

## PERSPECTIVAS DE APRENDIZAJE INFORMAL DE LA GUITARRA EN LA ENSEÑANZA OBLIGATORIA

## PERSPECTIVES ABOUT INFORMAL LEARNING GUITAR IN PRIMARY AND SECONDARY SCHOOL

Francisco Alfonso VALDIVIA SEVILLA\*

### RESUMEN

Pocos instrumentos son tan populares y suscitan en tal medida el aprendizaje autónomo en niños y jóvenes como la guitarra. Sin embargo, ésta se halla en gran medida ausente de la actividad docente tanto en la Educación Primaria como en la Secundaria. A partir de investigaciones previas, este artículo aborda con perspectiva histórica la universalidad de la práctica popular de la guitarra por parte de aficionados y sus modos de adquirir formación y conocimientos, y plantea la necesidad de tomar en consideración el aprendizaje informal de la guitarra en el ámbito educativo, proponiendo líneas de actuación didáctica a tal fin.

**Palabras clave:** guitarra, aprendizaje autónomo, aprendizaje informal, símbolos de acordes, música popular, aculturización

### ABSTRACT

Few instruments are so popular and have engendered such an autonomous learning in children and youth as the guitar. However, this is largely absent both in Primary and Secondary Education in Spain. From previous research, this paper deals with historical perspective universality of popular guitar practice by amateurs and their ways of acquiring education and knowledge, and a need to take into account the informal learning of the guitar at the educational field by proposing lines of didactic performance for that purpose.

**Keywords:** Guitar, autonomous learning, informal learning, chord symbols, popular music, acculturation.

---

\* Universidad de Sevilla

Recibido: 3 de diciembre de 2014. Aceptado: 16 de enero de 2015.

Desde antiguo, la guitarra ha ejercido una poderosa fascinación en la cultura de la sociedad urbana. Diversos factores han sido determinantes para hacer de ella tal vez el instrumento más popular de todos los tiempos. Entre estos factores tienen un lugar muy destacado los aspectos estéticos y proporcionales al cuerpo humano, así como su facilidad de transporte y por tanto su adaptabilidad a diversos contextos. Del mismo modo, su facilidad de mantenimiento ha contribuido a hacer de ella un instrumento rentable y duradero. Por otra parte, la sencillez de su diseño básico ha permitido una evolución tecnológica que la ha mantenido en contacto permanente con el desarrollo de la música popular, convirtiéndose al mismo tiempo en un producto industrial asequible en distintos rangos de precio y calidad. Unida a estos factores, la posibilidad de su uso como instrumento popular, ligada en su origen a la ejecución en estilo rasgueado mediante un vocabulario más o menos sencillo de acordes para acompañar canciones sin que sea necesario ‘pensar la música’ en un sentido formal, ha hecho de ella un instrumento ideal para los aficionados con poca formación musical que no aspiran a alcanzar las cotas artísticas de los virtuosos sino tan solo deleitarse con una práctica musical sencilla, gratificante y cotidiana. En el contexto escolar, la introducción de la guitarra es factible y puede conseguir resultados estimulantes (Evelein, 2006; Seifried, 2006). En estos tiempos, gracias a Internet, existe una gran cantidad de información y posibilidades de desarrollar un aprendizaje informal del instrumento en aspectos que cubren todos los campos del mismo, desde las técnicas de ejecución a las de ajuste y mantenimiento. Partiendo de la premisa de que en el contexto actual es necesario tomar en cuenta la importancia de relacionar entre sí los distintos contextos formal, no formal e informal del aprendizaje (Díaz e Ibarretxe, 2008), tanto como lo es tomar lo popular en serio (De Aguilera, 2004), particularmente en relación con la universalidad de unos modos de aprendizaje que se han venido cultivando desde el pasado, este artículo quiere llamar la atención sobre las posibilidades que abren las nuevas tecnologías para un aprendizaje informal y autónomo de la guitarra, y cómo la escuela puede ayudar y al mismo tiempo beneficiarse de ello integrando diversas competencias en el proceso.

## **DE LAS CIFRAS DE RASGUEADO A LOS GUITAR SYMBOLS**

Las posibilidades de la guitarra como instrumento acórdico se vienen explotando desde muy antiguo, pero fue a finales del siglo XVI cuando tomaron carta de naturaleza. Es entonces cuando surgen diversos sistemas de notación abreviada de acordes para memorizar con poco esfuerzo las

posiciones más comunes de los distintos acordes. Estos sistemas fueron sin duda alguna la plasmación por escrito de una práctica oral ya extendida cuando fueron formulados (Yakeley y Hall, 1995). En líneas generales, estos sistemas en el contexto de la música del Barroco se engloban en dos grupos: populares y sintéticos. Los primeros tienen su origen en usos y prácticas populares propias de un contexto social iletrado: a partir de nominativos tales como *cruzado*, *patilla*, *puente*... se creó un sistema basado en símbolos y cifras que se ha dado en llamar “cifra castellana”, utilizado ampliamente en la Península Ibérica y sus zonas de influencia hasta bien mediado el siglo XVIII. Aunque este sistema mantiene cierta homogeneidad en el empleo de nueve caracteres básicos (Fig. 1), su naturaleza popular propició numerosas variantes, alguna de ellas llegando a constituir un sistema propio como es el caso de la “cifra mallorquina”. Otro sistema, conocido como “alfabeto” o “abecedario” (Fig. 2), usado principalmente en Italia, empleaba letras en lugar de números. Esta característica permitió un uso más amplio, ya que a las letras que designaban los acordes básicos se podían añadir cifras más pequeñas –a modo de superíndices– para representar desplazamientos de la postura básica a lo largo del diapasón, y asimismo propició su uso en conjunción con las cifras de punteado, dando lugar a lo que se conoció como “tablatura mixta” (Fig. 3).



Figura 1.

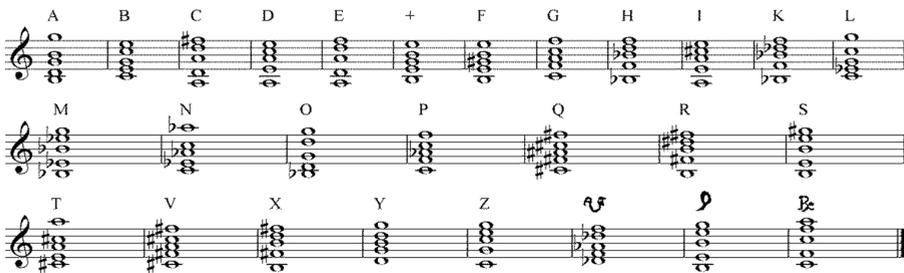


Figura 2.

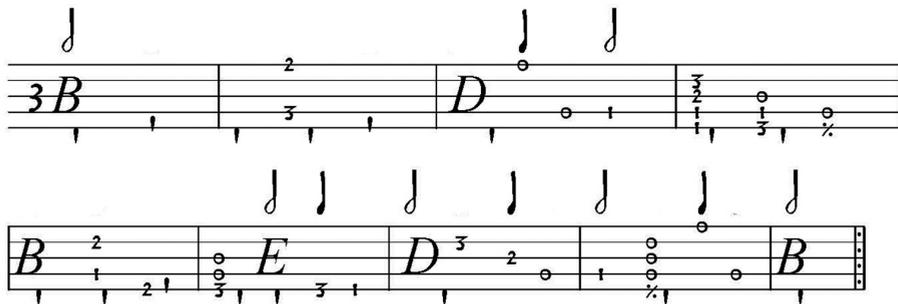


Figura 3.

Por otra parte, otros sistemas como el inventado por Joan Carlos Amat –sistema que se ha dado en llamar “cifra catalana” (Fig. 4)– poseen una naturaleza sintética, ya que no se originan en el uso popular sino que obedecen a una ordenación consciente basada en fundamentos del arte musical. En el caso del sistema de Amat, esta ordenación responde a un orden de intervalos de quinta descendentes, con el añadido de la letra ‘n’ para indicar un acorde mayor y de la letra ‘b’ para el modo menor. Nicolás Doizy de Velasco inventó otro sistema sintético en el cual los signos representativos de los acordes (letras en este caso) procedían según los doce semitonos en que se divide la escala.

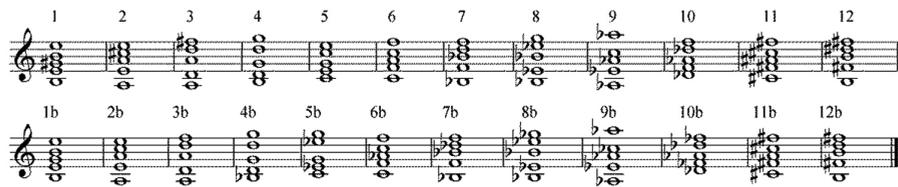


Figura 4.

El uso de estos sistemas fue un rasgo característico de la cultura guitarrística de las dos penínsulas del sur de Europa. Sus escasas apariciones en zonas más septentrionales (Francia, Países Bajos, Alemania) tienen generalmente una marcada conexión italiana o española (Castro y Devoto, 1965; Brown y San Román, 2005). En España, en un momento histórico en que la cultura está fuertemente dirigida desde el poder (Maravall, 1975), el uso de la cifra ayudó a difundir y consolidar el gusto musical amateur –asentado en la oralidad y en la práctica comunitaria– entre unas clases urbanas emergentes y plenamente aculturizadas a través del teatro y la literatura que proporcionaban modelos de conducta social.

Con algunas excepciones impresas, el medio más común de difusión de las cifras fue el manuscrito. Las dificultades de la imprenta en España tuvieron un papel determinante en esto, pero no hay que pasar por alto que la producción de manuscritos llegó a estar lo bastante profesionalizada – maestros de primeras letras y estudiantes universitarios principalmente – como para competir con el libro impreso, y cumplir además funciones de privacidad o sociabilidad cerrada que eran muy del agrado de las clases más pudientes (Bouza, 2001). Las cifras aparecieron en diversos soportes y cumplieron diversas funciones. Por ejemplo, las encontramos en manuscritos de obras de teatro menor (bailes, sainetes, mojigangas...) que pertenecieron a compañías teatrales con la función de dar el tono de inicio de las partes cantadas. Similar función tuvieron en colecciones de música punteada, tanto impresas como manuscritas. Pero su principal objeto fue servir de notación de la armonía de composiciones vocales que, merced en parte a este uso, alcanzaron una notable difusión. Este aspecto ha sido el más estudiado por los musicólogos, por el innegable interés que tiene el estudio comparativo de una composición vocal culta y sus variantes populares consistentes tan solo en el texto poético y los acordes, dispuestos con variable precisión sobre las sílabas, así como de los conflictos resultantes de las diferencias armónicas entre ambas versiones (Baron, 1977; Robledo, 1989; Yakeley y Hall, 1995; Griffiths, 2003; Valdivia, 2008, 2012 y principalmente 2014b). A menudo, estas composiciones se agrupaban en cuadernillos que han llegado hasta nosotros encuadernados en libros facticios. Otras veces se hacían copias, por encargo de algún particular, de un repertorio de canciones. Aunque predomina el formato de texto y cifras, no es infrecuente encontrar escrita la melodía de la composición.

Algunas de las fuentes conservadas presentan una clara intencionalidad instruccional, teniendo aquí la cifra la función de herramienta didáctica en el proceso de aprendizaje que habilitará al aficionado en la adquisición de un repertorio. Tal es el caso de los libros impresos de Amat (1596), Briceño (1626), Ruiz de Ribayaz (1677) y Minguet e Yrol (1756). En general, estos libros tienen un elemento en común: en ellos se proporcionan tablas que representan las posturas correspondientes a los símbolos, y un repertorio consistente en tonos (canciones) y sonos de baile anotados con cifras de rasgueado, cuya interpretación adecuada depende en gran medida del conocimiento que de ellos tuvieron los receptores de los libros a través de la transmisión oral, ya que la información sobre ritmos y melodías es escasa, y generalmente nula, limitándose –y no siempre– a indicar la dirección de los golpes o rasgueos.

Estos libros están concebidos con un propósito didáctico. Amat trata de enseñar a sus lectores a tañer un son por doce modos (o semitonos). Su tratado *Guitarra española* tuvo varias ediciones –entre ellas algún plagio– llegando a publicarse la última de ellas a principios del siglo XIX. Luis Briceño aspira a enseñar “a tañer la guitarra a lo español”, aunque realmente el único contenido puramente didáctico de su “Método” es la tabla de acordes y unas breves instrucciones para afinar el instrumento. El resto del contenido –sones de baile y letras con cifras– solo puede entenderse si se conocen las tonadas. Briceño era profesor de guitarra en París, y con toda seguridad éste era el repertorio que enseñaba –de viva voz– a sus alumnas y alumnos franceses. Lucas Ruiz de Ribayaz plantea su *Luz y Norte Musical* como un tratado destinado a enseñar los fundamentos de teoría musical y las nociones básicas de lectoescritura musical que servían para los dos instrumentos que estaban más en boga en el contexto amateur: el arpa de dos órdenes y la guitarra, es decir, la cifra de órgano, la de punteado y la de rasgueado. Los cuadernos publicados por Pablo Minguet a mediados del siglo XVIII reciclan en su mayor parte el material teórico contenido en otras publicaciones instrumentales, concretamente las de Amat, Sanz (1674) y Murcia (1714), pero atestiguan la vigencia de la cifra de rasgueado (en sus dos principales estilos, catalán y castellano) en una época más tardía.

Pero además de estos tratados teóricos, se conservan fragmentos manuscritos que reflejan un repertorio transmitido de maestro a alumno. La formación musical amateur era de carácter informal, y en ocasiones coloquial. Los aficionados aprendían de manera no reglada, sin planes de estudio, a menudo de forma autónoma y a voluntad, y los encargados de transmitir la enseñanza eran músicos conocidos como maestros de tonos, cuya actividad consistía en enseñar a acompañarse con acordes sencillos las tonadas más populares y conocidas. Estos maestros podían trabajar a domicilio o dar clases en su casa o en su escuela (sería el caso de los maestros de danzar, que también tocaban); también podían ser amigos o conocidos (Wilson, 1967; Sanhuesa, 1998; Valdivia, 2012 y 2014a).

A lo largo del siglo, las producciones guitarrísticas para aficionados en estilo rasgueado coexistieron con producciones más cultas, en estilo punteado. En el siglo XVIII, van desapareciendo en la práctica las letras con cifras para cantar, aunque aún se reediten, de una u otra forma, materiales teóricos que las contemplan. Progresivamente, la escritura de guitarra va adoptando la notación convencional al tiempo que, ya en el siglo XIX, la guitarra clásica compite con el piano y se dota de un repertorio en cierto modo análogo al de éste. El instrumento adquiere un gran impulso gracias a la aparición de grandes virtuosos y de una legión de aficionados que lucha

por dignificar la guitarra alejándola de sus aspectos más populares. Pero en el siglo XX, un nuevo proceso de aculturización va a traer la notación acórdica de nuevo a la palestra, principalmente a través de la música de masas que se ha dado en llamar “Anglo-American guitar-based pop and rock music”. Los conocimientos en esta material se adquieren, generalmente, a través de un aprendizaje informal. Es decir, un aprendizaje fuera de los medios formales, que se fundamenta más en una serie de prácticas que en métodos en sí mismos, pues mientras el ‘método’ implica la consecución de una serie de objetivos de manera consciente, orientada y dirigida, las prácticas propias de la educación informal dejan abierto el grado de definición de estos aspectos. El aprendizaje depende del nivel de aculturización en el entorno musical, y se consigue a través de la interacción con otros (amigos, familia, otros músicos que no actúan necesariamente como profesores...), y conduce al desarrollo de formas independientes de aprender a través de técnicas autodidactas (Green, 2002).

En este proceso de aprendizaje informal, la lectoescritura, en tanto que actividad integrada en contextos culturales específicos (Jorquera, 2002), juega un papel importante, sobre todo en los primeros estadios. La vieja cifra de rasgueado, si bien ha dejado ciertas huellas en algunas tradiciones musicales latinoamericanas, dejó de utilizarse en el siglo XIX. El nuevo “estilo rasgueado” del siglo XX adoptó su propio sistema de cifrado –sintético– sobre la base de los nominativos de las notas musicales en el sistema anglosajón. El eco de la solmisación guidoniana no impide que el sistema en uso actualmente presente numerosas ventajas sobre la cifra antigua. Para empezar, no es necesario recorrer el camino de la nota al símbolo o al revés. Si bien los nombres de las notas en inglés (las letras C, D, E, etc) pueden resultar algo extrañas en nuestra cultura, no resulta en absoluto difícil aprenderlas. A efectos prácticos, resulta más cómodo emplear la letra G en lugar de las tres letras que tiene la sílaba Sol. Por otra parte, la modalidad del acorde se suele expresar por omisión si es mayor y añadiendo una ‘m’ minúscula cuando el modo es menor. Notas adicionales a la triada son representadas con su correspondiente cifra (7, 9, 7Maj...) al estilo del lenguaje armónico del bajo cifrado. Si anteriormente hemos hablado de “cifra castellana”, “cifra catalana” o “alfabeto italiano”, con toda justicia podríamos llamar a este sistema “cifra americana”, ya que es en este continente donde aparecieron, a principios del siglo XX, las primeras muestras de su uso en canciones impresas como acompañamiento alternativo al piano, como es el caso de «I’m crying just for you» de 1913, que se conserva en la biblioteca de la Duke University, Durham (Fig. 5).

3

 **I'm Crying Just For You**

Lyric by Joe McCarthy Music by James V. Monaco

*Moderato*



The musical score is presented in three systems. Each system includes a piano accompaniment (piano and bass staves) and a vocal line (treble clef staff). The piano part features various chords and dynamics such as *mf*, *pocorit.*, *espress.*, and *p*. The vocal line includes lyrics and guitar chord diagrams for accompaniment. The lyrics are: "I nev - er knew what love could do, — I nev - er knew I could feel blue, — I nev - er knew 'till I met you, — But now I'm learn - ing, And how I'm yearn - ing, I gave you all the".

★Diagrams are for Guitar Symbols are for Ukulele and Banjo  
A Ted Eastwood Arrangement

Copyright MCMXIII by Broadway Music Corporation, 1619 Broadway, New York, N. Y. Will Von Tilzer, Pres.  
All Rights Reserved Including Public Performance for Profit. Made in U. S. A. International Copyright Secured  
Any arrangement or adaptation of this composition without the consent of the owner is an infringement of copyright

Figura 5.

## **NUEVA CIFRA, NUEVA ACULTURIZACIÓN**

La notación en la música popular puede cubrir prácticamente todos los elementos estructurales de una composición, desde la melodía vocal en notación convencional, tablatura (o cifras de punteado) para los solos de guitarra y las líneas de bajo, notación percusiva para las partes de batería, o acordes de guitarra representados mediante símbolos. Sin embargo, la audición es tanto o más importante para el músico popular que trata de reconstruir el tejido sonoro de una pieza o canción a partir de su grabación sonora. Lucy Green ha señalado que “los jóvenes músicos populares se enseñan a tocar la música en la que están aculturizados y con la cual se identifican, a través de procesos de adquisición de habilidad y conocimientos que son a la vez conscientes e inconscientes; uno de los aspectos centrales de estos procesos es el propósito de copiar lo que suena en las grabaciones a través de la audición atenta y solitaria” (Green, 2002); pero a menudo las aspiraciones no son tan altas, y no están siempre encaminadas a realizar una copia literal, sino a adquirir la armonía básica de una canción para poder cantarla al acompañamiento de la guitarra, creando una propia versión. De hecho, existe una tendencia en los jóvenes a identificar sus canciones favoritas con el intérprete más que con el creador, y esto genera un interés creciente por comparar ‘covers’ o versiones de una misma tonada, seleccionando la que es más del propio agrado (Blom, 2006). Bien sea por falta de práctica, de tiempo, de habilidad o de concentración, aprender una canción, para el joven discente, suele tener un sentido de lo inmediato que le impide pasar horas escuchando atentamente. Con cierta frecuencia, no le servirá la tonalidad original, sino que necesitará transportar la música (o que se la transporten o bien utilizar una cejilla mecánica) a la tonalidad que le venga bien a su tesitura vocal particular. Entonces buscará conseguir la información por otros cauces.

A partir de la eclosión de las grandes bandas de Rock comenzaron a aparecer libros conteniendo las melodías de las canciones, algún tipo de acompañamiento de compromiso (generalmente para piano) y los acordes cifrados para guitarra. Debido al esquematismo que ofrecían, estas publicaciones, en la mayoría de los casos meras secuelas comerciales del éxito de ciertos álbumes discográficos, están lejos del concepto de la partitura clásica, pero quizá más cerca de la partitura de salón y de la adaptación de arias célebres de ópera tan en boga en los hogares acomodados decimonónicos. Un producto poco útil para el aficionado sin formación teórica, pero quizá interesante para el fan y el coleccionista. Tal vez por ello aparecieron alternativas más asequibles. En la década

de los 70, en revistas como *Popular 1* podían encontrarse anuncios que ofrecían –por un módico precio– la venta de canciones y álbumes completos de diversos artistas y grupos. Estas canciones aparecían en hojas escritas a máquina, y ofrecían un aspecto muy similar al de las letras para cantar del siglo XVII: tan solo el texto con los acordes encima, ya fuera solo con los símbolos o proporcionando también los hexagramas verticales que representan la posición de los dedos. Esta práctica implica el conocimiento previo de la melodía, y limita la adquisición de repertorio a la música ya conocida y asimilada. Vemos como existe una fuerte analogía con el uso que se daba a las cifras en el Barroco. Pero existen además numerosas revistas de carácter técnico enfocados al músico popular. Estas publicaciones cubren aspectos relativos a la técnica interpretativa, análisis del estilo de reconocidos intérpretes y reseñas sobre distintos modelos y marcas de guitarras, equipo electrónico y anuncios de compra-venta. A estas publicaciones físicas hay que añadir, en los últimos tiempos, los también numerosos blogs y portales donde el aficionado puede encontrar el mismo tipo de contenidos.

Llegados a este punto, conviene tener en cuenta dos aspectos importantes concernientes a la cultura musical del presente: la reproductibilidad y la práctica comunal. Si bien la aparición de los medios de reproducción cambió en su momento la relación individual y colectiva con la música, y con otras artes, trayendo consigo el problema de la pérdida de la originalidad (Benjamin, 1936), es innegable que la música popular de nuestros tiempos, en sus múltiples facetas y estilos, y no exenta en modo alguno de ser vehículo de transmisión del mensaje ideológico dominante, ha contribuido de manera notable a recuperar el carácter comunal de la práctica musical al socializar al músico aficionado en grupos. Esta socialización proporciona un ambiente extraescolar favorable al aprendizaje (Falk, Heimlich y Foutz, 2009). Aunque la familia y los amigos siguen siendo una importante fuente de información para los jóvenes interesados en hacer música, debemos tener en consideración –y cada vez más– el papel que el internet y las nuevas tecnologías están desempeñando en la adquisición de conocimiento, particularmente a través de los dispositivos móviles. (Castells, 2007; Ibáñez, Vicent y Asensio, 2012)

Hay numerosos portales desde los que se puede acceder a un vastísimo caudal de canciones. Por lo general, éstos agrupan los contenidos por “Chords”, si la versión consta solo de la letra y los acordes básicos, y “Tabs”, si incluye material más complejo como arpeggios, partes solistas y posición exacta de los acordes, para lo cual se utiliza la tablatura de seis líneas, con o sin transcripción a notación convencional. Además de esto,

hay disponibles versiones altamente editadas, que a menudo integran todas las partes del arreglo de la composición musical, en formatos de archivo específicos para determinados editores, como *Guitar Pro* (Fig. 6) o *Power Tab* (Fig. 7). A modo de ejemplo, en una de las versiones disponibles para *Guitar Pro* de la clásica «Stairway to Heaven» de Led Zeppelin podemos acceder en pantalla a través de un mezclador virtual a las ‘partituras’ de todas y cada una de las partes que suenan en la canción, desde la voz a la batería pasando por las flautas de pico y las distintas guitarras. Ante esto, las ediciones musicales en papel, como la de la obra completa de Led Zeppelin a cargo de Off the Record, solo pueden ser contempladas en la práctica como objetos de interés musicológico, cuando no como meros artículos de coleccionista.



Figura 6.

Para el usuario que no posea estos programas, existen otras alternativas. Por ejemplo, el portal *Jellynote* posee su propia interfaz con un software propio que permite visualizar, de manera similar a los editores mencionados, más de 150.000 partituras, tablaturas y acordes. Ofrece además, en la modalidad de pago, las opciones “modo de aprendizaje” y “modo de práctica”.

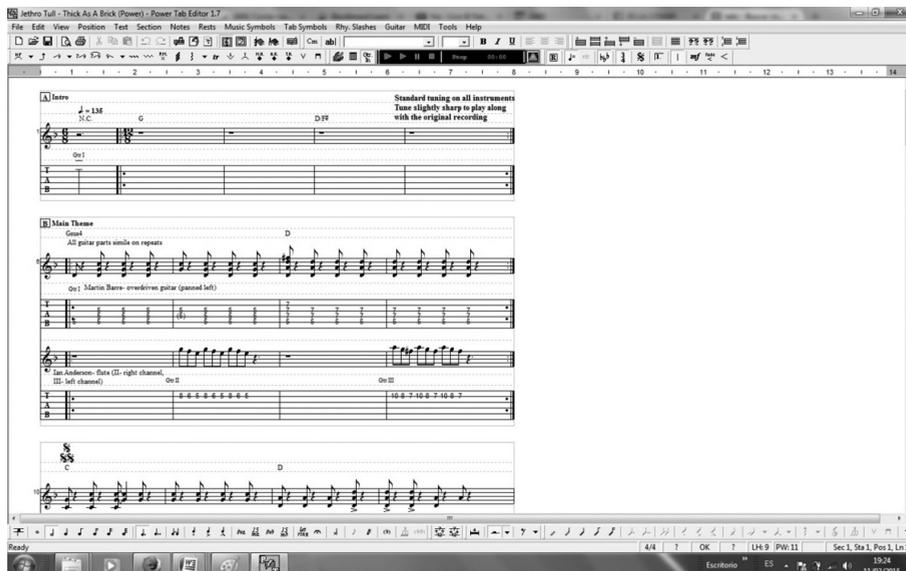


Figura 7.

## EL APRENDIZAJE INFORMAL DE LA GUITARRA: ¿UNA ACTIVIDAD EXTRAESCOLAR SOLAMENTE?

Aprender a través de escuchar las canciones, sacar de oído los acordes (o copiarlos de una web) puede resultar una actividad solitaria, y como tal privar al discente de elementos de crítica y juicio que ayudarían a acelerar y optimizar el aprendizaje. De hecho, las prácticas solitarias de aprendizaje nunca van solas, sino acompañadas de otras prácticas igualmente significativas que resultan de la interacción con otros sujetos interesados en lo mismo. Esta enseñanza entre iguales puede ocurrir entre dos personas, o en grupos más grandes; en encuentros casuales o en sesiones organizadas; en medio de un ensayo o fuera de una actividad musical (Green, 2002). Por tanto, cabe preguntarnos si desde el ámbito escolar es posible aportar algo a este aprendizaje de naturaleza informal.

Una de las formas en que se puede enfocar la docencia es a través de la actividad extraescolar. Ésta irá dirigida a alumnos y alumnas que estén interesados en la guitarra y posean una. Pero, ¿es imposible plantearse la enseñanza de la guitarra en el contexto de las clases regladas? Hoy día es posible adquirir guitarras aptas para el aprendizaje aquí propuesto incluso por menos de 40 € (una búsqueda rápida en Internet probará la veracidad de

esta afirmación), en una gama de tamaños que va desde 1/2 a 4/4. Por tanto la adquisición de un cierto número de guitarras de estas características es un gasto perfectamente asumible con cargo a la asignación presupuestaria de los departamentos de Música de los centros. Además, también se puede optar por la fabricación propia. En Trujillo (Cáceres), el profesor de Tecnología Francisco Caballero ha realizado recientemente un taller con sus alumnos de 4º de Secundaria en el IES Francisco de Orellana, que ha dado como resultado la construcción de nueve vihuelas renacentistas utilizando una técnica de construcción monoxila (Soriano, 2014). Contando con las herramientas adecuadas, con una buena formación y predisposición por parte del docente, podrían fabricarse del mismo modo guitarras sencillas, tal vez no muy sonoras pero válidas para un trabajo de aprendizaje elemental. Por tanto, la introducción de la guitarra en la enseñanza obligatoria parece a priori factible, además de deseable, por cuanto supondría un notable alivio a la totalización representada aún en muchos centros por la flauta, favoreciendo la diversidad en los arreglos y la variedad tímbrica en la realización de música en conjunto.

Como primer paso de actuación didáctica, el docente deberá evaluar los conocimientos previos del alumnado y plantearse unos objetivos mínimos. En nuestra opinión, limitar el aprendizaje en los primeros estadios a la adquisición de un vocabulario básico de acordes es un buen punto de partida. Para ello, el docente podrá ceñirse a los acordes de tónica y dominante, e integrar su práctica en el acompañamiento de alguna canción sencilla y conocida, como «Un elefante» o “Miguel, Miguel”, practicándola en varias tonalidades. Esto ayudará al alumnado a conocer distintos acordes y dominar las transiciones de una postura a otra, y al mismo tiempo probar a cantar la melodía en distintas alturas, aprendiendo a conocer su tesitura vocal. El docente deberá proporcionar unos patrones sencillos de rasgueo. Lo más efectivo y provechoso es que el discente aprenda a alternar los golpes hacia abajo y hacia arriba, tal y como los encontramos en libros de guitarra barroca como el de Sanz (1674).

Posteriormente, podrá añadir a los grados I y V los grados VI y IV, teniendo ya cuatro acordes con los que tocar canciones con los que los alumnos y alumnas van a estar muy familiarizados. Aldo Narejos es autor de una serie de vídeos (<<https://www.youtube.com/user/aldonarejos>>), cuyo visionado resultaría muy útil en estas sesiones, en los que explica de manera fácil y divertida que una de cada tres de las canciones más escuchadas en la radio on line *Spotify*, si bien tienen ritmos, melodías y letras diferentes y se expresan a través de estilos diferenciados, están construidas sobre la fórmula armónica I – V – VI – IV. Curiosamente, la música popular de nuestro

tiempo vuelve a tener un carácter matricial como tenía la música popular del barroco (Valdivia, 2014b). Este aspecto, sin duda alguna mejorable, de la cultura popular de hoy, puede ser aprovechado para comenzar la práctica del instrumento, ya que la popularidad de estas canciones 'industriales' asegura un conocimiento aural de la música, que producirá un efecto motivador y permitirá a los discentes realizar una selección consciente sobre el repertorio. Es recomendable comenzar la práctica de esta fórmula armónica en la tonalidad de Sol mayor por su comodidad anatómica, ya que no implica el uso de ninguna postura con cejilla. Una vez dominados los cambios de acordes con fluidez, el docente propondrá realizar lo mismo en Do mayor y en Re mayor, las tonalidades más cercanas en el círculo de quintas, permitiendo así la adquisición gradual de nuevas posturas.

Una vez conseguido esto, el alumno tendrá un vocabulario de ocho acordes, cinco mayores (Sol, Re, Do, Fa, La) y tres menores (Sim, Mim, Lam). Sin mucho esfuerzo podrá añadir a éstos Mi mayor y Fa sostenido menor, así como los acordes de séptima de algunos de los mayores ya aprendidos. En este momento, el docente debe pasar de la actitud proactiva inicial a una actitud más inactiva, fomentando la autonomía y la iniciativa del alumnado, ya que va a ser éste, dentro de sus posibilidades y bajo la guía del profesor, quien elija las canciones que va a aprender a tocar. De esta forma se va a trabajar la competencia de **Aprender a aprender**, así como la competencia de **Iniciativa y autonomía personal**, pues tendrá que elegir su canción o canciones en base a sus valores, opiniones y gustos, desarrollando al mismo tiempo un sentido autocrítico de su trabajo, reconociendo sus errores y aprendiendo de ellos. También la **Competencia digital**, pues el alumno va a utilizar Internet, a través de un laptop o un dispositivo móvil, para seleccionar su repertorio y obtener la información complementaria que necesite, y utilizar aplicaciones para afinar su guitarra. También, si la actividad lo contempla, podrá realizar una grabación en vídeo acompañándose a sí mismo o a otro alumno o alumna que la cante. Posteriormente podrá subir la grabación a un blog que el docente habrá creado para tal fin, para que todos los alumnos y alumnas participantes en la actividad puedan apreciar las producciones del resto, fomentando el aprendizaje inter-pares. Si se da esto, se estará trabajando la **Competencia social y ciudadana** a través del trabajo cooperativo que esto requiere, potenciando sus habilidades sociales para conseguir el mejor resultado artístico. Y lógicamente, también se estará trabajando la **Competencia cultural y artística** de una manera lúdica y entretenida, a través de un repertorio con el cual se tiene familiaridad y empatía, facilitando la adquisición de práctica y gusto por la interpretación musical.

## CONCLUSIONES

La guitarra ofrece grandes posibilidades para conocer y disfrutar la música que forma parte de la cultura cotidiana de niños y jóvenes. Siempre a través de un enfoque no formalista, que se apoye en la autonomía y la iniciativa del alumnado, es posible sacar provecho del uso de Internet y de los dispositivos móviles. Con una adecuada orientación hacia el desarrollo de las competencias, se puede abrir un amplio abanico de posibilidades para dar una mayor presencia a la guitarra en el contexto escolar, lo cual redundaría beneficiosamente en el desarrollo integral del alumnado y ayudaría a forjar una mayor cultura musical a nivel social y un grado más alto de apreciación de la música popular en la que adolescentes, preadolescentes y niños están aculturizados.

Sin embargo, a pesar de las evidentes ventajas de la guitarra –entre las que se cuenta su precio– pocos son aún los docentes de música que la integran en su actividad profesional. Analizar las causas de que un instrumento tan enormemente popular se encuentre postergado en la educación generalista merecería un trabajo aparte, dentro del cual también deberían considerarse los aspectos curriculares: si bien la consideración hacia la música en las leyes y planes de educación nunca ha sido del todo buena, ya empieza a ser preocupante la hostilidad hacia las Artes por parte de los responsables de política educativa del Estado español.

Aún en el peor de los casos de que estas políticas mercantilistas y elitistas nos devuelvan, como en principio intentó el franquismo, al desierto educativo del siglo XVII, siempre habrá aprendizaje musical informal porque siempre habrá interés en hacer música con las manos, los oídos, el aliento y el corazón. Aprendamos del aprendizaje informal a enseñar a amar la música, y empleemos la educación musical para formar personas libres, iguales y solidarias mientras podamos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARON, John (1977): «Secular Spanish Solo Songs in No-Spanish Sources, 1599-1649», *Journal of the American Musicological Society*, Vol 30, No 1 pp. 20-42.
- BENJAMIN, Walter (1936): «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BLOM, Diana (2006): «Beyond the cover version: encouraging student performers to produce original interpretations of popular songs», *International Journal of Music Education*, Vol. 24 (2), pp. 159-167.

BOUZA, Fernando (2001), *Corre manuscrito, una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.

BRICEÑO, Luis (1626): *Metodo mui facilisimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Paris, Ballard, [edición facsímil, Gêneve, Minkoff Reprint, 1972].

BROWN, Kenneth y GARCÍA SAN ROMÁN, Gemma, *El Cancionero Áureo de la Biblioteca Real de la Haya*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2005.

CASTEJOS, Manuel y otros: (2007): *Comunicación móvil y sociedad, una perspectiva global*, Edición electrónica gratuita. Texto completo en <[www.eumed.net/libros/2007c/312/](http://www.eumed.net/libros/2007c/312/)>.

CASTRO ESCUDERO, José y DEVOTO, Daniel (1965): «La methode pour la guitare de Luis Briceño», *Revue de musicologie*, T. 51e, no. 2e, pp. 131-148.

GRANTHS, John (2003): «Strategies for the Recovery of Guitar Music of the Early Seventeenth Century», *Rime e suoni alla spagnola. Atti della giornata internazionale dei studi sulla chitarra barocca*. Ed Giulia Veneziano. Secoli d'oro – Comparatistica, 33. Florence: Alinea Editrice, 59-81.

FAIK, J., HEIMLICH, J.E. y FOUTZ, S. (Eds.) (2009). *Free-choice learning and the environment*. Lanham MD: Altamira Press.

DE AGUILERA, Miguel (2004): «Tomar la cultura popular en serio», *Comunicación*, nº 2, Universidad de Sevilla, pp.147-158.

DÍAZ, Maravillas e IBARRETXE, Gotzon (2008): «Aprendizaje musical en sistemas educativos diversificados», *Revista de Psicodidáctica*, Vol. 13, nº 1.

EVELEIN, Frits (2006): «Pop and world music in Dutch music education: two cases of authentic learning in music teacher education and secondary music education», *International Journal of Music Education*, Vol. 24 (2), pp. 178-187.

GREEN, Lucy (2002): *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education* London University, Institute of Education. Ashgate.

IBÁÑEZ ETXEBERRA, Alex; VICENT OTAÑO, Naiara; ASENSIO BROUARD, Mikel (2012): «Aprendizaje informal, patrimonio y dispositivos móviles. Evaluación de una experiencia en educación secundaria», *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, nº 26.

JORQUELA JARAMILLO, María Cecilia (2002): «Lectoescritura musical: fundamentos para una didáctica», *Leeme, Revista de la Lista Europea de Música en la Educación*, nº 10, 2.

MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel.

ROBIEDO, Luis (1989): *Juan Blas de Castro, vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

MINGUET Y YRDL, Pablo (1752): *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*, Madrid, Joaquín Ibarra [edición facsímil, Genève, Minkoff reprint, 1981].

MURCIA, Santiago de (1714): *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Amberes, s.l. [edición facsímil, Chantarelle, Monaco, 1980].

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas, *Luz y Norte Musical*, Madrid, 1677.

SANZ, Gaspar (1674): *Instrucción de Musica sobre la guitarra española*, Zaragoza, , edición facsímil, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer [edición facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979].

SANHUESA FONSECA, María (1998): «Maestros, amigos, alcahuetes: los modos de educación musical doméstica en el XVII español», *Miscel-lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, pp. 393-404.

SEIFFERD, Scott (2006): «Exploring the outcomes of rock and popular music instruction in high school guitar class: a case study», *International Journal of Music Education*, Vol. 24 (2), pp. 168-177.

SORANO, Aníbal (2014), «Las nueve vihuelas de Trujillo», *Hispanica Lyra*, 19, pp. 27-28.

VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso (2008): «Los cancioneros poéticos con cifra de rasgueado en la Biblioteca Nacional de España», *Revista de Musicología*, vol. XXXI, nº 2, p. 385-434.

(2012): «Los tonos con cifras de Juan Jiménez de Góngora: nuevas fuentes musicales de *La púrpura de la rosa*», *Revista de Musicología*, XXXV, 2, pp. 131-154.

(2014a): «El manuscrito Mss 14070-3-1-15 del Legado Barbieri. Apuntes didáctico-musicales del siglo XVII», *Acta Musicologica*, LXXXVI/2 pp, 197-216.

(2014b): *La guitarra rasgueada*. Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

WILSON, Edward (1967): «El “cancionero de don Joseph del Corral”», *Hispanic Review*, 35, pp.141-160.

YAKELEY, June y HALL, Monica (1995): «El estilo castellano y el estilo catalán: an introduction to the Spanish guitar chord notation» *The Lute*, vol.XXXV, pp. 28-61.

