica mental para imaginar los sitios en donde se ubican las notas, considerando como uno de los principales objetivos el de aprender las notas del diapasón. Para cumplir esta meta no utiliza el habitual trabajo por posiciones, sino cuerda por cuerda. Contiene ejercicios rítmicos, melódicos y escalas diatónicas por cuerdas en todas las tonalidades. Considero que este método es una fuente importante de consulta.

Otros métodos son los creados por el jefe del departamento de guitarra del Berklee College of Music, William Leavitt⁴⁹. En su libro *Reading Studies for Guitar*⁵⁰ presenta una serie de ejercicios para “contribuir en el desarrollo y mantenimiento” de la lectura a primera vista.

⁴⁶ Volpe, H.; Victor, F. (1937) *Sight Reading for Plectrum Guitar*, Robbins Music Corporation, Nueva York.

⁴⁷ Roberts, H. (1972). *Guitar Manual Sight Reading*, Playback Music Publishing Company, EUA.

⁴⁸ *Ibid.*, p.7.

⁴⁹ William “Bill” G. Leavitt (1926-1990) guitarrista y arreglista norteamericano especialista en jazz, conocido por sus métodos de guitarra editados por Berklee College of Music, como jefe del Departamento de Guitarra

⁵⁰ Leavitt, W. (1979). *Reading Studies for Guitar*, Berklee Press, Boston.

Recorre todas las tonalidades en las siete primeras posiciones de la guitarra con estudios melódicos y armónicos ordenados de manera progresiva. El hecho de trabajar tonalidades muy complicadas y por lo mismo, poco utilizadas en el instrumento, ayuda y fortalece el conocimiento del diapasón. Aunque presenta una introducción escrita de una sola página, da consejos útiles como el “mantener un tiempo razonable, no parar hasta terminar el estudio, la velocidad no es importante, en un principio, no practicar el ejercicio hasta memorizarlo”. Es un libro muy recomendable que puede contribuir considerablemente al dominio de la lectura melódica en tonalidades poco comunes en la guitarra.

1.1.6 Métodos de lectura para otros instrumentos

Existe una gran cantidad y variedad de métodos para desarrollar la lectura a primera vista en otros instrumentos, los cuales comparten principios comunes. Los más célebres son los métodos de lectura para piano, por ejemplo, los escritos por Pascal Le Corre,⁵¹ Jane Smisor,⁵² Hannah Smith,⁵³ Wilhelm Keilmann,⁵⁴ o John Kember,⁵⁵ quien, como reseñé anteriormente, tiene un tratado para guitarra dentro de la misma editorial *Schott*.

Un método que llamó mi atención por la relación que hace entre la lectura rápida de textos y la lectura musical, fue el escrito por David Hickman⁵⁶ –considerado uno de los más importantes trompetistas de Norteamérica⁵⁷–. Su método *Music Speed Reading for Melodic*

⁵¹ Le Corre, P. (2002). *La magie du déchiffre: Méthode de lecture á vue au clavier*. Paris, Editions Henry Lemoine.

⁵² Smisor B., J. (1990). *A line a day Sight Reading for piano*. Levels 1-4. California, Neil A. Kjos Music Company.

⁵³ Smith, H. (1986). *Progressive sight reading exercise for piano*. EUA, G. Shirmer.

⁵⁴ Keilmann, W. (1972). *Introduction to Sight Reading*. Londres, Peters.

⁵⁵ Kember...op.cit.

⁵⁶ Hickman, D. R. *Music speed Reading, for Melodic Instruments*. Wimbledon Music Inc. California, 1979.

⁵⁷ David Hickman ha ofrecido conciertos tanto en EUA como en el extranjero actuando como solista de grandes orquestas y en música de cámara. Ha publicado innumerables artículos, textos, ediciones y métodos para trompeta. Tiene su propia editorial en donde promueve el repertorio para instrumentos de metal, especialmente la trompeta. Ha recibido importantes premios, como el Music Teachers National Association Solo Competition, Naftzger Young Artist Award, C.D. Jackson Prize del Tanglewood Music Festival y el National Endowment for the Art Recitalist Grant. Ha enseñado en la

*Instruments*⁵⁸ es un libro creativo, que aporta ideas originales para el desarrollo de la lectura a primera vista. Relaciona directamente el problema de la velocidad de la lectura musical con la lectura de textos, por tal razón toma principios de esta última, como la agrupación de palabras o ejercitarse en la ampliación del grado de visión y los aplica a la lectura musical. Insiste en el entrenamiento ocular, al igual que Denise Raisin, para visualizar grupos de notas en vez de notas aisladas, logrando así una mayor velocidad lectora.

Hickman divide el libro en tres partes y el principio básico es la ejercitación en la agrupación de notas mediante *dot notes* (notas punteadas sin plicas) con el fin de poder combinar, mediante la imaginación, diferentes ritmos y tonalidades. En sus ejercicios no utiliza ninguna clave por lo que puede funcionar para cualquier instrumento. El hecho de no poner tonalidad ni ritmos, potencia la imaginación del intérprete al ir leyendo los ejercicios.

Por la experiencia adquirida y por el éxito alcanzado en su primer libro, aparece en 1986 un nuevo método de lectura veloz de Hickman, dirigido a principiantes.⁵⁹ Introduce a los músicos en el empleo de su original propuesta sobre la lectura de notas sin plicas o *dot notes*, aplicando nuevas formas de notación con el fin de hacer más eficiente la agrupación de notas. Este método para principiantes dividido en tres partes, presenta de manera ordenada recomendaciones básicas de estudio. La primera parte va de la lección 1 a la 10; la segunda va de la lección 11 a la 20; y la tercera parte consta de 15 melodías conocidas.

Organiza las lecciones en tres pequeños apartados A, B y C. El primero de ellos es un ejercicio rítmico (*Rhythm Recognition*), después un ejercicio melódico de notas sin plicas pero con ritmo constante (*Interval Accuracy*) y un ejercicio rítmico-melódico (*Eye training*). La siguiente sección contiene ejercicios de mayor duración escritos a dúo. De la lección 16 a

Universidad de Illinois, Banff Center de Canadá y la Universidad Estatal de Arizona, de donde es actualmente profesor.

⁵⁸ Editado inicialmente por Wimbledon Music y posteriormente reeditado por Trigram Music, se omitió el subtítulo “for melodic instruments”, por la posibilidad de ser aplicado a instrumentos armónicos.

⁵⁹ Hickman, D. R. (1986) *Music speed Reading for beginners*, Trigram Music Inc. EUA.

la 20 incluye dos partes: *Interval accuracy* y *Eye training*. Finalmente, en la tercera sección transcribe 15 piezas famosas escritas a dúo en las que omite las plicas. Es evidente la insistencia de Hickman en trabajar el entrenamiento ocular con su principio de *dot notes* para captar grupos de notas.

Ahora bien, ¿este método es aplicable a la guitarra? El objetivo de Hickman es que su método pueda aplicarse a diversos instrumentos, incluida la guitarra. Considero que este manual es conveniente para el desarrollo de la lectura rápida en nuestro instrumento, pero con diversas adaptaciones a las particularidades propias de la guitarra. Por ejemplo, se requiere trabajar el segmento armónico de la guitarra, la agrupación de notas no solo de manera horizontal sino vertical, ya que sabemos por experiencia de la gran dificultad de la lectura de acordes en la guitarra. Trabajar por posiciones para ejercitarse en la práctica de los *equísonos*⁶⁰, hacer ejercicios con giros melódicos menos caprichosos o con desplazamientos más naturales mediante el trabajo por posiciones a través del diapasón, por mencionar algunos puntos.

1.1.7 Principios comunes en la metodología aplicada a lectura a primera vista

En la totalidad de métodos que detallé anteriormente se encuentra información diversa, que en conjunto perfecciona y sustenta el tema de la lectura primera vista. En ellos se puede apreciar una serie de coincidencias en el logro de objetivos a conseguir en el proceso de aprendizaje de esta disciplina. Dichas coincidencias o principios comunes se pueden resumir en el siguiente cuadro:

- Práctica constante
- Trabajo por posiciones
- Familiaridad con el diapasón

⁶⁰ Notas que suenan igual pero que tienen diferente posición en el instrumento. La existencia de *equísonos* complica la lectura en la guitarra, pues hay que decidir en un instante cuál es la mejor cuerda para tocar una misma nota, que puede llegar a tener hasta 3 o 4 lugares donde tocarse.

- Agrupación de notas
- Precisión rítmica
- Práctica mental
- Análisis previo
- Lectura tonal

Recapitulando, puedo apuntar que la práctica persistente, sin ser obsesiva, ayuda a la adquisición de competencias y la lectura a primera vista no es la excepción. Dedicar un poco de tiempo de manera regular a su estudio y conocimiento, así como estudiar de manera concentrada y reflexiva, aportará grandes beneficios. El trabajo por posiciones garantiza un mayor conocimiento y familiaridad con el diapasón. Por otra parte, ejercitarse en la habilidad de aumentar el grado de visión para captar grupos de notas, generará un mayor velocidad de reacción. Tener dominio del solfeo, y sobre todo, del solfeo rítmico, nos asegurará eficiencia y continuidad en el discurso musical. Al tocar un ejercicio se recomienda hacerlo con un ritmo pausado pero constante, evitando celeridades innecesarias. La prioridad no es la velocidad sino la precisión rítmica. Para lograr lo anterior se sugiere el uso del metrónomo o tocar con otro instrumento. La práctica mental evitará caer en la inconsciencia de la práctica excesiva y sin sentido. Asimismo, favorecerá la visualización y memorización del texto musical. De igual forma, se indica la importancia de realizar un análisis previo de la música que se va a interpretar. Este escaneo anticipado evitará sorpresas desagradables al momento de leer a primera vista. Finalmente, se recomienda la lectura de una música catalogada dentro de parámetros tonales y escrita en una notación tradicional tanto para guitarra sola como en ensamble.

Todas estas formas de trabajo no siempre tienen que ver con la práctica del estudio diario de la técnica y el repertorio instrumental. Como se mencionó anteriormente, la lectura tiene objetivos distintos que hay que saber diferenciar, pues las destrezas en la lectura musical no precisamente desarrollan paralelamente las habilidades interpretativas.

CAPITULO II

METODOLOGÍA PARA EL DESARROLLO DE LA LECTURA A PRIMERA VISTA EN LA GUITARRA

El tema central de este segundo capítulo, es presentar un enfoque preliminar de una propuesta metodológica propia, con el fin de fomentar en el estudiante el desarrollo de competencias que puedan elevar el progreso en la práctica de la lectura a primera vista en la guitarra.

2.1 Comprensión del diapasón

2.1.1 Geografía instrumental

Llamo geografía instrumental a la extensión, conformación y disposición de las notas sobre el diapasón de la guitarra. La extensión de una guitarra estándar de 6 cuerdas y 20 trastes es de 45 notas que pueden tocarse en 120 lugares. De la extensión total de notas, sólo las cinco notas más altas y las cinco notas más bajas se tocan en un sitio único, las demás pueden ubicarse en al menos dos sitios distintos debido a los *equísonos* (“sonido equivalente a otro”). La siguiente ilustración, obtenida del Método de Dionisio Aguado (1789-1849)⁶¹, muestra la ubicación de las notas en un diapasón de 17 trastes. Se observa que hay notas que tienen hasta cuatro lugares donde pueden tocarse.

⁶¹ Aguado, D. (1843). *Nuevo Método para Guitarra*. Shonenberg: Paris. pp. 23.

TABLA SINÓPTICA DE LOS EQUÍSONOS.

Nombre de las notas.	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	Sol	La	Si	Do	RE	MI	FA
Cuerdas...	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

Nombre de las notas.	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	Sol	La
Cuerdas...	3	4	5	6	7	8	9	10	11

NOTA. Esta escala se ha dividido en razón de ser imposible el ponerla en una sola línea, y á un golpe de vista, por su grande estension.

Fig. 1 Método de Aguado.

Otra imagen que muestra la totalidad de las notas que existen en el diapasón de la guitarra aparece en las primeras páginas del Método de Ferdinando Carulli (1770-1841).⁶²

⁶² Carulli, F. (1965). *Método completo per lo studio della chitarra*. Volumen único. Italia, Bèrben.

EL MANGO DE LA GUITARRA

EL TEMPLE
Mi La Ré Sol Si Mi

CIRCUNFERENCIA DE LA GUITARRA
cuerdas con lula de metal

6ª CUERDA 3ª CUERDA 4ª CUERDA
Mi Fa Fa# Sol Sol# La Si# Si Do Do# Ré Ré# Mi Fa Fa#

3ª CUERDA 2ª CUERDA 1ª CUERDA
Sol Sol# La Si# Si Do Do# Ré Mi# Mi Fa Fa# Sol Sol#

APLICATURA
La Si# Si Do Do# Ré Ré# Mi Fa Fa# Sol Sol# La Si# Si Do Do# Ré

Fig. 2. “El mango de la guitarra”. Método de Carulli.

En esta gráfica se presenta el registro de la guitarra, las notas y su ubicación en el mango o diapasón. A primera instancia parece extensa, pero si consideramos que conocemos suficientemente las notas de la primera posición, la zona desconocida se reduce de manera evidente. Dicha zona que va del traste V y XII entre la segunda y sexta cuerda, y que se encuentra remarcada en la siguiente figura, es la que denomino la “zona oscura”. La gran mayoría de los ejercicios dispuestos en muchos métodos consisten en adentrarse en el conocimiento y práctica de esta porción del diapasón.

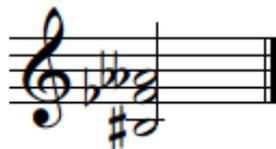


Fig. 3 *Zona oscura*. Notas sobre el diapasón de la guitarra.

Es imprescindible conocer la configuración total de las notas sobre el diapasón para tener una mayor claridad de la geografía instrumental y así conseguir una mayor velocidad de respuesta. El primer objetivo es familiarizarse con la extensión completa del diapasón en su zona o registro grave, medio y agudo.

2.1.2 Reconocimiento de las notas sobre el diapasón

Para ilustrar el nivel de conocimiento que tiene un guitarrista de las notas que conforman el diapasón muestro un par de ejemplos. El primero es mostrar una acorde simple con una notación poco común y pedir que lo ubiquen en el diapasón lo más rápidamente posible.



Ej. 1

Un simple acorde de Do mayor escrito de manera inusual puede hacernos trastabillar y perder tiempo para encontrar su sitio en la *tastiera*.

El segundo es un ejercicio simple que acostumbro poner en la primera clase de lectura. Les pido que toquen este *do* en el primer lugar que se les ocurra:



Ej. 2

El resultado es que entre el 80% y 85% tocan la nota en la 2ª cuerda-traste I. El resto se reparte entre tocarlo en 3ª cuerda-traste V y, un porcentaje minoritario, en la 4ª cuerda-traste X.

El contexto cambia al pedirles que toquen cualquiera de los dos ejemplos siguientes:



Ej. 3



Ej. 4

Por supuesto, aquí no queda otra opción que cambiar ese *do* a una zona más alta del diapasón. Esto se debe a que generalmente tocamos en la posición que más dominamos, que en la mayoría de los casos es la posición I. Los guitarristas principiantes conocen aceptablemente las notas de esta posición I, pero los problemas se presentan cuando forzosamente se tienen que tocar notas más agudas. La posición para tocar ese *do* dependerá del contexto musical en que se encuentre ubicado.

Otro ejercicio simple para observar el grado de conocimiento que se tiene del diapasón es pedirles que toquen la siguiente triada:



Ej. 5

El resultado es el mismo, la gran mayoría la toca en la primera posición. La siguiente consigna es que la toquen en la mayor cantidad de posiciones posibles en tiempo rápido y observar el número de opciones y hasta la creatividad para digitar. El resultado no es tan alentador. Las derivaciones de estos ejemplos justifican la necesidad de profundizar en el conocimiento del diapasón más allá de la posición I, para optimizar nuestro nivel de lectura .

2.1.3 Dificultades de la lectura a primera vista en la guitarra

La lectura a primera vista para guitarra presenta una serie de dificultades específicas. Es importante identificar estas dificultades para poder planear y realizar ejercicios adecuados que conlleven a la solución de dichas complicaciones. De acuerdo a textos especializados y a mi propia experiencia, algunas de las principales dificultades podrían ser las siguientes:

- **Equísonos:** A diferencia de otros instrumentos como el piano o la flauta, en los que cada nota tiene un sitio único donde tocarse, la guitarra tiene la particularidad de que una misma nota puede tener varias posiciones. Hay notas que tienen hasta cuatro sitios donde ejecutarse. Decidir de manera expedita cuál es el mejor lugar donde interpretarse, muchas veces nos hace caer en errores, teniendo como consecuencia la pérdida de la continuidad en el discurso musical. Solo la experiencia adquirida a

través de patrones obtenidos por la cantidad de lecturas realizadas, puede auxiliarnos a sortear estos obstáculos⁶³.

- **Notas agudas y líneas adicionales:** La notación tradicional de la guitarra es en un solo pentagrama, pero debido a la extensión de su tesitura tenemos que hacer uso de numerosas líneas adicionales. Por tal motivo es inevitable un trabajo específico que conlleve el reconocimiento de notas, sobretodo en la zona aguda y sobreaguda del diapasón.⁶⁴
- **Velocidad:** En la lectura musical, la fórmula *más velocidad=menos exactitud* es común a todos los instrumentos. Por leer de manera apresurada se pueden caer en imprecisiones de todo tipo. La recomendación general es leer a velocidades cómodas con el fin de tener control sobre lo que se está tocando. En ocasiones podemos deliberadamente leer rápido, no tocando todo lo que está escrito con el fin de obligar a los ojos a ir hacia delante o como adiestramiento del movimiento ocular. Pero si no es por ese objetivo específico, la consigna ordinaria es tener prudencia en la elección de los tempos y tocar de lento a moderado.
- **Lectura con bemoles:** Hay tonalidades que por la naturaleza del instrumento son más idiomáticas en la guitarra, por ejemplo Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor, Mi mayor, Fa mayor, La menor, Mi menor, Re menor y Si menor.

⁶³ En este punto me refiero a los parámetros que determinan el diseño de una digitación. Al respecto el Dr. Pedreira comenta: “El examen formal, estilístico y del contenido expresivo de cada obra, junto al positivo empleo de nuestros recursos corporales, constituyen los elementos de partida para conformar la digitación. Un texto musical puede contener múltiples significados expresivos. Aspecto definitivo para la digitación es considerar las posibles opciones interpretativas de la partitura, sensible análisis sin el cual pudiera concretarse una versión operativa, pero probablemente ajena a un fraseo lógico o a la riqueza de matices del instrumento. No en vano Fernando Sor consideraba la digitación como un arte (1839:76). Para Eduardo Fernández *digitar es interpretar* (2000:7)”. Pedreira Rodríguez, M. (2011). *Ergonomía de la Guitarra: su técnica desde la perspectiva corporal*. La Habana: Ediciones Cúpula. p. 50.

⁶⁴ Existen algunas obras para guitarra escritas en dos pentagramas, como en el piano o el arpa, que clarifican tanto la notación como la lectura. Por ejemplo “Cuatro Canciones Rusas” para Mezzosoprano, Flauta, Arpa y Guitarra, de Igor Stravinski.

Prácticamente la mayoría de las tonalidades con bemoles son inoperantes en la guitarra, pues además de requerir un mayor esfuerzo para la mano izquierda por no tocar notas al aire, el resultado es un sonido de timbre velado y digitaciones poco fluidas. Se han compuesto muy pocas obras en tonalidades mayores como Re bemol, Mi bemol, Sol bemol, La bemol y sus relativos menores. A pesar de esto, es recomendable el estudio y práctica de las pocas tonalidades con bemoles que sí son funcionales en el instrumento como Do menor, Sol menor o Si bemol mayor.

- **Lectura con *scordatura*:** Además de la típica afinación de la guitarra, existen otras *scordaturas* relativamente tradicionales como 6ª en *re* y 5ª en *sol* o la tradicional 3ª en *fa#* para leer música antigua, pero actualmente hay un gran número de *scordaturas* exóticas, que están permeando la música en épocas recientes; por ejemplo 2ª en *si* bemol y 6ª en *mi* bemol, 6ª en *fa*, 1ª en *mi* bemol, 2ª en *si* bemol o 6ª en *do* por nombrar algunas. Esto, por supuesto, dificulta la lectura de manera evidente pues los trastes tienen nuevas notas creándose un nuevo código. Lo recomendable es ejercitarse en la práctica de lectura con la *scordatura* tradicional, y quizá después hacerlo con una o dos de las *scordaturas* más usuales.
- **Lectura de acordes:** La lectura de acordes es compleja debido a que la vista tiene que abarcar más cantidad de notas en menos tiempo. Implica la agrupación vertical de notas. La lectura se complica aún más si se trata de acordes poco idiomáticos en la guitarra, ya sea porque están ubicados en la zona media o aguda del diapasón, o bien por tener alteraciones y no saber cómo digitarlos al momento. La armonía aplicada a la guitarra es muy particular, representa un reto para los compositores que no conocen el instrumento; no por tener seis cuerdas se puede tocar cualquier acorde de seis notas. Hay un código de escritura que es imperioso conocer. Para familiarizarse con la lectura de acordes es necesario comenzar con ejercicios de terceras y triadas en varias tonalidades. Es recomendable comenzar a leer obras de compositores-guitarristas del siglo XIX y después ir avanzando con la lectura de repertorio del

siglo XX, época donde existe una enorme cantidad de obras escritas por compositores no guitarristas.⁶⁵

- **Desplazamientos:** Este punto exige un control específico de la mecánica del movimiento en los traslados longitudinales. Los desplazamientos de la mano izquierda para ubicar notas de diferentes alturas, exigen una comprensión precisa y un gran control muscular sobre el diapason. Tomando en cuenta que la vista siempre debe estar fija en la partitura, los movimientos de ida y vuelta de la mano pueden entorpecer la ubicación precisa de las notas.
- **Lectura de partituras (u obras) atonales:** Este tipo de lectura es sin duda uno de los grandes desafíos del gran lector. El encontrarse con nuevos signos, disposiciones *acordales* poco comunes, tempos irregulares y muchas veces una nueva notación, hacen que la lectura de obras atonales tenga una decodificación diferente que requiere consideraciones especiales para facilitar su dominio. Esta complejidad no será abordada en el presente trabajo, dadas sus particularidades.
- **Calidad en la impresión de la partitura:** Aunque este aspecto pareciera intrascendente, es fundamental leer un texto con buena calidad de diseño tipográfico y de impresión para que la ejecución sea más precisa. Cualquier tipo de texto musical que leamos, sea manuscrito, impresión o fotocopia, tienen que tener un nivel mínimo de nitidez para no caer en confusiones al momento de la lectura.

⁶⁵ Este término de compositor guitarrista o no guitarrista es un término acuñado por muchos intérpretes. Hay una gran diferencia entre la escritura de uno y de otro. Por ejemplo si vemos los manuscritos de Manuel M. Ponce, Joaquín Rodrigo, M. Castelnuovo-Tedesco, Joaquín Turina u otros compositores no guitarristas, vemos que se facilita más la lectura al leer las versiones hechas por Segovia, que los manuscritos de los propios autores. Es de todos conocidos que en el siglo XIX, prácticamente todo el repertorio creado en esa época fue compuesto por compositores que tocaban la guitarra. No fue hasta el siglo XX que por la influencia de Segovia, el repertorio se incrementó con obras de compositores no guitarristas.

- **Desconocimiento del diapasón:** Éste último punto engloba varias de las dificultades anteriores. Hay particularidades de la guitarra que no tienen otros instrumentos, como el piano o el arpa, donde una nota tiene un sitio único donde ejecutarse⁶⁶. Como he mencionado anteriormente, en la guitarra algunas notas puede llegar a tener hasta 4 sitios distintos donde tocarse, lo que hace de la lectura a primera vista en nuestro instrumento una actividad compleja. Es imprescindible enfocarse en la familiaridad con el diapasón mediante diversas estrategias que se detallarán más adelante.

2.2 Familiaridad con el diapasón mediante la práctica mental

El conocimiento y reconocimiento de las notas sobre el diapasón de la guitarra es la base de las competencias que un buen lector a primera vista debe poseer. Insistir en el fortalecimiento de estas capacidades es una de las tareas fundamentales de este trabajo.

2.2.1 La práctica mental en la lectura a primera vista

Abel Carlevaro afirma que la técnica no es el resultado de trabajo puramente físico de los dedos, sino una actividad que obedece a la voluntad superior del cerebro, y es éste el que lleva el papel principal en el estudio consciente de los movimientos que se generan en una interpretación musical⁶⁷. La práctica física se hace una vez que se ha aprendido lo que se va a tocar.

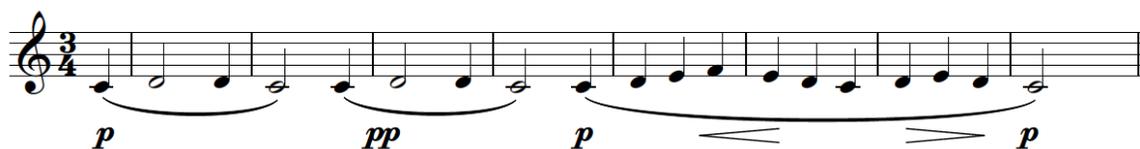
Por su parte, Howard Roberts asevera que la lectura a primera vista no es un proceso automático, y que previamente a la práctica física es necesario mentalizar el trabajo a realizar. El cerebro y la mente cumplen un rol fundamental en la ejecución musical. En el ejercicio de leer a primera vista, la práctica mental es el gran recurso que tenemos para prever el camino que hemos de seguir. Por medio de la práctica mental podemos memorizar pasajes sin el

⁶⁶ Los pianos modernos tienen un registro de siete octavas más una tercera y 88 teclas; el arpa clásica tiene un registro de seis octavas completas y 38 cuerdas; una guitarra de 6 cuerdas y 20 trastes tiene un registro de tres octavas más una sexta.

⁶⁷ Ver Carlevaro, A. (1970). *Serie didáctica para guitarra: Cuadernos 1-4*. Ed. Barry. Argentina.

instrumento y podemos adquirir en menos tiempo una información más efectiva y precisa de la partitura. Al captarse mayor información en nuestro cerebro más rápida será la respuesta motora. En cierto grado, la lectura a primera vista tiene que ver con la memoria musical a corto plazo ya que, al tocar un pasaje, generalmente el buen lector toca lo que ya vio y guardó en su memoria. La memoria a corto plazo es la información que se guarda de manera momentánea en el cerebro y utiliza casi inmediatamente⁶⁸.

Memorizar pasajes por medio de la práctica mental ayudará a reafirmar el conocimiento y reconocimiento de las notas sobre el diapasón, especialmente en las zonas de menor dominio. Tomemos el siguiente pasaje sencillo e intentemos memorizarlo mediante el análisis y la reflexión⁶⁹.



Ej. 6

La primera tarea será grabarlo en nuestra memoria. Al observar el ejercicio y ordenar la información podemos determinar: En un fragmento de 8 compases de 3/4 en tonalidad de *do* mayor. Las dos primeras frases son iguales pero con diferente indicación dinámica. Movimiento melódico de segundas de *do* a *re* y regresa. La tercera frase tiene dos movimientos melódicos de ida y vuelta sobre la escala de *do*, el primero va de *do* a *fa* y el

⁶⁸ Pedreira, M. *Ergonomía de la Guitarra*. “De cierta manera puede afirmarse que memorizamos con todo el cuerpo. Theiler y Lippman (“Effects of Mental Practice and Modeling on Guitar and Vocal Performance”, 1995) afirman que la codificación cenestésica -percepción del equilibrio- y las imágenes son particularmente importantes para la memorización de los guitarristas. Por su parte, J. M. Eguilaz (“La memoria en la interpretación guitarrística. Una aproximación a su problemática”, <http://rediris.es/leeme>) concluye que, además de transformarse la imagen visual (de una partitura) en una imagen de tipo auditivo, tal como lo indica Ginsborg (*Estrategias of Memorizing Music*, 2004), en el caso de la guitarra puede producirse una transformación de dicha imagen visual en una de tipo visocinestésico”.

⁶⁹ Leimer y Giesecking (1931) ya habían dado referencias en su método *La moderna ejecución pianística* sobre la fijación de la imagen gráfico-musical mediante la reflexión.

segundo de *do* a *mi*, finalizando en *do*. Una vez memorizado se pueden trabajar múltiples variantes, por ejemplo podemos reescribirlo en un papel pautado, solfearlo, tocarlo y solfearlo al mismo tiempo, *octavarlo* y transportarlo a otras posiciones.

2.2.2 Digitar mentalmente sin la ayuda de la guitarra

Una de las mejores estrategias para tener una referencia visual del diapasón es digitar mentalmente. El colocar los dedos con los que se deben tocar determinadas notas de una partitura sin tener la referencia física del instrumento obliga a nuestra imaginación a aumentar el grado de consciencia de los sitios donde se colocan esas notas en el diapasón. Es un ejercicio de concentración simple pero efectivo que fortalece la correlación entre las notas musicales y su ubicación en el espacio instrumental. Para analizar el grado de dominio que se tiene en esta tarea, he puesto en diversas ocasiones a los alumnos el siguiente acorde que deben de digitar:



Ej. 7

Usualmente les toma tiempo digitarlo por ser un acorde poco convencional. La siguiente instrucción es digitarlo nuevamente pero con la 6ª cuerda en *re*, que es una *scordatura* muy común. En este caso, el tiempo de realización es aún mayor. Empero si les solicito que digiten el siguiente acorde con *scordatura* normal o con 6ª cuerda en *mi* el tiempo de resolución disminuye.



Ej. 8

El resultado sonoro del acorde es el mismo pero cambia la notación -el *do bemol* por el *si natural* y el *la bemol* por el *sol sostenido*-. Al guitarrista le resulta más natural leer con sostenidos que con bemoles. Su respuesta es más rápida.

El siguiente pasaje es un poco más complicado pero puede mostrar el grado de conocimiento que se tiene del diapasón. La consigna es digitar lo que se pueda, es decir, un acorde, un compás, una frase, o todo el ejercicio.



Ej. 9 Mazurca de las *Cuatro piezas* de Manuel M. Ponce, compases 24-32.

Otra manera igual de efectiva que ayuda a fortalecer la relación entre las notas y su ubicación en el diapasón es transcribir una pieza que se tenga de memoria y anotarla en una papel pautado sin la ayuda de la guitarra. Es recomendable anotar toda la información que se recuerde de la grafía musical: notas, silencios, matices, indicaciones expresivas, etc. Esta tarea, además de elevar el grado de conciencia de las notas sobre el diapasón, incrementa la seguridad en la ejecución.

2.3 Familiaridad con el diapasón mediante la ejercitación motora

2.3.1 Movilidad de la mano izquierda a través del diapasón

Es necesario el dominio técnico mecánico de la movilidad y traslados de la mano izquierda sobre la extensión total del diapasón de la guitarra. Es forzoso conocer de manera sistemática las distancias entre las diferentes posiciones, distinguir la conformación *interválica* de las cuerdas, poseer sentido de orientación espacial sin ayuda visual, habituarse al traslado en

diferentes registros del instrumento, especialmente en zonas aguda y sobreaguda del diapasón y dominar la acción del dedo 1 y del pulgar de la mano izquierda en los desplazamientos. Si no se tiene un adecuado dominio de este tema, recomendaría expresamente el estudio de las lecciones 62 a la 69 de la *Escuela Razonada de la Guitarra* de Emilio Pujol ⁷⁰ y el Cuaderno N° 3 *Técnica de la mano izquierda* de Abel Carlevaro ⁷¹. Estos ejercicios pueden estudiarse con el apoyo de la visión en una primera etapa, y después hacerlos con los ojos cerrados para tener una mayor referencia kinestésica sobre el diapasón.

2.3.2 Referencia sensorial en los cambios de posición sobre una cuerda.

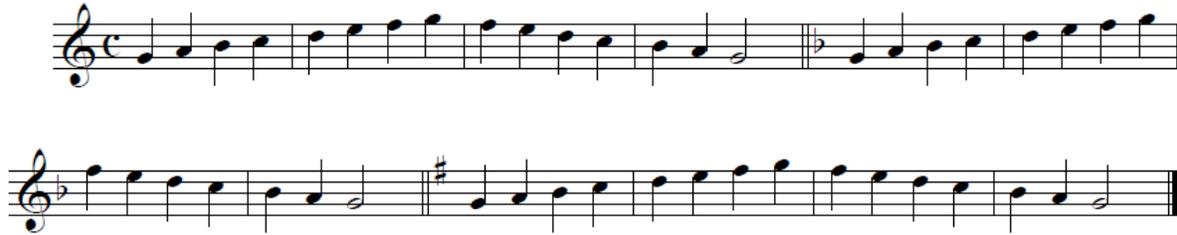
Existen diferentes maneras de memorizar las notas que conforman el diapasón de la guitarra; una de ellas es mediante el trabajo de escalas por cuerdas, en donde se exige un gran control de las distancias y una adecuada movilidad de la mano izquierda. La sugerencia es hacer estos ejercicios de manera lenta y sin ver el diapasón, manteniendo la conciencia de los espacios en donde se están colocando los dedos de la mano izquierda. Deben trabajarse sobre las seis cuerdas y en diferentes tonalidades.



Ej. 10 Escala de una octava con diferentes alteraciones.

⁷⁰ Pujol, E. (1954). *Escuela Razonada de la Guitarra*, Libro Tercero. Ricordi Americana, Buenos Aires. pp 16-41.

⁷¹ Carlevaro, A. (1970). *Serie didáctica para guitarra. Cuaderno N° 3 Técnica de la mano izquierda*. Barry, Buenos Aires.



Ej. 11 Escala de una octava.

2.3.3 Distribución de los registros en el diapasón.

Otra manera de memorizar las notas se basa en la práctica y estudio de escalas en diferentes posiciones. Para esto tenemos que dividir inicialmente el diapasón en cuatro grandes registros o zonas que a su vez estarán conformadas por posiciones.⁷²

ZONA	POSICIÓN
Grave	I-II
Media	III-IV-V-VI
Aguda	VII-VIII-IX
Sobreaguda	XII

Fig. 4. Distribución de las zonas y posiciones en el diapasón.

Por la importancia y frecuencia de uso que tienen determinadas tonalidades en la guitarra, podemos dividir estas posiciones en *Primarias* y *Secundarias*. Las posiciones primarias serían la I, II, V y VII. Las secundarias la III, IV, VI y IX. Es necesario conocerlas totalmente para tener un conocimiento pleno del diapasón.

⁷² Llamaremos posición a la distancia existente entre cuatro trastes consecutivos. De esta manera, la primera posición de la guitarra comprenderá los cuatro primeros trastes; la segunda posición va del segundo al quinto traste, la tercera del tercer al sexto traste y así sucesivamente.

Para conocer y trabajar estas posiciones, es necesario concentrarse en el estudio de escalas y arpeggios. Regularmente asociamos el trabajo de las escalas a un trabajo meramente técnico ya que le proporciona al guitarrista una buena dosis de destrezas mecánicas como coordinación y velocidad. Pero en el caso de la lectura, la práctica de escalas se enfocará en familiarizarse con la disposición de las notas sobre el diapasón para un mayor reconocimiento de las tonalidades. Por tal motivo no recomiendo su estudio a grandes velocidades, sino todo lo contrario, hacerlo de una manera lenta y reflexiva.

El siguiente ejercicio ejemplifica una forma de trabajo de las escalas de manera lineal, por terceras y con algunos patrones simples. Pondré solamente un ejemplo para el trabajo de la segunda posición⁷³. En esta zona grave, posición I y II, se deberán trabajar escalas melódicas en terceras, en las tonalidades de Do mayor, Sol mayor y Re mayor.

	open (0)	fret: 1	2	3	4	5
E		F	F# (Gb)	G	G# (Ab)	A
B		C	C# (Db)	D	D# (Eb)	E
G		G# (Ab)	A	A# (Bb)	B	C
D		D# (Eb)	E	F	F# (Gb)	G
A		A# (Bb)	B	C	C# (Db)	D
E		F	F# (Gb)	G	G# (Ab)	A

Fig. 5 Notas de las posiciones I y II.

Hacer el siguiente ejercicio para ubicarse espacialmente en qué trastes y cuerdas se tocan las notas de determinada tonalidad, en este caso se trata de un ejercicio en la posición II en G. Tener cuidado en no mirar nunca el diapasón mientras se están tocando los ejercicios. La vista deberá estar fija en la partitura.

⁷³ Imagen del libro *Guitar at Sight* de Charles Duncan.

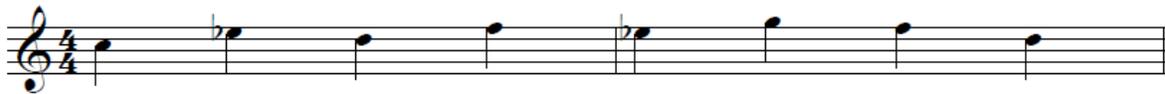


Ej. 12 Ejercicio melódico en posición II.

No es necesario estudiar todas y cada una de las posiciones de la guitarra sino enfocarnos en las más utilizadas de cada zona. Mi recomendación es trabajar las posiciones I y II del registro grave, las posiciones IV y V del registro medio y las posiciones VII y IX del registro agudo.

2.3.4 Pequeños modelos transportados en diferentes cuerdas y posiciones.

El siguiente ejercicio brinda información acerca del dominio que se tiene en diferentes aspectos, como el reconocimiento de notas en el diapasón, memorización sin el instrumento, movilidad de la mano izquierda y dominio de diferentes posiciones. La consigna es memorizar el ejercicio sin la ayuda de la guitarra; una vez memorizado, tocar y solfear las notas al mismo tiempo, transportarlo en diferentes posiciones y, finalmente, *octavarlo* hacia arriba o abajo. El tiempo de memorización es libre.



Ej. 13 Pequeño modelo sobre cinco notas.

2.4 Estructura metodológica de una propuesta de estudio

Esta primera propuesta está dirigida a estudiantes de nivel medio, con conocimientos de solfeo y teoría de la música. El tipo de obras utilizadas en este trabajo se enmarcarán dentro de la música tonal escrita en un sistema de notación tradicional. No incluye grafismos ni escritura libre, ya que representaría otros códigos que no contemplo abordar.

Se impartirán clases semanales de una hora durante un año escolar, además de las recomendaciones para los participantes de dedicar un espacio exclusivo a la práctica de la lectura a primera vista en casa. El tiempo sugerido será entre-15-20 minutos por sesión tres veces a la semana. Se ha seleccionado material específico para cada uno los temas a estudiar. Se trata de lecciones tomadas del método *El Solfeo de los solfeos*⁷⁴, ejercicios escritos expofeso para esta propuesta por el compositor mexicano Leonardo Coral, pequeños estudios clásicos y algunos ejercicios propios.

Mi propuesta metodológica estará enfocada en los siguientes temas:

1. Adiestramiento de la memoria visual
2. Ampliación del grado de visión
3. Precisión rítmica
4. Lectura de ejercicios rítmico-melódicos
5. Lectura en ensamble
6. Lectura de estudios clásicos para guitarra sola

⁷⁴ Lemoine, E. ; Carulli, G. (1955) *Solfeggio de los solfeos*. México: Ricordi.

2.4.1 Adiestramiento de la memoria visual

En la lectura de textos se hace alusión a los “golpes de vista” en donde se trata de “fotografiar mentalmente” un grupo de palabras, taparlas y repetir las de memoria. Se puede realizar con simples ejercicios de “golpes de vista” y repetir o describir lo visto. Puedo practicar este tipo de “flashazos”, viendo por ejemplo: placas de autos, letreros o anuncios. Otra forma es observar rápidamente a una persona y captar cada detalle en ella; observar como está vestida, que posición tiene, su brazos, su corte de pelo, expresión, etc. Enseguida con los ojos cerrados tratar de describirla en mi mente; de igual manera puedo memorizar visualmente paisajes, carros, animales o cualquier objeto que me rodea. Si traslado este tipo de herramienta a la música y específicamente a la lectura a primera vista, puedo trabajar con pequeños motivos, melodías o acordes. Este ejercicio es el preámbulo del desarrollo de la agrupación de notas. En la lectura de textos se utiliza un *taquistoscopio*⁷⁵ para enfocar una palabra o grupo de palabras. En la ejercitación de la lectura rápida se puede utilizar de manera artesanal un pequeño papel para tapar las notas que se están tocando, mientras la vista va hacia adelante o bien, memorizar un acorde o compás, cerrar los ojos y tocarlo. Recordemos que la consigna de la lectura a primera vista es tocar lo que se vio, no lo que se está viendo.

2.4.2 Ampliación del grado de visión.

En el método *Music Speed Reading for melodic instruments* del trompetista norteamericano David Hickman, se establecen ciertos criterios para desarrollar la velocidad en la lectura a primera vista. Hickman percibió que su tratado bien podía utilizarse en instrumentos armónicos aunque, según me comentó⁷⁶, todavía no tenía referencias directas que guitarristas lo hubieran utilizado. El objetivo de éste método es entrenarse en la agrupación de notas o patrones. Este principio de agrupación de notas o *chunkings* es parecido a la agrupación de palabras en la lectura rápida de textos. Al tener los ojos la capacidad de ver más notas con menos fijaciones, llegará más información a nuestro cerebro en menos tiempo. La información

⁷⁵ El taquistoscopio (del griego “muy rápido” y “mirar”), es un aparato que sirve para mirar a una persona imágenes durante un tiempo muy breve, con el fin de medir ciertas modalidades de percepción.

⁷⁶ Entrevista vía telefónica realizada durante mi estancia sabática en SMU (Oct. 2012).

captada con un golpe de vista puede llegar al cerebro de manera organizada, solo que, a diferencia de la lectura rápida de textos donde la información se retiene, en la lectura a primera vista esta información retenida debe tener después una respuesta motora. La forma en que Hickman plantea la adquisición de *chunkings* es mediante ejercicios melódicos con notas sin plicas o *dot notes*, a los que recomienda leer con diferentes formas de agrupación. La serie de notas se presenta de la siguiente manera ⁷⁷:



Ej. 14 *Dot notes*.

Se tocarán agrupando dos, tres y cuatro notas por golpe:



⁷⁷ Todos los ejercicios que se presentan a continuación son propios, excepto cuando se diga lo contrario.

Ej. 15 Variantes rítmicas de la serie.

Para comenzar la práctica recomiendo la lectura de una serie de 24 notas por renglón:



Ej. 16 Serie de 24 notas con un intervalo de 5ª.

La consigna es utilizar siempre el metrónomo y leer la serie en la posición I con las siguientes variantes:

- Tocar y solfear al mismo tiempo
- Leer toda la serie de manera continua un cuarto por golpe (♩=70)
- Agrupación de dos notas. Leer dos octavos por golpe (♩=60)
- Leer dos octavos, saltar dos octavos y así sucesivamente.
- Agrupación de tres notas: Leer un cuarto y dos octavos (♩=50)
- Leer tres octavos, saltar tres octavos y así sucesivamente.
- Leer toda la serie en tresillos de manera continua.
- Agrupación de cuatro notas: Leer un cuarto y un tresillo (♩=40)
- Tocar cuatro dieciseisavos, saltar dieciseisavos y así sucesivamente.
- Tocar toda la serie en dieciseisavos de manera consecutiva.
- Repetir la serie cambiando de tonalidad.

Repetir el proceso con series de 24 notas por pentagrama en un intervalo mas amplio.



Ej. 17 Serie de 24 notas con un intervalo de 8ª

A diferencia de los ejercicios planteados por Hickman, donde se hacen ejercicios con saltos y escalas poco comunes siguiendo casi una línea aleatoria, yo propongo hacer ejercicios con giros más comunes al instrumento, con secuencias de escalas en un orden armónico, para que la información procesada se capte de una manera más ordenada. Si escribo una secuencia de notas al azar es más difícil comprender, porque no tienen sentido. Es como si en un escrito encontrara una palabra con letras desordenadas, por ejemplo: “ATARRIGU”, al verla escrita de esa manera es difícil identificarla con un golpe de vista. En cambio si esas mismas letras las ordeno para darles un sentido, será más sencilla y rápida la comprensión del mensaje: GUITARRA”⁷⁸. El método de D. Hickman insiste en la agrupación de notas, pero sin sentido melódico. A diferencia de este autor, propongo la lectura de pasajes musicales como el del ej. 17, donde la lectura melódica por grados conjuntos facilita la visualización de grupos de notas.



Ej. 18 *Double* de la Partita 1 para violín solo de Juan Sebastián Bach. Compases 1-4.

⁷⁸ Ya se explicó este tema en el apartado 1.1.2 sobre la lectura de rápida de textos y la lectura musical.

Este tipo de ejercicios se pueden practicar en diferentes tonalidades y en las posiciones más importantes señaladas anteriormente.

2.4.3 Precisión rítmica

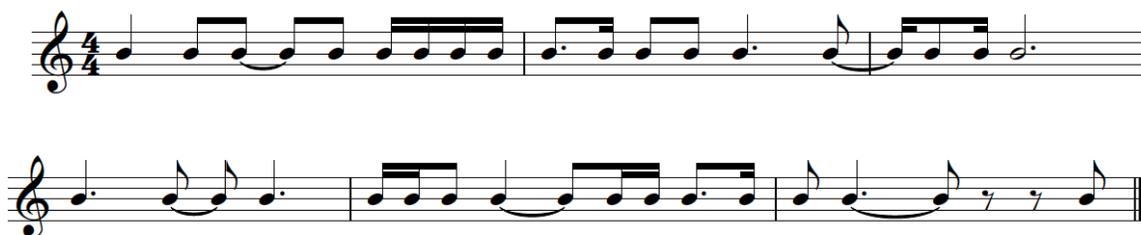
El ritmo es uno de los principales elementos de la música y quizá el más significativo de la lectura a primera vista. El ritmo genera un movimiento continuo en el discurso musical. Es importante que si tengo que elegir entre exactitud de notas y exactitud de ritmo elegiré siempre este último. Tocar notas equivocadas no causa tantos problemas como hacer ritmos erróneos, ya que esto puede llevar a detener el discurso. Por eso, es fundamental practicar ejercicios que nos permitan mantener la precisión rítmica, el pulso y la continuidad en el ejercicio.

Sugiero el estudio constante de ejercicios con diferentes combinaciones rítmicas.



Ej. 19 Ejercicio rítmico.

Las ligaduras de prolongación a veces complican la lectura cuando no se inicia en el tiempo fuerte (primer tiempo). Es recomendable marcar en voz alta el compás para tener claramente la referencia del primer tiempo.



Ej. 20 Ejercicio rítmico con ligaduras de prolongación.

Es recomendable tocar a dúo o en ensamble además de utilizar el metrónomo, para mejorar la precisión rítmica⁷⁹.

2.4.4 Ejercicios rítmico-melódicos

La importancia de la práctica de este tipo de ejercicios radica en el hecho de enfrentarse a la lectura de pequeñas lecciones rítmico-melódicas, que tengan una tonalidad y una estructura sencilla. Este sería el preámbulo de una lectura a primera vista con sentido musical. Es recomendable tener ciertas consideraciones antes de tocar una nota del ejercicio. Tomar unos segundos para ver detalles de la ortografía musical⁸⁰. Una forma de realizarlos es verbalizar el primer compás, enseguida cerrar los ojos y tocarlo, y así sucesivamente hasta el final. Los ejercicios a practicar serán lecciones del *Solfeo de los solfeos*⁸¹ y lecciones comisionadas, ex profeso para esta propuesta, a compositores mexicanos, como los ej. 20 y 21:

Moderato.

FIN

⁷⁹ Existen opiniones encontradas en el uso del metrónomo. El Dr. Pedreira comenta que: “En mi opinión, emplear el metrónomo complejiza bastante la tarea. Es un parámetro más a contemplar. Yo lo pondría como opcional en un nivel más avanzado de lectura”. Sin embargo las clases de lectura a primera vista de la clavecinista mexicana Luisa Durón, cuando cursó sus estudios en Holanda, consistía en leer un pieza nueva cada clase utilizando el metrónomo (comunicación personal con la Mtra. Durón).

⁸⁰ Término utilizado por Josep Jofré I Fradera en su libro “El lenguaje musical: Claves para comprender y utilizar la ortografía y la gramática de la música”.

⁸¹ Lemoine y Carulli (1992). *Op cit.*, pp. 22.

Ej. 21 Solfeo de los Solfeos 1A. Lección 74.

Ejercicio 2
Misterioso ♩ = 65

p

Ej. 22 Ejercicio rítmico-melódico N° 2 de Leonardo Coral

2.4.5 Lectura en ensamble

La lectura a primera vista en ensamble, como la música de cámara, aporta muchos beneficios a los participantes. Además de entretenida, desarrolla el oído polifónico, el sentido del ritmo, el equilibrio sonoro y el fraseo musical. En el caso de la lectura a primera vista en ensamble, es prioritario concentrarnos en el sentido del ritmo⁸². Puede haber imprecisiones melódica al leer o ausencia de notas, pero no puede haber imprecisión en el ritmo porque se pierde la continuidad del discurso.

Cuando se estudia la lectura a primera vista en ensamble, es posible practicarla con participantes de diferentes niveles. Es recomendable aplicar diferentes tareas de acuerdo a las habilidades de cada uno. Se pueden verbalizar las notas o el compás en voz alta, intercambiar las guitarras, tocar solo primeros tiempos, combinar posiciones, *octavar*, por mencionar algunas consignas. Las variantes de estudio pueden ser tan amplias como la imaginación del instructor.

⁸² Recuerdo aquella frase en torno a la lectura a primera vista “si tengo que elegir entre precisión de notas y precisión de ritmo, elijo lo segundo”.

Allegro

Ej. 23 *Scherzi musicali a tre voci* de Claudio Monteverdi (1567-1643). 1ª parte.

2.4.6 Lectura de obras complementarias para guitarra sola

El paso final sería la lectura de una obra para guitarra sola en posición abierta o libre. Recomiendo ampliamente obras para guitarra del periodo clásico por lo idiomático de su escritura, ya que la gran mayoría del repertorio del XIX fue creada por compositores guitarristas como Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1789-1849), Mateo Carcassi (1792-1853), Ferdinando Carulli (1770-1841), Francesco Molino (1768-1847) y Mauro Giuliani (1781-1829), entre otros.

Como se ha mencionado, al enfrentarnos a la lectura de una pequeña pieza o estudio es fundamental hacer un análisis previo antes de tocar, para observar detalladamente la información contenida en la partitura.

Este análisis previo consiste en observar lo siguiente:

- Tonalidad (fijarla en la mente).

- Compás (unidad de medida, ritmos complejos, cambios de compás).
- Tempo (aunque siempre hay que tomar un tempo cómodo).
- Reconocimiento de notas agudas (para prever la posición más cómoda a utilizar).
- Barras de repetición y casillas de repetición.
- Observar notas alteradas y/o modulaciones.
- Indicaciones de matices y referencias expresivas.

Si la obra es compleja o sobrepasa nuestra capacidad, se puede premeditadamente facilitar la lectura tocando solamente el ritmo, los primeros tiempos o algunas voces pero manteniendo invariablemente el ritmo.



Ej. 24 Lección Progresivas Op. 31, N° 4 de Fernando Sor.

En la lectura a primera vista se pueden tener ciertas consideraciones para priorizar la continuidad en el discurso musical. El siguiente ejemplo muestra una tonalidad inusual en la guitarra, con acordes abiertos e incómodos. La lectura de este tipo de obras es complicada porque se cortan voces, hay poca fluidez y el *legato* es prácticamente inexistente. Tratar de tocar todas las notas a primera vista puede resultar difícil, por lo que es recomendable realizar un análisis previo donde se puede planear qué podemos y qué no podemos hacer. Facilitar la obra tocando sólo algunos acordes, hacerlos de manera incompleta o bien, tocar

exclusivamente la línea del bajo o la melodía ayuda a mantener un tempo regular y consistente en esa primera lectura.

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The bottom staff begins with a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes. The score includes dynamic markings: *mf* at the start of the first staff, *espressivo* under the first staff, *molto rall. e molto legato* above the second staff, and *pp* below the second staff. A measure number '5' is placed at the beginning of the second staff. The piece concludes with a double bar line.

Ej. 25 *Burgalesa* de Federico Moreno-Torroba (1891-1982). Compases 9-16.

CAPÍTULO III

APLICACIÓN DE LA PROPUESTA CON ALUMNOS DE LA *MEADOWS SCHOOL OF THE ARTS*

Entre agosto de 2012 y junio de 2013 realicé una estancia sabática en la *Meadows School of the Arts* de la *Southern Methodist University* en la ciudad de Dallas, Texas. Durante ese periodo trabajé la lectura a primera vista para guitarra, con dos grupos de estudiantes de dicha institución. Realicé un análisis comparativo para observar el progreso entre una propuesta metodológica propia y otra basada en los métodos de J.M. Thrèhard y el de S. Dodgson y H. Quine.

Inicié mi trabajo con una primera evaluación, cuyo objetivo era observar de manera general el grado de conocimientos y habilidades que los alumnos tenían respecto a la lectura a primera vista. La evaluación consistió en un cuestionario de quince preguntas y una prueba práctica con siete pequeños ejercicios. Se comenzó la valoración de manera grupal con el cuestionario y enseguida se procedió a la prueba práctica de forma individual, la cual se filmó para tener un registro preliminar del grupo. El cuestionario contenía preguntas generales acerca de la edad de los alumnos, grado académico, años de práctica, experiencia en la música de cámara y qué estilos de música conformaban su repertorio.

Para la prueba práctica seleccioné ejercicios que permitieran advertir indicadores como el ritmo, tempo, agrupación de notas, facilidad para digitar un pasaje de manera inmediata y grado de conocimiento de la zona aguda del diapasón⁸³. Todos los ejemplos estaban escritos en notación tradicional y no consideré ejemplos de música atonal, con *scordatura* o grafismos, por representar otro tipo de códigos y dificultades.

⁸³ La información de cada uno de los participantes obtenida en las tres pruebas prácticas se encuentra en el Anexo I.

3.1 Primera evaluación del grupo de trabajo

El 27 de agosto de 2012 me reuní con el grupo de alumnos que me designaron para trabajar durante un año escolar. Ese día realicé la primera evaluación que consistió en la aplicación de un cuestionario y la realización de una prueba individual con el instrumento.

3.1.1 Cuestionario 1

1. Nombre
2. Edad
3. Nivel académico
4. ¿Tocas otro instrumento además de la guitarra? Si es así, ¿cuál?
5. ¿Cuánto tiempo llevas tocando la guitarra?
6. ¿Aprendiste con algún método(s) en particular? Si es así ¿con cuál?
7. ¿Cuántos días a la semana practicas?
8. ¿Cuánto tiempo dedicas a cada sesión de estudio?
9. ¿Qué haces regularmente durante una sesión de estudio?
10. ¿Tocas normalmente con otros instrumentos? Si es así, ¿Con cuáles?
11. ¿Qué compositores conforman tu repertorio?
12. ¿Cómo definirías la lectura a primera vista?

3.1.2 Prueba práctica 1

1. Lectura de dos compases en 4/4⁸⁴. Consigna: Leer con la digitación señalada y a un tempo libre.



Ej. 26

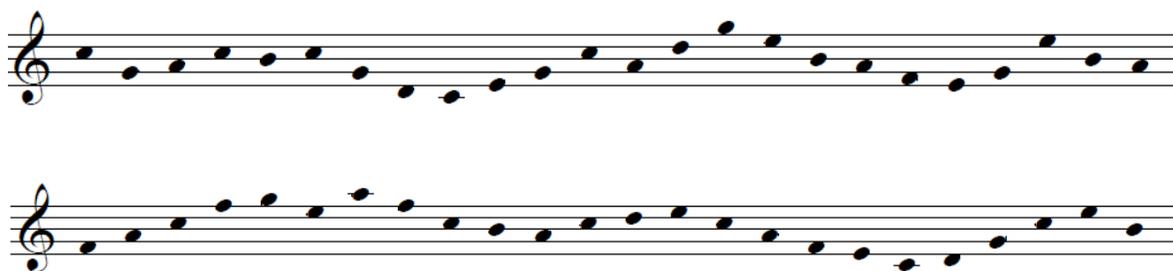
⁸⁴ Ver Noad, F. (1991). *First Book for the Guitar*. Editorial G. Schirmer, Milwaukee, EUA, pp. 91.

2. Lectura de 8 compases en 3/8 ⁸⁵. Consigna: Leer dos veces. La primera lectura en posición libre ⁸⁶ y segunda lectura sin tocar notas con cuerdas al aire.



Ej. 27

3. Lectura de dos renglones de *dot notes* o notas sin ritmo. ⁸⁷ Consigna: Tempo ♩=100. La primer lectura en posición I y la segunda lectura sin tocar notas con cuerdas al aire.



Ej. 28

4. Lectura de un ejercicio en Si bemol mayor. ⁸⁸ Consigna: lectura en posición libre tratando de reproducir las indicaciones de matices.

⁸⁵ *ibid.*...pp.

⁸⁶ Considero a la posición libre cuando se toca en cualquier posición que elija el intérprete.

⁸⁷ Hickman, D.R. (1979)...op.cit. pp. 4

⁸⁸ Lemoine, E. Y Carulli, G.(1955) *Solfeo de los Solfeos*. México, Ricordi, pp. 47.

Allegro moderato ♩ = 100

The musical score for Ej. 29 consists of four staves of music in 3/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of ♩ = 100. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third and fourth staves continue the melodic and harmonic development, with the fourth staff ending in a double bar line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some rests.

Ej. 29

5. Pieza para guitarra sola a dos voces.⁸⁹ Consigna: Lectura de 8 compases con digitación.

The musical score for Ej. 30 is a guitar exercise in 2/4 time, consisting of two staves. The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are accompanied by detailed fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and dynamic markings (*p*, *m*). The exercise is designed to be played with two voices (left and right hands). The first staff contains 8 measures, and the second staff contains 8 measures, ending with a double bar line. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Ej. 30

⁸⁹ Noad...ibid. pp. 98.

6. Ejercicio N° 36 *Allegro maestoso* de Stephen Dodgson y Hector Quine.⁹⁰ Consigna:
Lectura en posición libre.

Allegro maestoso

Ej. 31

7. Escala de Do mayor de dos octavas. Consigna: leer la primera vez con digitación libre y segunda vez en VII posición (zona aguda).

Ej. 32

3.1.3 Resultados de la primera evaluación

En la primera evaluación participaron seis alumnos de los niveles *Junior* (tercer año de licenciatura), *Senior* (cuarto año de licenciatura), *Master* (segundo año de maestría) y *Diploma Performance* (maestría concluida más estudios complementarios de interpretación). Los comentarios del desempeño individual de cada participante están contenido en el Anexo I.

⁹⁰ Dogson, S.; Quine, H. (1986) *At sight, 60 Sight Reading exercises for Guitar*. Ed. Ricordi & Co. London, pp. 8.

Se puede comentar de manera general que todos los participantes tenían conocimientos suficientes en solfeo, teoría musical y recursos técnicos. Contaban con una experiencia de seis años tocando la guitarra, salvo un caso que comenzó a tocar la guitarra desde la niñez.

Todos sabían tocar otros instrumentos como violín, saxofón, piano o habían practicado el canto. Manifestaron tener una regularidad en la práctica instrumental, con un promedio de seis días a la semana con tres horas en cada sesión de estudio. En general trabajaban la técnica y el repertorio de manera recurrente y habían interpretado música del siglo XIX; de igual manera, tenían conocimiento del significado y valor de la lectura a primera vista aunque nunca tomaron una clase de ésta en específico, o recibieron asesoría sobre este tema.

La prueba práctica evidenció dificultades para resolver algunos ejercicios. Se confirmaron carencias en el reconocimiento de notas agudas, lo que muestra cierto desconocimiento de la zona media y aguda del diapasón, poca capacidad de agrupación de notas, problemas en la continuidad del ritmo, dificultad en la lectura con bemoles y, por tanto, complicaciones con la velocidad de respuesta.

Llama la atención que cinco de los seis alumnos aumentaron el tempo del ejercicio, provocando, por lo mismo, descontrol en su ejecución. Cuando se les pidió “no tocar cuerdas al aire”, los mismos participantes que aceleraron el tempo, tocaron en posiciones muy altas, dificultando de manera excesiva el ejercicio. Estos errores pueden deberse a la inexperiencia en la lectura a primera vista y/o al nerviosismo propio de una evaluación.

3.1.4 Conformación de los grupos

Con la información obtenida en esta primera evaluación, dividí el conjunto de participantes en dos pequeños grupos de tres personas cada uno, con similitudes en niveles y capacidades, a los cuales aplicaría diferentes metodologías. Enseguida realicé una planeación de objetivos para el primer semestre en donde observaría y mediría los avances en ambos grupos al final de la primera parte del curso. De esta manera, en lo sucesivo me referiré al grupo 1 y grupo 2 como *Grupo de Control* y *Grupo Experimental* respectivamente.

Grupo de Control		
Participante	Edad	Nivel
1	20	<i>Junior</i>
2	20	<i>Junior</i>
3	25	<i>Diploma Performance</i>

Grupo Experimental		
Participante	Edad	Nivel
4	21	<i>Senior</i>
5	24	<i>Senior</i>
6	25	<i>Master</i>

A los participantes del *Grupo de Control* se les aplicó de manera puntual todas y cada una de las indicaciones contenidas en el método *A première vue* de Jean Marie Tréhard,⁹¹ y en *Progressive reading for guitarists* de Dodgson y Quine⁹². Estos textos representan dos metodologías diferentes pero complementarias que se enfocan en el trabajo por posiciones y en la lectura a dos guitarras. Mientras tanto, a los integrantes del *Grupo Experimental* se les aplicó una propuesta propia descrita anteriormente (capítulo II, sección 2.3).

⁹¹ Tréhard, Jean Marie...op cit.

⁹² Dodgson y Quine...op cit.

3.1.5 Plan de trabajo a desarrollar con los participantes del *Grupo de Control*

El método *A première vue* de J.M. Tréhard es un método de lectura a primera vista diseñado para tocarse a dos guitarras. Está organizado en seis volúmenes divididos progresivamente por niveles, que van de “muy fácil “ a “avanzado”. Presenta una secuencia de piezas de diferentes épocas escritas originalmente o arregladas para dos guitarras. En cada lección viene una explicación y un ejercicio preliminar. En la parte introductoria del método y de manera breve se detallan recomendaciones, formas de estudio, e instrucciones para el alumno y el maestro, además de algunos consejos básicos sobre la técnica de lectura. No viene anotada ninguna digitación, evidentemente para concentrarse en la lectura de notas y no en los dedos.

Por su parte, el libro *Progressive Reading for guitarists*, es un método creado con la colaboración del compositor británico Stephen Dodgson (1924-2013) y el profesor de guitarra de la *Royal Academy* Hector Quine (1926-2015). Esta dupla ha hecho una excelente colección de 100 lecciones escritas en notación tradicional pero con un lenguaje moderno. En el prólogo se hace referencia a la poca información que el intérprete tiene sobre su desempeño en la V posición, llamada por Quine como la posición más importante del instrumento por encontrarse en la zona media del diapasón. Por tal motivo, recomienda iniciar con la ejercitación de esta V posición y después continuar con otras posiciones para lograr una completa comprensión del diapasón.

3.1.6 Plan de trabajo a desarrollar con los alumnos del *Grupo Experimental*

Por su parte, la metodología elegida para el *Grupo Experimental* se basó en la realización de cinco ejercicios diferentes por clase. Además, se asignaron tareas para realizar en casa con el fin de fortalecer el conocimiento del diapasón.

Ejercicios para trabajar en clase:

- Lectura de notas sin plicas
- Lectura rítmica
- Lectura rítmico-melódica

- Lectura en ensamble
- Lectura de obras para guitarra sola

El primer tema para trabajar en clase fue la ejercitación para la adquisición de *chunkings*, es decir, entrenar a la vista en la captación de grupos de notas o patrones. Para esto se realizó la lectura de 24 notas sin plicas por pauta, con las variantes rítmicas que ya referí en el capítulo anterior.



Ej. 33

Para la lectura rítmico-melódica se utilizaron algunas lecciones del método de solfeo *La lecture musicale*,⁹³ así como pequeños ejercicios de Leonardo Coral,⁹⁴ escritos expresamente para este proyecto.



Ej. 34 Lección N° 1 de Leonardo Coral.

Para la lectura en ensamble, aspecto fundamental para trabajar la música en conjunto, hice una compilación de obras para dos, tres y cuatro guitarras.

⁹³ Mathil, F. (1955). *La lecture musicale*, France: Departament de l'instruction Publique Corporation.

⁹⁴ Leonardo Coral (México, 1962) Pianista y compositor mexicano con un amplio catálogo de obras para guitarra sola, música de cámara y orquestal. Le comisioné a Leonardo obras simples que sirvieran como ejemplos rítmico-melódicos para trabajar en las clases semanales.

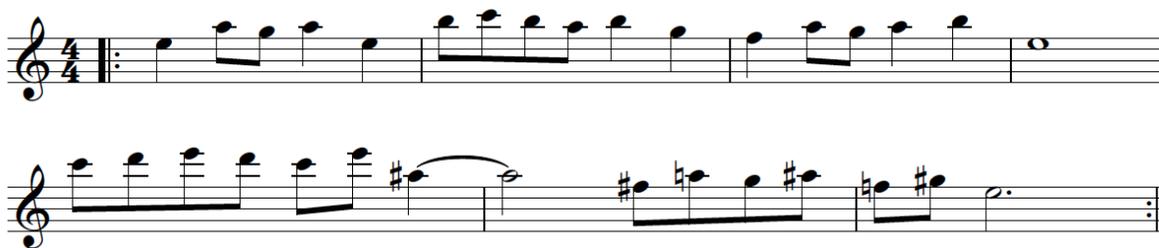
Ej. 35 Invencción N° 4 de Juan Sebastián Bach. Compases 1-8.

Ej. 36 *Allemande* de Tielman Susato ⁹⁵

⁹⁵ *Allemande* de Tielman Susato, S. XVI. Flamenco (de Danseyre). Colección de danzas editadas por Susato en Antwerp en 1551.

La instrucción en la lectura de un solo de guitarra era seguir indicaciones de fraseo, de dinámica y agógica. Las digitaciones y posiciones en donde se tocaría la pequeña pieza se dejó a elección del participante.

El siguiente ejercicio fue la lectura de una pieza melódica simple sobre la primera cuerda, en donde se evalúa los traslados obligatorios sin ver el diapason.



Ej. 37 Lección N° 7 de Anthony Sidney.

Se recomendó para el trabajo en casa la realización de tres ejercicios:

- Escalas en diferentes tonalidades por cuerdas y/o por posiciones de manera lenta.
- Ejercicios de *24 dot notes*.
- Memorización mental de lecciones del método *El solfeo de los solfeos*.

3.2. Segunda evaluación del grupo de trabajo

Realicé la segunda evaluación y prueba práctica a finales del primer semestre escolar.

3.2.1 Cuestionario 2

1. ¿Practicaste lectura a primera vista en casa durante este semestre?
2. Si es así ¿cuantos días a las semana y cuanto tiempo diariamente?
3. En tu opinión, ¿mejoraste tu nivel de lectura?
4. ¿En qué aspectos?
5. En tu opinión ¿cuál es el aspecto más difícil en la lectura a primera vista?

6. ¿Los ejercicios que se hicieron en clase te parecieron difíciles o fáciles?

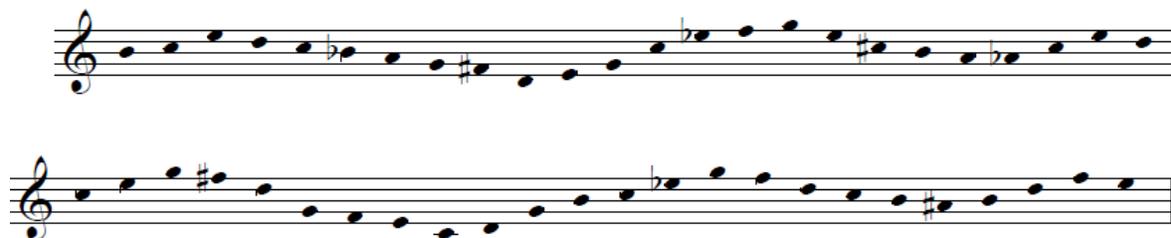
3.2.2 Prueba práctica 2

1. Evaluación de la práctica mental. Ejemplo 1 del Método de Carulli⁹⁶. Consigna: Dar tres minutos para aprender de memoria el ejemplo.



Ej. 38

2. Agrupación de notas: Página 8 del método de Hickman. Consigna: Tocar en posición libre, dos notas por golpe = 80.



Ej. 39

3. IV Posición: Página 8 de Método de Carulli, ejercicio en Mi mayor. Consigna: Dar medio minuto y leer el ejemplo completo.

⁹⁶ Carulli, F. *Guitarren Schule*. Ed. Schott's Shöne Mainz, Gitarren-Archiv Schott 51. Alemania, pp. 3.

Musical score for Ej. 40, consisting of five staves of music in F# major (three sharps) and common time. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final double bar line with repeat dots.

Ej. 40

4. V Posición: Página 9 del libro de Carulli, ejercicio en Fa mayor: Consigna: Dar medio minuto y leer completo el ejemplo.

Musical score for Ej. 41, consisting of five staves of music in F major (one flat) and common time. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final double bar line with repeat dots.

Ej. 41

5. Memoria muscular. Libro de Marshall, ejercicio N° 2, página 6. Consigna: Leer la primera pauta en I posición, la segunda pauta en II posición, y así sucesivamente.



Ej. 42

6. Registro agudo. Lección 48 del libro de Dodgson y Quine. Mismas indicaciones.



Ej. 43

3.2.3 Resultados de la segunda evaluación

Los resultados individuales de los participantes de ambos grupos se pueden revisar en el Anexo I. Las observaciones de carácter general en el *Grupo de Control* son las siguientes:

- Todos los participantes, salvo uno, informaron haber incluido la lectura a primera vista como parte de sus hábitos de estudio durante el semestre.

- El tiempo promedio destinado exclusivamente a la lectura fue de 20 minutos cada tercer día. Todos reconocieron haber avanzado ligeramente en su nivel de lectura. En los aspectos que más progresaron fue en poseer mayor familiaridad con el diapason, en leer mejor en V posición y el tener una conexión más inmediata con las notas que se están tocando.
- Entre los aspectos que más se les dificultaron estuvo ver hacia delante, mantener una regularidad rítmica y la lectura de acordes no comunes.
- Todos reportaron que el nivel de dificultad de los ejercicios estudiados en clase fue de fácil a moderado.

En el *Grupo Experimental*:

- Todos los participantes declararon haber estudiado de manera regular la lectura a primera vista durante el semestre –25 minutos como promedio– y haber mejorado su nivel. Específicamente dijeron haber perfeccionado su lectura de notas alteradas, tener mayor confiabilidad en ver hacia delante, más seguridad en la posición V y, en general, desarrollar una lectura más natural, sin tantos conflictos para tomar decisiones.
- Por otro lado, revelaron tener todavía dificultades en leer más rápido, mantener el tempo y combinar posiciones. No obstante, comentaron que los ejercicios presentados en clase eran de nivel “fácil”.

De acuerdo a las observaciones de los participantes, la segunda prueba práctica resultó más exigente que la primera evaluación. Tuvo una duración de 15 minutos por participante. Hubo ejercicios que resolvieron de manera aceptable como el 1 de práctica mental y el 5 de combinación de posiciones cercanas. El ejercicio 2 resultó especialmente complejo para el *Grupo de Control* por la simple razón de que no se trabajó este tema en el semestre. Mientras que el ejercicio 6 resultó más complicado para la mayoría, ya que hubo acordes que no pudieron resolver y problemas en la continuidad rítmica por la velocidad con la que tomaron el tempo inicial. El ejercicio 7 sobre práctica mental tuvo que omitirlo a última hora pues se mostraba cansancio en el grupo.

De manera general, puedo comentar que por los resultados observados, los participantes 1 y 2 son los de nivel más bajo, precisamente los del nivel junior, que tienen menos tiempo tocando el instrumento. El participante 3 me sorprendió gratamente, pues mostró una mejoría indiscutible. Los participantes 4 y 5 mantuvieron su nivel de seguridad y control. El participante 6, aunque con altibajos, estuvo más controlado y menos ansioso.

3.2.4 Plan de trabajo a desarrollar en el segundo semestre escolar

Los participantes del *Grupo de Control* reportaron que el volumen 2 del Método de J. M. Trèhard era muy monótono por la simpleza de los ejercicios. Por tal motivo, utilicé para el segundo semestre el volumen 3 del mismo método, el cual requirió mayor exigencia y resultó más motivante para el grupo. De igual forma, se continuó con el Método de Stephen Dodgson y Hector Quine de manera regular. Por su parte, el *Grupo Experimental* siguió con los lineamientos planteados desde la primera etapa, es decir: lectura de notas sin plicas, lectura rítmica, lectura rítmico-melódica, lectura en ensamble y lectura de obras para guitarra sola.

3.3 Evaluación final del grupo de trabajo

El día 29 de abril de 2013 se llevó a cabo la tercera y última evaluación a los alumnos de SMU con los que estuve trabajando en este ciclo escolar. La evaluación consistió en dos partes. La primera fue un cuestionario de cinco preguntas y la digitación sin instrumento de una frase musical en acordes. La segunda parte consistió en una prueba práctica que tenía seis reactivos. Se filmó la prueba para tener evidencia de los hechos. En general, puedo hablar de la buena disposición de todos mis alumnos. Todos llegaron a tiempo y presentaron la evaluación sin problema alguno. El tiempo de promedio por cada evaluación fue de 15 minutos.

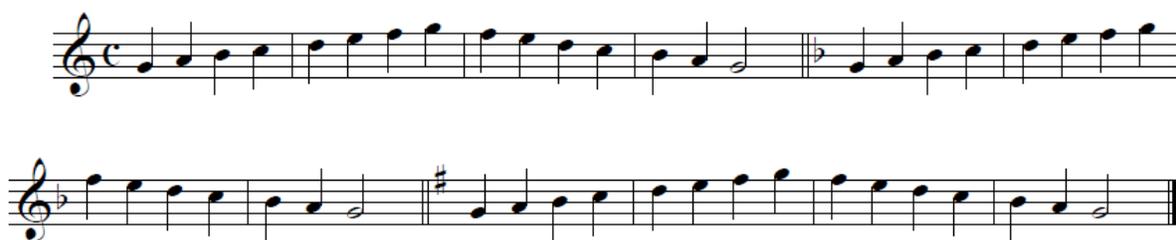
3.3.1 Cuestionario 3

1. ¿Cuáles son para ti las mayores dificultades involucradas en la lectura a primera vista?

2. ¿ Encuentras diferencias al leer solo o en grupo? Si es así ¿qué diferencias?
3. ¿Crees haber mejorado en tu habilidad para leer a primera vista? Si es así ¿en que aspectos?

3.3.2 Prueba práctica 3

1. Memoria muscular. Tocar solamente sobre la tercera cuerda.



Ej. 44

2. Memoria muscular: Ejercicio melódico de ocho compases sobre la tercera cuerda



Ej. 45

3. Conocimiento del diapasón: Hacer 8 notas con tres diferentes posiciones.



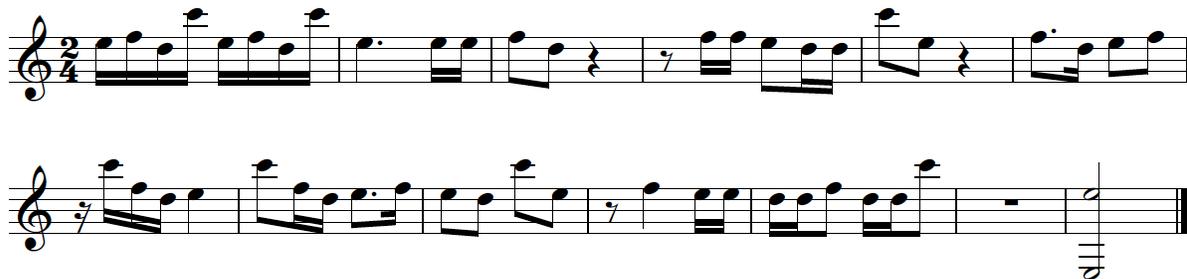
Ej. 46

- 4. Práctica mental. Memorizar del compás 140 al 144 del *Preludio* de Guillermo Diego. Dar tiempo libre para memorizar.



Ej. 47

- 5. Ejercicio rítmico: Lección 43 del libro de Dodgson y Quine.



Ej. 48

- 6. Lectura rítmico-melódica: Leer el Ghiribizzi N°1 de Paganini, pp.10. Consigna: Leer en posición y tempo libres, con repeticiones.



Ej. 49

3.3.3 Resultados de la tercera evaluación

Con esta tercera y última prueba se valoró el trabajo de dos semestres. Los resultados individuales de los participantes de ambos grupos se pueden revisar en el Anexo I. Mediante la auto evaluación proporcionada por los participantes, pude obtener una primera información acerca del grado de avance registrado por ellos mismos. Cinco de los participantes reportaron haber progresado en diferentes grados su nivel de lectura a primera vista; especialmente en el reconocimiento y familiaridad con el diapasón, en la ubicación y resolución de pasajes con notas agudas, en la continuidad rítmica, en adelantar la vista y anticipar las situaciones complejas, en acercarse de manera más inteligente a la lectura de un pasaje o ejercicio, y en aprender una pieza más rápidamente.

Comentaron que el mayor aprendizaje en este curso fue comprobar el avance que se logra cuando se tiene constancia en una tarea, la adquisición de una forma de trabajo para solventar ciertas dificultades de la lectura a primera vista, y sobretodo, descubrir una aplicación práctica a esta destreza.

Por otro lado, aunque hubo avances, era de esperarse que el progreso en cada uno de los participantes fuera muy heterogéneo, por la diversidad de niveles en los grupos. Por una parte, se evidenció que el participante con menos estudios fue el que presentó más problemas para leer durante todo el año. La última prueba le resultó muy compleja. No había precisión

rítmica, por lo que perdía continuidad en el discurso musical, y no terminaba los ejercicios; presentó dificultades en la memorización y digitación sin el instrumento, además de no reconocer posiciones en la zona aguda del diapasón. En cambio, el participante con nivel de posgrado y que, además, mostró mas dedicación, tanto en el trabajo en clase como en casa, fue quien tuvo más grado de eficiencia que todos los ejercicios. Mantuvo la regularidad en el tempo, fue preciso en el reconocimiento de la zona aguda y en el manejo de los movimientos en el diapasón. En menos tiempo logró memorizar y digitar sin el instrumento.

La digitación de un pasaje en tres diferentes posiciones fue resuelta por el total de participantes sin problemas. Puedo decir que este fue el ejercicio más simple de todos, pero que en la prueba inicial no fue tan sencillo.

En el ejercicio dedicado a la memoria muscular, hubo problemas para tocar con exactitud ciertas notas, sobre todo donde había un desplazamiento grande, pero prácticamente cinco participantes pudieron ubicar las notas en general.

El desempeño en el ejercicio consistente en memorizar sin el instrumento un pasaje de cinco compases, fue muy variado. El tiempo para memorizarlo fue libre. El participante más rápido empleó 1'10'', y el que más tiempo tardó lo hizo en 5'05'', demasiado tiempo, considerando que no fue quien mejor lo hizo. Los dos pertenecían al grupo de control. El promedio de tiempo empleado fue de 2'45''.

En la lectura de un ejercicio rítmico-melódico un participante realizó el análisis previo y tocó lentamente pero con gran seguridad y control. Cuatro participantes leyeron con más velocidad pero hubo ligera inexactitud de notas y falta de continuidad rítmica. Finalmente, un participante lo hizo de manera defectuosa y no pudo concluir el ejercicio. Le resultó complicado leer dos notas simultáneas en la zona aguda, no identificó la posición y lo terminó tocando sobre una sola cuerda. Se puede deducir que cuando se pierde el control, se improvisa mucho. Cuando se toca rápido, se cae en más errores y, contrariamente, cuando se toca a un tempo más lento, se controla más la lectura.

Haciendo un pequeña autoevaluación puedo comentar que fue excesivo el número de preguntas en los cuestionarios y algunos ejercicios dispuestos para las evaluaciones no resultaron tan sencillos. Los ejemplos tienen que ser más cortos. Con un par de ejercicios de lectura solo y en ensamble es suficiente para evaluar resultados. Los tiempos de consulta para hacer los análisis previos tienen que ser menores. Es innecesario exigir tanto, ya que se pueden sintetizar los contenidos y aún así seguir obteniendo información valiosa. Por supuesto, no hubiera llegado a estas conclusiones sin haber puesto en práctica esta propuesta. En algún sentido, mis cuestionarios y pruebas prácticas cumplieron el objetivo de brindarme información y servir como puente para elaborar el siguiente capítulo.

CAPITULO IV

LA LECTURA PRÁCTICA A PRIMERA VISTA

4.1 Método de lectura musical aplicado a la guitarra

La culminación natural de esta investigación es la presentación de una propuesta metodológica propia. En el presente capítulo expongo mi Método, una compilación de obras para guitarra sola escrita por compositores del siglo XIX, una breve compilación de obras de compositores mexicanos con piezas para dos guitarras, la cual puede y debe crecer, y una propuesta de programa de asignatura para que la lectura a primera vista sea incluida en la currícula de licenciatura de la Facultad de Música de la UNAM como asignatura obligatoria o seminario optativo.

Prefacio al método

La lectura a primera vista es una herramienta de enorme valía para el músico clásico. Desarrollar esta habilidad necesaria en la etapa de formación, puede brindar grandes beneficios al futuro profesional, tanto en el campo docente como en el artístico.

Una buena manera de dominar este tipo de lectura en la guitarra, es tener bases sólidas de solfeo y un amplio conocimiento de la geografía del diapasón. Generalmente, el guitarrista estándar lee satisfactoriamente las notas que están en la primera posición. No así en el registro medio o agudo, sobretodo en las cuerdas graves, donde la lectura se vuelve más errática. Además de las dificultades propias que conlleva el leer a primera vista, en la guitarra existen algunas particularidades que complican la situación, como el hecho de tener varias sitios donde tocar una nota.

Tener una metodología apropiada y hacer de la lectura una tarea cotidiana dentro de nuestros hábitos de estudio, nos llevará a mejorar nuestras habilidades lectoras. El objetivo principal de mi método es familiarizarse lo más posible con el diapasón de la guitarra, en su registro grave,

medio y agudo, a través de diversos ejercicios tonales de visualización, percepción, digitación y práctica mental que activen nuestra capacidad de reacción ante la ejecución de los códigos sonoros representados en una partitura musical.

Este capítulo es parte central de mi tesis doctoral ya que muestra el resultado de un trabajo que he venido desarrollando por muchos años como docente en la Facultad de Música de la UNAM, además de mis estancias de investigación en la Universidad Metodista del Sur en Dallas, EUA y la Facultad de Música de la Universidad de Toronto en Canadá.

4.1.1 Estructura del método

El método contiene 14 lecciones divididas en tres partes, que abarcan los registros grave, medio y agudo del diapasón. Cada lección contiene de diez a quince ejercicios que trabajan los siguientes aspectos:

- Visualización de grupos de notas con diferentes variantes rítmicas.
- Percepción y control del movimiento ocular.
- Lectura rítmico-melódica.
- Practica mental Digitación sin el instrumento.
- Práctica complementaria. Lectura de obras clásicas.

Visualización de grupos de notas

Para practicar la agrupación de notas, utilizo ejercicios de notas sin plicas con el objeto de visualizar grupos de dos, tres, cuatro o hasta seis notas. Se tocarán a distintos *tempi* y con diferentes variantes rítmicas. Es necesario nombrar las notas en voz alta al mismo tiempo que se están tocando, con el fin de tener una correlación entre dichas notas y su sitio dentro del diapasón.

Percepción y control del movimiento ocular

La percepción visual es una característica del buen lector. Retener en la memoria, por un instante, un estímulo visual para reproducirlo casi inmediatamente mientras se está observando otra información, es parte de este entrenamiento, además de ejercitarse en la percepción visual que ayude a controlar el movimiento de los ojos y lograr fijaciones que ayuden a captar mayor información de un golpe de vista. La mirada tiene que viajar de un lado a otro, haciendo saltos de manera lineal, vertical o en zigzag. Cubrir el compás que se está solfeando o tocando mientras se observa el siguiente, obliga a la vista a ir hacia adelante.

Lectura de ejercicios rítmico-melódicos

La lectura de ejercicios rítmico-melódicos resulta indispensable como una antesala a la lectura de piezas o estudios mayores. Para mi método realicé breves ejercicios propios y en algunos casos añadí lecciones del método *El Solfeo de los Solfeos*. Antes de la ejecución de cada uno de ellos, propongo un análisis previo que ayude a planear el camino a seguir. Para este análisis previo es prudente tomar unos segundos para observar todos los detalles posibles del texto musical:

- Tonalidad (fijarla en la mente).
- Compás (unidad de medida, ritmos complejos, cambios de compás).
- Tempo (tomar tempos lentos siempre).
- Reconocimiento de notas agudas (para prever que posición o posiciones son las más adecuadas).
- Barras y/o casillas de repetición.
- Observar notas alteradas, accidentes o modulaciones.
- Matices y referencias expresivas.

Práctica mental

Para obtener una mayor comprensión de la geografía de la *tastiera*, recomiendo ejercitarse en la memorización de pasajes sin tener el instrumento en nuestras manos. Es un trabajo más

intelectual que exige concentración y paciencia, ya que debemos centrar nuestra percepción e imaginación en una labor de agudeza espacial del diapasón en concordancia con la notación musical. Este simple ejercicio fortalece la correlación entre notas y espacios en la *tastiera*. Para asistir esta labor recomiendo las siguientes actividades sin la ayuda de la guitarra:

- Escribir la digitación de compases o frases.
- Escribir frases de obras que sean partes de nuestro repertorio.
- Memorización de ejercicios nuevos.

Digitación sin la guitarra

El colocar los dedos con los que se deben tocar las notas de un trozo musical sin tener el apoyo del instrumento obliga a nuestra imaginación a acrecentar nuestra consciencia del diapasón. A través de la experiencia he visto los beneficios que esta práctica produce, no solo para la lectura a primera vista sin para la memorización de piezas en general. Como se ha visto en el apartado 1.1, invertir más tiempo en el trabajo mental ahorra horas de estudio y se obtienen resultados más eficaces. Para trabajar este aspecto utilizo algunas secciones de las Sonatas y Partitas para violín solo de J. S. Bach.

Práctica complementaria. Antología de obras clásicas

Como práctica complementaria indico la lectura de estudios y lecciones de la Antología de obras clásicas, *A Primera Vista*, las cuales están organizadas de manera gradual por tonalidades y posiciones. Al ser piezas escritas por compositores que tocaban el instrumento, la escritura es totalmente idiomática a la guitarra.

NOTA. El método completo está en el Anexo II.

4.2 Antología de música clásica para una guitarra

4.2.1 A Primera Vista I: Antología de música clásica para el desarrollo de la lectura musical en la guitarra.

La antología comprendida en el Anexo 2 contiene una serie de ejercicios, lecciones y estudios extraídos de los métodos para guitarra más representativos en el siglo XIX. Están ordenados en diferentes tonalidades y posiciones, de tal manera que funcionan como material de apoyo para el perfeccionamiento de la lectura a primera vista en la guitarra. Elegí obras del periodo clásico por ser obras melódica y armónicamente equilibradas además de tener una escritura totalmente idiomática al instrumento. El corpus de obras de los que he extraído la presente compilación fueron compuestas por los italianos Mateo Carcassi (1792-1853), Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829), Francesco Molino (1768-1847) y los españoles Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849). Dicho corpus de obras sienta las bases de la técnica instrumental en la guitarra clásica del Siglo XIX.

- Aguado, D. (1843). *Nuevo Método para Guitarra*. Schonenberg: Paris.
- Carcassi, M. (1851). *Méthode Compléte pour la Guitare, Op. 59*. Ed. Schott: Mayence.
- Carulli, F. (1825)⁹⁷. *Metodo completo per lo estudio della chitarra*. Ed. Berben: Italia.
- Giuliani, M. (1812)⁹⁸. *Estudio per la Chitarra. Op 1*, Edición facsimilar. Artaria: Viena.
- Giuliani, M. (s/f). *12 Ecossoises, Op. 33*. Artaria: Viena.
- Molino, F.(1830). *Méthode Compléte pour la Guitare*. Edición facsimilar. Breitkopf & Härtel: Leipzig.

⁹⁷ Su primer método está fechado en 1810 y se nombra “Método Completo , Opus 27”. Años después se edita una versión revisada por Napoleón Coste, *Methodé Complete pour Guitare*. Las lecciones que utilicé son extraídas de este último método.

⁹⁸ En el catálogo de obras de Mauro Giuliani existe una gran cantidad de lecciones, ejercicios y estudios de carácter didáctico. Aunque estas obras no están agrupadas dentro de un solo método, como los hicieron sus contemporáneos, sí mantiene una propuesta pedagógica muy definida. Como ejemplo se pueden mencionar sus *120 Arpeggios*, los cuales siguen vigentes en pleno siglo XXI.

- Sor, F. (1830). *Méthode Complète pour la Guitare*. Rev. N. Coste. Shonenberger: Paris.

La antología comprende 127 lecciones divididas en 6 capítulos. Las posiciones y las tonalidades seleccionadas para cada capítulo son las más recurrentes en la guitarra y comprenden la zona grave (I y II posición), zona media (IV y V posición) y zona aguda (VII y IX posición) del diapasón. Las obras aparecen en su versión original, aunque ocasionalmente, por cuestiones didácticas, propongo su interpretación en tonalidades y posiciones diferentes. Sugiero el estudio alterno de la presente compilación con las lecciones de mi método de lectura.

Criterios de edición

Me enfoqué en favorecer las tonalidades comunes y accesibles en la guitarra, sobretodo tonalidades con sostenidos; ejercicios mayormente homofónicos o con pocas voces; clasificación de dichos ejercicios en las posiciones más prácticas y creados para ejecutarse con una scordatura tradicional. He omitido digitaciones originales para propiciar en el estudiante enfocar su atención en notas y no en números. Los pocos matices e indicaciones expresivas aparecen tal como están en su versión original. Descarté incluir piezas, por ser poco frecuentes, en tonalidades con bemoles, en las posiciones III, VI y X, de formato mayor y con scordaturas como 6^a en *re* o 6^a en *re* y 5^a en *sol*.

NOTA. La antología completa está en el Anexo III.

4.3 Programa de asignatura para impartir la cátedra de Lectura a Primera Vista en la Facultad de Música de la UNAM

4.3.1 Lectura práctica a primera vista en la guitarra I y II

El Anexo 3 contiene el Programa de Asignatura en donde detallo, de acuerdo al formato proporcionado por la propia Facultad de Música de la UNAM, nombre de la materia, descripción de la asignatura, objetivo general, objetivos específicos, semestres , horas de clase y bibliografía, ente otros requisitos. El momento idóneo para impartir esta materia es, de acuerdo al mapa curricular actual, durante el primer año de la Licenciatura. En los semestres posteriores los alumnos cursan Conjuntos Orquestales y Música de Cámara, materias donde pueden poner en práctica la lectura a primera vista.

NOTA. El Programa de Asignatura “Lectura práctica a primera vista en la guitarra” I y II se encuentran en el los Anexos IV y V.

CONCLUSIONES

El objetivo central de mi tesis se enfocó en implementar la práctica de la lectura a primera vista en los guitarristas a través de una metodología propia. Aunque existen diversos métodos de lectura con propuestas pedagógicas muy notables, mucho de los cuales detallé en este trabajo, mi interés apuntó en la realización de un método propio que atendiera necesidades específicas en nuestro medio guitarrístico. Mi propuesta advierte la importancia de impartir la lectura a primera vista a nivel universitario, pues actualmente se carece de esta asignatura en la mayoría de la escuelas profesionales de música en nuestro país.

Durante el periodo de realización de este trabajo, tuve la oportunidad de abrir la cátedra de lectura a primera vista en dos escuelas profesionales en el extranjero, como son The Meadows School of the Arts de SMU en Dallas y la Facultad de Música de la Universidad de Toronto en Canadá. El cuidado y la atención que requirió elaborar un plan de trabajo para impartir esta asignatura con un grupo de estudiantes universitarios durante un año escolar en cada una de las escuelas, me ayudó a poner en práctica mucha de la información teórica que había adquirido en la consulta de fuentes especializadas. De manera directa pude constatar el interés y la necesidad que se tiene, entre docentes y alumnos, en el aprendizaje de esta materia.

Ahora bien, de acuerdo a los resultados obtenidos en esta tesis, puedo sostener como una primera conclusión, que el alumno experimenta un claro progreso en la lectura a primera vista cuando se somete continuamente a esta práctica. El paradigma “se puede aprender a leer a primera vista simplemente leyendo” es tan real como el que “la eficacia se incrementa cuando tenemos una propuesta pedagógica apropiada y enfocamos nuestro objetivo en resolver las dificultades propias de la lectura”. El grado de avance dependerá del tipo de estrategias y metodología utilizada y, por supuesto, de la práctica constante como base del aprendizaje.

Durante mi estancia sabática en SMU, a pesar de contar con un número reducido de alumnos, pude aplicar mi primera propuesta y realizar un estudio comparativo observando los grados de avance en dos grupos de trabajo. Asimismo, corroboré que las principales dificultades que

obstaculizan la fluidez y precisión de la lectura, son las mismas que reporté en el apartado 1.1.7 de los antecedentes.

Me resultó más fácil impartir las clases en el *Grupo de Control* por la comodidad de utilizar métodos publicados. Simplemente tenía que seguir puntualmente las instrucciones de dichos métodos semana a semana y valorar su desempeño en los periodos de evaluación. Al finalizar el primer semestre, los participantes reportaron que el volumen 2 del Método de J. M. Trèhard era muy monótono por la simpleza de los ejercicios. Por tal motivo utilicé para el segundo semestre el volumen 3 del mismo método, el cual requirió mayor exigencia y resultó más motivante para el grupo. El avance experimentado se observó, más que en el tiempo, en la seguridad con que se desempeñaban, sobretodo, al leer pasajes en la zona grave y media del diapasón.

Las clases con el *Grupo Experimental* exigieron más actividad de mi parte. La selección y clasificación de ejercicios para cada sesión, además del ordenamiento de las lecciones comisionados a compositores, requirieron un trabajo más minucioso. Este grupo presentó una mayor comprensión en la zona media y aguda del diapasón, aumentó el grado de visión en la agrupación de notas, lo cual permitió, si no más velocidad, una mayor precisión en la lectura.

Ambos grupos de trabajo mostraron avances evidentes al final del año. Comprobaron los beneficios de la práctica mental aplicada a la interpretación musical y, específicamente, a la lectura a primera vista. Pero es necesario señalar que faltó tiempo para trabajar algunos aspectos, como la lectura polifónica, lectura continua de acordes, lectura con scordatura y lectura atonal.

Esto nos lleva a una segunda conclusión: un año de estudio no es suficiente para aprender a leer a primera vista, aunque sí es esencial para adquirir estrategias que permitan dominar eventualmente esta habilidad. Es fundamental enfrentarse a situaciones de lectura continua para adquirir mayor experiencia en esta práctica. La lectura tiene que acompañar al ejecutante durante toda su carrera, no solamente en el tiempo que dura el curso.

El siguiente paso consistió en la elaboración del método de lectura, una antología de música clásica para guitarra sola como material complementario y la elaboración de un programa de asignatura. Este trabajo lo realicé durante mi estancia sabática en la Facultad de Música de la Universidad de Toronto.

Las experiencias obtenidas me permitieron no solo concretar una investigación doctoral, sino consolidar una labor educativa que he venido realizando a lo largo de casi 30 años. El haberme acercado a múltiples fuentes teóricas y organizar un cúmulo de información para la enseñanza de la lectura a primera vista, me condujo a la concepción de un proyecto que va más allá de la realización personal. Terminé mi método “Lectura Práctica a Primera Vista: Método de lectura musical aplicado a la guitarra”, “A Primera Vista I: Antología de música clásica para el desarrollo de la lectura a primera vista en la guitarra” y la Propuesta de Asignatura “Lectura Práctica a Primera Vista I y II”. Las posibilidades de este proyecto son alentadoras, si se piensa en el positivo impacto que puede tener en los estudiantes de la Facultad de Música de la UNAM al contar con más herramientas para el desarrollo de su ejercicio profesional.

En la actualidad, debido a la gran popularidad que tiene la guitarra entre los jóvenes, han surgido diferentes combinaciones instrumentales donde nuestro instrumento juega un papel protagónico. Las orquestas de guitarras se han vuelto una formación común en diversas partes del mundo. La Facultad de Música, siguiendo esta tendencia, ha incluido en su currículo la materia de Conjuntos Orquestales para guitarristas, la cual debe de cursarse a lo largo seis semestres con seis horas por semana. Estimo que es un tiempo excesivo para una materia de este tipo, considerando que la guitarra no es uno de los llamados “instrumentos de atril”, es decir, no integra habitualmente los formatos orquestales o de cámara de la música de concierto. En su lugar, me parece que se deben destinar dos horas semanales durante los dos primeros semestres de esa materia para cursar *Lectura práctica a primera vista*. Durante este tiempo, el alumno adquiriría estrategias didácticas para el desarrollo de la lectura y, en los semestres restantes, pondría en práctica la teoría adquirida.

Finalmente, esto me lleva a la tercera y última conclusión que tiene que ver con la parte institucional. En una escuela profesional y de nivel universitario, no se puede hacer de lado la

enseñanza de una materia que es de gran utilidad para la vida profesional del músico. No se puede dejar al libre arbitrio el desarrollar esta habilidad. Es necesario que la institución tenga en su oferta educativa la lectura a primera vista para los guitarristas, no como un seminario optativo, sino como una asignatura obligatoria.

BIBLIOGRAFÍA

Abbagliati, M. (2011). “Lectura a primera vista: *Ejercicio de 24 notas*”. Blog de Mario Abbagliati. [www.marioabbagliati.net/2011/03/lectura-primera-vista-ejercicio-de-24.html], (fecha de consulta: 2 de febrero de 2013).

Adachi, M.; Takiuchi, K.; Shoda, H. (2012). “Effects of Melodic Structure and Meter on the Sight-reading Performances of Beginners and Advanced Pianists”, *Conference of the European Society for the Cognitive Science of Music* [icmpc-escom2012.web.auth.gr], pp. 5-8. (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2013).

Arôxa, R. A. D. M. (2012). “Estrategias de Estudo da leitura à primeira vista no violão”. *Anais do SIMPOM*, 2(2). [www.seer.unirio.br], (Fecha de consulta: 3 de abril de 2013).

Benedic, R. (1985) *Sight reading for the classical guitar*. Vols. 1-3 y 4-5. California: Alfred Publishing Co.

Behmer, L.P. , Jantzen, K.J. (2011). “Reading music facilitates sensorimotor mu-desynchronization in musicians”. www.elsevier.com. Universidad de Washington: Estados Unidos. (fecha de consulta: 3 de junio de 2018).

Bruner, T. (2003) *Sight Reading for the contemporary guitarist*. EUA: Mel Bay.

Cara, M.; Molin, P. (2010), “EL rango ojo-mano durante la lectura a primera vista y la ejecución musical”. [www.ciie2010.cl/docs/sesions/124_Michel_Cara-ojo_mano.PDF], (fecha de consulta: 2 de febrero de 2013).

Carlevaro, A. (1970). *Serie didáctica para guitarra: Cuadernos 1-4*. Argentina: Ed. Barry.

Carulli, F. (1965). *Método completo per lo studio della chitarra*. Volumen único. Italia: Bèrben.

Dehaene, S. (2015). *Aprender a leer: De las ciencias cognitivas al aula*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Dodgson, S.; Quine, H. (1975) *Progressive Reading for guitarists*, Londres: Ricordi.

Dodgson, S., Quine, H. (1986). *At sight: 60 Sight Reading exercises for guitar*, Londres: Ricordi.

Duncan, Ch. (1996). *Guitar at sight*, San Francisco: Guitar Solo Publications.

Eslava, H. (1992). *Método completo de solfeo*. México: Editapsol.

Fireman, M. (2008). O papel da memória na leitura à primeira vista. SIMCAM4-Anais do IV Simposio de Cognição e Artes Musicais. [www.ufeal.br], (fecha de consulta: 10 de marzo de 2013).

Fireman, M. (s/f). Ensino da leitura musical à primeira vista: sugestões da literatura de pesquisa [revista.ufal.br], (fecha de consulta: 3 de abril de 2013).

Fradera, J.J. (2003). *El lenguaje musical: Claves para comprender y utilizar la ortografía y la gramática de la música*. España: Ediciones Robinbook.

Francies, M. & E. (1987). *Méthode de déchiffrage: à l'usage des guitaristes*. France: J.M. Fuzeau.

Furieux, S. and Land, M.F.(1999) “The effects of skill on the eye-hand span during musical sight-reading.” . The Royal Society. [www.royalsocietypublishing.org], (fecha de consulta: 8 de diciembre de 2012).

Gardner, H. (2001). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. pp. 252-285. México: FCE.

Gromko, J. E. (2004). “Predictors of Music Sight-Reading Ability in High School Wind Players”, *Journal of Research in Music Education 2004*. pp. 6-15. [<http://journals.sagepub.com/doi/abs/>], (fecha de consulta: 9 de febrero de 2013).

Gloman, R. (2008). “How to read Sight Read on Guitar” [<http://e2inearticles.com/How-to-Sight-Read-on-Guitar&id=1002367>], (fecha de consulta: 2 de febrero de 2013).

Goodman, Kenneth (2013). “El aprendizaje y la lectura y la enseñanza de la lectura y la escritura”. *Enunciación*, pp. 77-98. Colombia, Universidad Distrital Francisco José Caldas.

Goolsby, T. (1994). “ Profiles of processing: Eye movements during music sightreading”. *Music Perception*, Vol. 12, Nº 1, pp.97-123. California.

Gudmundsdottir H., R. (2010), “Advances in music research”, *Music Education Research*, Vol. 12, No. 4, December 2010. pp.331-338. (Fecha de consulta: 2 de febrero de 2013).

Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P. (2003). *Metodología de la Investigación*. Chile: Mc Graw Hill.

Hickman, D.R. (1979). *Music speed reading: for melodic instruments*, California: Wimbledon Music.

Hickman, D.R. (1986). *Music speed Reading for beginners*, California: Trigram Music.

Hodel, B. (1991). "Sight-Reading: An investigation". EUA: *Classical Guitar Review*.

Huxley, A. (2005). *Un arte de ver*. México: Editorial Tomo.

Jofré I Fradera, J. (2003). *El Lenguaje Musical: Claves para comprender y utilizar la ortografía y la gramática musical*. Barcelona: Ed. Robinbook.

Johnston, P. (2011). "Lectura a Primera Vista: *La línea de la vida*" . Trad. G. Blasberg, [www.musicaclasicaymusicos.com/lectura-primera-vista.html], (Fecha de consulta: 2 de febrero de 2013).

Keilmann, W. (1972). *Introduction to Sight-reading*. Londres: Peters.

Kember, J. (2005). *Piano Sight-Reading 1, 2, 3 a fresh approach*. Londres, Schott.

Kember, J. ; Beech, M. (2007). *Guitar Sight-Reading 1*. Londres: Schott.

Klöppel, R. (2005). *Ejercitación mental para músicos*. España: Idea Books.

Kolers, P. (1970). "Three stages of Reading". *Basic Studies of Reading*. Nueva York: Basic Books.

Kopiez, R. and Lee, J. I. (2006). "Toward a dynamic model of skills involved in sight reading music", *Music Education Research*, Vol. 8, No.1, pp. 97-120. [www.hmt-hannover.de], (fecha de consulta: 3 de febrero de 2013).

Kuo, Ming Hui (2012). *Strategies and methods for improvising Sight-Reading*, Doctoral Dissertation- Music, Paper 6, [http://UKnowledge.uky.edu/music_etds/6]. (Fecha de consulta: 9 de febrero de 2013.)

Leavitt, W. (1979) *Reading studies for guitar*. Boston: Berklee Press.

Lectura veloz Plus (2005) 16, 2 Volúmenes. México: Ed. Multimedia educativa.

Le Corre, P. (2002) *La magie du déchiffrage: Méthode de lecture á vue au clavier*. Paris: Editions Henry Lemoine.

Le Corre, Pascal (2005). *La magie du déchiffrage: Méthode de lecture á vue au pour tous instruments*. Paris: Editions Van de Velde.

Leimer, K. (1951). *Rítmica, Dinámica y Pedal y otros problemas de ejecución pianística según Leimer-Giesecking*. , Trad. Roberto J. Carman, Argentina: Ricordi Americana.

Lehmann, A. C.; McArthur, V. (2002) "Sight-Reading", *The Science and Psychology of Music Performance*. USA, Oxford University Press. pp. 135-150. (Fecha de consulta: 10 de enero de 2013).

Lemoine, E. ; Carulli, G. (1955) *Solfeo de los solfeos*. México: Ricordi.

Lozanov, G. (1978). *Suggestology and outlines of suggestopedy*. London, Gordon and Breach.

Mathil, F. (1955). *La lectura musicale*, France, Departament de l´instruction Publique Corporation.

Marsh, S. (2011). *Sight Reading for guitarists*. EUA: Mel Bay.

Mejía González, D. (1976). *Lectura a Primera Vista*. Tesis de Licenciatura, México: ENM-UNAM.

Menichetti, P. (2012). *Aprendizaje inteligente*, México: Grijalbo.

Molina, E. (2003), “La lectura a primera vista y el análisis musical “, *Música y Educación*, Vol. 16, 2, núm. 54. pp. 73-90. [<http://iem2.es>], (Fecha de consulta: 13 de enero de 2013.)

Morris, B. (2011). “Sight Reading for Guitar: Guitar lesson online”, [www.bluemorris.com]. (Fecha de consulta 16 de febrero de 2013).

Noad, F. (1991). *First Book for the Guitar*. Milwaukee: G. Schirmer.

Oakes, D. (1998). *Music Reading for guitar: The complete method*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation.

Pedreira Rodríguez, M. (2011). *Ergonomía de la Guitarra: su técnica desde la perspectiva corporal*. La Habana: Ediciones Cúpula.

Pereira G. , A. (2008). “El rol del cuerpo en las tareas de lectura a primera vista: Algunas consideraciones para su estudio”, *Subjetividad y Música*. pp. 497-501. Argentina, Universidad de la Plata. (Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2012).

Pereira G., A. (2008). “El movimiento corporal y la lectura a primera vista”, *Primer Encuentro Internacional de Investigación en Música*. pp. 219-228. (Fecha de consulta: 29 de noviembre de 2012).

Pylyshyn, Z. (2003). “Return of the mental image: are there really pictures in the brain?”. pp. 113-118. *Trends in Cognitive Science*. Vol. 7, N° 3.

Powis, S. (2011). "Sight Reading on the classical guitar -Part 2", *Classical Guitar Review*. [www.classicalguitarreview.com/sight-reading-on-the-classical-guitar-part-2/1316/]. (Fecha de consulta: 2 de febrero de 2011).

Raisin, D. (1934). *Méthode de lecture a vue pianistique*. Paris: Ed. Maurice Senart.

Rhó, E. (2008). *Lectura rápida y efectiva*, México: Alfaomega.

Richman, H. (1986). *Super sight-reading secrets*, EUA: Sound Feeling Publishing.

Ruiz Zepeda, E. (2018). La lectura a primera vista como primera interpretación: Hacia una metodología razonada de su enseñanza a nivel universitario. Tesis Doctoral, México: FaM-UNAM.

Smith, Hannah (1978). *Progressive Sight Reading Exercices for piano*. New York, Associated Music Publishers.

Roberts, H. M. , Grebb, B.(1972). *Guitar Manual Sight Reading*. EUA: Playback Music.

Rosset i Llobet; J. Y Odam, G. (2010). *El cuerpo del músico: Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*. España: Ed. Paidotribio.

Rubinstein, B. (1988). *The pianist's approach to sight-reading and memorizing*, Trad. Mario Humberto Labastida. Tesis de Licenciatura. México: ENM-UNAM.

Segalerba, M. G. (2008). "Construcción de la representación simbólica en la lectura a primera vista". *SACCOM*, pp. 229-242. Argentina: Universidad de la Plata.

Shaill, W.S. (1997). *Como leer más rápido en 7 días*, México: Diana.

Sight Reading (s/f). DVD Flashcards: Guitar Series.

Smith, H. (1986). *Progressive sight reading exercise for piano*. EUA: G. Schirmer.

Soares Pastorini, E.V. (2011). *Leitura a primeira vista no violão: Um estudo com alunos de graduação*. Tesis de Maestría, Instituto de Artes de la Universidad Federal de Río Grande del Sur.

Solé, Isabel (1998). *Estrategias de lectura*. Barcelona: Editorial Graó.

Sollory, L. (2004). *Sound at Sight Guitar*. Book-1-3,. Londres: Trinity-Faber Music.

Thrèhard, J.M. (1996-1998). *A première vue: Méthode de déchiffrage à deux guitares*, Vols I-VI, Paris: Gérard Billaodot.

Truit, F.; Clifton, Ch. and others. (1997). "The Perceptual span and eye-hand span in Sight Reading music" *Visual Cognition*. pp.143-161. [www.umontreal.ca]. (Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2012).

Volpe, H., Victor, F. (1937). *Sight reading for plectrum guitar*, New York: Robbins Music Corporation.

Wolf, Thomas (1976). *A cognitive model of sight-reading*. *Journal of Psycholinguistic Research*. Vol.5, N°2, EUA. pp143-171. I(Fecha de consulta: 2 de febrero de 2011).

ANEXO I

EVALUACIÓN INDIVIDUAL DE LAS PRUEBAS PRÁCTICAS EN *SMU*

EVALUACIÓN INDIVIDUAL DE LAS PRUEBAS PRÁCTICAS EN SMU

Criterios personales para la evaluación en las pruebas prácticas

ASPECTOS A EVALUAR	EVALUACIÓN	QUE REPRESENTA
Tempo	Rápido	Velocidad ligera
	Moderado	Velocidad media
	Lento	Velocidad pausada
Lectura	Muy bien	Sin errores
	Bien	Pocos errores en exactitud de notas
	Suficiente	Apenas aceptable, con varios errores en precisión de notas
	Deficiente	Múltiples errores en precisión de notas
Ritmo	Regular	Continuo y seguro
	Irregular	Confuso, con errores de precisión
Práctica mental, memoria muscular, agrupación de notas, conocimiento del diapasón, conocimiento de zona aguda	Muy bien	Sin errores
	Bien	Pocos errores
	Suficiente	Apenas aceptable
	Deficiente	Múltiples errores

PRUEBA PRÁCTICA 1

27 de agosto de 2012

Participante 1

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
Lectura de dos compases en 4/4	Tempo moderado. Lectura muy bien
Lectura de ocho compases en 3/8	a) Exactitud de notas muy bien. b) Ritmo irregular
Lectura de dos pentagramas de <i>dot notes</i> 	a) Muy bien b) Deficiente. Eligió leer en zona muy alta.
Lectura del ejercicio de solfeo rítmico melódico en Si bemol	a) Identificación de tonalidad bien b) Ritmo irregular.
Solicitud	Suficiente. Algunos errores de notas.
Lección 36 Minueto de Dodgson	Suficiente. Notas altas inseguras y tempo irregular
Escala de Do mayor de dos octavas	a) Posición libre: Muy bien b) Posición VII: Deficiente

Participante 2

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
Lectura de dos compases en 4/4	Tempo moderado. Lectura deficiente
Lectura de ocho compases en 3/8	a) Exactitud de notas regular b) Ritmo irregular
Lectura de dos pentagramas de <i>dot notes</i> 	a) Bien b) Deficiente. Se va a una posición muy alta.
Lectura del ejercicio de solfeo rítmico melódico en Si bemol	a) Identificación de tonalidad regular b) Ritmo irregular
Solicitud	Deficiente
Lección 36 Minueto de Dodgson	Deficiente. No se entiende la lectura
Escala de Do mayor de dos octavas	a) Bien b) Suficiente

Participante 3

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
Lectura de dos compases en 4/4	Tempo moderado. Lectura bien
Lectura de ocho compases en 3/8	a) Exactitud de notas suficiente b) Ritmo irregular
Lectura de dos pentagramas de <i>dot notes</i> 	a) Bien b) Bien. Tocó en posición II

Lectura del ejercicio de solfeo rítmico melódico en Si bemol	Identificación de tonalidad regular.
Solicitud	Bien , tempo moderado
Lección 36 Minueto de Dodgson	No ve antes y comenzó tres veces
Escala de Do mayor de dos octavas	a) Bien b) Bien

Participante 4

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
Lectura de dos compases en 4/4	Tempo moderado. Lectura muy bien. Observa antes de tocar, anticipa lo que va a hacer y el resultado es mejor.
Lectura de ocho compases en 3/8	a) Exactitud de notas bien b) Ritmo regular. Se va muy alto en la posición.
Lectura de dos pentagramas de <i>dot notes</i> 	a) Bien b) Bien
Lectura del ejercicio de solfeo rítmico melódico en Si bemol	a) Identificación de tonalidad, bien b) Ritmo regular
Solicitud	Musical, solo algunos detalles
Lección 36 Minueto de Dodgson	Bien, solo pequeños detalles de exactitud de notas.

Escala de Do mayor de dos octavas	<p>a) Muy bien, tempo moderado</p> <p>b) Bien</p> <p>Realizó su examen muy rápido!</p>
-----------------------------------	--

Participante 5

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
Lectura de dos compases en 4/4	Tempo lento. Lectura bien
Lectura de ocho compases en 3/8	<p>a) Exactitud de notas bien</p> <p>b) Ritmo regular. Tocó en la posición V</p>
Lectura de dos pentagramas de <i>dot notes</i> ♩=100	<p>a) Bien</p> <p>b) Suficiente. Tocó en la posición V</p>
Lectura del ejercicio de solfeo rítmico melódico en Si bemol	<p>a) Identificación de tonalidad suficiente</p> <p>b) Ritmo regular</p> <p>Ve antes de tocar, sin ansiedad. Notas rápidas con pequeños problemas</p>
Solicitud	Bien. Tempo pausado pero muy seguro
Lección 36 Minueto de Dodgson	Bien. Observa antes de tocar.
Escala de Do mayor de dos octavas	<p>a) Bien</p> <p>b) Bien</p>

Participante 6

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
Lectura de dos compases en 4/4	Tempo rápido. Lectura regular. Se ve ansioso. No observa antes de tocar.
Lectura de ocho compases en 3/8	a) Exactitud de notas suficiente b) Tempo rápido pero irregular. Tocó en la posición V
Lectura de dos pentagramas de <i>dot notes</i> ♩=100	a) Bien b) Suficiente. Tocó en la posición V
Lectura del ejercicio de solfeo rítmico melódico en Si bemol	a) Identificación de tonalidad regular b) Ritmo irregular, repite mucho los pasajes
Solicitud	Suficiente. No hace el doble <i>mi</i> .
Lección 36 Minueto de Dodgson	No analiza, toca inmediatamente que ve el ejercicio. Suficiente
Escala de Do mayor de dos octavas	a) Muy bien b) Muy bien

PRUEBA PRÁCTICA 2

3 de diciembre de 2012.

Participante 1

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Práctica mental	Suficiente, 1'56'
2. Agrupación de notas	Suficiente, ♩=60
3. Lectura en la posición IV	Bien, tempo lento
4. Lectura en la posición V	Bien, Tempo lento pero continuo
5. Memoria muscular	Muy bien
6. Lectura en posición alta	Deficiente. No lo terminó
7. Práctica mental (Repetir el ej. 1)	No se realizó

Participante 2

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Práctica mental	Bien, 2'22'
2. Agrupación de notas	Suficiente, ♩=60. Tempo rápido para él. Interrumpe mucho la continuidad del discurso musical.
3. Lectura en la posición IV	Suficiente, tempo rápido pero inseguro. Se detiene mucho
4. Lectura en la posición V	Suficiente. Lo mismo que el punto

	anterior. Tempo muy rápido elegido por él. Le di tiempo de 30' y utilizó solo 20' y dijo que estaba listo.
5. Memoria muscular	Suficiente
6. Lectura en posición alta	Deficiente. Solo tocó la mitad del ejercicio. Lo sentí muy presionado.
7. Práctica mental (Repetir el ej. 1)	No se realizó

Participante 3

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Práctica mental	Muy bien, 2'54''
2. Agrupación de notas	Bien, ♩=60
3. Lectura en la posición IV	Bien. Probó antes la mano izquierda para asegurar la lectura
4. Lectura en la posición V	Bien, tempo moderado. Mayor seguridad
5. Memoria muscular	Bien
6. Lectura en posición alta	Bien
7. Práctica mental (Repetir el ej. 1)	No se realizó

Participante 4

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Práctica mental	Suficiente, 3'00''. Muy olvidadizo, es un participante con muchas actividades,

	quizá por eso se distrae con facilidad.
2. Agrupación de notas	Muy bien, ♩=60
3. Lectura en la posición IV	Bien. Ciertas dudas de precisión, sobretodo al final
4. Lectura en la posición V	Bien, tempo moderado
5. Memoria muscular	Muy bien
6. Lectura en posición alta	Bien. Problemas en la precisión de algunos acordes
7. Práctica mental (Repetir el ej. 1)	No se realizó

Participante 5

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Práctica mental	Bien, 1'17''. Lento, pero seguro, solo olvidó una repetición. Muy prudente en la elección del tempo.
2. Agrupación de notas	Bien, ♩=60
3. Lectura en la posición IV	Bien, tempo moderado
4. Lectura en la posición V	Bien. Probó la posición y la tonalidad antes de hacer el ejercicio. Muy previsor.
5. Memoria muscular	Muy bien
6. Lectura en posición alta	Bien. Problemas al inicio, sobretodo en los acordes, muy bien el final

7. Práctica mental (Repetir el ej. 1)	No se realizó
---------------------------------------	---------------

Participante 6

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Práctica mental	Bien, 2'00". Estuvo tocando mucho el ejercicio con la mano izquierda sola.
2. Agrupación de notas	Bien, ♩=60
3. Lectura en la posición IV	Bien, tempo lento pero más seguro que en la primera evaluación
4. Lectura en la posición V	Bien, tempo moderado. Fue más prudente que antes.
5. Memoria muscular	Muy bien
6. Lectura en posición alta	Bien. Empezó rápido y cometió errores por lo mismo. Repitió y empezó de nuevo. Venía haciendo un buen examen.
7. Práctica mental (Repetir el ej. 1)	No se realizó

PRUEBA PRÁCTICA 3

29 de abril de 2013

Participante 1

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Memoria muscular: Escala de Sol mayor y Sol menor sobre la tercera cuerda	Bien. Falla en notas agudas Bien
2. Memoria muscular: Ejercicio melódico sobre la tercera cuerda	Bien
3. Conocimiento del diapasón: Digitación de 8 notas en tres diferentes posiciones	Posición I, bien Posición V, bien Posición IX, muy bien
4. Practica mental: Memorizar sin el instrumento cinco compases	Bien. Tiempo: 1´10´ Falla en el tercer compás, pero por el tiempo invertido en la memorización lo hizo bien.
5. Lectura rítmica sobre cuatro notas	Irregular. Bien las notas pero a veces perdía el pulso regular del tiempo
6. Lectura libre: Leer en posición libre un ejercicio con notas altas. Reconocer	Suficiente. Hizo un análisis previo antes del ejercicio

posición utilizada	<p>Hubo muchos errores de precisión en la lectura.</p> <p>No reconoció las posiciones utilizadas en el ejercicio.</p>
--------------------	---

Participante 2

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Memoria muscular: Escala de Sol Mayor y Sol menor sobre la tercera cuerda	Suficiente. Falla en la zona aguda. Duda constantemente. Utiliza solo dos dedos de la mano izquierda dificultando la precisión.
2. Memoria muscular: Ejercicio melódico sobre la tercera cuerda	Deficiente. Muchos errores
3. Conocimiento del diapasón: Digitación de 8 notas en tres diferentes posiciones	<p>Posición I, bien</p> <p>Posición IV, suficiente</p> <p>Posición VII, bien</p>
4. Practica mental: Memorizar sin el instrumento cinco compases	<p>Suficiente. Tiempo: 2'55'</p> <p>Ritmo impreciso, le faltaron acordes y no hizo el último compás.</p>
5. Lectura rítmica sobre cuatro notas	Irregular

<p>6. . Lectura libre: Leer en posición libre un ejercicio con notas altas. Reconocer posición utilizada</p>	<p>Suficiente. Primer intento fallido.</p> <p>Repitió el ejercicio pero sin precisión rítmica, notas inseguras, y no lo terminó.</p> <p>No reconoció las posiciones utilizadas en el ejercicio.</p>
--	---

Participante 3

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
<p>1. Memoria muscular: Escala de Sol Mayor y Sol menor sobre la tercera cuerda</p>	<p>Suficiente, (no entendió bien la consigna del ejercicio al principio). En Sol menor bien</p>
<p>2. Memoria muscular: Ejercicio melódico sobre la tercera cuerda</p>	<p>Muy bien</p>
<p>3. Conocimiento del diapasón: Digitación de 8 notas en tres diferentes posiciones</p>	<p>Posición I, bien</p> <p>Posición IX, bien</p> <p>Posición V, muy bien</p>
<p>4. Practica mental: Memorizar sin el instrumento cinco compases</p>	<p>Bien. Tiempo: 2'55''</p> <p>Utilizó una digitación distinta a los anteriores. Falló ligeramente el tempo pero en general bien.</p>

5. Lectura rítmica sobre cuatro notas	Muy bien. Observó el ejercicio antes de tocarlo
6. . Lectura libre: Leer en posición libre un ejercicio con notas altas. Reconocer posición utilizada	Bien Realizó análisis previo antes de tocar el ejercicio. Ubico la VII posición . Errores en el pasaje final pero en general bien

Participante 4

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Memoria muscular: Escala de Sol Mayor y Sol menor sobre la tercera cuerda	Bien, errores de precisión Bien
2. Memoria muscular: Ejercicio melódico sobre la tercera cuerda	Muy bien, muy buena velocidad
3. Conocimiento del diapason: Digitación de 8 notas en tres diferentes posiciones	Posición I, bien Posición V, bien Posición VII, muy bien
4. Practica mental: Memorizar sin el	Bien. Tiempo 5´(tomó mucho tiempo pero

instrumento cinco compases	me preguntó algunas dudas durante ese tiempo). Lento y con ciertas dudas.
5. Lectura rítmica sobre cuatro notas	Muy bien
6. . Lectura libre: Leer en posición libre un ejercicio con notas altas. Reconocer posición utilizada	Suficiente. Muchas imprecisiones, sobretodo en el segundo renglón. No reconoció posiciones e hizo toda la segunda parte prácticamente sobre la primera cuerda.

Participante 5

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Memoria muscular: Escala de Sol Mayor y Sol menor sobre la tercera cuerda	Bien, tempo lento (solo falló en el sol agudo) Bien Bien
2. Memoria muscular: Ejercicio melódico sobre la tercera cuerda	Bien
3. Conocimiento del diapasón: Digitación de 8 notas en tres diferentes posiciones	Posición I, bien Posición V, bien Posición VII, muy bien

4. Practica mental: Memorizar sin el instrumento cinco compases	Muy bien. Tiempo: 1'45'' Tempo rápido
5. Lectura rítmica sobre cuatro notas	Muy bien
6. . Lectura libre: Leer en posición libre un ejercicio con notas altas. Reconocer posición utilizada	Hizo análisis previo. Probó un poco con la mano izquierda algunas posiciones antes de comenzar el ejercicio. Primera parte lenta pero bien y segunda parte bien, pero no repitió el ejercicio como estaba marcado

Participante 6

EJERCICIOS	OBSERVACIONES
1. Memoria muscular: Escala de Sol Mayor y Sol menor sobre la tercera cuerda	Bien Bien Regular
2. Memoria muscular: Ejercicio melódico sobre la tercera cuerda	Bien, solo un poco inseguro en un par de saltos.
3. Conocimiento del diapasón: Digitación de 8 notas en tres diferentes posiciones	Posición I, bien Posición V, bien

	Posición VII, suficiente
4. Practica mental: Memorizar sin el instrumento cinco compases	Bien. Tiempo: 2'45'
5. Lectura rítmica sobre cuatro notas	Muy bien
6. . Lectura libre: Leer en posición libre un ejercicio con notas altas. Reconocer posición utilizada	Hizo análisis previo No reconoció posiciones Primera parte bien pero la segunda impreciso, sobretodo al final

ANEXO II

LECTURA PRÁCTICA A PRIMERA VISTA
Método de lectura musical aplicado a la guitarra

Juan Carlos Laguna

CONTENIDO

PARTE I REGISTRO GRAVE DEL DIAPASÓN Posiciones I y II

LECCIÓN 1

Ejercicios melódicos en Do mayor sobre las posiciones I y II

LECCIÓN 2

Ejercicios melódicos en Sol mayor sobre las posiciones I y II

LECCIÓN 3

Ejercicios melódicos en Re mayor sobre las posiciones I y II

LECCIÓN 4

Ejercicios melódicos en La mayor sobre las posiciones I y II

LECCIÓN 5

Ejercicios melódicos en La menor, Mi menor y Re menor sobre las posiciones I-II

PARTE II REGISTRO MEDIO DEL DIAPASÓN Posiciones IV y V

LECCIÓN 6

Ejercicios melódicos en Mi mayor sobre la posición IV

LECCIÓN 7

Ejercicios melódicos en La mayor sobre la posición IV

LECCIÓN 8

Ejercicios melódicos en diferentes tonalidades sobre la posición V

LECCIÓN 9

Ejercicios melódicos combinando las posiciones VII-V-II-I

PARTE III
REGISTRO AGUDO DEL DIAPASÓN
Posiciones VII y IX

LECCIÓN 10

Ejercicios melódicos en Do mayor sobre la posición VII

LECCIÓN 11

Ejercicios melódicos en Sol mayor sobre la VII posición

LECCIÓN 12

Ejercicios melódicos en Re mayor sobre la IX posición

LECCIÓN 13

Ejercicios melódicos en La mayor sobre la IX posición

LECCIÓN 14

Ejercicios melódicos empleando diferentes posiciones

I PARTE

REGISTRO GRAVE DEL DIAPASÓN

LECCIÓN 1

Ejercicios melódicos en Do mayor sobre las posiciones I y II

Ej. 1 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas las posiciones I y II.



Consigna: Visualización de grupos de dos notas en octavos.
Leer el ejercicio en la posición I, con el ritmo A. y B.

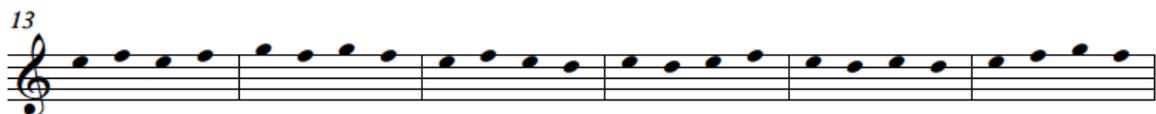
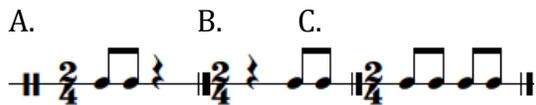
♩=100

Repetir la misma práctica con el ritmo C.

♩=80

Solfear las notas en voz alta al mismo tiempo que se están tocando.

Repetir los pasos anteriores en la posición II.



Ej. 2 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Practicar previamente la dirección del movimiento de los ojos haciendo sola una lectura visual.

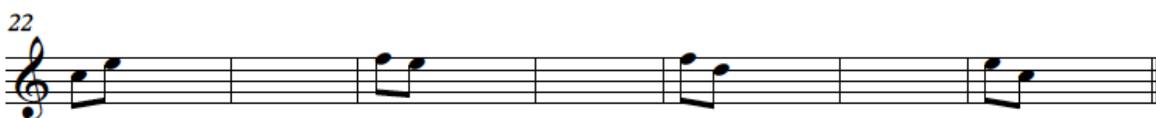
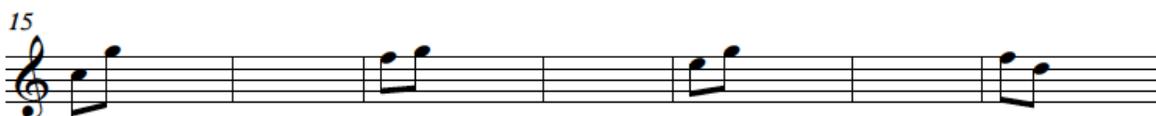
La vista siempre va adelante del compás que se está tocando.
 Hacer el ejercicio con la variante 1 en las posiciones I y II.
 Para que la mirada haga una dirección de *zigzag*, leer el primer y tercer compás de cada renglón.
 Leer el primer y quinto compás de cada renglón.
 Leer el primer y último compás de cada renglón.
 Repetir los pasos anteriores con la variante 2

♩=100

Variante 1



Variante 2



Ej. 3 “Agrupación de notas”

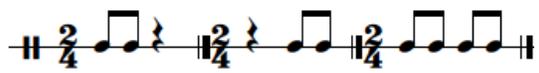
Práctica de las siguientes ocho notas en las posiciones I y II.



Consigna: Visualización de grupos de dos notas en octavos.
 Seguir las indicaciones del ejercicio 1.

Ritmos:

A. B. C.



7



13



19



Ej. 4 "Control del movimiento ocular"

Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio 2

Variante 1



Variante 2



Ej. 5 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
 Tocar la primera vez en I posición y en la repetición hacerlo en la posición II.
 Lección 57 del *Solfeo de los Solfeos*

Ej. 6 “Agrupación de notas”

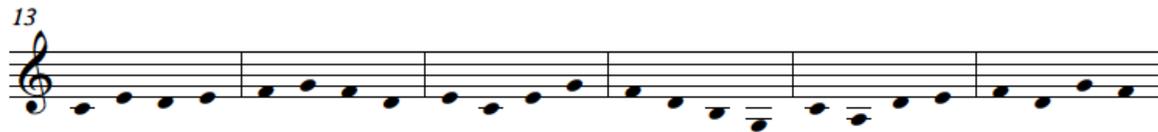
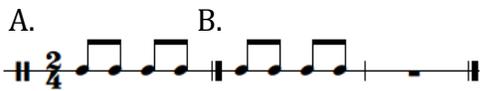
Práctica de las siguientes 8 notas en las posiciones I y II.



Consigna: Visualización de grupos de cuatro notas en octavos.
Seguir las indicaciones del ejercicio 1.

♩=100

Ritmos:



Ej. 7 "Control del movimiento ocular"

Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio 2.

Variante 1



Variante 2



11

21

31

Ej. 8 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
 Tocar en I posición y en la repetición hacerlo en la posición II.
 Lección 37 del *Solfeo de los Solfeos*

5

9

12

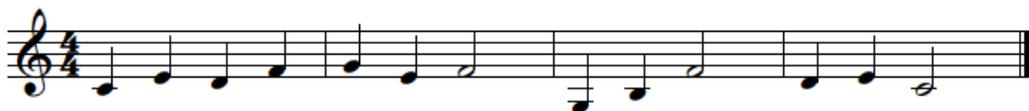
Fine

D.C. al Fine

Ej. 9a “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento.
 Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.

Tocarlo en las posiciones I y II.
Tocarlo una octava arriba en las posiciones I y II.



Ej. 9b “Práctica mental”

Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio anterior.
Hacerlo una octava abajo en las posiciones I y II.



Ej. 10 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación sin la ayuda de la guitarra.
Andante de la II Sonata para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Leer de la lección 1 a la 7 de la Antología *A Primera Vista*. Tocarlas en las posiciones I y II.

LECCIÓN 2

Ejercicios melódicos en Sol mayor sobre las posiciones I y II

Ej. 1 “Agrupación de notas”

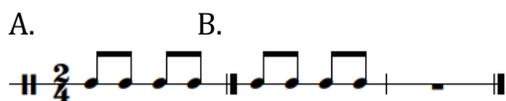
Práctica de las siguientes ocho notas en las posiciones I y II.



Consigna: Visualización de grupos de cuatro notas en octavos.
Seguir las indicaciones del ejercicio 1 de la lección 1.

$\text{♩} = 90$

Ritmos:



Ej. 2 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio 2 de la lección 1.

$\text{♩} = 100$

Variante 1



Variante 2



Ej. 3 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes ocho notas en las posiciones I y II.



Consigna: Visualización de grupos de cuatro notas en octavos.
Seguir las indicaciones del ejercicio 1 de la lección 1.

♩=100

Ritmos:

A. B.



7

13

19

Ej. 4 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio 2.

$\text{♩} = 100$

Variante 1

Variante 2

17

33

49

Ej.5 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo en posición I y en la repetición hacerlo en la posición II.



Ej. 6 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes ocho notas en las posiciones I y II.



Consigna: Visualización de grupos de cuatro notas en corcheas.
Seguir las indicaciones del ejercicio 1 de la lección 1.

$\text{♩} = 60$

Ritmos:

A. B.



Ej. 7 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio 2

$\text{♩} = 60$

Variante 1

Variante 2

11

21

31

Ej. 8 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo en I posición y en la repetición hacerlo en la posición II.
Lección 57 del *Solfeo de los Solfeos* en Sol mayor.



Ej. 9a “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.
Tocarlo en las posiciones I y II. Hacerlo una octava arriba.



Ej. 9b “Práctica mental”

Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio anterior.
Tocarlo en las posiciones I y II. Repetirlo una octava abajo.



Ej. 10 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación sin la ayuda de la guitarra.

Corrente de la Partita II para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Leer de la lección 26 a la 29 de la Antología *A Primera Vista*. Tocarlas en las posiciones I y II.

LECCIÓN 3

Ejercicios melódicos en Re mayor sobre la posición II

Ej. 1 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en la posición II.



Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio 1 de la lección 1.

$\text{♩} = 60$

Ritmos:

A. B. C.



Ej. 2 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Mismas indicaciones que en el ejercicio 2 de la lección 1.

Variante 1



Ej. 3 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes ocho notas en la posición II.

Consigna: Visualización de grupos de tres y seis notas en corcheas.
Seguir las indicaciones del ejercicio 1 de la lección 1.

♩.=60

Las notas *re* y *la* correspondientes a las cuerdas 4 y 5 se pueden tocar al aire.

Ritmos:

A. B. C.

Ej. 4 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Mismas indicaciones que en el ejercicio 2 de la lección 1.

Ej. 5 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo en la posición II.

The musical score for Ej. 5 consists of three staves of music in G major (one sharp) and 3/8 time. The first staff contains measures 1 through 11. The second staff starts at measure 12 and ends at measure 22. The third staff starts at measure 23 and ends at measure 24. The piece concludes with a double bar line.

Ej. 6 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en la posición II.

The musical notation for Ej. 6 shows five notes on a single staff in G major (one sharp). The notes are G4, A4, B4, C5, and D5. Above the staff, the Roman numeral 'II' indicates the second fret position. The piece ends with a double bar line.

Consigna: Visualización de grupos de tres notas en semicorcheas.
Seguir las indicaciones del ejercicio 1 de la lección 1.

$\text{♩} = 60$

Ritmos:

A. B.

The rhythmic notation for Ej. 6 is in 2/4 time. It shows two patterns of eighth notes. Pattern A consists of two groups of three eighth notes: G4-A4-B4 and C5-D5-E5. Pattern B consists of two groups of three eighth notes: G4-A4-B4 and C5-D5-E5. The piece ends with a double bar line.

9

17

25

Ej. 7 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio 2 de la lección 1.

$\text{♩} = 120$

Ej. 8 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo en la posición II.

Ej. 9a “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.



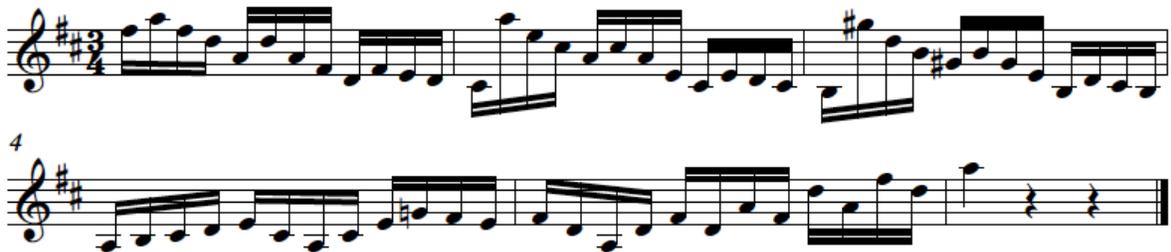
Ej. 9b "Práctica mental"

Consigna: Mismas indicaciones que el ejercicio anterior.



Ej. 10 "Digitación"

Consigna: Escribir la digitación sin la ayuda de la guitarra.
Chaconne de la Partita II para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Estudiar de la lección 62 a la 65 de la Antología *A Primera Vista*.

LECCIÓN 4

Ejercicios melódicos en La mayor sobre las posiciones I y II

Ej. 1 “Agrupación de notas”

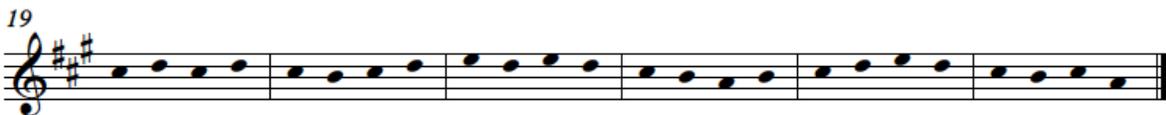
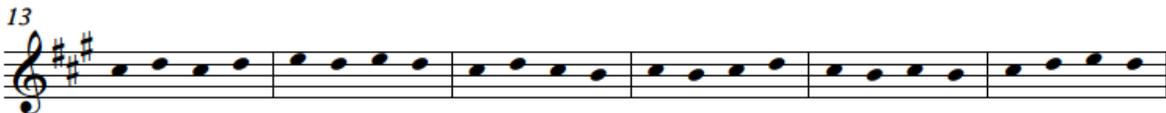
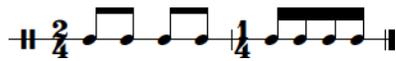
Práctica de las siguientes cinco notas en la posición II.



Consigna: Visualización de grupos de cuatro notas en corcheas y semicorcheas.
Seguir las indicaciones del ejercicio 1 de la lección 1.

♩. = 50

Ritmo:



Ej. 2a “Control del movimiento ocular”

Consigna: Mismas indicaciones que en el ejercicio 2 de la lección 1.



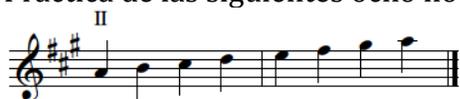
Ej. 2b “Control del movimiento ocular”

Consigna: Mismas indicaciones que en el ejercicio 2 de la lección 1.



Ej.3 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes ocho notas en la posición II.



Consigna: Visualización de grupos de cuatro notas en corcheas y semicorcheas. Seguir las indicaciones del ejercicio 1 de la lección 1.

♩=70

Ritmo:



Ej.4 "Control del movimiento ocular"

Consigna: Seguir las mismas indicaciones que el ejercicio 2a y 2b.

Ej.5 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
 Tocar en la posición indicada.

Ej. 6 “Agrupación de notas”

Consigna: Visualización de grupos de tres notas en semicorcheas.
 Seguir las indicaciones del ejercicio 1 de la Lección 1.
 Tocar el ejercicio en la posición II y tener cuidado con el sol# de la cuarta cuerda.
 El re y la graves se pueden dar al aire.
 ♪=140

Ritmos:



Ej. 7 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las mismas indicaciones que el ejercicio 2a y 2b.

Ej. 8 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
 Tocarlo en la posición indicada.

Ej. 9a “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.
Tocarlo en las posiciones I y II.



Ej. 9b “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en la posición II.



Ej. 10 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación sin la ayuda de la guitarra.
Menuett II de la Partita III para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Estudiar de la lección 72 a la 75 de la Antología *A Primera Vista*. Tocarlas en las posiciones I y II.

LECCIÓN 5

Ejercicios melódicos en La menor, Mi menor y Re menor en las posiciones I-II Memorizar sin instrumento

Ej. 1 “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.
Tocarlo una octava baja.



Ej. 2 “Lectura melódica”



Práctica complementaria:

Estudiar de la lección 21 a la 23 de la Antología *A Primera Vista*.

Ej. 3 “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento.
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.
Tocarlo una octava baja.



Ej. 4 “Lectura melódica”



Práctica complementaria:

Estudiar de la lección 36 a la 38 de la Antología *A Primera Vista*.

Ej.5 “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.
Tocarlo una octava baja.



Ej. 6 “Lectura melódica”



Ej. 7 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación sin la ayuda de la guitarra.
Fuga de la Sonata II para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Estudiar de la lección 46 a la 48 de la Antología *A Primera Vista*.

II PARTE

REGISTRO MEDIO DEL DIAPASÓN

LECCIÓN 6

Ejercicios melódicos en Mi mayor sobre la posición IV

Ej. 1 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en la posición IV.



Consigna: Visualización de grupos de tres notas en semicorcheas.
Tocar todo el ejercicio en la posición IV.
Leer el ejercicio con cada uno de los ritmos propuestos.

$\text{♩} = 40$

A. B. C.



Ej. 2 “Control del movimiento ocular”

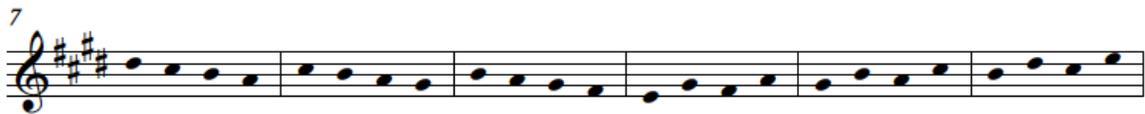
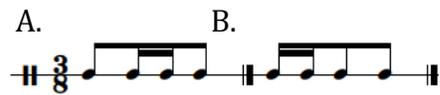
Consigna: Practicar previamente la dirección del movimiento de los ojos haciendo sola una lectura visual.
La vista siempre va adelante del compás que se está tocando.
Hacer el ejercicio con la variante 1 en las posiciones I y II.



Consigna: Visualización de grupos de tres notas en semicorcheas.
Tocar el ejercicio en la posición IV.

♩=40

Ritmos:



Ej. 5 "Control del movimiento ocular"

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.



Ej. 6 “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento.
 Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.
 Tocar en la posición indicada.

Ej. 7 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes notas en posición IV.

Consigna: Visualización de grupos de tres notas en semicorcheas.
 Leer en la posición IV a un ritmo constante con las variantes A y B

$\text{♩} = 40$

Ritmos:

A. B.



Ej. 8 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.



Ej.9 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo la primera vez en la posición IV y la repetición en la posición I.



Ej. 10 “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento
 Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.
 Tocarlo en la posición indicada



Ej. 11 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación sin la ayuda de la guitarra de la siguiente frase del *Gigue* de la Partita III para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Leer de la lección 86 a la 91 de la Antología *A Primera Vista*.

LECCIÓN 7

Ejercicios melódicos en La mayor sobre la posición IV

Ej. 1 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en la posición IV.

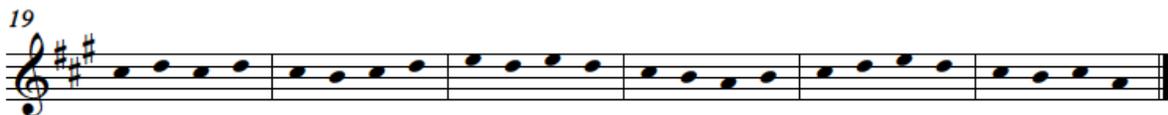
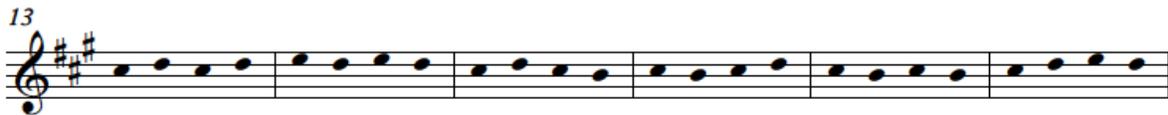
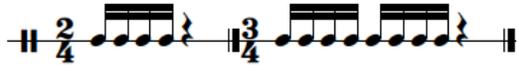


Consigna: Visualización de grupos de cuatro y ocho notas en semicorcheas.
Tocar todo el ejercicio en la posición IV.

 =80

Ritmos:

A. B.



Ej. 2a "Control del movimiento ocular"

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.

8

15

22

Ej. 2b “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.

8

15

22

Ej. 3 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo en la posición indicada.

Ej.4 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes ocho notas en la posición IV.

Consigna: Visualización de grupos de cuatro notas en corcheas y semicorcheas.
 Tocar todo el ejercicio en la posición IV.

$\text{♩} = 80$

Ritmo:

7

13

19

Ej. 5 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.

Seguir las mismas indicaciones que el ejercicio 2a y 2b.

11

21

31

Ej. 6 “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en la posición IV.

Ej. 7 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en la posición IV.

Consigna: Visualización de grupos de cuatro notas en semicorcheas.
Tocar el ejercicio en la posición IV.

$\text{♩} = 80$

Ritmo:

A. B.

Ej. 9 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo en la posición IV.

IV

Fine

9

D.C. al Fine

Ej. 9a “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento.
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.
Tocarlo en la posición IV.
Tocarlo una octava abajo.

IV

9

Ej. 9b “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en la posición IV.

IV

Ej. 10 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación sin la ayuda de la guitarra de la siguiente frase del *Bourré* de la Partita III para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

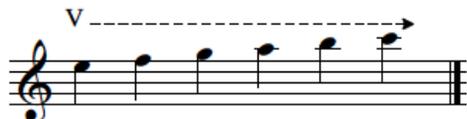
Leer de la lección 82 a la 85 de la Antología *A Primera Vista*.

LECCIÓN 8

Ejercicios melódicos en diferentes tonalidades sobre la posición V

Ej. 1 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes notas en la posición V.



Consigna: Visualización de grupos de cuatro y ocho notas de semicorcheas.
Tocar el siguiente ejercicio en Do mayor, en Sol mayor y en Fa mayor sobre la posición V.

 =80

Ritmo:



Four staves of musical notation in treble clef, each containing six measures of sixteenth-note patterns. The first staff starts at measure 1. The second staff starts at measure 7. The third staff starts at measure 13. The fourth staff starts at measure 19 and ends with a double bar line.

Ej. 2 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.
 Hacerlo como esta escrito y repetirlo omitiendo los silencios.

$\text{♩} = 80$

Four staves of musical notation in treble clef, 4/4 time signature. The first staff starts with a 'v' above the first measure. The second staff starts at measure 6 and includes triplet markings (3) under groups of notes. The third staff starts at measure 10 and includes triplet markings (3) under groups of notes. The fourth staff starts at measure 14 and ends with a double bar line.

Ej. 3 “Agrupación de notas”

Práctica las siguientes notas en la posición V.

A single staff of musical notation in treble clef showing a sequence of five notes: G4, A4, B4, C5, D5. A dashed line above the notes is labeled 'V' at the beginning and ends with a vertical bar, indicating the position.

Consigna: Visualización de grupos de cuatro y ocho notas en corcheas y semicorcheas.

Tocar el siguiente ejercicio en Do mayor, Sol mayor y Si bemol mayor sobre la posición V.

=80

Ritmo:



Ej. 4 "Lectura rítmico-melódica"

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.

Tomar una velocidad moderada porque en la segunda parte se dobla el ritmo.

=80

Ej. 5 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes notas en la posición V.

Consigna: Visualización de grupos de tres notas en corcheas.

♩=140

Ritmo:



Ej. 6a "Control del movimiento ocular"

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.
Tocarlo como esta escrito y omitiendo los silencios.

♩=80

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of six staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 10, 20, 29, 38, and 45 indicated at the beginning of their respective staves. The first staff starts with a 'v' above the first measure. The second staff begins at measure 10. The third staff begins at measure 20 and features several triplet markings (a '3' above the notes). The fourth staff begins at measure 29 and also features triplet markings. The fifth staff begins at measure 38 and contains sixteenth-note patterns. The sixth staff begins at measure 45 and continues with similar sixteenth-note patterns, ending with a double bar line.

Ej. 6b “Control del movimiento ocular”

Consigna: Se puede hacer una variante del ejercicio anterior a dos guitarras.
Se puede aumentar la velocidad, ya que tenemos más tiempo de observar hacia delante.

$\text{♩} = 80$

Ejercicio 7 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.

Tempo lento.

V

9

17

21

Ej. 8 "Lectura rítmico-melódica"

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tempo lento.

V

9

17

21

Ej. 9 “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento.
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados y solfear en voz alta las notas al mismo tiempo que se están tocando.



Ej. 10 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación sin la ayuda de la guitarra de la siguiente frase del *Siciliano* de la Sonata I para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Leer de la lección 93 a la 100 de la Antología *A Primera Vista* .

LECCIÓN 9

Ejercicios melódicos combinando posiciones VII-V-II-I

Ej.1 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en la 1ª cuerda



Consigna: Visualización de grupos de cuatro notas.
Hacer el ejercicio con ritmo continuo sobre la primera cuerda.

♩=80

Ritmo:



Ej. 2 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en la 2ª cuerda.

Consigna: Hacer el ejercicio con ritmo continuo sobre la 2ª cuerda.

$\text{♩} = 80$

Ritmo:



Ej. 3 “Movilidad de la mano izquierda”

Consigna: Ejercicio previo para asegurar el desplazamiento entre las posiciones I y V.
Evitar observar el diapasón de la guitarra.



Ej. 4 “Lectura melódica”

Consigna: Tocar el ejercicio sobre las cuerdas marcadas.
Traslados cuerdas 1-2



Ej. 5 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Tocar sobre la posición V.
Tocar sobre la segunda cuerda.
Leer el ejercicio en Do mayor y en Si bemol mayor.

$\text{♩} = 220$

6
11
16
21
26
31
34

Ej.6 "Agrupación de notas"

Práctica de las siguientes cinco notas en la 3ª cuerda.

Consigna: Hacer el ejercicio con ritmo continuo sobre la 3ª cuerda.

$\text{♩} = 80$

Ritmo:



Ej. 7 “Lectura melódica”

Consigna: Tocar el ejercicio sobre las cuerdas marcadas.
Traslados entre las cuerdas 2 y 3.



Ej. 8 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Tocar el siguiente ejercicio sobre la V posición.
Tocarlo sobre las cuerdas 1 y 2 cambiando de posición de manera libre.
Las digitaciones son libres, siempre y cuando se respeten los traslados
entre las posiciones I y V.

Ej. 9 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Seguir las indicaciones del ejercicio anterior.
 Lección 71 del *Solfeo de los Solfeos*.

Ej. 10 “Agrupación de notas”

Consigna: Leer el ejercicio con cada uno de los ritmos sugeridos.

$\text{♩} = 80$

Ritmos:
 A. B. C.

The image shows a musical score for Exercise 11, titled "Control del movimiento ocular". It consists of five staves of music. The first staff is a rhythmic exercise with measures in 2/4, 3/4, and 2/4 time signatures. The following four staves are melodic exercises starting at measures 5, 7, 13, and 19 respectively, each containing six measures of music with various accidentals and note values.

Ej. 11 "Control del movimiento ocular"

Consigna: Tocar el ejercicio siguiendo las posiciones indicadas.
 Se puede repetir invirtiendo las posiciones.

V
 10 I
 20 V
 29 I
 38 V
 45 I

Ej. 12 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Reforzar la práctica anterior. Ejercicios de traslado entre las posiciones I-V y II-V.
 Cada que se encuentre un silencio cambiar de posición.
 Lección 67 del *Solfeo de los Solfeos* en Fa mayor.

Musical score for Ej. 13, consisting of five staves of music in 3/4 time with a key signature of one flat. The score includes measure numbers 1, 5, 9, 13, and 16. It features various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with "Fine" and "D.C. al Fine".

Ej. 13 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Mismas indicaciones que el ejercicio anterior.
 Lección 67 del *Solfeo de los Solfeos* en su forma original.

5

9

Fine

13

16

D.C. al Fine

Ej. 14 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Mismas indicaciones que el ejercicio anterior.
 Lección 56 del *Solfeo de los Solfeos* en Sol mayor.

5

8

Ej. 14 “Lectura en ensamble”

Consigna: Tocar el siguiente pasaje del *Rondó* de P. Hindemith (1895-1963) en las posiciones señaladas.

The image displays a musical score for Exercise 14, a passage from Hindemith's *Rondó*. The score is written for three staves, likely representing different voices or instruments. The first system consists of three staves. The top staff begins with a 'V' above the first measure, indicating the fifth finger. The middle staff begins with a 'II' above the first measure, indicating the second finger. The bottom staff begins with an 'I' above the first measure, indicating the first finger. The second system also consists of three staves, with a '7' above the first measure of the top staff, indicating the seventh finger. The music is in 3/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Ej. 15 “Lectura en ensamble”

Consigna: Tocar la siguiente *Chanson* de Guillaume Dufay (1400-1474) en las posiciones señaladas.

V

II

I

8

14

18

Ej. 16 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación sin la ayuda de la guitarra.
Fuga de la Sonata I para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Leer de la lección 100 a la 103 de la Antología *A Primera Vista* .

III PARTE

REGISTRO AGUDO DEL DIAPASÓN

LECCIÓN 10

Ejercicios melódicos en Do mayor sobre la posición VII

Ej. 1 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en la posición VII.



Consigna: Visualización de grupos de cuatro y ocho notas en corcheas y semicorcheas.

Leer el ejercicio con cada uno de los ritmos sugeridos.

$\text{♩} = 80$

A. B. C.



Ej. 2a “Control del movimiento ocular”

Consigna: Practicar previamente la dirección del movimiento de los ojos haciendo sola una lectura visual.

La vista siempre va adelante del compás que se está tocando.

Hacer el ejercicio con la variante 1 en las posiciones I y II.
 Para que la mirada haga una dirección de *zigzag*, leer el primer y tercer compás de cada renglón.
 Leer el primer y quinto compás de cada renglón.
 Leer el primer y último compás de cada renglón.
 Repetir los pasos anteriores con la variante 2

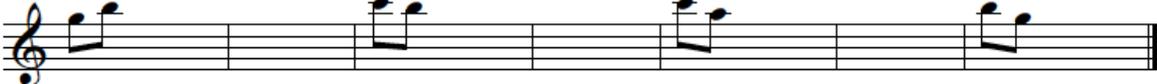
Variantes:

1.  2. 

VII 

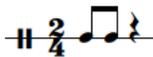
8 

15 

22 

Ej.2b “Control del movimiento ocular”

Consigna: Mismas indicaciones que el ejercicio anterior.

A.  B. 

VII

8

15

22

Ej.3 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en la posición VII.

VII -----|

4 1 3 4 2

Consigna: Visualización de grupos de cuatro y ocho notas en corcheas y semicorcheas.

$\text{♩} = 80$

Ritmos:

A. B. C.

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Four staves of musical notation for guitar, showing a sequence of notes across four systems. The first system has 6 measures, the second starts at measure 7, the third at 13, and the fourth at 19.

Ej.4 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Tocar el ejercicio a dos guitarras.
 Repetir el ejercicio en una sola guitarra los dos pentagramas.

♩=80

Musical notation for guitar exercise Ej.4, consisting of three systems of two staves each. The first system is marked with a VII chord and includes triplets. The second system starts at measure 9 and the third at measure 13.

Ej. 5 "Lectura rítmico-melódica"

Consigna: Hacer un análisis previo.
Tocar a un tempo lento.
Leer el ejercicio en posición VII.

The image shows two staves of musical notation for Exercise 5. The first staff is in 2/4 time and starts with a 'VII' marking above the first measure. It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff is in 7/8 time and contains a similar melodic line with eighth notes and slurs.

Ej. 6 "Agrupación de notas"

Práctica de las siguientes ocho notas en la posición VII.

The image shows a single staff of musical notation for Exercise 6 in 2/4 time, starting with a 'VII' marking above the first measure. It contains a sequence of eight notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5.

Consigna: Visualización de grupos de cuatro y ocho notas en corcheas y semicorcheas.
Poner atención al *fa* y *fa#*. Ubicarlas y reconocer bien su posición en el diapasón.

$\text{♩} = 80$

Ritmos

A. B. C.

The image shows three staves of musical notation for Exercise 6, labeled A, B, and C. Staff A is in 2/4 time and contains a sequence of four eighth notes. Staff B is in 2/4 time and contains a sequence of four eighth notes with a '3' marking above the first three notes. Staff C is in 3/4 time and contains a sequence of eight eighth notes.

The image shows two staves of musical notation for Exercise 6. The first staff is in 2/4 time and starts with a 'VII' marking above the first measure. It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff is in 7/8 time and contains a similar melodic line with eighth notes and slurs.

Ej.7 "Control del movimiento ocular"

Consigna: Tocar el ejercicio como esta escrito.
Repetirlo omitiendo los silencios, excepto el silencio después del seisillo.

$\text{♩} = 50$

VII

9

17

25

Ej. 8 "Lectura rítmico-melódica"

Consigna: Hacer un análisis previo.
Tocar a un tempo lento.

VII

12

23

Ej. 9a "Práctica mental"

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en la posición VII.



Ej. 9b "Práctica mental"

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en la posición VII.
Repetirlo sin ver la partitura en las posiciones V, II y I.



Ej. 10 "Digitación"

Consigna: Escribir la digitación en la posición VII, sin la ayuda de la guitarra, de la siguiente frase del *Allegro Assai* de la Sonata III para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Estudiar de las lecciones 107 y 114 de la Antología *A Primera Vista* . Tocarlas en la posición V.

LECCIÓN 11

Ejercicios melódicos en Sol mayor sobre la posición VII

Ej. 1 "Agrupación de notas"

Práctica de las siguientes ocho notas en posición VII.



Consigna: Visualización de grupos de seis notas en corcheas y semicorcheas.

A. y B. ♩=80 C. ♩=40

Ritmos:



Ej. 2a "Control del movimiento ocular"

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.

♩ = 40

VII

7

12

23

34

45

56

Ej. 2b "Control del movimiento ocular"

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.

$\text{♩} = 40$

VII

12

23

34

45

55

Ej. 3 "Agrupación de notas"

Consigna: Visualización de grupos de seis notas en corcheas.

$\text{♩} = 70$

Ritmos:

A. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$

B. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ 3 3

VII

Ej. 4 "Control del movimiento ocular"

Consigna: Tocar el ejercicio como esta escrito.
 Repetirlo omitiendo los silencios, excepto el silencio después del seisillo.

$\text{♩} = 60$

VII

Ej. 5 "Lectura rítmico-melódico"

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en las posiciones VII y II

Musical notation for Ej. 5, consisting of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a 'VII' position marking and contains a melodic line with a slur over the first six notes. The second staff starts with a '5' position marking and contains a similar melodic line with a slur over the first six notes.

Ej. 6 "Práctica mental"

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en las posiciones VII, V y II.

Musical notation for Ej. 6, a single staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a slur over the first six notes, starting with a 'VII' position marking.

Ej. 7 "Lectura rítmico-melódica"

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo la primera vez en la posición indicada.

Musical notation for Ej. 7, consisting of three staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a 'VII' position marking and contains a melodic line with a slur over the first six notes. The second staff starts with a '7' position marking and contains a similar melodic line with a slur over the first six notes. The third staff starts with a '12' position marking and contains a similar melodic line with a slur over the first six notes.

Ej. 8 "Lectura rítmico-melódica"

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo la primera vez en la posición indicada.

Musical notation for Ej. 8, starting at position VII. The piece is in 3/8 time and G major. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody starts on G4 and moves through a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, starting at measure 11, and ends with a double bar line.

Ej. 9 "Práctica mental"

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en las posiciones VII y II

Musical notation for Ej. 9, starting at position VII. The piece is in 2/4 time and G major. It consists of a single staff of music. The melody starts on G4 and moves through a series of eighth and sixteenth notes. A slur covers the first six measures, and another slur covers the last four measures. The piece ends with a double bar line.

Ej. 10 "Lectura rítmico-melódica"

Consigna: Hacer un análisis previo antes de tocar el ejercicio.
Tocarlo la primera vez en la posición indicada.

Musical notation for Ej. 10, starting at position VII. The piece is in 3/8 time and G major. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody starts on G4 and moves through a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, starting at measure 9, and ends with a double bar line. The third staff continues the melody, starting at measure 15, and ends with a double bar line.

Ej. 11 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación, en la VII posición, sin la ayuda de la guitarra de la siguiente frase de la *Fuga* de la Sonata III para violín de J. S. Bach.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 3/2 time and contains a melodic phrase. The second staff is in 4/4 time and contains a rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#).

Práctica complementaria:

Estudiar las lecciones 115 y 116 de la Antología *A Primera Vista* . Tocarlas en la posición VII.

LECCIÓN 12

Ejercicios melódicos en Re sobre la posición IX

Ej. 1 “Agrupación de notas”

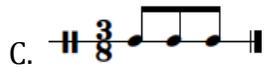
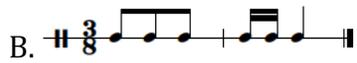
Práctica de las siguientes cinco notas en posición IX.



Consigna: Visualización de grupos de tres notas en corcheas y semicorcheas.
Leer todo el ejercicio con cada uno de las variantes rítmicas.

= 80

Ritmos



IX

Ej. 2 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes cinco notas en posición IX.



Consigna: Visualización de grupos de tres notas en corcheas y semicorcheas.
Leer todo el ejercicio con cada uno de las variantes rítmicas.

$\text{♩} = 60$

Ritmo:



Ej.3 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes seis notas en posición IX.



Consigna: Visualización de grupos de tres notas en corcheas y semicorcheas.
Leer todo el ejercicio con cada uno de las variantes rítmicas.

$\text{♩} = 60$

Ritmo:

7

13

19

Ej.4 "Control del movimiento ocular"

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.

14

27

40

Ej. 5 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo.
Ubicar la posición del *la#* del compás 9.

IX

6

9

Fine

D.C. al Fine

Ej. 6 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes seis notas en posición IX.

IX

Consigna: Visualización de grupos de tres notas en corcheas y semicorcheas.

$\text{♩} = 60$

Ritmos:

A. $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{—}$

B. $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{+} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{—}$

C. $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{—}$

Ej. 7 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.

Ej. 8 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo.
Hacerlo a un tempo lento
Lección 71 del *Solfeo de los Solfeos* en Re mayor con algunas ornamentaciones.

IX

11

Fine

22

D.C. al Fine

Ej. 9 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo.
Hacerlo a un tempo moderado.

7

12

Ej. 10 “Práctica mental”

Consigna: Memorizar sin el instrumento.
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en las posiciones II y IX.



Ej. 11 "Digitación"

Consigna: Escribir la digitación, en la IX posición, sin la ayuda de la guitarra de la siguiente frase de la *Chacona* de la Partita II para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Estudiar las lecciones 120 y 121 de la Antología *A Primera Vista* . Tocarlas en la posición IX.

LECCIÓN 13

Ejercicios melódicos en La mayor sobre la posición IX

Ej. 1 "Agrupación de notas"

Práctica de las siguientes cinco notas en posición IX.



Consigna: Visualización de grupos de cuatro y ocho notas en corcheas y semicorcheas.

= 70

Ritmos:



Ej. 2 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Seguir las indicaciones de ejercicios anteriores sobre control del movimiento ocular.

8

15

22

Ej.3 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Mismas indicaciones que en ejercicios similares

IX

4

6

Ej. 4 “Agrupación de notas”

Práctica de las siguientes seis notas en posición IX.

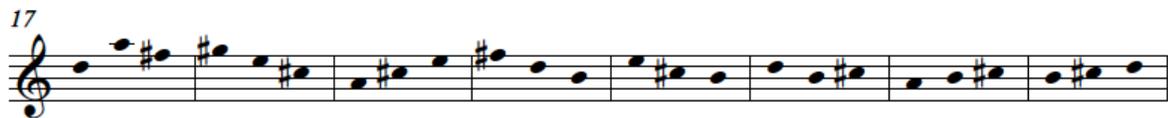


Consigna: Visualización de grupos de tres notas en corcheas y semicorcheas
Mismas indicaciones que en ejercicios similares de agrupación de notas.

$\text{♩} = 60$

Ritmos

A. B. C.



EJ. 5 "Control del movimiento ocular"

Consigna: Tocar el ejercicio tal como está escrito.
Repetirlo omitiendo los silencios

IX

Ej. 6 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo.

IX

Ej. 7 “Control del movimiento ocular”

Consigna: Tocar la primera vez la guitarra I y en la repetición la guitarra II.
Hacerlo una vez más tocando las dos guitarras.

IX

IX

5

8

11

Ej. 8 "Lectura rítmico-melódica"

Consigna: Hacer un análisis previo.

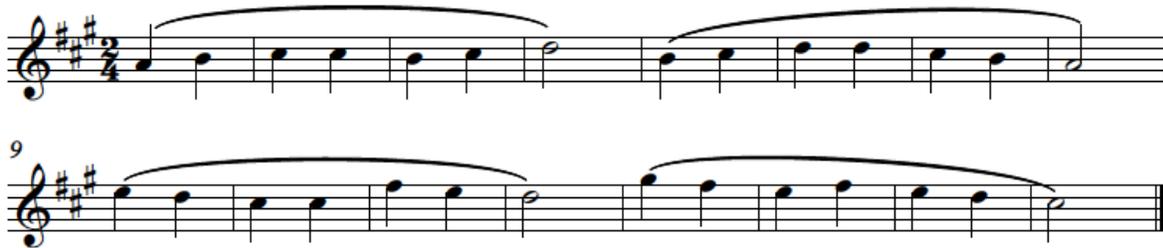
II

11

18

Ej. 9a "Práctica mental"

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en la posición IX.



Ej. 9b "Práctica mental"

Consigna: Memorizar sin el instrumento.
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en las posiciones IV y IX.



Ej. 10 "Digitación"

Consigna: Escribir la digitación en la IX posición, sin la ayuda de la guitarra, de la siguiente frase del *Menuet I* de la Partita III para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Leer de las lecciones 120 y 121 de la Antología *A Primera Vista*. Tocarlas en la posición IX.

LECCIÓN 14

Ejercicios melódicos. Combinación de posiciones

Ej. 1 “Traslado entre diferentes posiciones”

Consigna: Traslado entre las posiciones VII-V.
Repetir lo anterior entre las posiciones VII-II y II-V.
Lección 56 del *Solfeo de los Solfeos*.

Musical notation for Exercise 1, consisting of three staves. The first staff starts with a 'VII' position marker. The second staff starts with a '5' and a 'V' position marker. The third staff starts with an '8' and a 'VII' position marker. The music is in 4/4 time and consists of eighth-note patterns.

Ej. 2 “Traslado entre diferentes posiciones”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de ejecutar el ejercicio.
Realizar los cambios de posición en donde están señalados.
Tempo lento.

Musical notation for Exercise 2, consisting of four staves. The first staff starts with a 'V' position marker and has a 'VII' marker at the end. The second staff has a 'V' marker. The third staff has a 'VII' marker. The fourth staff has a 'VII' marker. The music is in 2/4 time and consists of eighth-note patterns.

Ej. 3 “Traslado entre diferentes posiciones”

Consigna: Mismas indicaciones que el ejercicio anterior.
Lección 57 del *Solfeo de los Solfeos* en Sol mayor.

Musical notation for Ej. 3, consisting of four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff starts at measure 1 with a VII fingering. The second staff starts at measure 5 with a II fingering. The third staff starts at measure 9 with a VII fingering. The fourth staff starts at measure 13 with a II fingering. Each staff contains a sequence of eighth notes and rests, ending with a double bar line.

Ej. 4a “Traslado entre diferentes posiciones”

Consigna: Mismas indicaciones que el ejercicio anterior.
Los siguientes ejercicios 4a, 4b y 4c solo cambia la tonalidad.
Lección 67 del *Solfeo de los Solfeos* en Fa mayor.

5

9

13

16

Fine

D.C. al Fine

Ej. 4b “Traslado entre diferentes posiciones”

Consigna: Mismas indicaciones que el ejercicio anterior.
Lección 67 del *Solfeo de los Solfeos* en Sol mayor.

5

9

13

16

Fine

D.C. al Fine

Ej. 4c "Traslado entre diferentes posiciones"

Consigna: Mismas indicaciones que el ejercicio anterior.
Lección 67 del *Solfeo de los Solfeos* en Re mayor.

IV IX

5 IV IX

9 IV IX IV

13 IX

16

Fine

D.C. al Fine

Ej.5 "Lectura de equisónos"

Consigna: Una de las dificultades de la lectura en la guitarra es el que una nota puede tener muchos sitios donde tocarse. Elegir el mejor sitio de manera inmediata muchas veces resulta complicado. Los siguientes ejercicios ayudan a entender un poco esta situación.

Tocar el siguiente ejercicio en las posiciones señaladas, a un tempo lento.

I II V VII IX I II IV V VII

6 I II V VII IX I II V VII II

Ej. 6 "Lectura de equísonos"

Consigna: Tocar en las posiciones señaladas.
Decir las notas la mismo tiempo que se están tocando.

Musical notation for Ej. 6, a 6/8 time signature exercise. The piece consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 5, with fingerings I, II, V, VII, and I. The second staff starts at measure 6 and ends at measure 10, with fingerings II, V, VII, I, and II. The third staff starts at measure 11 and ends at measure 16, with fingerings V, VII, I, II, V, and VII. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Ej. 7 "Lectura de equísonos"

Consigna: Este ejercicio se hará como los ejercicios de otras lecciones de práctica mental.
Memorizar sin el instrumento la primera frase.
Enseguida, hacerlo diciendo al mismo tiempo las notas que se están tocando.
Hacerlo nuevamente viendo la partitura. .

Musical notation for Ej. 7, a 2/4 time signature exercise. The piece consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 11, with fingerings II and IV. The second staff starts at measure 12 and ends at measure 22, with fingering VII. The third staff starts at measure 23 and ends at measure 33, with fingering IX. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Ej. 8 "Lectura de equísonos"

Consigna: Tocar en las posiciones señaladas.
Decir las notas la mismo tiempo que se están tocando.



Ej. 9 "Lectura de equísonos"

Consigna: El *la* de la 5ª cuerda siempre va al aire.
Tempo lento



Ej. 10 "Práctica mental"

Consigna: Memorizar sin el instrumento
Tocar el ejercicio con los ojos cerrados.
Tocarlo en las posiciones marcadas



Ej. 11 "Lectura rítmico-melódica"

Consigna: Hacer un análisis previo antes de ejecutar el ejercicio.
Realizar los cambios de posición en donde están señalados
Posiciones VII-V-II.

Ej. 12 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de ejecutar el ejercicio.
 Realizar los cambios de posición en donde están señalados, aprovechando notas al aire para hacer los cambios de posición.
 Posiciones VII-V-II.

Ej. 13 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de ejecutar el ejercicio.
 Realizar los cambios de posición en donde están señalados.
 Posiciones VII-V-IV

Ej. 14 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Misma lección que la anterior pero usando traslado por cuerdas.

Musical notation for Ej. 14, a 3/4 time signature exercise. The exercise consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 6. The second staff starts at measure 7 and ends at measure 11. The third staff starts at measure 12 and ends at measure 16. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with circled numbers (1, 2, 3) indicating specific points of interest or changes.

Ej. 15 “Lectura rítmico-melódica”

Consigna: Hacer un análisis previo antes de ejecutar el ejercicio.
Realizar los cambios de posición en donde están señalados aprovechando notas al aire para hacer los cambios de posición.
Posiciones VII-II.

Musical notation for Ej. 15, a 3/8 time signature exercise. The exercise consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 7. The second staff starts at measure 8 and ends at measure 13. The third staff starts at measure 14 and ends at measure 19. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with circled Roman numerals (II, VII, II) indicating specific positions or changes.

Ej. 16 “Digitación”

Consigna: Escribir la digitación en posición libre sin la ayuda de la guitarra de la siguiente frase de la *Chaconne* de la Partita II para violín de J. S. Bach.



Práctica complementaria:

Estudiar las lecciones de la Antología *A Primera Vista*, sobretodo aquellas donde tengan tonalidades o posiciones que no dominamos completamente.

ANEXO III

A PRIMERA VISTA

**Antología de música clásica para el desarrollo de la lectura musical en
la guitarra**

Juan Carlos Laguna

INDICE

CAPÍTULO I Ejercitación sobre posición I

I.1 Lecciones en Do mayor

1. Francesco Molino (Capítulo 8, núm. 1)
2. Mateo Carcassi (Ejercicio en Do mayor)
3. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)
4. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Do mayor)
5. Fernando Sor (Primera parte, lección 3, ejercicio 7a)
6. Fernando Sor (Primera parte, lección 3, ejercicio 7b)
7. Dionisio Aguado (Lección 5, sección I)
8. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio s/n)
9. Dionisio Aguado (Lección 18 B, sección I)
10. Dionisio Aguado (ejercicio 15, sección II)
11. Dionisio Aguado (Lección 11, sección I)
12. Fernando Sor (Lección 14)
13. Dionisio Aguado (Lección 13, sección I)
14. Fernando Sor (Primera parte, sección 3, ejercicio 5)
15. Dionisio Aguado (Lección 10, sección I)
16. Dionisio Aguado (Lección 12, sección I)
17. Dionisio Aguado (Ejercicio 7, Sección II)
18. Dionisio Aguado (Ejercicio 6, Sección II)

19. Mauro Giuliani (Estudio progresivo N^o 1)
20. Ferdinando Carulli (Primera parte, “Vals con Variaciones”)

I.2 Lecciones en La menor

21. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 2)
22. Mateo Carcassi (Ejercicio en La menor)
23. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en La menor)
24. Dionisio Aguado (Lección 19, sección I)
25. Mauro Giuliani (Ecossoise N^o 8, Op. 33)

I.3 Lecciones en Sol mayor

26. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 3)
27. Mateo Carcassi (Ejercicio en Sol mayor)
28. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Sol mayor)
29. Dionisio Aguado (Lección 21, sección I)
30. Fernando Sor (Primera parte, lección 16)
31. Dionisio Aguado (Lección 18, sección I)
32. Dionisio Aguado (Lección 20, sección I)
33. Dionisio Aguado (Lección 15, sección I)
34. Dionisio Aguado (Estudio 1, sección III)
35. Mauro Giuliani (Estudio progresivo N^o 4)

I.4 Ejercicios melódicos en Mi menor

36. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 4)
37. Mateo Carcassi (Ejercicio en Mi menor)

- 38. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Mi menor)
- 39. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 4b)
- 40. Fernando Sor-Robert de Visè (Cuarta parte, Lección 6, “Minuetto”)

I.5 Lecciones en Fa mayor

- 41. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 11)
- 42. Mateo Carcassi (Ejercicio en Fa Mayor)
- 43. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Fa mayor)
- 44. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 11b)
- 45. Fernando Sor (Primera parte, lección 16, original en Sol mayor)

I.6 Lecciones en Re menor

- 46. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 12)
- 47. Mateo Carcassi (Ejercicio en Re menor)
- 48. Ferdinando Carulli (Primera parte , ejercicio en Re menor)
- 49. Fernando Sor- Robert de Visè (Cuarta parte, Lección 5 “Gavota”)
- 50. Fernando Sor (Primera parte, lección 23 “Allegretto”)

I.7 Lecciones en Mi mayor

- 51. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 9)
- 52. Mateo Carcassi (Ejercicio en Mi mayor)
- 53. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Mi mayor)
- 54. Mateo Carcassi (“Preludio”)
- 55. Dionisio Aguado (Lección 38, sección I “Andantino”)

CAPÍTULO II

Ejercitación sobre las posiciones I y II

II.1 Lecciones en Sol mayor

- 56. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 3)
- 57. Mateo Carcassi (Ejercicio en Sol mayor)
- 58. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Sol mayor)
- 59. Dionisio Aguado (Lección 21, sección I)
- 60. Dionisio Aguado (Lección 18, sección I)
- 61. Dionisio Aguado (Lección 39, sección I “Allegro Moderato”)

II.2 Lecciones en Re mayor

- 62. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 5)
- 63. Mateo Carcassi (Ejercicio en Re mayor)
- 64. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Re mayor)
- 65. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 2)
- 66. Ferdinando Carulli (Primera parte, Andante mosso)
- 67. Fernando Sor (Primera parte, lección 19)
- 68. Ferdinando Carulli (Primera parte, Variación IV del “Andantino Mosso”)
- 69. Mauro Giuliani (Tercera parte, Ejercicio 3, “Allegro”)
- 70. Mateo Carcassi (Segunda parte “Andante”)
- 71. Mateo Carcassi (“Allegretto”)

II.3 Ejercicios melódicos en La mayor

- 72. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 7)

- 73. Mateo Carcassi (Ejercicio en La mayor)
- 74. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en La mayor)
- 75. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 3)
- 76. Mateo Carcassi (“Allegretto”)
- 77. Francesco Molino (Capítulo 7, núm. 7d “Allegro”)
- 78. Dionisio Aguado (Lección 40, sección I)
- 79. Dionisio Aguado (Segunda parte, ejercicio 3)
- 80. Mateo Carcassi (“Vals”)

CAPÍTULO III

Ejercitación sobre posición IV

III. 1 Lecciones en La mayor

- 81. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 7)
- 82. Mateo Carcassi (Ejercicio en La mayor)
- 83. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en La mayor)
- 84. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 3)

III.2 Lecciones en Mi mayor

- 85. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 9)
- 86. Mateo Carcassi (Ejercicio en Mi mayor)
- 87. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Mi mayor)
- 88. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)
- 89. Mateo Carcassi (Segunda parte, Preludio)
- 90. Mateo Carcassi (Segunda parte, “Vals”)

91. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 2)

CAPÍTULO IV **Ejercitación sobre posición V**

IV.1 Lecciones en Fa mayor

92. Francesco Molino (Cap. 10, núm. 11)

93. Mateo Carcassi (Ejercicio en Fa mayor)

94. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)

95. Mateo Carcassi (Segunda parte, Preludio)

96. Mateo Carcassi (Segunda parte, Andantino)

97. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 2)

IV.2 Lecciones en Si bemol mayor

98. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 13)

99. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 13b)

IV. 3 Combinación de posiciones en Re menor y La menor

100. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 12)

101. Mateo Carcassi (Ejercicio en Re menor)

102. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Re menor)

103. Mauro Giuliani (Ecolsoise No 8, original en La menor)

104. Fernando Sor (Primera parte, Lección 23 “Allegretto)

105. Fernando Sor (Primera parte, lección 11)

106. Fernando Sor (Primera parte, lección 13)

CAPÍTULO V

Ejercitación sobre la posición VII

V.1 Lecciones en Do mayor

- 107. Francesco Molino (Capítulo 8, núm. 1)
- 108. Mateo Carcassi (Ejercicio en Do mayor)
- 109. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)
- 110. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Do mayor)
- 111. Dionisio Aguado (Lección 5, sección I)
- 112. Fernando Sor (Primera parte, lección 3, ejercicio 7a)
- 113. Fernando Sor (Primera parte, lección 3, ejercicio 7b)
- 114. Fernando Sor (Parte 1, lección 4)

V.2 Lecciones en Sol mayor

- 115. Mateo Carcassi (Ejercicio en Sol mayor)
- 116. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)
- 117. Mateo Carcassi (Segunda parte, Preludio)
- 118. Mateo Carcassi (Segunda parte, Allegretto)
- 119. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 2 “Vals”)

CAPÍTULO VI

Ejercitación sobre la posición IX

VI.1 Lecciones en Re mayor y La mayor

- 120. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 5)
- 121. Mateo Carcassi (Ejercicio en Re mayor)
- 122. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 7)

123. Mateo Carcassi (Primera parte, ejercicio en La mayor)

124. Mateo Carcassi (Segunda parte, ejercicio en La mayor)

125. Mateo Carcassi (Segunda parte, "Preludio")

126. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)

127. Mateo Carcassi (Segunda parte, Allegretto)

CAPÍTULO I

Ejercitación sobre la posición I

Generalmente la I posición de la guitarra es la más conocida por la frecuencia de su uso. Por lo mismo la mayoría de los guitarristas recurren a ella casi de manera automática para leer cualquier pasaje musical. A pesar de que se pueden leer prácticamente todas las tonalidades en ella, no todas son cómodas para su lectura. Para este capítulo se eligieron ejercicios en las tonalidades más comunes.

I.1 Lecciones en Do mayor

1. Francesco Molino (Capitulo 8, núm. 1)



2. Mateo Carcassi (Ejercicio en Do mayor)



3. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)



4. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Do mayor)

5

8

11

5. Fernando Sor (Primera parte, lección 3, ejercicio 7a)

3

6. Fernando Sor (Primera parte, lección 3, ejercicio 7b)

5

7. Dionisio Aguado (Lección 5, sección I)



8. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio s/n)

The image displays a musical score for Ferdinando Carulli's exercise, written in 4/4 time. The score is organized into ten staves, each beginning with a measure number. The notation is as follows:

- Staff 1:** Measures 1-6. Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes.
- Staff 2:** Measures 7-12. Continues the melody with various accidentals, including naturals and sharps.
- Staff 3:** Measures 13-18. The key signature changes to one flat (Bb). The melody continues with eighth and quarter notes.
- Staff 4:** Measures 19-24. Continues the melody in the one-flat key signature.
- Staff 5:** Measures 25-30. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The melody continues.
- Staff 6:** Measures 31-36. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The melody continues.
- Staff 7:** Measures 37-42. The key signature changes to one flat (Bb). The melody continues.
- Staff 8:** Measures 43-47. The key signature changes to one sharp (F#). The melody continues.
- Staff 9:** Measures 48-51. The key signature changes to one flat (Bb). The melody continues.
- Staff 10:** Measures 52-56. The key signature changes to one sharp (F#). The exercise concludes with a double bar line.

9. Dionisio Aguado (Lección 18 B, sección I)

Musical notation for exercise 9, consisting of two staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff contains two measures of music, and the second staff contains four measures, starting with a measure number '4' above the staff.

10. Dionisio Aguado (ejercicio 15, sección II)

Musical notation for exercise 10, consisting of four staves of music in treble clef with a common time signature. The first two staves each contain two measures, and the last two staves each contain two measures. A double bar line with repeat dots is present at the end of the second and fourth staves.

11. Dionisio Aguado (Lección 11, sección I)

Musical notation for exercise 11, consisting of three staves of music in treble clef with a 3/8 time signature. The first staff contains two measures, the second staff contains two measures starting with measure number '11' above the staff, and the third staff contains two measures starting with measure number '18' above the staff.

12. Fernando Sor (Lección 14)

The musical score for Fernando Sor's Lección 14 is written in 2/4 time. It consists of four staves. The first three staves are single-line treble clef notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs and a fermata over the final note. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns and some chromaticism. The fourth staff is a single-line bass clef notation, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a fermata over the final chord.

13. Dionisio Aguado (Lección 13, sección I)

The musical score for Dionisio Aguado's Lección 13, sección I, is written in 3/4 time. It consists of three staves. The first two staves are single-line treble clef notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs and a fermata over the final note. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and some chromaticism. The third staff is a single-line bass clef notation, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a fermata over the final chord.

14. Fernando Sor (Primera parte, sección 3, ejercicio 5)

7

12

15. Dionisio Aguado (Lección 10, sección I)

12

23

16. Dionisio Aguado (Lección 12, sección I)

10

20

17. Dionisio Aguado (Ejercicio 7, Sección II)

Musical score for Exercise 7, Section II by Dionisio Aguado. The score is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various accidentals such as naturals, sharps, and flats.

18. Dionisio Aguado (Ejercicio 6, Sección II)

Musical score for Exercise 6, Section II by Dionisio Aguado. The score is written in 3/8 time and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various accidentals such as naturals, sharps, and flats. A measure number '9' is indicated at the beginning of the second staff.

19. Mauro Giuliani (Estudio progresivo N° 1)

Musical score for Mauro Giuliani's Estudio progresivo N° 1. The score consists of four staves of music in C major and 2/4 time. The first staff contains the main melody, while the second, third, and fourth staves provide harmonic accompaniment. The piece concludes with a final cadence on the fourth staff.

20. Ferdinando Carulli (Primera parte, "Vals con Variaciones")

Musical score for Ferdinando Carulli's Primera parte, "Vals con Variaciones". The score consists of three staves of music in 3/8 time. The first staff contains the main melody, while the second and third staves provide harmonic accompaniment. The piece concludes with a final cadence on the third staff, marked "D.C. al Fine".

FINE

D.C al Fine

FINE

D.C al Fine

Three staves of musical notation in 3/8 time. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are also treble clef with a key signature of one flat. The second staff ends with *FINE* and the third with *D.C al Fine*.

I.2 Lecciones en La menor

21. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 2)

Musical notation for exercise 21, a single staff in 4/4 time with a key signature of two flats.

22. Mateo Carcassi (Ejercicio en La menor)

Musical notation for exercise 22, two staves in 4/4 time with a key signature of two flats. The second staff starts with a measure number '5'.

23. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en La menor)

Tener cuidado con el cambio de ritmo en el compás 7. Hacerlo a una velocidad moderada.

24. Dionisio Aguado (Lección 19, sección I)

25. Mauro Giuliani (Ecossoise Nº 8, Op. 33)

I.3 Lecciones en Sol mayor

26. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 3)



27. Mateo Carcassi (Ejercicio en Sol mayor)



28. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Sol mayor)



29. Dionisio Aguado (Lección 21, sección I)

5

9

13

30. Fernando Sor (Primera parte, lección 16)

6

11

15

31. Dionisio Aguado (Lección 18, sección I)

The musical score for exercise 31 consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is a continuous eighth-note pattern. The second staff starts at measure 6, the third at measure 12, the fourth at measure 18, and the fifth at measure 21. The piece concludes with a double bar line and a final quarter note.

32. Dionisio Aguado (Lección 20, sección I)

The musical score for exercise 32 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The music features a continuous eighth-note pattern with triplets indicated by a '3' over the notes. The second staff starts at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 13. The piece concludes with a double bar line and a final quarter note.

33. Dionisio Aguado (Lección 15, sección I)

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The first staff starts at measure 1 and ends with a repeat sign. The second staff starts at measure 10 and ends with a repeat sign. The third staff starts at measure 18 and ends with a double bar line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line is simple, consisting of quarter and eighth notes.

34. Dionisio Aguado (Estudio 1, sección III)

En este estudio es necesario tocar en la I y II posición para mantener el intervalo de tercera en dos cuerdas.



35. Mauro Giuliani (Estudio progresivo N° 4)

The musical score for Mauro Giuliani's 'Estudio progresivo N° 4' is presented in five staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The first staff contains the main melodic line, starting with a half note G4 and followed by eighth notes. The second staff, starting at measure 5, provides a bass line with chords and single notes. The third staff continues the melodic line. The fourth staff, starting at measure 13, features a more complex melodic pattern with slurs and grace notes. The fifth staff, starting at measure 17, provides a bass line with chords and single notes, ending with a double bar line.

I.4 Ejercicios melódicos en Mi menor

36. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 4)

The musical score for Francesco Molino's exercise is in D minor (two flats) and 4/4 time. It consists of a single staff of music. The melody begins with a half note D3, followed by quarter notes E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, and ends with a whole note D4.

37. Mateo Carcassi (Ejercicio en Mi menor)

The musical score for Mateo Carcassi's exercise is in D minor (two flats) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the main melodic line, starting with a half note D3 and followed by quarter notes E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, and ending with a whole note D4. The second staff, starting at measure 5, provides a bass line with chords and single notes, ending with a double bar line.

38. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Mi menor)

5

8

11

39. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 4b)

8

13

40. Fernando Sor-Robert de Visè (Cuarta parte, Lección 6, "Minuetto")

I.5 Lecciones en Fa mayor

41. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 11)

42. Mateo Carcassi (Ejercicio en Fa Mayor)

43. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Fa mayor)

44. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 11b)

45. Fernando Sor (Primera parte, lección 16, original en Sol mayor)

I.6 Lecciones en Re menor

En varias lecciones de esta parte final del capítulo I hay notas que sobrepasan la I posición, sobretodo en la 1ª cuerda. Utilizar la posición adecuada según sea el caso.

46. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 12)

47. Mateo Carcassi (Ejercicio en Re menor)

Musical score for exercise 47 by Mateo Carcassi in D minor, 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff, starting at measure 5, contains measures 5 through 8, ending with a double bar line.

48. Ferdinando Carulli (Primera parte , ejercicio en Re menor)

Musical score for exercise 48 by Ferdinando Carulli in D minor, 4/4 time. It consists of four staves. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff, starting at measure 5, contains measures 5 through 8. The third staff, starting at measure 9, contains measures 9 through 11. The fourth staff, starting at measure 12, contains measures 12 through 15, ending with a double bar line.

49. Fernando Sor- Robert de Visè (Cuarta parte, Lección 5 "Gavota")

Musical score for exercise 49 by Fernando Sor and Robert de Visè in D minor, 3/4 time. It consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff, starting at measure 7, contains measures 7 through 10. The third staff, starting at measure 11, contains measures 11 through 14, ending with a double bar line.

50. Fernando Sor (Primera parte, lección 23 “Allegretto”)



I.7 Lecciones en Mi mayor

51. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 9)



52. Mateo Carcassi (Ejercicio en Mi mayor)

Musical notation for exercise 52 by Mateo Carcassi. It consists of three staves in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The first staff contains the first four measures, the second staff contains measures 5 through 8, and the third staff contains measures 9 through 12. The piece features a continuous eighth-note scale from G4 to D5, followed by a descending eighth-note scale from D5 to G4, and ends with a whole note G4.

53. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Mi mayor)

Musical notation for exercise 53 by Ferdinando Carulli. It consists of four staves in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The first staff contains the first four measures, the second staff contains measures 5 through 8, the third staff contains measures 9 through 12, and the fourth staff contains measures 13 through 16. The piece begins with a series of chords and then continues with a continuous eighth-note scale from G4 to D5, followed by a descending eighth-note scale from D5 to G4, and ends with a whole note G4.

54. Mateo Carcassi ("Preludio")

Musical score for Mateo Carcassi's "Preludio". The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, the second staff contains measures 5 through 6, and the third staff contains measures 7 through 8. The music features a series of chords and arpeggiated patterns, primarily using the right hand.

55. Dionisio Aguado (Lección 38, sección I "Andantino")

Musical score for Dionisio Aguado's "Lección 38, sección I". The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 9, and the second staff contains measures 10 through 12. The music features a series of eighth-note patterns and chords, primarily using the right hand.

CAPÍTULO II

Ejercitación sobre las posiciones I y II

La II posición es ideal para tocar piezas en Sol mayor, Re mayor y ocasionalmente La mayor. Las cuerdas graves de la guitarra, Mi-La-Re, son notas afines a estas tonalidades y resulta muy factible tocarlas *al aire*, sobretodo para las tonalidades de Re mayor y La mayor. Es primordial el estudio de escalas de manera lenta y consciente en las tonalidades y posiciones referidas en cada capítulo.

II.1 Lecciones en Sol mayor

56. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 3)



57. Mateo Carcassi (Ejercicio en Sol mayor)

58. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Sol mayor)

59. Dionisio Aguado (Lección 21, sección I)

II

5

9 I

13 II

60. Dionisio Aguado (Lección 18, sección I)

En este estudio es necesario tocar en la I y II posición para mantener el intervalo de tercera en dos cuerdas.

6

12

18

21

61. Dionisio Aguado (Lección 39, sección I “Allegro Moderato”)

Musical score for exercise 61 by Dionisio Aguado, Lección 39, sección I "Allegro Moderato". The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. It consists of three staves. The first staff contains the first 7 measures. The second staff starts at measure 8 and includes first and second endings. The third staff starts at measure 14 and also includes first and second endings. The piece concludes with a double bar line.

II.2 Lecciones en Re mayor

62. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 5)

Musical score for exercise 62 by Francesco Molino, Capítulo 10, núm. 5. The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. It consists of a single staff with 8 measures, ending with a double bar line.

63. Mateo Carcassi (Ejercicio en Re mayor)

Musical score for exercise 63 by Mateo Carcassi, Ejercicio en Re mayor. The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. It consists of three staves. The first staff contains the first 4 measures. The second staff starts at measure 5 and contains the next 4 measures. The third staff starts at measure 8 and contains the final 4 measures, ending with a double bar line.

64. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Re mayor)

II

5

9

13 I

65. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 2)

5

5

8

66. Ferdinando Carulli (Primera parte, Andante mosso)

Musical score for exercise 66 by Ferdinando Carulli. The score is written in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff begins with a repeat sign. The third staff continues the melody. The piece concludes with a repeat sign and a fermata over the final note.

67. Fernando Sor (Primera parte, lección 19)

Musical score for exercise 67 by Fernando Sor. The score is written in treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff starts with a measure rest. The third staff continues the melody and ends with a double bar line and a fermata over the final note.

68. Ferdinando Carulli (Primera parte, Variación IV del “Andantino Mosso”)

Musical score for exercise 68, featuring four staves of music. The piece is in 2/4 time and one sharp (F#). It consists of a continuous pattern of triplet eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The first staff starts with a second fingering (II) above the first triplet. The second staff begins with a first fingering (I) above the first triplet. The third staff starts with a second fingering (II) above the first triplet. The fourth staff concludes with a repeat sign and a fermata.

69. Mauro Giuliani (Tercera parte, Ejercicio 3, “Allegro”)

Musical score for exercise 69, featuring five staves of music. The piece is in 2/4 time and one sharp (F#). It consists of a continuous pattern of sixteenth-note runs in the right hand and quarter notes in the left hand. The first staff starts with a first fingering (I) above the first sixteenth-note run. The second staff begins with a first fingering (I) above the first sixteenth-note run. The third staff starts with a first fingering (I) above the first sixteenth-note run. The fourth staff begins with a first fingering (I) above the first sixteenth-note run. The fifth staff concludes with a repeat sign and a fermata.

70. Mateo Carcassi (Segunda parte "Andante")

7

12

Fine

D.C. al Fine

71. Mateo Carcassi ("Allegretto")

Musical score for "Allegretto" by Mateo Carcassi. The score is written in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 6/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff starts at measure 1. The second staff starts at measure 8. The third staff starts at measure 14. The fourth staff starts at measure 20 and ends with "Fine". The fifth staff starts at measure 27. The sixth staff starts at measure 33. The seventh staff starts at measure 38 and ends with "D.C. al Fine".

II.3 Ejercicios melódicos en La mayor

La mayor es una tonalidad para tocarse entre las posiciones I y II, siempre y cuando la nota más alta no sobrepase el V traste. Resulta muy práctico tocar las notas graves en I posición y las agudas en la II posición.

72. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 7)

Musical score for "Capítulo 10, núm. 7" by Francesco Molino. The score is written in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and common time signature. It consists of a single staff of music.

73. Mateo Carcassi (Ejercicio en La mayor)

Musical score for exercise 73 by Mateo Carcassi. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two staves. The first staff contains the first four measures of the piece. The second staff begins at measure 5 and contains the remaining measures, ending with a double bar line. The melody is a continuous eighth-note pattern that moves up and then down the scale.

74. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en La mayor)

Musical score for exercise 74 by Ferdinando Carulli. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four staves. The first staff begins with a chordal introduction and then continues with the melody. The second, third, and fourth staves continue the eighth-note melodic line. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

75. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 3)

76. Mateo Carcassi ("Allegretto")

77. Francesco Molino (Capítulo 7, núm. 7d “Allegro”)

Musical score for Francesco Molino's piece, showing five staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes measures 1 through 36, with measure numbers 10, 18, 24, and 32 explicitly labeled. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some rests and dynamic markings.

78. Dionisio Aguado (Lección 40, sección I)

Musical score for Dionisio Aguado's piece, showing four staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes measures 1 through 15, with measure numbers 6, 12, and 15 explicitly labeled. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some rests and dynamic markings.

79. Dionisio Aguado (Segunda parte, ejercicio 3)

Musical score for exercise 79 by Dionisio Aguado. The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff begins at measure 7 and includes a repeat sign. The third staff begins at measure 12 and concludes with a double bar line and repeat dots.

80. Mateo Carcassi ("Vals")

Musical score for exercise 80 by Mateo Carcassi, titled "Vals". The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of four staves. The first staff contains measures 1 through 10, with a first ending bracket labeled 'I' and a second ending bracket labeled 'II'. The second staff begins at measure 11 and contains measures 11 through 17. The third staff begins at measure 18 and contains measures 18 through 25, ending with the word "Fine". The fourth staff begins at measure 26 and contains measures 26 through 32, ending with the instruction "D.C. al Fine".

CAPÍTULO III

Ejercitación sobre la posición IV

El registro medio del instrumento comienza con la IV posición. Es muy práctico leer en esta posición principalmente las tonalidades de La mayor y, sobretodo, Mi mayor. Recomiendo el estudio de escalas que se muevan entre la I y la IV posición en las tonalidades referidas.

III. 1 Lecciones en La mayor

81. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 7)



82. Mateo Carcassi (Ejercicio en La mayor)

Musical notation for exercise 82 by Mateo Carcassi. The piece is in the key of D major (two sharps) and common time (C). It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The notation is marked with a 'IV' above the first measure, indicating the fourth position. The exercise is divided into two staves. The first staff contains the first four measures, and the second staff contains the remaining measures, starting with a '5' above the first note, indicating the fifth finger. The piece concludes with two measures of sustained chords.

83. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en La mayor)

IV

5

8

11

84. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 3)

IV

5

9

12

III.2 Lecciones en Mi mayor

85. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 9)

IV

86. Mateo Carcassi (Ejercicio en Mi mayor)

IV

5

87. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Mi mayor)

IV

5

9

12

I

88. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)

Musical score for exercise 88 by Ferdinando Carulli, consisting of five staves of music in G major (one sharp) and common time (C). The score is marked with a Roman numeral IV at the beginning. The first staff contains measures 1-4. The second staff, starting at measure 5, contains measures 5-8. The third staff, starting at measure 9, contains measures 9-12. The fourth staff, starting at measure 13, contains measures 13-15. The fifth staff, starting at measure 16, contains measures 16-18 and ends with a double bar line.

89. Mateo Carcassi (Segunda parte, Preludio)

Musical score for exercise 89 by Mateo Carcassi, consisting of two staves of music in G major (one sharp) and common time (C). The score is marked with Roman numerals IV and II. The first staff contains measures 1-6, with a dashed line above it indicating a fingering pattern. The second staff, starting at measure 4, contains measures 4-7, with a dashed line above it indicating a fingering pattern. The piece ends with a double bar line.

90. Mateo Carcassi (Segunda parte, "Vals")

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-10) begins with a Roman numeral 'IV' above a dashed arrow pointing to the right, indicating a fingering or breath mark. The second system (measures 11-17) contains a continuous eighth-note pattern. The third system (measures 18-26) includes a double bar line with repeat dots, followed by the word 'Fine' below the first measure. The fourth system (measures 27-33) concludes with the instruction 'D.C. al Fine' at the bottom right.

91. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 2)

7

13 *Fine*

20

25

31

34 *D.C. al Fine*

CAPÍTULO IV

Ejercitación sobre la posición V

IV.1 Lecciones en Fa mayor

El dominio de la V posición es primordial ya que es una posición de paso entre la zona grave y aguda del diapasón. Aunque la tonalidad más cómoda para leer es Fa mayor, hay muchas más tonalidades que atraviesan esta zona de manera recurrente. Las siguientes lecciones son para familiarizarse con diversas tonalidades en esta zona media del diapasón.

92. Francesco Molino (Cap. 10, núm. 11)



93. Mateo Carcassi (Ejercicio en Fa mayor)



94. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)

Musical score for exercise 94 by Ferdinando Carulli. The score consists of five staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a 'V' finger position and a dashed arrow pointing right. The second staff starts with a '5' finger position. The third staff starts with a '9' finger position. The fourth staff starts with a '13' finger position. The fifth staff starts with a '16' finger position. The piece concludes with a double bar line.

95. Mateo Carcassi (Segunda parte, Preludio)

Musical score for exercise 95 by Mateo Carcassi. The score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a 'V' finger position. The second staff starts with a '3' finger position and includes 'III' and 'I' fingerings. The third staff starts with a '5' finger position and includes a 'V' fingering. The piece concludes with a double bar line.

96. Mateo Carcassi (Segunda parte, Andantino)

V

8

Fine

15

22

28

32

D.C. al Fine

97. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 2)

V

8

15

Fine

22

D.S. al Fine

IV.2 Lecciones en Si bemol mayor

98. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 13)



99. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 13b)

Musical notation for exercise 99, consisting of three staves. The piece is in B-flat major (one flat) and 4/4 time. The first staff starts with a V position marker. The second staff begins at measure 8, and the third staff begins at measure 14. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

IV. 3 Combinación de posiciones en Re menor y La menor

Lecciones para dominar los desplazamientos entre las posiciones I, II, IV y V. Recomiendo los ejercicios de la Escuela Razonada de la Guitarra, Vol. 2 y 3 de Emilio Pujol para trabajar la movilidad de la mano izquierda.

100. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 12)

Musical notation for exercise 100, starting with II and V position markers. The piece is in D minor (two flats) and 4/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes, ending with a whole note rest.

101. Mateo Carcassi (Ejercicio en Re menor)

Musical score for exercise 101 by Mateo Carcassi in D minor. The score is written in 4/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It contains two measures of music, with a fingering 'II' above the first measure and a fingering 'V' above the second measure. The second staff begins with a measure number '5' and contains two measures of music, ending with a double bar line.

102. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Re menor)

Musical score for exercise 102 by Ferdinando Carulli in D minor. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It contains two measures of music, with a fingering 'II' above the second measure. The second staff begins with a measure number '5' and contains two measures of music. The third staff begins with a measure number '9' and contains two measures of music. The fourth staff begins with a measure number '12' and contains two measures of music, ending with a double bar line.

103. Mauro Giuliani (Ecolsoise No 8, original en La menor)

I

6

V

Fine

p

12

D.C. al Fine

104. Fernando Sor (Primera parte, Lección 23 "Allegretto")

The image displays a musical score for Fernando Sor's 'Primera parte, Lección 23 "Allegretto"'. The score is written in a single system with eight staves, each containing a line of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music consists of a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. Fingerings are indicated by Roman numerals (I, II, V) above the notes. The score begins with a 'V' above the first measure. The first staff ends with a measure number '5'. The second staff ends with a measure number '9'. The third staff ends with a measure number '13'. The fourth staff ends with a measure number '17'. The fifth staff ends with a measure number '21'. The sixth staff ends with a measure number '25'. The seventh staff ends with a measure number '29'. The final staff concludes with a double bar line and repeat dots.

105. Fernando Sor (Primera parte, lección 11)

V I

5 IV

8 V

106. Fernando Sor (Primera parte, lección 13)

Las notas entre paréntesis se pueden omitir.

V IV I V

I I

V

I

CAPÍTULO V

Ejercitación sobre la posición VII

La posición VII tiene la misma jerarquía que la posición V, por encontrarse en la zona media del diapasón. Debido a la frecuencia de su uso es necesario familiarizarse con ella. Si el intérprete domina estas dos posiciones tendrá prácticamente comprendido el 80% de las notas sobre el diapasón.

V.1 Lecciones en Do mayor

107. Francesco Molino (Capítulo 8, núm. 1)



108. Mateo Carcassi (Ejercicio en Do mayor)

109. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)

110. Ferdinando Carulli (Primera parte, ejercicio en Do mayor)

I VII

5

8 I

11

111. Dionisio Aguado (Lección 5, sección I)

VII

9

112. Fernando Sor (Primera parte, lección 3, ejercicio 7a)

VII

3

113. Fernando Sor (Primera parte, lección 3, ejercicio 7b)

Musical score for exercise 113 by Fernando Sor. It consists of two staves in 3/4 time. The first staff starts with a 'VII' fingering above the first measure. The second staff starts with a '5' fingering above the first measure. The piece concludes with a double bar line.

114. Fernando Sor (Parte 1, lección 4)

Musical score for exercise 114 by Fernando Sor. It consists of three staves in common time. The first staff has 'I' and 'VII' fingerings above the first and second measures respectively. The second staff starts with a '5' fingering above the first measure. The third staff starts with an '8' fingering above the first measure and has an 'I' fingering above the second measure. The piece concludes with a double bar line.

V.2 Lecciones en Sol mayor

115. Mateo Carcassi (Ejercicio en Sol mayor)

Musical score for exercise 115 by Mateo Carcassi. It consists of two staves in common time with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a 'VII' fingering above the first measure. The second staff starts with a '5' fingering above the first measure. The piece concludes with a double bar line.

116. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)

Musical score for exercise 116 by Ferdinando Carulli. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of six staves of music. The first staff begins with a fingering of VII. The second staff starts with a fingering of 5. The third staff starts with a fingering of 9. The fourth staff starts with a fingering of 13. The fifth staff starts with a fingering of 17. The sixth staff starts with a fingering of 20. The piece concludes with a double bar line.

117. Mateo Carcassi (Segunda parte, Preludio)

Musical score for exercise 117 by Mateo Carcassi. The piece is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two staves of music. The first staff begins with a fingering of VII and a V. The second staff starts with a fingering of I. The piece concludes with a double bar line.

118. Mateo Carcassi (Segunda parte, Allegretto)

VII

8

15

22

Fine

D.C. al Fine

119. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 2 “Vals”)

Para su primer lectura se pueden omitir las notas graves.

The image displays a musical score for exercise 119 by Ferdinando Carulli, titled "Segunda parte, ejercicio 2 'Vals'". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The music consists of five staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. The melody is characterized by a steady eighth-note pattern, often with beamed eighth notes. The second staff continues this pattern with some melodic variation. The third staff features a repeat sign (double bar line with two dots) and a first ending bracket. The fourth staff concludes the first ending with a repeat sign. The fifth staff continues the melody and ends with a final double bar line and repeat dots. The overall style is that of a classical exercise, focusing on rhythmic precision and melodic flow.

CAPÍTULO VI

Ejercitación sobre la posición IX

En la práctica de la lectura a primera vista la IX posición es una posición complementaria, pero resulta imprescindible su estudio para obtener un total conocimiento de las notas en la zona aguda del diapasón.

VI.1 Lecciones en Re mayor y La mayor

120. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 5)



121. Mateo Carcassi (Ejercicio en Re mayor)



122. Francesco Molino (Capítulo 10, núm. 7)



123. Mateo Carcassi (Primera parte, ejercicio en La mayor)

Musical score for exercise 123, first part, in D major. The score consists of two staves. The first staff is in 4/4 time and contains a melodic line with a starting fret of 0. It is marked with Roman numerals VII and IX. The second staff is in 5/4 time and contains a bass line with a starting fret of 5, ending with two chords marked with a 0.

124. Mateo Carcassi (Segunda parte, ejercicio en La mayor)

Musical score for exercise 124, second part, in D major. The score consists of two staves. The first staff is in 6/8 time and contains a melodic line with a starting fret of IX and a dashed arrow indicating a shift. The second staff is in 5/4 time and contains a bass line with a starting fret of 5, ending with two chords.

125. Mateo Carcassi (Segunda parte, "Preludio")

Musical score for exercise 125, second part, "Preludio", in D major. The score consists of three staves. The first staff is in 6/8 time and contains a melodic line with a starting fret of IX, marked with Roman numerals IX and VII. The second staff is in 3/4 time and contains a melodic line with a starting fret of IX, marked with Roman numerals IX, III, and V. The third staff is in 5/4 time and contains a melodic line with a starting fret of 5, marked with Roman numerals III and V.

126. Ferdinando Carulli (Segunda parte, ejercicio 1)

IX

5

9

13

16

127. Mateo Carcassi (Segunda parte, Allegretto)

IX

1
7
13
19
24
30
35
39

ANEXO IV

PROGRAMA DE ASIGNATURA

Lectura práctica a primera vista para guitarra I

Juan Carlos Laguna

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



LICENCIATURA ENⁱ MÚSICA

PROGRAMA DE ASIGNATURA



SEMESTRE: ⁱⁱ 1°		CLAVE: ⁱⁱⁱ			
DENOMINACIÓN DE LA ASIGNATURA^{iv}					
Lectura práctica a primera vista en la guitarra I					
MODALIDAD ^v	CARÁCTER ^{vi}	HORAS SEMESTRE ^{vii}	HORA / SEMANA		CRÉDITOS ^{viii}
			H.T. ^{ix}	H.P. ^x	
Curso	Obligatorio	32	0	2	
LÍNEA DE FORMACIÓN ^{xi}			ÁREA DE CONOCIMIENTO ^{xii}		
Musical			Guitarra-Interpretación		
ASIGNATURA ANTECEDENTE ^{xiii}			ASIGNATURA CONSECUENTE ^{xiv}		
			Lectura musical a primera vista II		

DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA ^{xv}
<p>La lectura a primera vista es una herramienta elemental para el músico profesional, tanto en el campo interpretativo como en el docente. Se relaciona directamente con el ámbito laboral para el futuro egresado ya que tiene aplicaciones prácticas inmediatas. Su inclusión en el mapa curricular de la Licenciatura en Músico-Instrumentista con la especialidad en Guitarra, se propone como asignatura antecedente a las prácticas orquestales, donde en los semestres consecuentes puede poner en práctica el conocimiento adquirido.</p>

OBJETIVO GENERAL ^{xvi}
<p>El alumno adquirirá estrategias de estudio que le permitirán tener mayor comprensión, precisión y velocidad en la interpretación de pasajes musicales a</p>

primera vista en la zona grave y media del diapasón de la guitarra.

N° DE HORAS^{xvii}	OBJETIVO PARTICULAR^{xviii} Al finalizar el estudio de la unidad el alumno será capaz de:	UNIDAD DIDÁCTICA^{xix}
	Fundamentar la importancia del estudio y práctica de la lectura musical a primera vista	I. La lectura a primera vista y su estudio. Antecedentes. Fuentes existentes. Utilidad de la lectura musical a primera vista. La lectura a primera vista en el curriculum escolar. Relación entre la lectura musical y la lectura de textos.
	Reconocer las particularidades y metodología de la lectura a primera vista aplicada a la guitarra	II. Características de la lectura a primera vista en la guitarra. Dificultades propias de la lectura a primera vista Metodología existente Morfología del diapasón Importancia del análisis previo
	Tocar fluidamente ejercicios ritmico-melódicos y familiarizarse con la zona grave del diapasón	III. Lectura en la posición I Lectura melódica en Do mayor, Sol mayor, Fa mayor, La menor, Mi menor y Re menor Lectura rítmica Lectura en ensamble
	Tocar fluidamente ejercicios ritmico-melódicos y familiarizarse con la zona grave del diapasón	IV. Lectura en la posición II Lectura melódica en Sol mayor, Re mayor y La mayor Lectura rítmica Lectura en ensamble
	Tocar fluidamente ejercicios ritmico-melódicos y familiarizarse con la zona media del diapasón	V. Lectura en la posición IV Lectura melódica en La mayor y Mi mayor Lectura rítmica Lectura en ensamble
	Tocar fluidamente ejercicios ritmico-melódicos y familiarizarse con la zona media del diapasón	VI. Lectura en la posición V Lectura melódica en Fa mayor Lectura rítmica Lectura en ensamble
	Leer combinando posiciones y	VII. Lectura en el registro medio y

	tonalidades simples	grave. Lectura en tonalidades idiomáticas a la guitarra. Lectura solo y en ensamble en posiciones libres.
TOTAL: ^{xx}		

SUGERENCIAS DIDÁCTICAS ^{xxi}	SUGERENCIAS DE EVALUACIÓN ^{xxii}
Trabajo en ensamble	Asistencia en clase, examen parcial y examen final.

REPERTORIO PARA EXAMEN ^{xxiii}
Repertorio solo y en ensamble en I, II, IV y V posición.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA Y PARTITURAS ^{xxiv}
<ul style="list-style-type: none"> • De Biasi, M. (2013). 18 Studi progresivi. Ed. Sinfonica: Italia. • Dodgson, S.; Quine, H. (1975). <i>Progressive Reading for guitarists</i>, Londres: Ricordi. • Dodgson, S., Quine, H. (1986). <i>At sight: 60 Sight Reading exercises for guitar</i>, Londres: Ricordi • Duncan, Ch. (1996). <i>Guitar at sight</i>, San Francisco: Guitar Solo Publications. • Hickman, D.R. (1979). <i>Music speed reading: for melodic instruments</i>, California: Wimbledon Music. • Hickman, D.R. (1986). <i>Music speed Reading for beginners</i>, California: Trigram Music • Kember, J. ; Beech, M. (2007). <i>Guitar Sight-Reading 1-2</i>. Londres: Schott. • Lemoine, E. ; Carulli, G. (1955). <i>Solfeo de los solfeos</i>. México: Ricordi. • Leavitt, W. (1979). <i>Reading studies for guitar</i>. Boston: Berklee Press. • Marsh, S. (2011). <i>Sight Reading for guitarists</i>. New York: Mel Bay. • Oakes, D. (1998). <i>Music Reading for guitar: The complete method</i>, Milwaukee: Hal Leonard Corporation. • Tamez, G (¿). <i>Veinte piezas sencillas para Guitarra</i>. Propiedad del compositor. • Thrèhard, J.M. (1996-1998). <i>A première vue: Méthode de déchiffrage à deux guitares</i>, Vols I-VI, Paris: Gérard Billaodot Ed.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA^{xxv}

- Aguado, D. (1843). *Nuevo Método de Guitarra*. Madrid: Ed facsimilar
- Carcassi, M. (1924). *Méthode complète por la Guitare*. Paris: Schotts.
- Carulli, F. (1965). *Método completo per lo studio della chitarra*. Volumen único. Italia: Bèrben.
- Giuliani, M. (1924). *Estudio per la Chitarra*. Viena: Artaria Company.
- Molino, F. (1817). *Méthode e por la Guitare*. Paris: L'Auteur
- Sor, F. (1830). *Méthode complète por la Guitare*. Paris: Shonenberger.

OTRAS FUENTES DE INFORMACIÓN:**(INTERNET, SOPORTES SONOROS Y AUDIOVISUALES, SOFTWARE Y OTROS^{xxvi}**www.sightreadingfactory.com**PERFIL PROFESIOGRÁFICO^{xxvii}**

Profesor con estudios de posgrado en Música con especialidad en Guitarra, contar con experiencia profesional en ensambles de música de cámara y conocer la bibliografía básica relacionada con el tema.

FECHA DE ELABORACIÓN^{xxviii}	AUTORES^{xxix}	FECHA DE RECEPCIÓN POR PARTE DE LA COORDINACIÓN ACADÉMICA^{xxx}
	Juan Carlos Laguna	

FIRMA DE LOS RESPONSABLES^{xxxi}

--

ANEXO V

PROGRAMA DE ASIGNATURA

Lectura práctica a primera vista para guitarra II

Juan Carlos Laguna

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



LICENCIATURA EN^{xxxii} MÚSICA

PROGRAMA DE ASIGNATURA



SEMESTRE: ^{xxxiii} 2º		CLAVE: ^{xxxiv}			
DENOMINACIÓN DE LA ASIGNATURA^{xxxv}					
Lectura práctica a primera vista en la Guitarra II					
MODALIDAD ^{xxxvi}	CARÁCTER ^{xxxvii}	HORAS SEMESTRE	HORA / SEMANA		CRÉDITOS ^{xxxix}
			H.T. ^{xl}	H.P. ^{xli}	
Curso	Obligatorio	32	0	2	
LÍNEA DE FORMACIÓN^{xlii}			ÁREA DE CONOCIMIENTO^{xliii}		
Musical			Guitarra-Interpretación		
ASIGNATURA ANTECEDENTE^{xliv}			ASIGNATURA CONSECUENTE^{xlv}		
Lectura práctica a primera vista en la Guitarra I			Conjuntos Orquestales I		

DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA^{xlvi}
<p>La lectura a primera vista es una herramienta elemental para el músico profesional, tanto en el campo interpretativo como en el docente. Se relaciona directamente con el ámbito laboral para el futuro egresado ya que tiene aplicaciones inmediatas. Su inclusión en el mapa curricular de la Licenciatura en Músico-Instrumentista con la especialidad en Guitarra, se propone como asignatura antecedente a las prácticas orquestales, donde en los semestres consecuentes puede poner en práctica el conocimiento adquirido.</p>

OBJETIVO GENERAL^{xlvii}
<p>El alumno adquirirá estrategias de estudio que le permitirán tener mayor comprensión, precisión y velocidad en la interpretación de pasajes musicales a primera vista en la zona media y aguda del diapasón de la guitarra.</p>

N° DE HORAS ^{xlviii}	OBJETIVO PARTICULAR ^{xlix} Al finalizar el estudio de la unidad el alumno será capaz de:	UNIDAD DIDÁCTICA ¹
		VIII.
	Tocar fluidamente ejercicios ritmico-melódicos y familiarizarse con la zona media del diapasón	I. Lectura en la posición V (continuación) Lectura melódica en Fa mayor Lectura rítmica Lectura en ensamble
	Tocar fluidamente ejercicios ritmico-melódicos y familiarizarse con la zona aguda del diapasón	II. Lectura en la posición VII Lectura melódica en Do mayor y Sol mayor Lectura rítmica Lectura en ensamble
	Tocar fluidamente ejercicios ritmico-melódicos y familiarizarse con la zona aguda del diapasón	III. Lectura en la posición IX Lectura melódica en Re mayor y La mayor Lectura rítmica Lectura en ensamble
	Dominar los traslados de la mano izquierda en las diferentes posiciones del diapasón de la guitarra.	IV. Lectura en diferentes posiciones Lectura de estudios y pequeñas piezas en solo y en ensamble
	Leer un pasaje un pasaje musical con relative fluidez tanto en obras solistas o en música de cámara	V. Lectura en posiciones altas Lectura en tonalidades poco comunes en la guitarra Lectura de obras con scordatura
TOTAL: ^{li}		

SUGERENCIAS DIDÁCTICAS ⁱⁱⁱ	SUGERENCIAS DE EVALUACIÓN ^{liiii}
	Asistencia en clase, examen parcial y final

REPERTORIO PARA EXAMEN ^{liv}
Repertorio solo y en ensamble en las posiciones VI-IX. Lectura de obras como solista. Lectura con alteraciones.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA Y PARTITURAS ^{lv}
<ul style="list-style-type: none"> • Dodgson, S.; Quine, H. (1975). <i>Progressive Reading for guitarists</i>, Londres: Ricordi. • Dodgson, S., Quine, H. (1986). <i>At sight: 60 Sight Reading exercises for guitar</i>, Londres:

Ricordi

- Duncan, Ch. (1996). *Guitar at sight*, San Francisco: Guitar Solo Publications.
- Hickman, D.R. (1979). *Music speed reading: for melodic instruments*, California: Wimbledon Music.
- Hickman, D.R. (1986). *Music speed Reading for beginners*, California: Trigram Music
- Kember, J. ; Beech, M. (2007). *Guitar Sight-Reading 1-2*. Londres: Schott.
- Lemoine, E. ; Carulli, G. (1955). *Solfeo de los solfeos*. México: Ricordi.
- Leavitt, W. (1979). *Reading studies for guitar*. Boston: Berklee Press.

Marsh, S. (2011). *Sight Reading for guitarists*. New York: Mel Bay.

Oakes, D. (1998). *Music Reading for guitar: The complete method*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Thrèhard, J.M. (1996-1998). *A première vue: Méthode de déchiffrage à deux guitares*, Vols I-VI, Paris: Gérard Billaodot Ed.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA^{lvi}

- Aguado, D. (1843). *Nuevo Método de Guitarra*. Madrid: Ed facsimilar
- Carcassi, M. (1924). *Méthode complète por la Guitare*. Paris: Schotts.
- Carulli, F. (1965). *Método completo per lo studio della chitarra*. Volumen único. Italia: Bèrben.
- Giuliani, M. (1924). *Estudio per la Chitarra*. Viena: Artaria Company.
- Molino, F. (1817). *Méthode e por la Guitare*. Paris: L'Auteur
- Sor, F. (1830). *Méthode complète por la Guitare*. Paris: Shonenberger
- Smith-Brindle, R. (1979). *Guitarcosmos1-2-3*. London: Schotts

OTRAS FUENTES DE INFORMACIÓN: (INTERNET, SOPORTES SONOROS Y AUDIOVISUALES, SOFTWARE Y OTROS ^{lvii})

www.sightreadingfactory.com

PERFIL PROFESIOGRÁFICO^{lviii}

Profesor con estudios de Licenciatura en Música con especialidad en Guitarra, contar con experiencia profesional en ensambles de música de cámara y conocer la bibliografía básica de ésta materia.

FECHA DE ELABORACIÓN ^{lix}	AUTORES ^{lx}	FECHA DE RECEPCIÓN POR PARTE DE LA COORDINACIÓN ACADÉMICA ^{lxi}
	Juan Carlos Laguna	

FIRMA DE LOS RESPONSABLES ^{lxii}
