



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA

Presentado por los estudiantes:

CESAR DAVID CEBALLOS RAMIREZ
c.c. 80034999

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Tiene una clara y ordenada construcción metodológica.
2. Es audaz en la proposición del tema, generando un documento que acompaña la poca literatura que hay al respecto.
3. Los referentes y análisis musicales son adecuados.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	RAFAEL SERRANO BERMUDEZ		4.5
Jurado 2 - lector	JUAN PABLO GONZALEZ TOBÓN		4.5
Jurado 3 - asesor	DIEGO ANDRÉS LEIVA CABRALES		4.6
Jurado 4 - asesor	SANDRA MARCELA RIOS RINCÓN		4.7

Nota final: CUATRO CON CINCO (4.5)

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 27 días del mes de mayo de 2013

GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA

CÉSAR DAVID ALEJANDRO CEBALLOS RAMÍREZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ 2013

GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA

TRABAJO DE GRADO

Para obtener el título de licenciado en música

CÉSAR DAVID ALEJANDRO CEBALLOS RAMÍREZ
ASESOR METODOLÓGICO: SANDRA MARCELA RÍOS
ASESOR MUSICAL: DIEGO ANDRÉS LEIVA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ 2013

AGRADECIMIENTOS

Uno de los ejercicios más importantes cuando se está realizando una investigación es exponer sus ideas frente a los demás, de esta manera se confrontan argumentos desde distintas perspectivas haciendo cada vez más claro y objetivo el propósito del proyecto. Agradezco en este arduo y dispendioso camino primeramente a mi familia que siempre me apoyo en todo para la realización de esta empresa, a mis padres, hermanos e hijos que confiaron en mí incondicionalmente, agradezco a mis compañeros y maestros de la universidad por sus valiosos aportes, a mis asesores Sandra Marcela y Andrés Leiva por guiarme sabiamente con sus consejos e ideas, a Nina por su gran humanidad, a mi viejo amigo Francisco Reina, a la Universidad Pedagógica Nacional por su gran esfuerzo en mejorar la calidad del programa, agradecimientos especiales para los maestros Edwin Guevara, Andrés Leiva, Miguel Casas y Miguel Pinto, quienes sembraron en mí una semilla de infinitas inquietudes, me enseñaron cosas maravillosas acerca de la vida y de la música, y me brindaron su valiosísima amistad.

César Ceballos

CAPÍTULO I	TABLA DE CONTENIDOS	PÁGINA
Introducción		12
Justificación		14
Planteamiento del problema		16
Alternativas		18
Pregunta de investigación		19
Objetivo general		19
Objetivos específicos		19
 CAPÍTULO II		
Marco teórico		20
Historia de la guitarra, intérpretes		21
La guitarra eléctrica, corrientes y fusión		24
Paralelo entre la guitarra eléctrica y la acústica		30
Aportes de la guitarra acústica a la eléctrica		31
Caracterización del sonido de la guitarra eléctrica		32
Conceptos básicos sobre la técnica y la interpretación		35
Referentes conceptuales		39
Músicas del mundo		41
El estilo de Carlos Santana		42
La música latinoamericana		43
El Samba		45
El Tango		46
El Son Cubano y la Salsa		47
Otros géneros representativos		48
 CAPÍTULO III		
Metodología		50
Investigación cualitativa		50
Características del enfoque		51
Aprendizaje significativo		51

Instrumentos de recolección de información	52
Transcripción de entrevistas	54
Análisis de datos	62
Análisis musical	64
Categorías de análisis	65
Análisis melódico	65
Análisis del ritmo y la métrica	66
Análisis armónico	67
Análisis de estructuras formales simples	68
Aplicación de las categorías de análisis	70
Análisis de Agua de beber	71
Análisis de El choclo	85
Análisis de María Cervantes	101
Guitarristas con sonido latino	117

CAPÍTULO IV

Ejercicios	120
Posturas	121
Ejercicios Bossa	123
Arreglo Agua de beber	131
Ejercicios Tango	135
Arreglo El choclo	144
Ejercicios Salsa	149
Arreglo María Cervantes	157

CAPÍTULO V

Resultados	160
Conclusiones	163
Bibliografía	164

Imágenes:

Imagen 1: Partes de la guitarra eléctrica

Imagen 2: Gibson Les Paul

Imagen 3: Fender stratocaster

Imagen 4: Floyd rose

Imagen 5: Postura 1

Imagen 6: Postura 2

Imagen 7: Postura 3

Cuadros.

Cuadro N 1: Géneros representativos por país

Cuadro N 2: Criterios de selección

Cuadro N 3: Géneros primera selección

Cuadro N 4: Géneros seleccionados

Cuadro N 5: Otros géneros

Cuadro N 6: Categorías de análisis, subcategorías y aspectos específicos

Cuadro N 7: Estructura armónica

_19 de Abril de 2013_____

Señores
Biblioteca Central
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Ciudad

Los suscritos:

César David Alejandro Ceballos Ramírez , con C.C. No 80 034 999
_____, con C.C. No _____
_____, con C.C. No _____

En mi (nuestra) calidad de autor (es) exclusivo (s) de la obra titulada:
Herramientas para la aproximación de la guitarra eléctrica a la música latinoamericana

(por favor señale con una "X" las opciones que apliquen) Tesis ____ Trabajo de Grado _x_ presentado en el año _2013____, por medio del presente escrito autorizo (autorizamos) a la Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mi (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autorizan a la Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional, a los usuarios de la Biblioteca Central, así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado un convenio,son:

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La conservación de los ejemplares necesarios en la Biblioteca	x	
2. La consulta física o electrónica según corresponda	x	
3. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer	x	
4. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet	x	
5. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previo convenio perfeccionado con la Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones	x	
6. La inclusión en el repositorio digital de la Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional	x	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización. Por su parte, la Universidad Pedagógica se obliga con los autores a proporcionar los medios razonables que impidan la reproducción o transformación de los textos.

De manera complementaria, garantizo (garantizamos) en mi (nuestra) calidad de estudiante (s) y por ende autor (es) exclusivo (s), que la Tesis o Trabajo de Grado en cuestión, es producto de mi (nuestra) plena autoría, de mi (nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi

(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy (somos) el (los) único (s) titular (es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad Pedagógica Nacional, por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo directo que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad Pedagógica Nacional está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: Información Confidencial:

Esta Tesis o Trabajo de Grado es una obra inédita, que contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de una investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. Si ____ No x__. En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta, tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

NOMBRE COMPLETO	No. Documento Identidad	FIRMA
César David Alejandro Ceballos Ramírez	80034999	

FACULTAD: Bellas Artes

PROGRAMA ACADÉMICO: Música

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Herramientas
Autor(es)	Ceballos Ramírez, César David Alejandro
Director	Andrés Leiva, Marcela Ríos
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2013. 1-p
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Música latinoamericana, guitarra eléctrica, géneros, fusión.

2. Descripción
<p>Dentro de la música latinoamericana podemos encontrar gran cantidad de géneros que poseen características específicas de acuerdo a la cultura de que proviene, la variedad y complejidad en sus ritmos hace que esta música esté cargada de fuerza y dinamismo. Todos estos ritmos aplicados a un instrumento como la guitarra eléctrica pueden dar resultados inesperados y despertar muchas habilidades musicales, en esta investigación se pretende extraer algunos elementos esenciales de esta música para su apropiación y de esta manera enriquecer el lenguaje y la interpretación en el instrumento.</p>

3. Fuentes
<p>Taylor, S.J. & Bogdan. (1987). <i>Introducción a los métodos cualitativos de investigación</i>. España, Ed. PAIDOS.</p>
<p>Lorenzo de Reizábal, Margarita & Lorenzo de Reizábal, (2004), <i>Análisis musical, claves para entender e interpretar la música</i>. Editorial de música BOILEAU. Barcelona, España.</p>
<p>Chapman, R. (2006). <i>Enciclopedia de la guitarra historia, géneros musicales guitarristas</i>. México</p>
<p>Leymare, Isabelle.(1997), <i>La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente</i>, traducción de Isabel Romero, ediciones grupo zeta, Barcelona España.</p>

4. Contenidos

En el primer capítulo se muestra la problemática y la inquietud que nacida de la experiencia misma del investigador dan como resultado un trabajo de investigación sobre un tema muy extenso, pero que trata aspectos muy puntuales acerca del tema. En el segundo se contextualiza al lector acerca de los referentes históricos y conceptuales con el fin de dar claridad sobre asuntos esenciales. En el tercero se muestra un análisis detallado de unas obras específicas y una serie de ejercicios producto del análisis y de conocimientos complementarios anteriormente adquiridos por el investigador. En el último capítulo se muestra la etapa de comprobación e implementación.

5. Metodología


En el primer capítulo se muestra la problemática y la inquietud que nacida de la experiencia misma del investigador dan como resultado un trabajo de investigación sobre un tema muy extenso, pero que trata aspectos muy puntuales acerca del tema. En el segundo se contextualiza al lector acerca de los referentes históricos y conceptuales con el fin de dar claridad sobre asuntos esenciales. En el tercero se muestra un análisis detallado de unas obras específicas y una serie de ejercicios producto del análisis y de conocimientos complementarios anteriormente adquiridos por el investigador. En el último capítulo se muestra la etapa de comprobación e implementación

6. Conclusiones

La música latinoamericana realizó aportes importantes en el campo rítmico. Es posible mejorar los niveles de interpretación en guitarristas eléctricos mediante la inclusión de músicas tradicionales del repertorio latinoamericano en los procesos de aprendizaje.

Elaborado por: César David Alejandro Ceballos Ramírez

Revisado por:



Fecha de elaboración del
Resumen:

01

Abril

2013

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una investigación realizada desde la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia con el propósito de adquirir el título de Licenciado en Música. Consta de cuatro capítulos en los cuales se aborda el tema de la música latinoamericana y su inclusión en el estudio de la guitarra eléctrica desde una perspectiva que permite analizar este fenómeno tan complejo y determinar algunos aportes a la técnica y la interpretación. Cabe mencionar que son cientos los ritmos que componen la música latinoamericana, así que en este trabajo se intentarán definir los aspectos más esenciales y característicos de esta música.

Esta arriesgada empresa fue motivada por una gran inquietud que despertó a partir de la realidad misma que rodea al músico en la actualidad cuando se enfrenta a una diversidad musical que se entrelaza en el acto de creación y en las nuevas tendencias que salen al mercado. La adquisición de una habilidad basada en la capacidad de interpretar diversos estilos y ritmos, es una premisa en la búsqueda de un lenguaje y un concepto más complejo y elaborado. “ *GUIARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA*”, busca despertar en el estudiante habilidades que sean funcionales a sus necesidades, realizando aportes significativos a la técnica y la interpretación, y ampliando sus conocimientos sobre música latinoamericana.

En el capítulo de contextualización se usarán referentes históricos y conceptuales que aclararán al lector y lo mantendrán dentro de un marco concreto y lógico. Se hará referencia a las nuevas tendencias y a guitarristas que han desarrollado sonido latino como Alejandro Marcovich, Kiko Loureiro y Carlos Santana, el primer guitarrista eléctrico que tuvo éxito al experimentar con ritmos *afro-latinos*.

Para el análisis musical se tendrán en cuenta parámetros morfosintácticos de la melodía, la armonía, el ritmo y la estructura formal, de esta manera se podrán definir patrones y células estructurales que servirán para crear secuencias propuestas en forma de ejercicios o *licks* (fragmentos musicales) y a partir de allí, establecer algunas estrategias para direccionar el aprendizaje mediante la apropiación del lenguaje y la realización práctica en el instrumento.

En el último capítulo el trabajo muestra una serie de ejercicios que están basados en el análisis de tres melodías tradicionales de música latinoamericana estableciendo un orden metodológico para su aplicación. Para realizar la selección de tres de los géneros más importantes y representativos se le apostó al criterio y la buena experiencia de nueve importantes maestros de música de diferentes universidades.

Como finalidad el trabajo pretende generar posibilidades técnicas de interpretación y enriquecer el lenguaje al improvisar, ya que podemos destacar como aportes fundamentales de la música latinoamericana, el asombroso desarrollo rítmico y el virtuosismo en su habilidad para improvisar. Sea pues de gran utilidad este trabajo a todos los estudiosos de la música, así como es provechoso para el investigador y para todos los participantes en esta investigación.

CAPITULO I

JUSTIFICACIÓN

En el presente trabajo se puede encontrar una serie de ejercicios basados en el análisis de tres melodías tradicionales de diferentes géneros del repertorio latinoamericano. Tiene como fin proporcionar a los presentes y futuros estudiantes de guitarra eléctrica, herramientas que le sirvan para enriquecer la interpretación y la técnica en el instrumento, sirviendo de apoyo a los procesos de creación y fusión que están a la vanguardia, y que son fundamentales para las nuevas generaciones en el desarrollo de un lenguaje musical y de su formación como profesionales.

A partir del estudio de diferentes géneros, se puede adquirir una visión amplia y desarrollar un lenguaje más complejo e integral, nutrido con diversos conocimientos que potencian las habilidades de manera progresiva y dotan de gran criterio para una correcta interpretación. El análisis de elementos estructurales de cada uno de los géneros mostrará de forma clara generalidades de la música latinoamericana, definirá algunas características específicas, establecerá diferencias y similitudes y realizará una inmersión profunda dentro del contexto en el cual se desarrollaron. Se tratará en general sobre su carácter y sus implicaciones socio-políticas, ya que las músicas folclóricas están ligadas al acto social y son resultado del contexto del que provienen, hacen parte de su tradición, de sus expresiones artísticas, representan su historia, sus costumbres, su identidad y sus creencias religiosas. La danza se encuentra implícita en un ritual que está integrado por diferentes actividades y que puede celebrar la vida, la muerte, entre otros. “La música y la danza son elementos indisolubles en zonas con importante población de raza negra” (Chapman, 2006, p.15).

Este material tendrá entre sus objetivos principales lograr que el guitarrista eléctrico adquiriera un lenguaje musical más amplio y esté en posibilidad de interpretar música latinoamericana en el instrumento. También servirá a docentes para generar estrategias pedagógicas en pro de una formación integral con nuevas posibilidades y habilidades en improvisación e interpretación. Es una herramienta de gran utilidad que aprovecha el auge de la guitarra eléctrica, ya que es un instrumento que brinda múltiples posibilidades en cuanto a efectos, configuraciones de sonido tratado por medio electrónico, representa además un avance tecnológico del último siglo y un nuevo panorama para la música y la industria.

Hoy en día la guitarra eléctrica está presente en todo tipo de género y estilo musical: bolero, tango, jazz, blues, bossa, rock, y en los nuevos géneros de fusión. Su gran versatilidad la convierte en el instrumento perfecto para propiciar innovaciones y realizar las más arriesgadas experimentaciones y fusiones. En el presente trabajo se propone el desarrollo y la apropiación de un “sonido latino” de guitarra eléctrica, basándose en el estudio y análisis de tres géneros representativos de música latinoamericana y a partir de estos producir una serie de ejercicios que aportarán a la técnica y la interpretación. El estudiante que desarrolle exitosamente el material, estará en capacidad de improvisar utilizando variadas estructuras y patrones estilísticos, podrá aprovechar elementos propios de la música latinoamericana para enriquecer el concepto y el lenguaje.

La propuesta que hace el material es novedosa, ya que no solo sugiere un complemento para el estudio técnico y organizado del instrumento, también puede ser de gran utilidad a teóricos, profesores y músicos en general que deseen ampliar su conocimiento y que la consideren pertinente, que puedan y quieran aplicarla en espacios de estudio musical. Busca enriquecer y complementar las metodologías que con el tiempo se han venido implementando en diferentes escuelas y academias como la ASAB, UN, Luis A Calvo, ofreciendo una perspectiva flexible y de acuerdo a las necesidades de las nuevas generaciones.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El guitarrista eléctrico ha tendido a encasillarse en la cultura musical norteamericana, pues fue allí donde su figura surgió a mediados del siglo pasado y en la cual se consolidó como un nuevo protagonista de la industria discográfica. Géneros tales como el *blues* y el *jazz* fueron precursores en la conformación de un nuevo formato con batería e instrumentos eléctricos.

La técnica básica para la interpretación de la guitarra eléctrica se construyó a partir de las necesidades de la música y el contexto en que se desarrolló. Podemos fácilmente evidenciar la influencia del rock y su trascendencia en las generaciones posteriores, la guitarra eléctrica es su instrumento por excelencia, no hay rock sin ésta, y el guitarrista poco ha incursionado en ritmos latinoamericanos, a excepción desde luego, de unos pocos, como por ejemplo el famosísimo guitarrista Carlos Santana, quien incursionó en ritmos *afro-caribeños* y desarrolló un original estilo *afro-latino* liderado por el mismo desde su guitarra eléctrica y acompañado por una gran orquesta de percusiones. El guitarrista de la agrupación de rock en español “*Caifanes*”: Alejandro Marcovich, logró introducir sonoridades típicas de música latina con una ejecución asombrosa. En Colombia el guitarrista de “*la mojarra eléctrica*”: Lucho Gaitán y el mismo “*Juanes*” han incluido ritmos como la cumbia y el currulao en sus canciones.

En consecuencia, al enfrentarse con las músicas tradicionales se encontró lejos del concepto y la interpretación, convirtiéndose dicha situación en una barrera y una dificultad a resolver. Es por esto que surge la preocupación de investigar el tipo de habilidades que podría desarrollar mediante el estudio de diferentes géneros para la integración de un conocimiento más universal que trascienda la forma y el concepto, que forje un perfil más funcional, más fresco y más completo.

La presente propuesta es novedosa y de gran utilidad, ya que se encuentran bastantes métodos y libros que tratan de un género en particular y sobre todo abundan los especializados en géneros que nacieron con la guitarra eléctrica (*rock, blues, jazz, heavy, thrash*), pero es difícil encontrar alguno en el que se realice un estudio de diferentes géneros latinos. Hasta ahora que la guitarra eléctrica se está implementando en la música latinoamericana, se empiezan a encontrar algunas investigaciones llevadas a cabo en las universidades como por ejemplo el interesantísimo libro de Carlos Campos *“SALSA, AFROCUBANS MONTUNOS FOR GUITAR”* (2008) en el cual se realiza transcripción de montunos de piano utilizando las diferentes claves, la monografía de Mario Cesar Valbuena (2010) *“EL TAPPING APLICADO A LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL BAMBUCO PARA LA FORMACIÓN DE GUITARRISTAS ELÉCTRICOS”* de la universidad pedagógica, o la de Avellaneda, F (2008) *“PROPUESTA PARA EL APRENDIZAJE DE LA GUITARRA ELÉCTRICA BASADA EN LA MÚSICA FOLCLÓRICA COLOMBIANA”*, excelentes ejemplos de la inquietud y el espíritu de investigación, sin embargo, se basan en un estilo en particular y el propósito de esta investigación esencialmente es generar un conocimiento integral que se base en el estudio de varios géneros. Evidentemente no deja de ser un tema muy amplio y aquí hay que aclarar antes que nada, que es tan solo una mirada a la música latinoamericana en busca de algunas herramientas que contribuyan a enriquecer la interpretación.

Un trabajo muy interesante es el llevado a cabo por el reconocido guitarrista Argentino Miguel Botafogo, quien realiza un magnífico estudio en su libro *“Escalas”*, en donde intenta agotar todas las posibilidades de configuración de una escala estableciendo un orden metodológico para su aplicación: desde *“bifónicas”* hasta *“dodecafónicas”*, después *“enigmáticas”*, *“orientalistas”* y las *“exóticas”* (Las bifónicas se refieren a escalas construidas a partir de dos notas, las dodecafónicas a partir de las 12 notas de la escala cromática y las enigmáticas y orientalistas juegan con la distribución de segundas aumentadas).

El presente trabajo no pretende abarcar todos los ritmos o todos los países, simplemente es un acercamiento a tres de los géneros más representativos extrayendo lo más esencial y utilizándolo como herramienta pedagógica para la apropiación de un lenguaje en el que poco se desenvuelve el guitarrista eléctrico.

Alternativas

Esta investigación está direccionada a optimizar el estudio y la interpretación en la guitarra eléctrica, pero la ejecución del instrumento es nada más que uno de los principales objetivos. La inclusión de músicas latinoamericanas en los procesos de aprendizaje de estudiantes, no solo sirve para potenciar las habilidades musicales, también sirve para sensibilizar acerca de la variedad de culturas existentes en Latinoamérica, para incentivar el nutrimento de un conocimiento más global asignándole una importancia a lo autóctono y tradicional.

Esta herramienta didáctica y pedagógica en principio neutraliza el radicalismo ideológico, volviendo flexibles y abiertos en sus expectativas a los estudiantes, promoviendo valores como el respeto y la tolerancia a las diferencias en gusto, estilo o pensamiento.

El como aprovechar todas las cualidades y ventajas que tiene la guitarra eléctrica es también un asunto que tiene que ver con las metodologías en educación musical. La consecuencia alternativa sería precisamente la articulación de este tipo de propuestas y el aprovechamiento de los materiales producidos en las investigaciones que se llevan a cabo en las universidades. La implementación de este tipo de trabajos podría realizarse desde la misma universidad en que se produjeron contribuyendo a cumplir los objetivos propuestos.

De acuerdo a lo anterior se generó la siguiente pregunta de investigación:

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿De qué forma se puede generar una apropiación del lenguaje interpretativo de tres géneros diferentes de música latinoamericana, (Bossa, Tango y Salsa) en el guitarrista eléctrico?

El siguiente objetivo general:

OBJETIVO GENERAL

Aportar una estrategia didáctica que contribuya en la mejora de los niveles de interpretación del guitarrista eléctrico a partir de estructuras musicales presentes en un repertorio Latinoamericano

Y los siguientes objetivos específicos:

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Definir tres géneros de música Latinoamericana y los mecanismos de inclusión en procesos de formación de guitarristas eléctricos.
- Seleccionar una obra representativa de cada género seleccionado.
- Analizar, extraer patrones estructurales y definir características estilísticas.
- Realizar una serie de ejercicios basados en el análisis de las obras y elaborar los arreglos de las mismas para guitarra eléctrica.
- Implementar la aplicación pedagógica de la propuesta.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

En el desarrollo de esta investigación se acudió a diferentes fuentes: libros, métodos, revistas, páginas de internet, monografías, discografía, programas, talleres, documentales, entrevistas a profesores y estudiantes de música con la intención de aclarar aspectos importantes que se deben tener en cuenta para la contextualización del lector y el mejor entendimiento de la temática a tratar. Será pues de gran importancia hacer referencia a la historia y las transformaciones que ha sufrido la música y la guitarra eléctrica, la música latinoamericana y sus géneros más destacados, los aportes y las tendencias de vanguardia.

Este segundo capítulo muestra el marco histórico y social para contextualizar y dar claridad acerca de cuestiones acerca del origen del instrumento y las transformaciones que ha venido sufriendo a lo largo de su larga historia. También se encontrará un análisis comparativo entre la guitarra acústica y la eléctrica con el fin de determinar las diferencias y similitudes, también definir algunos conceptos básicos sobre la técnica e interpretación, realizar una caracterización del sonido del instrumento y observar los aportes a la música y los grandes cambios en la producción del sonido y la música.

También se mostrará el panorama de la música latinoamericana y de sus géneros más importantes y representativos, conceptos como la clave, la improvisación y la fusión darán las pautas para la realización de este trabajo de investigación y la producción de un conocimiento que sea de gran utilidad para guitarristas y músicos en general.

HISTORIA DE LA GUITARRA E INTÉRPRETES

Aproximadamente en el siglo XVI surge de una tradición milenaria en la que los instrumentos de cuerda pulsada toman gran importancia perdurando hasta nuestros tiempos. Las primeras tenían cuerdas de tripa que conformaban cuatro y cinco órdenes de a pares en diferentes afinaciones. La viola, el laúd y la vihuela eran de la misma familia de instrumentos los cuales eran usados en Europa para acompañar danzas cortesanas, los catalanes fueron inventores principales del laúd mientras los italianos fabricaban la vihuela de mano con seis pares de cuerdas.

La guitarra es uno de los instrumentos que provienen de la antigüedad y no podemos asegurar con certeza exactamente de cuando data, "La iconografía eclesiástica del siglo XIII ya muestra antecedentes de la guitarra renacentista y barroca" (Chapman, 2006, p.10), sin embargo ya en 1800 podemos encontrarla muy parecida a lo que hoy conocemos en su forma estándar. Se establece la tendencia de añadir un sexto orden y luego la utilización de la cuerda individual tal como en la actualidad (Chapman).

Entre los primeros compositores e intérpretes podemos encontrar a Luis Milán (1500-1550), en esta época comienza a cobrar fuerza una corriente de guitarristas concertinos tocando sus repertorios en auditorios por toda Europa. Posteriormente con ayuda de la imprenta empiezan a aparecer los primeros libros y métodos especializados para el instrumento, se empieza a difundir la música en partituras y de esta forma muchas personas tienen la posibilidad de conocer la música de muchos compositores, causando una revolución que sería de esencial importancia para el desarrollo de la música y las artes en esta época. Uno de los libros para guitarra más importantes, es el famoso método de Dionisio Aguado (1784-1849): "GRAN MÉTODO COMPLETO PARA GUITARRA", en el cual se presentan ejercicios de lo más básico a lo más complejo abarcando todas las

técnicas de forma detallada y agotando al máximo los recursos y efectos del instrumento.

España fue un lugar definitivo para la guitarra, pues fue allí donde se estableció su forma clásica con medidas estandarizadas, es por eso que adquirió el nombre de guitarra española. Con el flamenco se desarrollaron técnicas complejas para el instrumento como el *“picado volante”*, el *“trémolo”* y los rasgueos con mano abierta. Paco de Lucía quien ya tocaba a los 7 años es su mayor representante al lado de Albéniz, Tárrega y los hermanos Romero. En este género podemos encontrar ritmos como la *“seguidilla”* a 5 tiempos y el *“soleá”* con acentos en 3, 6, 8, 10,12 o en 3, 7, 8,10 y 12 tiempos. *“ En el flamenco, el modo frigio y la escala menor armónica funcionan como esbozo armónico y melódico”* (Chapman, 2006, pág. 37). El repertorio flamenco se hizo famoso por su gran desarrollo técnico y virtuosismo incluyendo entre sus grandes obras la leyenda *“Asturias”*, *“Sevilla”*, *“Entre dos aguas”*, *“Bulerías”* entre muchas otras.

De España llegó a Cuba, donde mutó y dio nacimiento al *“tres”* cubano, hacia el sur dejó su herencia con el *“tiple”* y la *“bandola”*, instrumentos tradicionales de la música andina colombiana, y en Venezuela con el cuatro llanero, todos ellos protagonistas en la música latinoamericana.

Uno de los fabricantes más famosos de guitarras fue Antonio Torres, quien estableció un modelo más grande con un diseño de refuerzos en forma de abanico para la parte inferior de la tapa (*“La historia de la guitarra”*. Recuperado el 25 de Octubre de 2012 de el sitio web ([http://es.scribd.com/la historia de la guitarra](http://es.scribd.com/la-historia-de-la-guitarra), 2010). *“Guitarra española”* sería la denominación para el instrumento con medidas estandarizadas, pronto se popularizaría alrededor del mundo.

Una de las más reconocidas marcas de guitarras de línea clásica, es la marca española *“alhambra”*, el sonido producido por estas guitarras ha recorrido las salas y auditorios en todo el mundo. En la actualidad existen fabricantes (*luthiers*)

de gran reconocimiento en Colombia. Alberto Paredes, a quien acuden muchos puesto que sus guitarras son hechas a la medida. Eusebio Suta, quien maneja una línea más amplia de instrumentos de cuerda, y desde luego Nikolay Ceballos, quien experimenta con algunas medidas en busca de interesantes sonoridades.

Entre los más grandes y famosos intérpretes podemos destacar a Carulli y Carcassi S XIX, Francisco Tárrega (1852-1909), quien compuso grandes obras del repertorio guitarrístico español: *“lágrima”*, *“capricho árabe”* y *“recuerdos de la alhambra”*. Isaac Albéniz, Mauro Giuliani (1781-1829), John Williams, Aldi Meola, y por supuesto el gran maestro Andrés Segovia (1893-1987) quien realizó un dispendioso trabajo de transcripción de la obra de JS Bach.

Algunos latinoamericanos contemporáneos: el brasilero Heitor Villalobos (1887-1959) quien llevó el folclorismo al sinfonismo, el paraguayo Agustín Barrios (1885-1944) quien plasmó las leyendas indígenas folclóricas en su obra, el cubano Leo Brower (1939) quien recreo los ritmos cubanos en la guitarra y el colombiano Gentil Montaña (1942-2011) quien realizó un basto trabajo de composición en sus suites y fantasías donde incorporó gran variedad de ritmos colombianos.

No podría dejar de nombrar algunos guitarristas colombianos de la actualidad que fueron grandes maestros para y mi y que tuvieron gran trascendencia a nivel internacional, se trata de grandes maestros que he tenido la oportunidad de conocer y de aprender algo de su gran conocimiento. Irene Gómez, la primera mujer guitarrista en Colombia, Andrés Villamil, quien me inspiró a estudiar guitarra clásica hace más de quince años, y el gran maestro Edwin Guevara, quien me enseñó cosas maravillosas acerca de este instrumento, este hombre hipnotiza con su manera mágica de tocar la guitarra.

LA GUITARRA ELÉCTRICA, CORRIENTES Y FUSIÓN

Nace en EEUU hacia los 30's con el "jazz", el "blues" y el "rock n' roll". Después de la resonadora de cuerpo metálico y sistema de conos para proyectar (folks de cuerda metálica usadas en el *blues*), se hacia necesario amplificar el sonido de la guitarra para alcanzar el mismo nivel de volumen de los demás instrumentos dentro del conjunto. Paul Bigsby, músico e inventor independiente, fue el primero en hacer guitarras eléctricas modernas de cuerpo sólido en 1947 y Fender fue el primero en hacer fabricación en serie de guitarras españolas eléctricas de cuerpo sólido en 1948 (La historia...2010). Las primeras se empezaron a comercializar en 1932 y ya en los 40's estaban totalmente extendidas por Norteamérica (Chapman, 2006).

Entre los primeros y más famosos intérpretes de esta época podemos destacar a Freddie King (1934-1976) quien utilizaba púas metálicas en los dedos para tocar, Eric Clapton (1945) uno de los más grandes representantes de la guitarra eléctrica y del blues hasta nuestros días, Steve Ray Vaughan (1954-1990) con su estilo único y virtuoso, y el inmortalizado Jimi Héndrix (1942-1970) considerado en su época el mejor guitarrista del mundo, no solo por su virtuosismo y su original técnica zurda, sino por revolucionar la música y explotar al máximo las posibilidades y efectos del instrumento.

En los 70's se desarrollaron algunas técnicas que vinieron a enriquecer la interpretación de la guitarra eléctrica como por ejemplo el famoso estilo sin acompañamiento en el cual se hace evidente una gran habilidad contrapuntística para acompañarse a sí mismo. Joe Pass (1929) es uno de sus principales representantes, en éste estilo se hace una adaptación de la técnica de ejecución de la guitarra clásica utilizando todos los dedos de la mano derecha y posturas de mano abierta en la izquierda para realizar pasajes contrapuntísticos.

Ya en los 80's el término "*fusión*" empezaría a tomar importancia a consecuencia del encuentro entre diferentes estilos, el *jazz* evolucionó al integrar elementos de estos estilos y otros tipos de música. Posteriormente surgen algunos estilos un poco más pesados debido a la inclusión de equipos y a la experimentación con las pedaleras y mezcladores de efectos. "*Heavy*", "*Trash*" y "*punk*", son algunos subgéneros que lideran este gran movimiento musical llamado "*rock*".

Por otro lado *country*, *folk*, *celta*, *pop*, *rock* y *funk* comienzan a fusionarse en busca nuevas sonoridades con guitarristas como Johnny guitar Watson (1935-1996) quien incursionó en "*soul*", "*blues*", "*rock*" y "*hip-hop*", Pierre Bensusan (1957) quien toma elementos árabes, celtas y del jazz latino y "Django Reinhardt (1910-1953) dotado de un genio improvisador virtuoso quien toma elementos de *swing*, *clásica* y *gitana*" (Chapman, 2006, pág. 98). "Mayo de 1955 el éxito "*Maybelline*, una composición del propio Berry que fusiona el blues con elementos de la música campesina popular blanca, esto es, del *country and western* ("*El ABC...*" Bellón 2010, pág 24).

Una corriente de guitarristas eléctricos que se basan en el virtuosismo y la velocidad dominaron el panorama guitarrístico en los 80's. Yngwie Malmsteen (1963) se considera el fundador del subgénero "*metal neoclásico*" en el cual se toman obras del repertorio clásico y se adaptan a la guitarra eléctrica. La técnica "*shredding*" se caracteriza por el virtuosismo y la espectacularidad en la interpretación, Yngwie realiza una adaptación de la técnica violinística de Niccolò Paganini para la guitarra transcribiendo los caprichos y copiando el estilo y las digitaciones. También son conocidas sus versiones de obras de Mozart, Beethoven y JS Bach en las introducciones de sus canciones e instrumentales. No podemos dejar de nombrar dentro de esta corriente a grandes guitarristas como "*Slash*", Steve Vai, Joe Satriani y Marty Friedman quienes han introducido nuevos sonidos y han transformado el concepto y el lenguaje de la guitarra eléctrica en la actualidad. Muchos de ellos se han arriesgado a tocar con toda una orquesta filarmónica, lo cual ha resultado ser un contraste bastante interesante. Este

encuentro entre instrumentos de diferente naturaleza tuvo un efecto inesperado, los arreglos efectuados por estos grandes músicos trascendieron la forma y el concepto.

En la actualidad uno de los festivales más importantes de música rock a nivel internacional, es *“Rock al parque”*, al cual acuden de todas partes del mundo para escuchar las mejores bandas y artistas internacionales. *Morbid angel, Carccas, Agony, Apocalyptica, Destruccion, Masacre* y *Over kill*, algunas bandas extranjeras de gran importancia que han participado en el festival. *Aterciopelados, Kraken, Ángeles del infierno* y *Molotov* algunas bandas latinas. *Charly García, Fito Páez* y *Andrés Calamaro*, artistas solistas invitados para el cierre del festival. No obstante, la calidad del festival ha venido cambiando con los años, en los 90’s cuando apenas se daba a conocer este importante evento, los conciertos tenían una fuerza impresionante, el público se sentía satisfecho y disfrutaba mucho de la programación. Poco a poco se ha venido degradando, al extremo de incluir algunos géneros que se encuentran lejos de los sonidos del rock como *hip-hop* y *ska*. En los últimos años el público de la *“vieja guardia”* ha protestado airadamente con la esperanza de que el festival vuelva a recobrar la fuerza de hace más de una década.

Hasta ahora se ha presentado un marco histórico en el cual el lector se puede ubicar para aclarar los puntos de partida hacia el desarrollo en sí del trabajo. A continuación se realizará un análisis comparativo de la guitarra acústica y la eléctrica para comprender más sobre este instrumento y su naturaleza, se hará un repaso de conceptos previos y básicos sobre la técnica y la ejecución. Usando referentes históricos se realizará una inmersión en el tema de la música latinoamericana, de los géneros específicos que se van a analizar, de las nuevas tendencias y del *“sonido latino”* de guitarra eléctrica desde el estilo de Carlos Santana.

A continuación las partes de la guitarra eléctrica ayudarán a comprender un poco más acerca del instrumento y de su carácter:

Imagen 1 PARTES DE LA GUITARRA ELÉCTRICA



Fig. Partes de la guitarra. Puede haber variaciones de modelo en modelo.

FUENTE: <http://bloguitar.es/otros/guitarras-electrica>

PARTES

Las partes de la guitarra eléctrica son muy diferentes a las de la guitarra acústica. Por ejemplo, el cuerpo que en la acústica se compone de una caja de resonancia hecha de aros, espalda y tapa; cumple la función de amplificar el sonido emitido por las cuerdas, por lo general en la guitarra eléctrica el cuerpo es una pieza de madera maciza y tiene como función prolongar la vibración de las cuerdas logrando un mayor "sustain", contiene el sistema de micrófonos y graduadores de volumen y tono, la barra de trémolo y el puente flotante "floyd rose".

El mástil es la pieza sobre la cual se pone el diapasón y que está adherida al cuerpo, soporta la tensión de las cuerdas y de esta depende la firmeza y la solidez de la estructura. El ángulo de esta pieza con respecto al cuerpo debe ser colocado con especial cuidado, pues de este ángulo depende la correcta postura de las cuerdas y la afinación. Fijación del mástil con 5 tornillos: “ Fender Stratocaster”, estabilidad por pegado: “Gibson” (La historia...2010).



Imagen 2 Gibson Les Paul

FUENTE: <http://es.sim.wikia.com>



Imagen 3 Fender stratocaster

FUENTE: <http://canariashipermusic.com>

El diapasón está construido de la misma forma que el de la acústica aunque por lo general es más delgado, alcanza a tener 24 trastes y la madera debe ser densa y de alta calidad, el ébano o el palo de rosa son de preferencia. Las pastillas en principio fueron construidas con imanes envueltos en hilo de cobre los cuales generan un campo magnético que transmite la variación del flujo a través de una bobina. Las *“humbucker”* se empezaron a fabricar en 1956 (La historia...2010).

El *“Floyd rose”* consiste en un puente con trémolo que permite hacer movimientos adelante y atrás mediante un sistema de tornillos que asegura la afinación de las cuerdas. El *jack* de salida es la pieza donde se conecta el cable y sale la señal modulada por los controles de volumen y tono de la guitarra al amplificador. Los *“pickups”* se componen de una resistencia conectada a la ruleta de volumen.

Imagen 4 Floyd rose



FUENTE :(<http://luthieremsantos.blogspot.com>)

También hacen parte de la guitarra eléctrica el cable, el amplificador y las pedaleras *“multiefectos”*. Los amplificadores están contruidos por un sistema que modifica el sonido, permite ajustar la ganancia, el volumen, el brillo y mediante el recorte de señal permite generar la distorsión que hace más estridente el sonido de este instrumento. Los más pequeños se pueden encontrar desde 10 W, algunas de las marcas más reconocidas están *“Marshall”*, *“Peavy”* y *“Fender”*.

UN PARALELO ENTRE LA GUITARRA ACÚSTICA Y LA ELÉCTRICA, DIFERENCIAS Y SIMILITUDES

De proveniencia árabe, insertada en la cultura española por los gitanos y posteriormente adoptada por el resto del mundo, la guitarra se consolida como un instrumento de gran importancia, no solo por su versatilidad y gran cercanía al ser humano de toda clase y cultura, sino también por sus características propias que la hacen tan especial y única.

Desciende del laúd y la vihuela, los cuales son de proveniencia árabe también y hacen parte de una familia de instrumentos que existe hace miles de años (Chapman, 2006) .La guitarra tiene grandes ventajas, al ser un instrumento polifónico se puede acompañar a sí mismo de forma similar a un piano, pero con más posibilidades técnicas y gran variedad de efectos y combinaciones ejecutadas con golpes de percusión. Es el instrumento por excelencia para acompañar, la forma en que puede adaptarse a cualquier ritmo es definitivamente sorprendente, es tan versátil que combina bien con muchos formatos y está presente en todo tipo de música.

La guitarra eléctrica representa la evolución de la guitarra acústica, un avance del último siglo en el campo tecnológico que nos muestra un nuevo universo de posibilidades, no solo en cuanto al manipulación del sonido y lo electrónico, sino también en cuanto a las transformaciones que sufrió con un fin determinado y consciente de unas necesidades muy específicas.

La guitarra eléctrica es un instrumento en auge, la podemos encontrar en todo tipo de género musical: *jazz, bossa, blues, rock, bolero, balada, flamenco, tango, vallenato, celta, popular*, entre otros. También permite un mejor desempeño en la expresión corporal y brinda mayor libertad gracias a la postura de pie, la cantidad

de efectos que se pueden utilizar es solo una más de las cualidades que hacen de este instrumento una herramienta didáctica muy valiosa en el contexto actual.

¿Será acaso que la guitarra eléctrica terminará por reemplazar o desplazar a la guitarra acústica? ¿Será que la acústica está relegada al desuso?, o por el contrario, se complementan y enriquecen mutuamente creando una dinámica propicia para el aprendizaje de la música.

Aportes de la guitarra acústica a la eléctrica

La interpretación de la guitarra eléctrica es diferente a la de la acústica, pero algunas técnicas han sido adoptadas y perfeccionadas de acuerdo a la anatomía del instrumento y a sus lógicas de producción de sonido. Técnicas de armonización, técnicas de acompañamiento, técnicas de ejecución de arpeggios, técnicas de ejecución de armónicos, también obras de diferentes periodos y digitaciones para la mano izquierda, son algunos de los aportes que hizo la guitarra acústica a la eléctrica.

Aquí podemos destacar los grandes beneficios que se pueden adquirir al desarrollar una buena ejecución de guitarra acústica previamente a la interpretación de la eléctrica. La gran fuerza y habilidad que desarrolla la mano izquierda al realizar cejillas y difíciles posiciones en obras de su repertorio clásico (entiéndase por clásico, toda la obra musical que comprende no solo el periodo clásico específicamente, sino también el renacimiento, barroco, romanticismo, contemporáneo, y en general todo el repertorio guitarrístico que incluye músicas tradicionales y postmodernas), brinda un gran desarrollo técnico e interpretativo que en la guitarra eléctrica viene a ser de gran utilidad para realizar ejercicios mecánicos, digitaciones y maniobras difíciles y de velocidad.

No son pocos los guitarristas eléctricos que han estudiado previamente la técnica interpretativa de la guitarra acústica y se han beneficiado de esta circunstancia. Entre ellos podemos contar a aquellos que se encuentran entre los mejores y más afamados: Kirk Hammet, gran guitarrista líder de la muy conocida banda estadounidense *“Metallica”*, Kris Broderick, guitarrista líder de la banda *“Megadeath”*, *“Slash”*, uno de los guitarristas más famosos y que llegó a ser catalogado el mejor guitarrista del mundo, la banda que lo lanzó al estrellato fue *“guns n´ roses”*.

Podemos entonces concluir que son bastantes los aportes que hace la guitarra acústica a la eléctrica, son dos instrumentos que son diferentes en algunos aspectos y similares en muchos otros, su complementariedad es evidente y el contraste conseguido en conjunto es asombroso.

Caracterización del sonido de la guitarra eléctrica

El sonido de la guitarra eléctrica difiere del de la acústica en algunos puntos específicos: La guitarra acústica produce un sonido muy íntimo y con poco volumen, no es un instrumento de proyección. Para poder apreciar la música que produce debe hacerse silencio absoluto en el recinto, sobre todo para el repertorio solista donde las armonías están cargadas de contrapunto y melodías por destacar. En caso de participar haciendo acompañamientos en conjunto funciona bien, pero en categoría de solista se hace necesario buscar un lugar silencioso y con buenas condiciones acústicas. El público siempre tiene su completa atención en el intérprete ya que es un instrumento que corre el peligro de perderse en el bullicio, pero su sonido es hechizante y cautivador.

Precisamente con el propósito de superar esta dificultad fue construida una guitarra con micrófonos y amplificador que se convirtiera en un instrumento de proyección, esto le brindó la posibilidad de estar en una agrupación al lado de

otros instrumentos también de gran proyección como son: la batería, el saxofón, el piano, el bajo y la voz. La prolongación del sonido es una de las principales diferencias con la acústica, no solo se buscó mejorar la proyección, si no que se buscó también prolongar la vibración de las cuerdas de manera similar a los instrumentos de cuerda frotada como el violín o a la voz humana. Algunas técnicas evolucionaron de acuerdo al carácter y las necesidades del nuevo instrumento, la adaptación de digitaciones extraídas del violín llegarían con la investigación del gran guitarrista Yngwie Malmsteen, quien adaptó gran cantidad de obras clásicas para la eléctrica y explotó el parecido y la afinidad entre estos dos instrumentos.

El amplificador le permitió a este instrumento manejar un rango de volumen amplio, controlar los tonos agudos, medios y bajos, añadir efectos como la distorsión, el eco, dar ganancia, configurar los niveles de entrada y salida de acuerdo a su potencia de salida. Se componen de válvulas, transistores, altavoces y una red de resistencias y condensadores. "Un amplificador utiliza energía eléctrica de una fuente externa (bien sea la red o algún tipo de acumulador o pilas) y utiliza el voltaje de la señal generada por la guitarra para modular el envío de esa energía al altavoz" ("Manual de guitarra" Denyer (1992).pág. 198). Los amplificadores de válvulas son de preferencia para grandes guitarristas como Brian May y Eric Clapton, entre las marcas más reconocidas se pueden encontrar los "Vox", "Marshall" y "Fender".

Gracias a las pedaleras podemos encontrar un sinnúmero de efectos y de nuevas posibilidades que aportan a la interpretación un carácter variado, los pedales como el "zoom 9000" incorporan los efectos fundamentales en una unidad, el pedal "Delay" permite ajustar las relaciones de velocidad, intensidad y profundidad, el pedal de "wah-wah" se comenzó a utilizar en los sesentas, y posteriormente en los ochentas tendría gran acogida por muchos guitarristas. (Denyer 1992.págs. 208 y 209).

El desarrollo de la técnica para la utilización de armónicos artificiales definió el sonido de la guitarra eléctrica puesto que este tipo de armónico poco se utilizan en la acústica de esta forma, en algunos acompañamientos podemos escucharlos de una manera muy sutil, pero es en la eléctrica donde mejor se pueden explotar con la ayuda de los micrófonos. Las cuerdas tienen mayor sensibilidad y están construidas de un material que conduce el sonido de una forma más efectiva y prolongada, esta sensibilidad brinda facilidad también para ejecutar ligaduras, como ya veremos a continuación en los conceptos básicos sobre técnica y ejecución, el efecto logrado con la técnica de *tapping* (técnica desarrollada en los 70s por Eddie Van Halen) que demuestra el desarrollo de la ejecución de ligados. La utilización de la pluma ayuda a alcanzar una mayor velocidad al deslizarse sobre las delgadas cuerdas de la guitarra eléctrica, el ergonómico diapason también es más delgado, lo cual facilita la movilidad de la mano izquierda permitiendo algunas maniobras espectaculares.

Teniendo en cuenta estas características, podemos notar los propósitos de estas adecuaciones en el instrumento. La mano izquierda en la eléctrica tiene otro tipo de movimientos, su técnica está dotada de una plasticidad que facilita digitaciones y arpeggios a gran velocidad de una forma que en la acústica no funcionan tan efectivamente. Las transformaciones que sufrió este instrumento provocaron también transformaciones en la música y dieron nacimiento a ese gran género llamado "rock".

CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LA TÉCNICA Y LA EJECUCIÓN

El trémolo es uno de los efectos más importantes dentro de la técnica guitarrística, sobre todo del flamenco. Para la guitarra acústica existen varias formas de hacer este efecto, el trémolo al estilo clásico se realiza utilizando los dedos anular, medio e índice (en ese orden) para tocar la melodía sobre una misma cuerda, mientras el pulgar acompaña tocando otras cuerdas. El trémolo flamenco se realiza al contrario (índice, medio, anular), o con el pulgar en forma de púa, a veces el índice. En otros casos combinan el pulgar y otros dos dedos, de esta manera se ejecutan también trémolos de rasgueo. En la guitarra eléctrica este efecto se realiza con el pick a velocidad de fusa.

Los armónicos producen un sonido suave y dulce, los naturales se pueden ejecutar con la mano derecha solamente o en ciertos trastes como el 3, 5, 7 y 12, se realizan sin empujar la cuerda hasta el diapason, tan solo colocando la yema del dedo sobre las divisiones de los trastes. Los artificiales requieren de gran precisión en la mano derecha y para el caso de la eléctrica obtienen mayor proyección. Se realizan rozando la cuerda con el dedo pulgar casi inmediatamente después de que la pluma la hace vibrar. Para su ejecución se debe tener en cuenta la distancia en que se producen.

El *Tapping* es una famosa técnica de guitarra eléctrica que consiste en martillar con los dedos de la mano derecha sobre el diapason y preparar la mano izquierda aprovechando al máximo los sonidos ligados. El *tapping* desarrolló la ejecución de ligados al usar dedos de la mano derecha como extensión de la mano izquierda. El nivel más difícil es el *tapping* a 8 dedos. Esta evolucionada técnica nació en los años setenta con grandes guitarristas como son "Van Halen" y "Joe Satriani". El *Sweep picking* es una técnica que consiste en deslizar la pluma sobre las cuerdas a forma de barrido para tocar arpeggios, permite alcanzar gran velocidad fácilmente. Otra Técnica es el *Palm mutting* se realiza usando el dorso de la mano derecha para apagar el sonido, el efecto conseguido es similar al *staccato*.

Existen dos criterios esenciales a tener en cuenta para la interpretación de la guitarra eléctrica: la técnica y el estilo. Para lograr una buena interpretación debemos tener un buen dominio del instrumento, el cual se adquiere mediante la constante práctica y la correcta articulación de conocimientos teóricos y conceptuales con el desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas. El guitarrista debe involucrarse de manera directa con el estilo que desea interpretar, por ejemplo, para interpretar correctamente la cumbia se debe estudiar el estilo mediante la audición y la imitación, escuchando muchas cumbias y tocándolas hasta lograr el sonido.

La apropiación del lenguaje se hace mediante el estudio de los aspectos esenciales del estilo como son: las armonías, las rítmicas, las texturas y los modos. El contexto histórico es definitivo para comprender el carácter ya que cada género está influenciado por unas condiciones *socio-culturales* específicas en que se desarrolló, lo cual se refleja de manera clara en las melodías y en las letras. “*La Guaneña*” es un clásico de la música andina colombiana, la introducción de esta melodía fue utilizada como un llamado a la guerra, el arpegio en *mi* menor se toca en quena y zampoña con mucho ímpetu y violencia, lo cual le asigna un carácter muy importante a tener en cuenta a la hora de interpretarla.

Para interpretar ritmos caribeños en la guitarra debe existir un desarrollo rítmico avanzado, si queremos interiorizar estos ritmos es necesario entender conceptos básicos sobre la salsa como *la síncopa* y *la clave*. Eduardo Martín realizó un gran trabajo escribiendo música para guitarra basada en ritmos cubanos como el *son* y el *guaguancó*, al igual que Campos, quien produjo ejercicios en las diferentes claves de la *salsa* para aprender a tocar montunos de acompañamiento. Este trabajo de investigación pretende brindar algunas herramientas que ayuden a interpretar la música latinoamericana de manera correcta.

La improvisación es un momento de creatividad y espontaneidad en el cual se pone en práctica todo el conocimiento musical adquirido previamente. La acción de improvisar se ha llevado a cabo desde siempre, en la antigüedad se improvisaba con los modos griegos y hoy en día esos mismos modos se utilizan en el *jazz*. La improvisación tiene lugar en un espacio de tiempo dentro de la obra previsto para ello, generalmente el músico tiene unas vueltas o compases para demostrar sus habilidades, sus conocimientos y su inspiración se fundirán en melodías e ideas musicales para enriquecer la improvisación.

El *blues*, es otro estilo por excelencia para improvisar, la escala que lleva el mismo nombre: *blues*, se acomoda a su estructura armónica. Otros tipos de escala pentafónica también son muy usadas en este estilo, pentafónica mayor y menor de acuerdo a la tonalidad, las escalas cromáticas y los tritonos son característicos dentro del estilo. El cambio de registro, así como la adecuada inclusión de notas de adorno, son algunas herramientas que usadas correcta y equilibradamente funcionan dentro de una improvisación al estilo *blues*.

En los *jam session* se establecen unas “*maquetas*” o esquemas armónicos en donde todos los integrantes improvisan y aportan sus ideas dando rienda suelta a la imaginación. Para realizar una buena improvisación es necesario tener un bagaje de conocimientos en interpretación del instrumento y del estilo en el cual se va a improvisar. Llegar a improvisar bien no es tan fácil, no solo hay que pensar lo que se quiere hacer, si no que se debe hacer con audacia y concentración. La armonía debe estar muy clara en nuestra mente, cuando improvisamos, todo el tiempo estamos pensando en las funciones armónicas por las cuales estamos pasando, y de acuerdo a esas funciones, debemos saber qué tipo de escalas y modos pueden servirnos como argumento dentro del discurso. Este trabajo de investigación pretende brindar algunas pautas para la improvisación dentro del estilo latino.

El momento de creación también se da de manera espontánea, cuando se nos ocurre una idea generalmente pensamos en algo que nos inspire, por ejemplo una experiencia de la vida cotidiana, una situación que nos afecte de manera directa o que afecte a la sociedad en general. Esa idea que nace de nuestra inspiración muchas veces se ve influenciada por nuestro gusto personal, tendencia de pensamiento, corriente filosófica o estilo de vida. Para improvisar necesitamos información de conocimiento adquirido e imaginación, igualmente para crear estamos usando conocimiento acerca del tema para contextualizar e imaginación para lograr que la idea tenga algo de original, algo que le dé el sello auténtico de personalidad única e individual.

Los ejercicios realizados en este trabajo están enfocados en primera instancia al mejoramiento en los niveles de interpretación e improvisación del guitarrista eléctrico, el nivel de creación no se corroborará en los resultados por la complejidad de su implementación, ya que los procesos de creación tienen tiempos relativos y se dan de manera libre y espontánea dentro de los participantes.

Estos ejercicios están dirigidos tanto a la formación del guitarrista líder, como la del guitarrista rítmico o acompañante, por medio de ejercicios ritmo-melódicos el estudiante podrá desarrollar habilidad para ejecutar melodías con precisión, estará en condición de improvisar al estilo *latino* y hasta crear un solo implementando lo aprendido. También se propondrán los acompañamientos rítmicos para estos ejercicios y se realizará una primera inmersión en cada uno de los géneros seleccionados con el propósito de complementar el aprendizaje y brindar una perspectiva más profunda acerca de estas músicas.

REFERENTES CONCEPTUALES

A continuación se definen algunos conceptos previos acerca de la música latinoamericana necesarios para comprender su esencia. Estos deberán tenerse en cuenta al abordar temas relacionados con música latinoamericana, el lector reconocerá la relevancia de estos conceptos.

La clave es un concepto básico dentro de la música latinoamericana, con el nacimiento del "son" y posteriormente de la "salsa" se establecen los golpes de clave, que son patrones rítmicos sincopados, la síncopa es una característica de los ritmos latinos que hace que esta tenga un alto grado de dificultad, sobre todo en la parte de lectura. Son tres los golpes de clave más comunes, clave 3/2, 2/3 y 6/8, la clave de rumba es distinta a la del son y cada una tiene sus variaciones 3/2 y 2/3.. El sentido de la clave depende de si entra en anacrusa y puede cambiar cuando hay un número impar de compases en una frase (Sher, 1997). Para comprender mejor la clave es necesario conocer conceptos básicos sobre el ritmo como pulso, acento y contratiempo. Los montunos transcritos de piano a guitarra servirán al guitarrista para tocar en las diferentes claves y desarrollar gran habilidad rítmica (Campos, 2008).

La escritura de los ritmos sincopados resulta ser de gran complejidad y en consecuencia la lectura también, para interpretar estos ritmos se debe tener claro el compás y las acentuaciones características del estilo en que se va a interpretar, la síncopa abunda en ritmos latinos como *la guaracha, el merengue, la cumbia y el joropo*. La clave es un instrumento básico dentro de la salsa, parece fácil tocar dos palos de madera, pero aquel que lo haga debe tener muy buen ritmo interior, pues de la clave depende la estabilidad del conjunto musical. Entre los más famosos representantes del son y la salsa podemos encontrar a: "El trío Matamoros", "Celia Cruz", "Tito Puente", "Noro Morales" entre muchos otros.

A consecuencia de la colonia en América, se activaron procesos de criollización en donde se encontraron varias culturas y terminaron por construir un conocimiento sincrético, los españoles dominantes enseñaron su religión y con esta trajeron la música de tipo europea. Los africanos aportaron el elemento rítmico muy característico en la música latinoamericana y esencial dentro de sus ritos (este elemento predomina en los géneros afro-caribeños), y por su parte los indígenas americanos conservaron los cantos tribales y tradicionales de su cultura. Es así que el sincretismo de la música latinoamericana se compone de elementos europeos, africanos y amerindios, haciendo que esta sea rica en ritmos y dinámica en cuanto a la continua fusión de estos elementos. La naturaleza híbrida de la música latinoamericana genera en consecuencia una gran variedad de subgéneros y estilos modernos en los que la fusión es una premisa para la innovación. En la actualidad la música producida en Latinoamérica toma elementos de cualquier tipo de música y en ella se puede percibir la mezcla de variadas sonoridades. Por ejemplo en una canción colombiana a ritmo de bambuco o de pasillo, podemos encontrar el uso armonías modernas provenientes del *jazz* (género norteamericano en el cual se experimentó con armonías agregadas), también podemos observar cómo se entremezclan melódicamente modos y escalas provenientes de diferentes estilos en la misma pieza musical, o podemos notar para el caso específico de la guitarra eléctrica como se integran síncopas y ritmos latinos para la elaboración de un solo en una canción de rock en español. Carlos Santana fue precursor en la experimentación con ritmos afro-latinos y en la construcción de un sonido latino de guitarra eléctrica, el formato de su orquesta incluye percusión latina (timbales, congas etc.). En Colombia podemos encontrar algunos aportes importantes al desarrollo de un sonido latino de guitarra eléctrica, Gabriel Rondón, quien fue profesor en diferentes universidades, siempre se interesó por el *jazz* experimentando con el repertorio latinoamericano y fue uno de los precursores de la guitarra eléctrica en el país. *“Puerto candelaria”*, *“mandrágora”*, *“tríptico”* y *“mojarra eléctrica”* son algunos de los grupos que empiezan a incursionar en ritmos folclóricos como la cumbia y el porro.

Músicas del mundo

“*World music*” es un género artificial de finales de los 80’s en el cual lo tradicional, folclórico y popular cobra gran importancia dentro del mercado internacional gracias a una redefinición de estrategias comerciales por parte de las multinacionales *sony*, *BMG* y *polygram* (<http://eumus.edu.uy>). A partir de allí se genera una mayor difusión de músicas del mundo catapultando el reconocimiento de géneros de carácter étnico y local (muchos de ellos de difícil categorización). Con el tiempo ha generado cierta controversia que pone en decadencia este concepto: “El concepto de “*world music*” sirve para cantar la diversidad, pero al mismo tiempo para encuadrar esta diversidad dentro de unas estructuras de jerarquía social” (“Revista transcultural de música *TRANS 17 2013*”. Martí Joseph), palabras como mestizaje, hibridación y multiculturalidad enmarcan este género artificial.

Muchos músicos a través de la historia han desarrollado versatilidad para interpretar correctamente en más de un estilo ya sea por necesidad o por gusto propio, lo cual les ha elevado el nivel de experticia y dominio del instrumento. Aldi Meola es el ejemplo perfecto de un guitarrista postmoderno, toca tan bien la guitarra acústica, como la folk y la eléctrica con su técnica de pick, lo cual lo convierte en un guitarrista muy completo. El guitarrista de “*Led zeppelin*”, Jimmy Page, es uno de los más reconocidos en el mundo, interpreta diferentes instrumentos de cuerda y además incursionó con diferentes afinaciones (*scordaturas*: afinaciones distintas a las tradicionales y establecidas), las cuales reserva como secreto de su estilo único y original de interpretación (Don, 1998). Una banda estadounidense de mediados de los 90’s “*Screaming headless torsos*” hace una propuesta muy interesante de fusión al integrar sonoridades de *jazz*, *funk* y *rock* en sus canciones, su guitarrista experimenta con instrumentos de oriente los cuales están contruidos de acuerdo a otro sistema musical en el cual se llegan a utilizar cuartos de tono complejizando la interpretación y haciendo muy llamativa y novedosa su propuesta.

Carlos Santana

Este gran guitarrista nace en Jalisco (México) el 20 de julio de 1947, desde muy joven empezó en la música gracias a su padre quien tocaba el violín en un mariachi. Desarrolló un sonido propio de guitarra eléctrica, desde muy niño su padre le enseñó a tocar el instrumento, pero pronto su gran inquietud lo llevó a límites que el mismo no imaginaba. Aprovechando su genuina habilidad para interpretar comenzó a implementar toda una orquesta de percusiones afro-latinas, luego de la conformación de la banda que llevaría su apellido "*Santana blues band*" (que luego pasaría a llamarse solamente "*Santana*") en 1966 después de establecerse en San Francisco (California), se dieron a conocer en el gran festival de "*Woodstock*" de 1969, tocando al lado de grandes figuras como Jimi Héndrix y Janis Joplin. Su éxito a partir de ese momento fue devastador, alcanzó el platino con los singles "*jingo*", "*evil ways*", "*oye como va*" y "*black magic woman*" en los cuales ya podemos apreciar su auténtico sonido latino. Posteriormente en "*samba pa tí*" y "*Europa*" escuchamos composiciones muy profundas para guitarra solista que resultaron ser éxitos mundiales. Carlos Santana se convirtió en uno de los guitarristas más famosos y auténticos: "si uno se esfuerza honradamente por dominar otro tipo de música y hacerlo a su manera, el cruce (de frontera) es positivo" ("*Grandes secretos...*Don 1998, pág. 34). Su vida se transformó a una espiritualidad sin precedentes, se considera un buscador y experimentador, que manifiesta una visión muy profunda: "*si solo sientes, puedes crear*", "*el objetivo de la música es contar historias con melodías*", "*el sonido es un llanto para exaltar la elegancia de la humanidad*", "*tocar desde las entrañas y las pantorrillas es proyectar, no como los guitarristas que tocan de dedos para afuera*", "*para mí la melodía es el corazón de la canción y la abordo desde el punto de vista de un cantante*", "*no me considero un guitarrista, sino un explorador que quiere manifestar su visión por medio de este instrumento concreto*" Carlos Santana ("*Grandes secretos...*Don 1998, págs. 29 a 34).

LA MÚSICA LATINOAMERICANA

Un sin número de géneros musicales se han venido gestando desde la época de la colonización en una continua fusión de elementos característicos y estructurales de diferentes culturas. La riqueza de la música latinoamericana se debe precisamente a la llegada de españoles y africanos los cuales trajeron consigo sus músicas y sus costumbres (Leymare, 1997).

De acuerdo a lo anterior, se hace referencia a tres elementos esenciales: elemento europeo, elemento africano y elemento indígena. El primero son las armonías y las estructuras de tipo europeo que a consecuencia de los procesos de evangelización de indios y esclavos, llegan a través de las academias en que Jesuitas y franciscanos enseñaban cantos propios de las ceremonias y predicaban la religión. Nace entonces *el pasillo*, ritmo típico de la zona andina en el cual las melodías indígenas se mezclan con las armonías europeas, son numerosas las variantes del pasillo cada una con características específicas.

El segundo elemento es la rítmica africana el cual tiene gran trascendencia y está presente en todos los géneros caribeños. Los ritmos y danzas negras llegan con los esclavos y se esparcen por toda Latinoamérica desde México y Cuba pasando por toda Centroamérica hasta llegar a los países suramericanos. *Son, cumbia, currulao, mambo, salsa y zamba* son solo algunos de los ritmos más representativos de la influencia negra en la música latinoamericana.

El tercer elemento es desde luego toda la música ya existente en América donde mayas, aztecas, Incas y Chibchas eran quienes anteriormente habitaban el continente. Las civilizaciones mesoamericanas y suramericanas consideraban de carácter sagrado toda inspiración y habilidad para componer melodías e interpretar instrumentos. Tal vez una de las características más sobresaliente de esta música es el carácter melódico y la variedad de configuraciones modales a

que recurrían, el formato instrumental se conformaba en su mayoría de vientos como quenas y zampoñas que eran contruidos con cañas, percusiones como bombos y tambores que hacían con la piel de algún animal, y algún instrumento de cuerda pulsada como el charango o la mandolina, los cuales son adaptaciones de instrumentos europeos como son la guitarra y el laúd.

De la fusión de estos tres elementos surge una gran cantidad de géneros musicales en diferentes regiones y países de Latinoamérica. Así tenemos por cada país en representación de su identidad cultural dos géneros que en muchos casos no es estricto ya que muchos de ellos pertenecen a varios países sobre todo cuando son vecinos y comparten costumbres, en la música latinoamericana existen cientos de ritmos y variaciones de los mismos así que esta selección no es definitiva.

Cuadro N 1
Géneros representativos por país:

México	Ranchera y norteña
Costa rica	Tambito y parrandera
República dominicana	Merengue y bachata
Puerto rico	Bomba y reggaetón
Guatemala	Marimba y son
Nicaragua	Son nica y palo de mayo
Panamá	Cumbia y tamborito
Colombia	Vallenato y bambuco
Venezuela	Joropo y pasaje
Perú	Huayno y festejo
Ecuador	Pasillo y sanjuanito
Brasil	Samba y bossa nova
Argentina	Tango y milonga
Paraguay	Polka paraguaya y galopa
Chile	Cachimbo y protesta

Según una entrevista realizada a profesores de música de diferentes universidades, algunos de los géneros más importantes de música latinoamericana, ya sea porque representan e identifican las diferentes culturas, por ser formas musicales significativas dentro del folclor, o por su impacto social y comercial, son:

El samba

El Samba nace en Brasil a mediados del siglo XIX en representación de su cultura musical y convirtiéndose en el estilo nacional por excelencia. En el samba también está desde luego presente el elemento africano heredado de los esclavos negros que es desde luego el gran desarrollo rítmico.

Esta música nace en Río de Janeiro, es de carácter ritual, pero llena de dinamismo, la viveza de las percusiones genera un movimiento rápido en la danza y muy erótico. El carnaval de Rio es muy famoso en todo el mundo, a él llegan visitantes de todo el mundo para apreciar los bailes y la hermosura de las mujeres brasileñas.

Posteriormente la influencia del *jazz* daría nacimiento al "*bossa nova*" de aire estilizado y con la inclusión de armonías modernas. De allí los más famosos músicos Brasileños: Joao Alberto, Antonio Carlos Jobim quienes compusieron entre las más representativas canciones: "*Garotta de Ipanema*" y "*Agua de beber*".

El gran compositor Heitor Villalobos, quien fuera el mayor compositor de sinfonías y música *clásica* con elementos latinos en Brasil, incursionó prolíferamente e hizo homenaje a este ritmo en su obra. Entre sus composiciones podemos destacar además de sus hermosas sinfonías: "*preludios*", "*valsa choro*" y las bellísimas "*bachianas brasileiras*", entre las cuales la número cinco para ocho celos es muy famosa, la letra para esta aria fue escrita por Joan Báez.

El tango

El Tango es uno de los géneros más representativos de la música latinoamericana, nace en Argentina en hacia 1870 en los burdeles y bares de Buenos Aires, en medio de un ambiente cargado de lujuria y un lenguaje grotesco. Su mayor representante es Carlos Gardel, quien cantó los más grandes éxitos de este género. En sus comienzos la voz se acompañaba con guitarra solamente, después se sumaron al formato la flauta, el violín, el bajo y el bandoneón, este último sería el instrumento más característico de este género. Hoy en día se interpreta también con batería y guitarra eléctrica.

Astor Piazzola, quien transformó por completo la esencia del tango al implementar sus conocimientos teóricos y contrapuntísticos en sus obras, fue criticado fuertemente en un principio por ello, lo atacaron con insultos y violencia. Para los grandes amantes del tango lo que hacía Astor era como un sacrilegio, para ellos la esencia pura del tango pertenecía a los bares de mala muerte, su mensaje debía ser directo y profundo, pero su estructura armónica muy sencilla y sus melodías muy expresivas. Entre las obras más conocidas de Astor Piazzola podemos encontrar: *“adiós nonino”*, *“bordel”*, *“nightclub 1960”* y las estaciones porteñas.

Otro género que se deriva del tango es la milonga, la cual tiene una rítmica bastante bailable, esta rítmica *“balcánica”* es una característica que la distingue y diferencia de su gran padre el tango. La interesante estructura binaria y desplazamientos en las acentuaciones, hacen de este ritmo el segundo más importante en la música Argentina y de gran impacto y trascendencia en la música latinoamericana. En Colombia el tango y la milonga tuvieron gran impacto, la cultura paisa en general fue declarada como aficionada de este género. Fue en Medellín donde ocurrió la trágica muerte de este gran ícono del tango Carlos Gardel, en Bogotá también podemos encontrar algunos cafés hacia el centro de la ciudad que conservan este estilo y hacen sonar los grandes repertorios tangueros.

El son cubano y la salsa

El Son Cubano también es uno de los grandes representantes de la música latinoamericana, estilizado por las armonías provenientes del bolero y enriquecido con las rítmicas africanas, nace a finales del siglo XIX con los cantos de campesinos y guajiros que acompañan con guitarra para contar alguna anécdota.

Cuba fue siempre un punto de paso importante para países como España y Francia quienes dejaron su herencia a través de sus canciones y sus instrumentos. Un claro ejemplo de influencia española es el *guaguancó*, ritmo cubano con fuertes rasgueos de guitarra característicos del flamenco. A través de la historia los negros siempre eran reprimidos, así que caminaban kilómetros en la noche y se reunían lejos para hacer sus danzas eróticas al ritmo de tambores. De esta práctica nace el *son cubano* con su energía tremenda y ritmos sincopados.

Después se implementaría el uso del instrumento característico del *son*, el *tres* cubano, un poco más pequeño que la guitarra y con tres órdenes de dos cuerdas en el cual se ejecuta el *guajeo* o *montuno* de acuerdo a la clave. El antecedente de la salsa es el son cubano, la salsa nace en Nueva York a mediados del siglo pasado, la salsa es la gran vertiente de la cual se desprenden gran cantidad de ritmos, algunos de ellos son la *charanga* y el *mambo*, en las siguientes décadas empieza a fusionarse con el *jazz* y surgen fabulosas propuestas como la de Johnny Pacheco, Willie Colón y el gran cantante Héctor Lavoe. No podemos dejar de nombrar al gran pianista y director Noro Morales de quien hablaremos más adelante.

Otros géneros representativos

La cumbia y el porro son ritmos hermanos en Colombia, del atlántico y pacífico surgen como un símbolo patrio y concebidos a consecuencia de una mayor concentración de población negra en estas regiones.

Desde la colonización los esclavos acentuados en las costas del país bailaban a ritmo de tambores estas danzas cargadas de energía utilizando los atuendos españoles caracterizados por camisas blancas, sombreros y el pañuelo rojo como símbolo de erotismo y sensualidad. La diferencia entre estos dos ritmos es relativamente pequeña, la cumbia a 2/2 y el porro a 2/4 provienen de danzas bantús y su característica más notable es precisamente la rítmica sincopada a la cual se le designa con frecuencia como el *“sabor”* auténtico de la raza negra.

A partir de los 70's se celebra el *“festival del porro en San Pelayo*, lugar donde se asegura se originó este ritmo y año tras año realizan conciertos con papayeras y bandas en su mayoría conformadas por vientos y percusiones para elegir los mejores intérpretes e instrumentistas, el formato originalmente era de gaitas y tambores, pero hoy en día se ha llevado a la banda y hasta a la orquesta filarmónica donde se interpretan interesantes arreglos. Entre sus grandes representantes: Gabriel Romero y Lucho Bermúdez, quien en sus composiciones expresa un sentimiento profundo de amor propio y un arraigado sentido patriótico: *“Colombia tierra querida”*, *“Carmen de bolívar”*.

Dentro de los géneros del interior se pueden encontrar el Bambuco, el pasillo, la guabina y el bunde. El pasillo y la guabina sobre todo provienen del vals europeo al igual que el Bambuco, en ellos podemos encontrar una línea melódica muy expresiva. En ritmo de 6/8 el bambuco es uno de los géneros mestizos Colombianos más emblemáticos, la síncopa nos hace sentir como si estuviéramos *“atravesados”* a causa de los desplazamientos en la acentuación. Es de aire melancólico y siempre está en tonalidad menor, ya que cuando está en tonalidad

mayor se llama *bunde*. Adolfo Mejía es uno de los compositores más importantes de este género, entre los bambucos tradicionales más representativos podemos encontrar “*Palo negro*”, “*El regreso*” y “*Soy colombiano*”.

El vallenato y el reggaetón han tomado gran importancia entre los jóvenes y se han tomado el mercado de la música en las últimas décadas. El vallenato es uno de los géneros emblemáticos de nuestro país, originario de la costa atlántica es por esencia músicaailable y de gran proyección a nivel internacional. El acordeón es el instrumento líder al lado de la voz, la guitarra, el bajo y las percusiones hacen parte del formato del vallenato. Los hermanos Zuleta escribieron un sinnúmero de canciones que han sido revividas por algunos cantantes de la actual generación. Carlos Vives se hizo muy famoso en el exterior al hacer “*los clásicos de la provincia*” y se convirtió en el mayor exponente de este género en Colombia. Rafael Orozco marcó una era importante en el vallenato, su sorprendente registro y gran expresividad inmortalizaron grandes canciones como “*el parrandón*”, “*Esa*” y “*lleno de tí*”. Por el lado del reggaetón podemos decir que es uno de los géneros más actuales, surge en puerto rico en la última década. Su éxito fue total entre los jóvenes, sus sugerentes y sexuales letras y su cadencioso golpe de percusión es muy pegajoso y sugestivo. Entre los adultos fue un escándalo, sobre todo cuando los padres tuvieron que ver a sus hijos e hijas hacer estos bailes en los cuales casi que se realiza el acto sexual. Pero esto no detuvo a los empresarios, ahora son los dueños del mercado.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

INVESTIGACIÓN CUALITATIVA

El enfoque cualitativo de investigación pretende comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos a partir de la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto. Se busca profundizar en sus experiencias y perspectivas subjetivas acerca de la realidad y los fenómenos que los rodean. Los planteamientos son abiertos, expansivos, se fundamentan en la experiencia e intuición, su carácter es flexible y se va enfocando en conceptos relevantes de acuerdo al desarrollo de la investigación. Las preguntas e hipótesis se pueden plantear antes durante o después de la recolección y el análisis de los datos. (Hernández, Fernández & Baptista pág. 4 a 14).

Hernández, Fernández & Baptista definen para el proceso cualitativo nueve fases las cuales pueden variar en su orden de acuerdo a como se vaya desarrollando el estudio y se puede regresar a cualquiera de ellas según la necesidad:

1. Idea
2. Planteamiento
3. Inmersión inicial
4. Concepción del diseño
5. Definición de la muestra
6. Recolección de datos
7. Análisis
8. Interpretación de resultados
9. Reporte

Características del enfoque cualitativo de investigación:

En este enfoque no se busca comprobar hipótesis ni ser objetivo para probar teorías, los fenómenos a estudiar no son concebidos como externos al investigador, por el contrario la interacción entre el investigador y el fenómeno estudiado es de cercanía y con involucramiento, las realidades son subjetivas y el mundo social es relativo. Busca describir, comprender e interpretar los fenómenos a través de percepciones y significados producidos por las experiencias de los participantes, aplicando una lógica inductiva para la expansión del conocimiento y basándose en el constructivismo, naturalismo e interpretativismo. Se involucra unos cuantos sujetos, pues al contrario del enfoque cuantitativo que busca un resultado estadístico y numerológico, los datos son valorados por su profundidad y enriquecimiento y no pretende generalizar los resultados necesariamente sino que la recolección está orientada al entendimiento de los significados y experiencias, de las personas y sus contextos (Hernández R. Fernández C. & Baptista P, 2010).

Aprendizaje significativo

Este enfoque pedagógico es muy utilizado en la actualidad por maestros y docentes gracias sus grandes beneficios. El norteamericano David Ausubel fue el precursor de esta teoría que se encuentra dentro del marco constructivista, esta teoría busca fomentar estrategias de aprendizaje mediante una retroalimentación de experiencias previamente adquiridas con conocimientos nuevos y articulándolos para guiar el proceso cognitivo. Se basa en la transferencia de manera recíproca para la aprehensión de los conocimientos y para el mejoramiento entendimiento y el aprendizaje. Este tipo de aprendizaje responde a la práctica de ejemplos basados en la vida cotidiana, de esta manera se hace fácil la comprensión de las nuevas ideas. (Díaz B., F. y Hernández R., G. (1999). Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. McGraw Hill, México).

INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

La siguiente entrevista se realizó con el interés de definir tres de los géneros más importantes de música latinoamericana, para ello se seleccionaron nueve maestros con conocimiento en el tema que aporten su opinión al respecto. La entrevista estructurada formula preguntas abiertas de forma estandarizada, pretende obtener la opinión y los sentimientos de los entrevistados, a todos realiza las preguntas en términos idénticos para asegurar que los resultados sean comparables (*Introducción a los...* Taylor & Bogdan, 1987, pág. 101).

A continuación una breve reseña de los profesores entrevistados, se buscó que fueran de diferentes universidades y diferentes especialidades, pero que tuvieran experiencia y conocimiento del tema:

Breve reseña

Profesores entrevistados:

1. **Mario Riveros:** profesor de gramática en la academia superior de artes de Bogotá (ASAB), profesor de armonía aplicada a la guitarra en la universidad Pedagógica Nacional. Su vasto conocimiento acerca de la guitarra lo hace uno de los maestros de guitarra más importantes del país.
2. **Edwin Guevara:** profesor de guitarra, egresado de la universidad Nacional, con estudios en el exterior y sobre todo en España donde perfeccionó su técnica en el instrumento. Domina de manera increíble todas las técnicas del instrumento, desde repertorio flamenco, pasando por el repertorio clásico y es un gran especialista del repertorio latinoamericano y de músicas tradicionales.

3. **Guillermo Plazas:** egresado de la universidad nacional, profesor de gramática, armonía y taller vocal instrumental en la universidad pedagógica nacional. Sus estudios sobre dirección lo convierten en un líder musical entre los jóvenes estudiantes.
4. **Jaime Arias:** profesor de guitarra en diferentes universidades, entre ellas la universidad de los Andes y la universidad pedagógica nacional. Su gran técnica interpretativa lo hacen uno de los profesores más destacados. También es un gran conocedor del repertorio guitarrístico latinoamericano y de todas las épocas.
5. **Roberto Rubio:** profesor de armonía, análisis y orquestación en diferentes universidades como la ASAB, universidad distrital y universidad pedagógica nacional. Su gran habilidad musical se basa en su conocimiento sobre arreglos, composición e interpretación, sobre todo, del repertorio Barroco.
6. **Andrés Pineda:** profesor de gramática, armonía, canto, director del coro de la universidad pedagógica nacional. Fue secretario del departamento de música y ha logrado llevar el coro de la universidad fuera del país.
7. **Miguel Pinto:** profesor de dirección de orquesta en diferentes universidades ASAB, UPN, universidad central. Estudió en Cuba y en el conservatorio de Tchaikovsky en Rusia.
8. **José Vicente Niño:** Profesor de música, experto en géneros de música colombiana y latinoamericana, maestro en instrumentos de cuerda como la bandola la guitarra y el tiple.
9. **Omar Beltrán:** Director de carrera de la facultad de bellas artes de la universidad pedagógica nacional, egresado de la universidad nacional de Colombia, gestor de grandes proyectos artísticos y musicales.

FORMATO DE ENTREVISTA A PROFESORES:

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de bellas Artes

2012

La siguiente es una entrevista estructurada dirigida a profesores de música de diferentes universidades, por medio de esta se pretende recolectar información para la realización del trabajo de grado del estudiante Cesar Ceballos. Responda las siguientes preguntas según su criterio personal:

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?
2. ¿Por qué?

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS

A continuación los resultados de la encuesta realizada a diferentes profesores de música pretenden arrojar luz acerca de los géneros más importantes y representativos de la música latinoamericana, cada encuestado tendrá en cuenta criterios personales para dar su respuesta al respecto.

18 Marzo de 2012

Mario Riveros

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?

R/: 1. Salsa

2. Vallenato

3. El samba

4. Popular mexicana

5. Tango

2. ¿Por qué?

R/: *“La salsa es importante por su gran impacto hacia lo que ha derivado a nivel del *latín jazz*, por su proyección internacional, logró permearse de músicas tradicionales y por sus aportes al desarrollo rítmico y armónico.*

*El vallenato tiene un desarrollo muy interesante de bajistas que marcan un hito, también es un género de gran proyección, comercialmente catapultó el folclor y la identidad musical colombiana a nivel de festivales, hizo aportes al *tropi-pop*.*

De Brasil *el Samba* tiene gran fuerza y nos alimenta armónicamente, del samba se desprende *el bossa nova*, *el frebo* y *el choro*. Representa una fuente de conocimiento importantísima para pianistas y percusionistas.

De México la música popular es de gran aceptación, cuenta historias de la vida cotidiana, brinda gran cantidad de posibilidades tímbricas y es una música de presencia a nivel latinoamericano.

De Argentina *el tango* desde luego es de gran importancia y trascendencia, también todo el movimiento de rock en español y música contemporánea”.

20 de Abril de 2012

Edwin Guevara

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?

R/: 1. Bossa nova

2. Tango

3. Chacarera

4. Vals

5. Zamba

2. ¿Por qué?

R/: ``Estos son algunos de los géneros que más se han comercializado en todas sus variantes, los géneros colombianos realmente no han tenido gran impacto en el exterior. Podemos notar pintadas de nacionalismo y deformaciones poco convenientes``.

15 de Mayo de 2012

Guillermo Plazas.

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?

R/: 1. Afrocubanos

2. Cumbia

3. Tango

4. Canción protesta

5. Samba

2. ¿Por qué?

R/: "Los ritmos afrocubanos, el son y todo lo que tiene que ver con la salsa y sus variantes han tenido gran impacto. En la cumbia, es de resaltar el trabajo realizado por Lucho Bermúdez y el uso de "la gaita zuliana". De Argentina y sus países vecinos, son representativos *el tango, las zambas y choros*, también *el rock en español*. La canción protesta y la samba son de gran importancia y proyección"

25 de Junio de 2012

Jaime Arias

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?

R/:

1. Tango
2. Samba y Bossa nova
3. Cumbia
4. Son cubano
5. Salsa

2. ¿Por qué?

R/: "Es una pregunta demasiado ambigua ya que, si le preguntas a un argentino te va a responder que el género más importante es el tango, si le preguntas a un puertorriqueño te va a contestar que es el reggaetón. Sin embargo teniendo en cuenta como criterio el impacto y la trascendencia, pienso que estos cinco géneros son algunos de los más importantes en la música latinoamericana".

3 de Agosto de 2012

Roberto Rubio

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?

R/: 1. Tango

2. Samba y Bossa nova
3. Cumbia
4. Vallenato
5. Salsa

2. ¿Por qué?

R/:'' *El tango* es muy importante y representa un pilar dentro de lo que es la música latinoamericana, de Brasil, *el samba y la bossa nova*, *la cumbia* como ritmo en común en varios países, el ''*verraco*'' vallenato que no me gusta, pero comercialmente ha salido al exterior en representación de la música colombiana, y finalmente la salsa, otro género de gran trascendencia''.

4 de Septiembre de 2012

Andrés Pineda

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?

R/: 1. Cumbia latinoamericana en general

2. Tango y milonga
3. Vallenato
4. Salsa
5. Merengue

2. ¿Por qué?

R/: "La cumbia me parece de gran importancia ya que es un ritmo perteneciente a varios países, existe la cumbia panameña, peruana, colombiana, etc. Hacia el lado Argentina, el tango y la milonga son representativos, de Colombia el vallenato por su importancia dentro del mercado, la salsa por su desarrollo rítmico y el merengue en representación de República Dominicana.

28 de Septiembre de 2012

Miguel Ángel Pinto

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?

R/: 1. Son
2. Huapango
3. Joropo
4. Tango
5. Samba

2. ¿Por qué?

R/: "En los años 50 tiene gran impacto la música afrocubana, surge el concepto de clave cubana y afrocubana. Moncayo lleva el folclorismo al sinfonismo. El huapango es importante dentro de la música mexicana al igual que el corrido. El joropo que proviene del fandango asturiano al igual que el torbellino en 6/3, te recomiendo " *El fandango del padre Soler*".

23 de Octubre de 2012

José Vicente Niño

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?

R/: 1. Tango

2. Joropo

3. Bolero

4. Música cubana

5. Cumbia

2. ¿Por qué?

R/: “Son importantes porque son formas musicales de cada país, por ejemplo en Venezuela hay muchos ritmos desconocidos como el porro margariteño, pero podemos decir que lo más conocido y representativo es el joropo, en Colombia el género más difundido en el exterior es la cumbia aún más que el vallenato y el bambuco, este género costeño fue divulgado por las orquestas famosas como la de Lucho Bermúdez en el exterior, el bolero y toda la música cubana se esparce por toda Latinoamérica generando muchas variantes de ritmos afro-caribeños”.

3 de Noviembre de 2012

Omar Beltrán

1. ¿Si usted tuviera que definir cinco de los géneros más importantes de música latinoamericana, cuáles elegiría?

1. Samba
2. Tango
3. Salsa
4. Vallenato
5. Llanera

2. ¿Por qué?

R/: “Estos géneros de música latinoamericana son importantes por su identidad de país, cada uno de ellos lleva un sello personal de la región. El impacto y reconocimiento a nivel mundial hacen de estos géneros representativos, desde la perspectiva del no músico también se puede comprobar que cada cultura se identifica más con uno de sus ritmos, si le preguntas a un ciudadano común de Venezuela, te va a contestar que el ritmo más importante de ese país es el joropo, a pesar de que existen muchos otros ritmos que se comparte con diferentes países como el vals, la cumbia y el porro.

ANÁLISIS DE DATOS

Según la entrevista realizada se pueden definir los siguientes criterios de selección:

Cuadro N 2 **Criterios de selección**

1. Impacto
2. Proyección
3. Aceptación
4. Comercialización
5. Trascendencia
6. Representación
7. Tradición
8. Aportes

Después de recolectar la información se ha determinado que existen algunos aspectos en los que coinciden las respuestas de los profesores entrevistados. Todos estuvieron de acuerdo en que la pregunta es difícil de responder, sin embargo lograron encontrar un punto en el que fue posible realizar una selección de lo más representativo, gracias desde luego a su vasto conocimiento y experiencia en música latinoamericana. La mayoría de ellos son especialistas en este tipo de música de manera que aportaron con sus opiniones arrojando luz sobre el asunto con diferentes argumentos, pero coincidiendo en la mayor parte de la selección realizada.

Los resultados demuestran que son muchos los géneros y cada uno tiene sus características específicas, la gran variedad de ritmos que se pueden encontrar en cada uno de los países latinos se desprenden de vertientes madre. Se corroboró que los aportes y las características intrínsecas hacen de estos géneros fuentes de conocimiento portadores de las características esenciales de la música latinoamericana.

Entre los géneros seleccionados encontramos:

Cuadro N 3

1.	Salsa
2.	Vallenato
3.	El samba
4.	Huapango
5.	Tango
6.	Bossa nova
7.	Chacarera
8.	Vals
9.	Zamba
10.	Cumbia
11.	Canción protesta
12.	Música cubana
13.	Joropo
14.	Merengue

De la selección anterior los tres géneros que se repitieron más veces fueron:

Cuadro N 4

1. Tango:	9 veces
2. Samba:	6 veces
3. Salsa:	7 veces

Otros géneros con gran porcentaje:

Cuadro N 5

1. Cumbia:	5 veces
2. Vallenato:	4 veces

Después de verificar la información arrojada por las entrevistas se definen tres de los géneros más importantes y representativos de la música latinoamericana en los cuales nos vamos a concentrar para desarrollar la investigación.

ANÁLISIS MUSICAL

El análisis musical es una disciplina considerada como una herramienta que sirve a la teoría y ayuda a entender la música y su esencia. Según Ian Bent (1980) el análisis musical es: “la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura”. En esta definición hace referencia a una estructura musical como objeto de estudio, la comparación resulta ser un rasgo común a los diferentes tipos de análisis musical. De acuerdo, a lo anterior el análisis está propuesto en diferentes teorías y técnicas, para Scenker el análisis musical es un arte. Permite dilucidar aspectos esenciales de la música: su estructura melódica, armónica, rítmica, estilística, de forma, y todos los aspectos determinantes en una obra.

El análisis efectuado en este trabajo está orientado a determinar aspectos musicales de las obras seleccionadas que sirvan como puntos de inflexión para la producción de ejercicios, se extraerán células generadoras y patrones estructurales característicos que servirán de base al propósito de esta investigación. Lo más importante será establecer una estrategia que articule el análisis con la producción de ejercicios que enfocados en la apropiación de un lenguaje contribuyan a despertar habilidades en interpretación de manera efectiva en los estudiantes de guitarra eléctrica.

En el marco de esta investigación se aplicará un esquema de análisis tomado del estudio de análisis morfosintáctico de la música realizado por Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal: “*ANÁLISIS MUSICAL claves para entender e interpretar la música*” (2004).

A continuación se definen las categorías de análisis que se aplicarán en la investigación y los aspectos específicos que se tratarán en cada una de ellas:

CATEGORIAS DE ANÁLISIS

ANÁLISIS DE LA MELODÍA: En esta categoría se pretenden abarcar parámetros morfosintácticos y aspectos interpretativos que presenta la melodía.

-Organización escalística: Observar las relaciones cadenciales para determinar si es tonal o atonal, encontrar relaciones de dominante-tónica y la existencia de un centro tonal definido, analizar qué tipo de escala es utilizada, si es diatónica, simétrica, exótica, modal, etc. Buscar posibles modulaciones.

-Perfil melódico: Observar el ámbito de tesitura, medir la gama de sonidos empleada, medir la distancia entre el sonido más grave y el más agudo de la melodía. Realizar el estudio de la interválica, clasificar intervalos que por sus características resulten ser interesantes al análisis. Observar el tipo de perfil melódico y la existencia de un intervalo generador significativo, Describir puntos de inflexión y punto culminante principal.

-Estructura melódica: Describir puntos de reposo ya sea en forma de silencios o de cadencias, observar la presencia de repetición de giros melódicos que aparezcan como imitaciones, secuencias, estructuras pregunta-respuesta, ecos isómelos. Observar las posibles modificaciones que se presenten en el modelo melódico, definir los tipos de variación. Clasificar la melodía vocal en silábica o melismática, analizar notas de adorno.

Análisis de aspectos interpretativos: Observar indicaciones respecto a la dinámica, agógica, tempo y carácter, contrastar con datos obtenidos en el análisis de parámetros morfosintácticos para observar la correspondencia.

Comentario estético-estilístico: Realizar descripción del contexto histórico incluyendo datos referentes al autor, obra y estilo. Hacer reflexión general de la melodía valorando aspectos que la dotan de personalidad y expresividad

ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA: En esta categoría se pretende conocer e identificar parámetros rítmico-métricos básicos que intervienen en la construcción de una obra musical. Reconocer la función que desarrollan los elementos rítmicos en la morfosintaxis musical.

-Compás: Observar el tipo de compás o compases, (binarios, ternarios, cuaternarios), establecer unidad de tiempo y pulso rítmico. Clasificar la música en isométrica (con cambios de compás) o polimétrica (sin cambios).

-Incisos y motivos rítmicos: Reconocer incisos y motivos indicando la posición de los ictus. Indicar los tipos de comienzo y final, agrupar los motivos en periodos rítmicos. Señalar el motivo o los motivos principales en los que está basada la música.

-Estructura rítmico-métrica: Observar el modo en que se concatenan los motivos e incisos. Buscar la presencia de isorritmos e isoperíodos. Realizar el estudio de la acentuación identificando hemiolas, supracompases y compases virtuales. Reconocer diversas combinaciones rítmico-métricas, observar si hay polirritmias, ritmo libre, o predominio de homorritmia.

Análisis de aspectos interpretativos: Observar los ictus iniciales y final del primer motivo, para determinar la correspondencia con el ritmo implícito en la música. Observar la presencia de crescendos y diminuendos rítmicos, su función y modo de organización en el contexto para dar direccionalidad a la música. Reflexionar sobre la estructura rítmica general, el carácter, el dinamismo, la simetría, la homogeneidad y la intervención en la elaboración de puntos culminantes.

Comentario estético-estilístico: Realizar una contextualización haciendo referencia al período histórico en que se encuadra. Incluir un breve comentario para destacar las aportaciones del ritmo y la métrica al carácter general de la obra.

ANÁLISIS ARMÓNICO: En esta categoría se pretende reconocer los parámetros armónicos en el contexto de una composición musical. Comprender los procesos armónicos que suceden en la música y aplicarlos a la interpretación.

-Contexto tonal-modal: Establecer el contexto tonal-modal mediante el estudio de los acordes, definir la tipología de los acordes (tríadas, cuatríadas, quintíadas). Observar si las disposiciones de los acordes corresponden a pasajes de *armonía expandida* o con *contracción armónica*. Analizar la tipología de las cadencias realizando un esquema de funciones armónicas. Analizar las posibles modulaciones y determinar su tipología (*diatónica introtonal, extratonal, cromática, enarmónica*). Señalar el tipo de progresiones (*armónicas, unitónicas, modulantes y series*), observar la disposición y la distribución de los acordes.

-Notas de adorno: Reconocer los diferentes tipos de notas de adorno empleados y distinguir claramente las notas reales de las extrañas.

-Ritmo armónico: Observar el comportamiento del ritmo armónico general y los cambios que puedan tener lugar (*accelerando o crescendo armónico, ritardando o diminuendo armónico*).

Análisis de aspectos interpretativos: Determinar puntos culminantes a través del estudio del comportamiento de los acordes (*acumulación de acordes activos, puntos de expansión y contracción acordales, aumento de densidad sonora, etc.*).

Comentario estético-estilístico: Reflexionar sobre las características armónicas predominantes. Incluir consideraciones referentes a la textura armónica predominante y la estructura general de la obra.

ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES: En esta categoría se pretende reconocer estructuras simples binarias, ternarias y mixtas, analizar las relaciones que se establecen entre los parámetros morfosintácticos melódicos, rítmicos y armónicos. Conocer los mecanismos compositivos que dan unidad y coherencia a la música.

-Observación de los procesos tonales: Observar las relaciones existentes entre los diferentes elementos y sus funciones en el contexto de la obra, comprender los mecanismos de cohesión y unidad incluyendo un análisis fraseológico.

-Reconocimiento de elementos estructurales: Observar el número de secciones para determinar si se trata de una estructura binaria o *ternaria*, para esto el análisis de las cadencias y modulaciones será determinante. Describir si se trata de secciones *complementarias* o *contrastantes*. Observar la longitud de las secciones para determinar la *simetría* o *asimetría*.

-Definición de funciones: Determinar algunas funciones que pueden presentar los diferentes elementos que intervienen en la estructuración general de la obra (*exposición, desarrollo y reexposición*). Identificar algunos elementos estructurales de gran importancia (*introducción, soldadura o coda*).

Comentario estético-estilístico: Relacionar la estructura con un determinado estilo compositivo (renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, siglo XX y vanguardias). Contextualizar la obra desde el autor, época estilística y formato instrumental. Tener en cuenta algunas consideraciones de análisis textural como la polifonía, el contrapunto y las mixturas. Según la tímbrica definir si la música es vocal o instrumental y especificar el formato original de la composición musical.

Cuadro N 6
Categorías de análisis, subcategorías y aspectos específicos

<p>Análisis de la melodía</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Organización escalística -Perfil melódico -Estructura melódica -Notas de adorno -Melodía con texto 	<ul style="list-style-type: none"> -Relaciones tonales -Tipo de escala -Modulaciones -Ámbito de tesitura -Estudio de la interválica -Puntos de inflexión y punto culminante
<p>Análisis del ritmo y la métrica</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Compás -Incisos y motivos -Estructura rítmico-métrica 	<ul style="list-style-type: none"> -Tipo de compás -Unidad de tiempo -Concatenación de incisos -Isorritmos e Isoperiodos -Hemiolas -Supracompases
<p>Análisis armónico</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Contexto tonal-modal -Notas de adorno -Ritmo armónico 	<ul style="list-style-type: none"> -Tipología -Cadencias -Modulaciones -Progresiones -Puntos culminantes armónicos
<p>Análisis de estructuras formales simples</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Observación de los procesos tonales -Número de secciones -Longitud de secciones -Reconocimiento de elementos estructurales -Definición de funciones 	<ul style="list-style-type: none"> -Estructura binaria -Estructura ternaria -Estructura reexpositiva -Estructura mixta -Simetría -Asimetría

APLICACIÓN DE LAS CATEGORIAS DE ANÁLISIS

Análisis melódico: Comprender la estructura melódica y su comportamiento permite aprovechar algunos movimientos característicos para diseñar algunas estructuras que imiten estos tipos de movimiento. Esta categoría de análisis ayudará a estructurar el plano horizontal basándose en la extracción de los intervalos generadores y tipos de escalas usadas.

Análisis rítmico: La extracción de las células generadoras y los patrones estructurales del ritmo y la métrica ayudarán a estructurar el plano transversal al implementar modelos rítmicos característicos para su posterior apropiación y la adecuada interpretación de sus acentuaciones. En esta categoría de análisis se hará especial énfasis resaltando la importancia del desarrollo rítmico como una característica esencial dentro de la música que se va a analizar.

Análisis armónico: En esta categoría se determinarán los tipos de progresiones y armonías que están presentes en los temas que se van a analizar para poder establecer en conjunto con el análisis rítmico, los diferentes tipos de acompañamientos que se pueden utilizar dentro de los diferentes estilos musicales. Al identificar la estructura armónica característica de los diferentes géneros se podrán proponer tipos de rearmonización.

Análisis morfológico: De acuerdo al estudio de las diferentes estructuras formales presentes en los temas que se van a analizar, se podrá determinar el tipo de secciones que podrían componer la estructura formal de los ejercicios que se van a proponer en este trabajo de investigación musical. La caracterización de diferentes estructuras formales permite realizar variaciones a una menor escala para la producción de cortos fragmentos musicales.

Criterios de selección

Los criterios para la selección de los temas que se van a analizar inicialmente se basaron en los aspectos característicos y esenciales que estos recogen de cada uno de los géneros, por otro lado se buscó que fueran representativos, tradicionales y reconocidos dentro del repertorio latinoamericano. También se intentó establecer una organización según el nivel de complejidad para que su estudio tenga coherencia. Los temas seleccionados a continuación presentan características muy interesantes al análisis de manera que sean de gran utilidad para el desarrollo de la propuesta. Las versiones han sido tomadas del "LATIN REAL BOOK" y se han realizado transcripciones de la discografía original.

Temas seleccionados:

1. "Agua de beber" (Antonio Carlos Jobim y Vinicius Morales)
2. "El choclo" (Ángel Villoldo Marambio Catán y Enrique Santos Discépolo)
3. "María Cervantes" (Noro Morales)

1. Título: "Agua de beber"

Año: 1961

Género: Bossa nova

Letra: Vinicius Morales

El autor:

Antonio Carlos Jobim: Nació en Río de Janeiro (Brasil) en 1927 y murió en New York en 1994. Fue un gran cantante, guitarrista y compositor, empezó sus estudios musicales desde muy niño cuando su familia se trasladó a la playa de Ipanema (<http://www.apoloybaco.com>). Fue el mayor exponente de la *bossa nova* explorando los ritmos más tradicionales del Brasil y llevando a este género musical grandes éxitos como "La chica de Ipanema", uno de los temas más emblemáticos de este país.

AGUA DE BEBER

*Eu quis amar mais tive medo
E quis salvar meu coracao
Mas o amor sabe um segredo
O medo pode matar o seu coracao*

*Água de beber
Água de beber camará
Água de beber
Água de beber camará*

*Eu nunca fiz coisa tao certa
Entrei pra escola do perdao
A minha casa vive aberta
Abri todas as portas do coracao*

*Água de beber
Água de beber camará
Água de beber
Água de beber camará*

*Eu sempre tive uma certeza
Que só me deu desilusado
É que o amor é uma tristeza
Muita mágoa demais para um coracao*

*Água de beber
Água de beber camará
Água de beber
Água de beber camará.*

ANÁLISIS MELÓDICO

AGUA DE BEBER

Antonio Carlos Jobim

Introducción

Frase 1

P R

5 Nexo

11 R

17 Frase 2

P

22 Frase 3

R P

27 Frase 4

R P R Coro

Detailed description: The image shows a musical score for 'Agua de Beber' in G major, 4/4 time. The score is divided into several sections: 'Introducción' (measures 1-4), 'Frase 1' (measures 5-10), 'Nexo' (measures 11-16), 'Frase 2' (measures 17-21), 'Frase 3' (measures 22-26), and 'Frase 4' (measures 27-32). Dynamics are indicated by 'P' (piano) and 'R' (ritardando). The score includes a repeat sign with first and second endings at measures 11-16. The word 'Coro' is written above the final measure of the piece.

Organización escalística: Podemos determinar que es una melodía tonal ya que todos los sonidos están organizados en torno a una nota básica o centro tonal, hay predominio de grados tonales (V-I).

Detailed description: This block shows a short musical phrase in G major, 4/4 time, illustrating the I-V-I chord progression. The notes are G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), G4 (quarter). Above the notes, the Roman numerals I, V, and I are placed over the first, fifth, and first notes respectively, indicating the chord progression.

Se trata de una escala en modo menor natural con semicadencia entre los compases 7 y 8 y cadencia conclusiva a partir del compás 32. En la introducción hace uso de un modelo pentatónico con la quinta disminuida.

Perfil melódico: El ámbito de tesitura va del sol# 3 grave al si 4 agudo, una distancia de décima. Por ser una melodía vocal se trata de una melodía que presenta generalmente intervalos conjuntos, sin grandes saltos, con figuración homogénea y un ámbito de tesitura no muy amplio. El perfil de esta melodía es *heterogéneo o mixto*, puesto que presenta alternancia de movimientos conjuntos y disjuntos.

En la introducción la melodía presenta un movimiento diatónico general con un predominio de intervalos conjuntos y un salto de tercera (*perfil ondulado*):

Introducción



Cuando presenta el tema la melodía muestra un movimiento con predominio de intervalos disjuntos. Comienza con el arpeggio de la tonalidad realizando saltos por terceras (*perfil quebrado*):

Tema



Puntos de inflexión y punto culminante: En el compás 23 se observa un intervalo descendente de cuarta justa que constituye un punto de inflexión melódica. El punto culminante se encuentra en el compás 14 al alcanzarse la nota más aguda de la melodía.

Estructura melódica: Los puntos de reposo se encuentran distribuidos simétricamente al final de cada frase, esto es, cada cuatro compases. Las estructuras pregunta respuesta se encuentran dispuestas en las frases de manera simétrica en la canción, de a 8 compases por frase, cada pregunta y respuesta de cuatro compases respectivamente coincidiendo con la semifrase, en la introducción podemos observar la siguiente estructura:

Frase 1:

Introducción

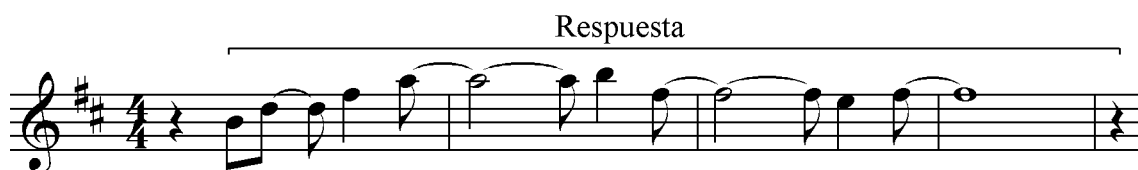


Frase 2:

Primera semifrase

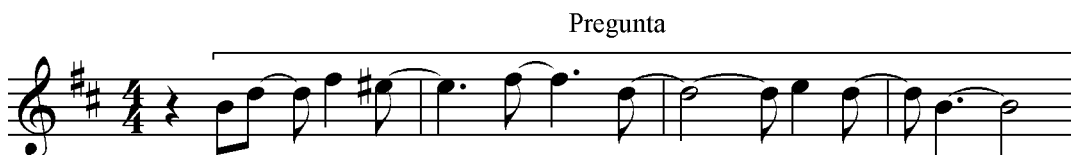


Segunda semifrase



Frase 3:

Primera semifrase



Segunda semifrase



En el coro la estructura pregunta respuesta se agrupa de a dos compases:

Frase 4:

Coro



Notas de adorno: Aparecen pocas notas de adorno: anticipaciones, bordaduras y notas de paso.

Comentario estético-estilístico: Se trata de una melodía vocal de carácter muy fresco y tranquilo, está construida a partir del desdoblamiento en forma de arpeggio del acorde de tónica. Consta de dos frases en cada estrofa y una frase que se repite a modo de estribillo o coro. Estas frases son parecidas y cada semifrase constituye una variación de la primera. Se puede observar un diseño melódico sencillo que presenta secciones contrastantes y un fraseo coherente. El tipo de variación predominante es la variación rítmica y la melodía con texto es *silábica*, puesto que cada sílaba del texto corresponde a una sola nota.

ANÁLISIS RÍTMICO

Introducción A

5 Puente B

11

17

22 A1

27

Compás: Se mantiene el compás binario de cuatro por cuatro característico del género musical. El pulso rítmico está determinado por la corchea, ya que es la figura más pequeña que aparece de manera uniforme a lo largo de la obra. La estructura rítmica está organizada de la siguiente forma: **A-** Introducción: a, b, a, b, c, c, c. **B- Tema:** a1, d, e, a2, d2, e1, a1, d, e2, d1, e3. **A1- Coro:** a3, a4, a3, a4.

Incisos y motivos: Son los elementos primarios más pequeños, son células rítmicas que comprenden un acento o *ictus fuerte* y un reposo o *ictus débil*, a continuación podemos observar los motivos e incisos que generan toda la estructura rítmica de la obra.

Podemos observar en cada semifrase tres motivos y cada motivo conformado por dos incisos. Estos tres motivos básicos se pueden encontrar variados en cada semifrase a lo largo de la obra. En la segunda y tercera frase se observa que las semifrases presentan una estructura similar, sobre todo en su primer motivo el cual es de tipo *acéfalo*, puesto que comienza después del ictus fuerte y antes de la primera mitad del compás. La estructura rítmica de estas frases es desarrollada de forma compleja, predomina la síncopa al presentar ligaduras de prolongación a nivel interno y externo entre compás y compás.

Segunda semifrase

Frase 3:

Primera semifrase

Segunda semifrase

En la segunda semifrase de la tercera frase se encuentra una variación rítmica de las anteriores semifrases, si se observa detalladamente la estructura general de las frases 2 y 3 los tipos de final son similares, los finales de las tres primeras semifrases de las frases 2 y 3 son femeninos puesto que terminan coincidiendo con el ictus débil del compás, la última semifrase tiene un tipo de terminación masculina, puesto que es la única que coincide con el ictus fuerte del compás.

Frase 4:

Coro

Esta última frase conserva también la ligadura externa como una anticipación y se repite a modo de estribillo después de cada estrofa alternando con el tema de la introducción.

Estructura rítmico-métrica: La música es isométrica ya que no presenta cambios de compás. Al comparar la figuración rítmica de las primeras semifrases de las frases 2 y 3, se encuentran *isoperíodos* ya que el diseño rítmico se repite íntegramente extendiéndose a lo largo de una sección amplia. No presenta polimetría horizontal ni vertical, pero al observar el conjunto de la melodía con el acompañamiento del piano o la guitarra (*polifonía*), se encuentra polirritmia, puesto que el movimiento de las voces que acompañan no coincide en sus acentuaciones rítmicas con la melodía. Presenta isometría puesto que la música está compuesta bajo un patrón métrico uniforme, expresado mediante un único compás durante el transcurso de toda la obra. El pulso armónico es relativamente corto puesto que se observan cambios en la armonía una o dos veces en cada compás y el carácter es ligero de acuerdo al género y el formato instrumental que está constituido originalmente por la voz líder y coros, piano, bajo, guitarra y percusiones.

ANÁLISIS ARMÓNICO

The musical score is in B minor (two sharps: F# and C#) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The chords and their positions are as follows:

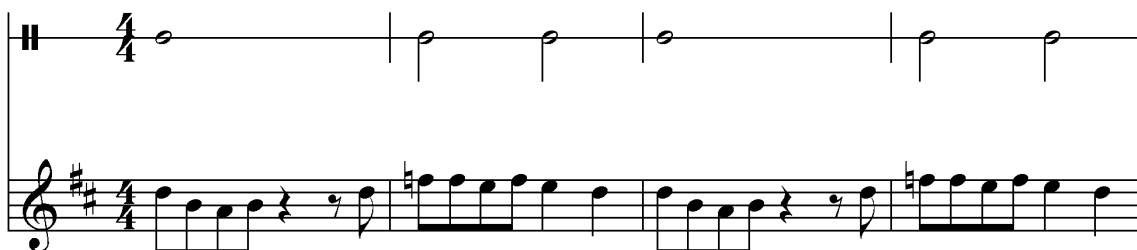
- Staff 1: Measures 1-6. Chords: B-7 (measures 1-2), C#7 (measures 3-4), F#7 (measures 5-6).
- Staff 2: Measures 7-10. Chords: B-7 (measures 7-8), Gmaj7 (measure 9), B-7 (measure 10). A first ending (1.) with F#7 (measures 11-12) and a second ending (2.) with B-7 (measures 13-14) and C#7 (measures 15-16).
- Staff 3: Measures 17-21. Chords: F#7 (measures 17-18), B-7 (measures 19-20), E7 (measures 21-22), A7 (measures 23-24), Dmaj7 (measures 25-26).
- Staff 4: Measures 27-30. Chords: B-7 (measures 27-28), C#7 (measures 29-30), B-7 (measures 31-32), A (measures 33-34).
- Staff 5: Measures 35-38. Chords: C#7 (measures 35-36), F#9 (measures 37-38), B-7 (measures 39-40), B-7 (measures 41-42), C#7 (measures 43-44).
- Staff 6: Measures 45-50. Chords: F#7 (measures 45-46), B-7 (measures 47-48), B-7 (measures 49-50), C#7 (measures 51-52), F#7 (measures 53-54), B-7 (measures 55-56).

Contexto tonal-modal: Organización acordal por terceras, con acordes de tres y cuatro sonidos. Predominan funciones tonales de dominante y tónica (V-I), abundantes acordes de séptima de acuerdo al contexto y al carácter de la música. La tonalidad está fuertemente caracterizada desde la introducción en donde se encuentra la progresión i – ii - V7. Esta cadencia se repite a lo largo de toda la obra afianzando la tonalidad Bm. No se observan muchas progresiones modulantes, solamente del compás 12 al 16 se encuentra una progresión de acordes de séptima de dominante en relación de cuartas: B-7, E-7, A7 y Dmaj7 que conducen de nuevo a la tonalidad principal. Las progresiones armónicas son *unitónicas*, puesto que el ámbito tonal permanece inalterado.

Ritmo armónico: El ritmo armónico en la introducción corresponde a una redonda y dos blancas, mantiene el acorde de tónica durante el primer compás y al siguiente compás realiza cambio armónico a la mitad, esto es, dos blancas o cada medio compás:

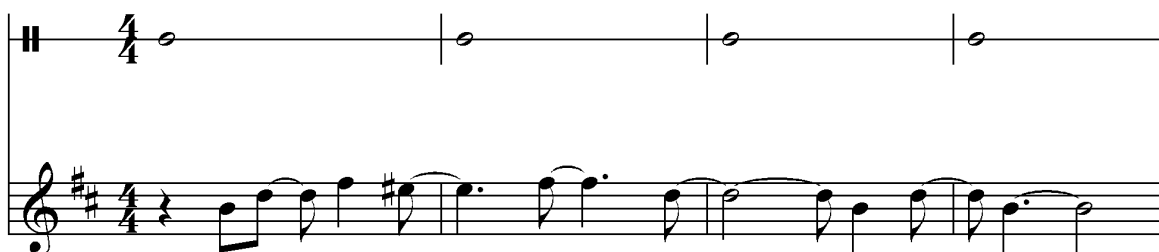
Ritmo armónico 1:

Introducción



En la segunda sección se encuentra un ritmo armónico más lento, la frecuencia con que cambian los acordes es de redonda en todos los compases, se mantiene de manera uniforme en todas las estrofas y también en el coro, el ritmo armónico se mantiene con la figura de blanca hasta que aparece de nuevo el tema de la introducción y después del coro:

Ritmo armónico 2:



Este ritmo armónico muestra un cambio de acorde por compás, la redonda es la figura predominante que define los cambios de acorde dispuestos de manera simétrica a lo largo de la obra, se observa una ralentización en esta sección.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

SECCIÓN A

Introducción

Frase 1

The musical score for Section A is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff contains the 'Introducción' and 'Frase 1'. The second staff begins at measure 5 and includes a 'Nexo' (bridge) and the start of 'SECCIÓN B'. The third staff continues 'SECCIÓN B'. The fourth staff contains 'Frase 2'. The fifth staff contains 'Frase 3' and 'SECCIÓN A1'. The sixth staff contains 'Frase 4' and 'Coro'. Brackets and labels are used to group these elements across the staves.

Observación de los procesos tonales: La obra consta de tres secciones claramente diferenciadas por el diseño melódico que presentan y la textura. La primera sección (A) llega hasta el compás 8 y muestra la primera frase que se compone de la repetición del primer motivo y un nexo o soldadura que es un breve pasaje de unión basado en unas pocas notas que sirven de unión entre la introducción y la siguiente sección de manera fluida y coherente. Esta obra tonal se clasifica dentro de las formas simples, puesto que es tonalmente independiente y estructuralmente completa, no es divisible en obras más pequeñas, por tanto es autosuficiente.

-Reconocimiento de elementos estructurales: Al estudiar la estructura formal general se encuentran tres secciones contrastantes entre si dando como resultado una estructura ternaria simple con el siguiente esquema estructural: A – B – A1. Esta estructura contiene dos secciones simétricas de ocho compases y una asimétrica con respecto a las dos anteriores, pero simétrica en cuanto a la estructura interna de sus frases y semifrases. Se encuentran dos secciones de ocho compases cada una (A – A1) y una sección de 16 compases que contiene dos frases (B). En la estructura general se encuentra que todas las frases son simétricas de 8 compases cada una, pero con una función diferente:

Introducción: Esta sección se compone de un motivo que se repite en los primeros compases y posteriormente se enlaza con la siguiente sección por medio de un nexos o soldadura el cual se prolonga por tres compases antes de conectar con la siguiente sección.

Exposición temática: En esta sección se realiza el desarrollo del tema principal que fue presentado en la introducción elaborando un discurso con un sentido musical completo y exponiendo un tema secundario con un carácter relevante en la obra. Sobre el tema de la segunda sección se construyeron las estrofas de la canción con un carácter muy *cantábile* y expresivo. En esta sección se encuentra la mayor actividad rítmica contrastando con la sencillez de la textura en la introducción y en el coro. La síncopa se presenta como elemento predominante y las ligaduras prolongan notas a través de los compases realizando los ataques de las notas en los ictus débiles y variando su distribución a lo largo de la obra.

Coro: Para el caso de esta obra no se realiza una reexposición, las tres secciones son claramente diferenciadas y por tratarse de una canción se encuentra una estructura muy característica de dicha forma musical. Tema de introducción, tema estrófico y tema de coro o estribillo en el cual se observa una estructura similar a la de la introducción, un motivo de 4 compases que se repite conformando una frase de 8 compases y se alterna con las otras secciones.

Título: "El choclo"

Año: 1903

Género. Tango criollo

Letra: Marambio Catán y Enrique Santos Discépolo

El autor:

Ángel Villoldo: (1861-1919 Barracas, Buenos Aires) Gran guitarrista, compositor y considerado como uno de los mejores cantantes de esta época. En 1903 Villoldo escribe este gran tango que daría inicio a la era del tango criollo, el cual es diferente al tango andaluz o al tango habanero que están escritos en diferentes compases y se pondera como el mayor exponente de este nuevo estilo de tango. En esta época Buenos Aires estaba sufriendo una serie de transformaciones políticas y sociales que se vieron influenciadas por las corrientes migratorias de Italia y Europa en general (<http://www.denorteasur.com>).

El mismo Villoldo escribe la primera versión de la letra para esta melodía, posteriormente empieza a popularizarla con la ayuda de un amigo pianista que trabajaba en un restaurante en donde la presentaban como una danza criolla, puesto que la interpretación de este tipo de música era considerada pornográfica y de carácter grotesco, sin embargo el éxito de este tango fue devastador. La segunda versión de la letra fue escrita por su amigo Marambio Catán y finalmente Enrique Santos Discépolo escribe la tercera y última versión de la letra que se popularizó tanto que es la versión que actualmente se canta.

EL CHOCLO

*Con este tango que es burlón y compadrito
Se ató dos alas la ambición de este suburbio,
Con este tango nació el tango y como un grito
salió del sórdido barrial buscando el cielo.
Conjuro extraño de un amor hecho cadencia
Que abrió caminos sin más ley que su esperanza
Mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia.
Llorando en la inocencia de un ritmo juguetón*

*Por tu milagro de notas agoreras
nacieron sin pensarlo las paicas y las grelas,
luna en los charcos, canyengue en la caderas
y un ansia fiera en la manera de querer*

*Al evocarte, tango querido
siento que tiemblan las baldosas de un bailongo
Y oigo el rezongo de mi pasado
Hoy que no tengo, más a mi madre
Siento que llega en punta de pie para besarme
Cuando tu canto nace al son de un bandoneón*

*Carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera
y en un perno mezcló a Paris con Puente Alsina
fuiste compadre del gavión y de la mina
y hasta compadre del bacán y la pebeta.
Por vos shusheta, cana, reo y mishiadura,
Se hicieron voces al nacer con tu destino
Misa de faldas, kerosen, tajo y cuchillo
Que ardió en los conventillos y ardió en mi corazón.*

ANÁLISIS MELÓDICO

EL CHOCLO

Ángel Villoldo

Introducción

Canto

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a *mf* section, and ending with a piano (*p*) dynamic. The second through tenth staves are for the piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score includes first and second endings at measures 30-31. The piece concludes with the instruction "D.C. al Fine".

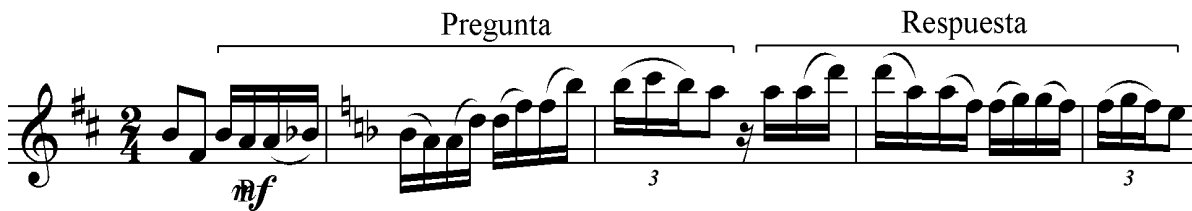
Organización escalística: Podemos determinar que se trata de una melodía tonal, se observa predominio de grados tonales I – V. Presencia de relaciones sensible-tónica (VII-I) directas o indirectas. Hace uso de los modos mayor y menor de la escala construida sobre la tónica que en este caso es *re* (D). Se encuentran semicadencias en los compases 8, 24, 32 y cadencia conclusiva en el compás 48.

Perfil melódico: El ámbito de tesitura va del *fa#3* al *mi5*, aproximadamente dos octavas. La melodía presenta un perfil de tipo *mixto*, predominio de intervalos de tercera en la génesis de la melodía (intervalo significativo o generador). Formulación melódica basada en un desdoblamiento de las notas de los acordes de tónica y dominante. Saltos de cuarta, quinta, sexta, séptima y octava.

Perfil quebrado

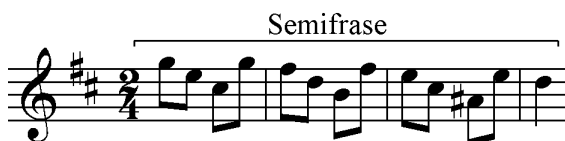


Estructura melódica: Los puntos de reposo relativo se encuentran en los compases 8, 24, 32 y el punto de reposo final se encuentra en el compás 48 con la cadencia conclusiva en re mayor. Las estructuras pregunta-respuesta se encuentran distribuidas simétricamente cada dos compases y en la sección del medio cada cuatro compases:



La melodía consta de 10 frases claramente definidas, cada frase se compone de una pregunta y una respuesta que se corresponden cada una con una semifrase. La primera sección es la introducción que se compone de la primera frase, en la segunda sección empieza el tema principal que es el de las estrofas, esta segunda sección se compone de 4 frases, la tercera sección se compone de una frase en *do* mayor (VII-III) y finalmente en la cuarta y última sección también modula pero al modo mayor de la tonalidad en donde desarrolla otras cuatro frases conservando en el comienzo de cada frase el diseño de la introducción con una figura por cada nota del arpeggio, a diferencia de la sección en *re* menor, en la cual presenta el arpeggio de a dos figuras por cada nota. En la introducción la figura rítmica es la corchea, en la última sección en *re* mayor la figura es la semicorchea:

Introducción



Última sección



ANÁLISIS RÍTMICO

Compás: La obra es de tipo isométrica, se mantiene el compás binario de dos por dos con un pulso rítmico determinado por la semicorchea. Los motivos se corresponden con las semifrases de a dos compases cada uno y todos presentan un inicio de tipo *anacrúsico*. En la introducción se observa un tipo de inicio *tético* con un diseño arpegiado sobre el acorde mayor de dominante y alternando con el acorde del sexto grado menor (V-Vi) en una figuración rítmica de corcheas.

1.



2.



3.



4.



5.

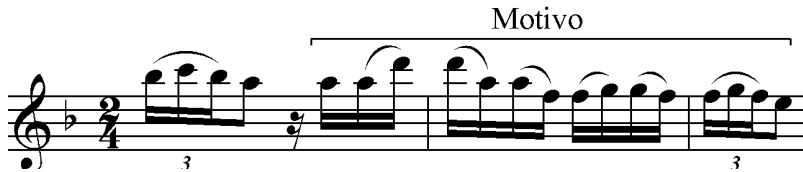


6.



Todos los motivos son anácrusicos y masculinos:

Motivo 1:



El tresillo es la célula generadora más importante al contrastar con el resto del discurso que es de figuras binarias, estos melismas para la voz sin duda alguna definen el carácter de este estilo popular de interpretar el tango. Posteriormente este tipo de adornos fueron característicos en la composición de melodías en el tango y la milonga. Podemos destacar este diseño rítmico como principal característica dentro del análisis de esta categoría.

Motivo 2:



En este motivo podemos observar que el tresillo se encuentra al comienzo a diferencia de los otros motivos en los cuales se encuentra al final, pero el comienzo sigue siendo de tipo acéfalo de acuerdo a la secuencia rítmica que viene desarrollando y al final realiza una cromatización para modular al modo mayor de la tonalidad.

Motivo 3:



Este motivo incluye una nueva célula que le da gran interés rítmico a la sección, el arpeggio del acorde de tónica en modo mayor contrasta rítmicamente con el tresillo.

Estructura rítmico-métrica: La música es *isorrítica* en cada una de sus secciones ya que la mayoría de motivos que en este caso coinciden con los periodos, se adhieren a un simple modelo rítmico. Presenta *isoperiodos* que en su mayoría se mantienen invariables a lo largo de la obra y cada sección propone una variación rítmica en la cual desarrolla un tema independientemente. En cuanto a las combinaciones rítmico-métricas se observa la presencia de *homorritmia* no solo de manera horizontal, sino que también de forma vertical al analizar la melodía en relación con el acompañamiento rítmico propuesto originalmente:

Homorritmia:

Piano

The musical score is for a piano piece in 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-6) shows a melody in the treble and chords in the bass. The second system (measures 7-11) includes a triplet in the treble. The third system (measures 12-15) also includes a triplet in the treble.

ANÁLISIS ARMÓNICO

Introducción Canto

The musical score is written for guitar and voice. It begins with an introduction and a vocal line. The guitar part is characterized by a series of triads and dyads, often with triplets. The key signature is one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.C. al Fine'.

Chords and dynamics indicated in the score:

- Introduction: A7, Bm, A#^o, D, A7, Bm, A#^o, Bm
- Staff 1: Dm, A7, *mf*
- Staff 2: Dm
- Staff 3: D7, Gm, Dm, A7
- Staff 4: Dm, C, F, C, F, A7
- Staff 5: *ff*, *p*
- Staff 6: Dm, Bb, A7, D
- Staff 7: A7, D, D7, G
- Staff 8: E7, A7, D, A7
- Staff 9: D, D7, G, E, A7, D
- End: *D.C. al Fine*

Contexto tonal-modal: Organización acordal por terceras, con acordes de tres y cuatro sonidos. Predominan las funciones tonales tónica, subdominante y dominante (I-IV-V) en disposiciones abiertas. Se observan pocos acordes de séptima de dominante principalmente en estado fundamental y con resoluciones escolásticas.

El ámbito tonal se encuentra fuertemente afianzado desde el comienzo en la primera cadencia de la introducción donde presenta la tonalidad. Esta cadencia perfecta caracteriza claramente la estructura armónica de la obra reiterándose también en la sección mayor. En el compás 25 se observa una modulación introtonal al séptimo grado, en este caso do mayor y luego en el compás 33 la modulación de la tónica al modo mayor hasta el compás 50 donde regresa al modo menor. Se observa una interesante progresión armónica en la sección final cuando regresa a la tónica en modo mayor, después de ir al cuarto grado mayor viaja a la dominante de la dominante, en este caso E7 que prepara la llegada a la dominante A7 aumentando de esta forma la tensión rítmica y armónica hacia el final de la sección. La estructura armónica general de la obra se describe con el siguiente esquema:

ESTRUCTURA ARMONICA:

- 1 Sección: Introducción: A7-Bm-A7-D
- 2 Sección: Tema: Dm-A7-Dm-D7-Gm-Dm-A7-Dm
- 3 Sección: modulante 1: C-F-C-F-A7-Dm-Bb-A7
- 4 Sección: modulante 2: D-A7-D-D7-G-E7-A7-D

Ritmo armónico 1:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody consists of four measures. Above the staff, four chords are indicated with brackets: A7, Bm, A#°, and D. The notes in the melody are: Measure 1: F#4, A4, C5; Measure 2: B4, G4, F#4; Measure 3: E4, D4, C4; Measure 4: B3, A3, G3.

El ritmo armónico en la introducción corresponde a la blanca, en un compás de dos por cuatro la blanca dura un compás completo, en las siguientes secciones encontramos este ritmo armónico al final como un *accelerando* armónico.

Ritmo armónico 2:

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems. Each system has a chord line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern with triplet markings.

- System 1:** Chords are Dm (measures 1-3) and A7 (measures 4-5). The piano accompaniment has triplet markings in measures 2 and 4.
- System 2:** Chords are Dm (measures 6-8). The piano accompaniment has triplet markings in measures 7 and 8.
- System 3:** Chords are D7 (measures 9-10) and Gm (measures 11-12). The piano accompaniment has triplet markings in measures 9 and 11.
- System 4:** Chords are Dm (measures 13-14), A7 (measure 15), and Dm (measures 16-17). The piano accompaniment has triplet markings in measures 13 and 15.

El ritmo armónico de la segunda sección es irregular, el primer cambio armónico se da después de tres compases de estar en la tónica en modo menor, luego hace cuatro compases en la dominante y regresa a la tónica durante tres compases, esta tónica se convierte en una dominante siete del cuarto grado menor durante un compás, se mantiene durante dos compases en la subdominante y regresa a la tónica durante un compás, en los últimos dos compases de esta sección se observa una cadencia perfecta de a un compás por función, un compás en la dominante y un compás en la tónica. Tenemos entonces un ritmo armónico de redonda con puntillo (Dm), doble redonda (A7), redonda con puntillo (Dm), blanca (D7), redonda (Gm), blanca (Dm), blanca (A7) y blanca (Dm).

Ritmo armónico 3:

Musical notation for Ritmo armónico 3, measures 1-6. The score is in 2/4 time and B-flat major. The upper staff shows a sequence of chords: C, F, C, F, A7. The lower staff shows a sequence of chords: Dm, Bb, A7. The lower staff includes a triplet of eighth notes in measure 6.

El ritmo armónico de la tercera sección es de blanca, esto es un cambio por compás, esta sección dinamiza correspondiendo con un *accelerando* armónico.

Ritmo armónico 4:

Musical notation for Ritmo armónico 4, measures 1-16. The score is in 2/4 time and D major. The upper staff shows a sequence of chords: D, A7, D. The lower staff shows a sequence of chords: D7, G, E7, A7, D. The lower staff includes a triplet of eighth notes in measures 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16.

El ritmo armónico 4 muestra cambios armónicos de redonda, blanca y negra.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

The musical score is divided into four sections:

- SECCIÓN A:** Contains *Frase 1* (measures 1-8).
- SECCIÓN B:** Contains *Frase 2* (measures 9-13), *Frase 3* (measures 14-18), *Frase 4* (measures 19-23), and *Frase 5* (measures 24-29).
- SECCIÓN C:** Contains *Frase 6* (measures 30-34) and *Frase 7* (measures 35-39).
- SECCIÓN A1:** Contains *Frase 8* (measures 40-44) and *Frase 9* (measures 45-49).

Additional *Frase 10* is indicated at the end of the score (measures 50-54). The score includes various musical notations such as triplets (marked with '3'), dynamics like *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

Observación de los procesos tonales: La obra consta de cuatro secciones contrastantes entre si y presenta una estructura estrófica de forma cuaternaria llamada también forma *mixta* o *afín*. En la primera sección prepara la tonalidad con un arpeggio, en la segunda sección presenta el tema principal con la tónica en modo menor, la tercera sección muestra una variación rítmica en el séptimo grado (C) y en la sección final se observa una modulación al modo mayor y el regreso a la tonalidad principal (D). Las cuatro secciones contrastan armónicamente generando la siguiente estructura formal general: D – Dm- C – D.

-Reconocimiento de elementos estructurales: Al estudiar la estructura formal general se encuentran cuatro secciones contrastantes entre si dando como resultado una estructura cuaternaria con el siguiente esquema estructural: A–B–C–A1. Esta estructura contiene dos secciones simétricas de 16 compases (B–A1) y otras dos secciones simétricas de 8 compases (A-C). Todas las frases son simétricas de 4 compases menos la frase 6 que se corresponde con la extensión de la sección C la cual es de 8 compases, el doble de la extensión que tienen todas las frases:

Primera sección: La introducción va del compás 1 al 4 y presenta un arpeggio sobre tres funciones diferentes que preparan la tonalidad, esta primera sección se corresponde con la primera frase la cual será desarrollada posteriormente en la última sección con una variación rítmica.

Segunda sección: En esta segunda sección se realiza la exposición temática, se presenta el tema principal con la letra de las estrofas, estas se componen de cuatro frases que van del compás 9 al 24 repitiendo el mismo modelo rítmico y realizando una pequeña variación en la última frase de esta sección (Frase 5) al aumentar la densidad lineal y la tensión rítmica y armónica.

Tercera sección: La tercera sección es igual de corta a la primera, va del compás 25 al 32 y realiza una modulación introtonal al séptimo grado de la tonalidad, se observa la aparición de un tema secundario corto con una variación rítmica que dota de un dinamismo interesante a esta sección.

Cuarta sección: En esta sección se observa que es similar a la segunda sección en cuanto a su extensión y simetría. Se compone de cuatro frases de cuatro compases cada una que van del compás 33 al 49, esta sección conecta de nuevo con la segunda sección y regresa al modo menor de la tonalidad. Se observa otra variación rítmica conservando el diseño melódico que contrasta el perfil quebrado con el perfil ondulado y realizando una cadencia conclusiva que se desarrolla por cuartas con la dominante de la dominante al final de esta sección.

3. Título: “María Cervantes”

Año: 1959

Género: Mambo

El autor:

Noro Morales: Nació en 1911 en Puerta Tierra (San Juan), su padre y sus hermanos fueron grandes músicos al igual que él, desde muy pequeños comenzaron su formación en diferentes instrumentos de viento y de percusión. Su padre Luis Morales era violista, sus hermanos Israel, José, Humberto, Luis y Alicia, tocaban flauta, saxofón, percusión, violín y piano, Norosvaldo empezó estudiando trombón y bajo, posteriormente se convirtió en un gran ejecutante del piano. A sus trece años se muda con su familia a Caracas (Venezuela) para trabajar como orquesta del régimen dictatorial y posteriormente en 1930 regresan a Puerto Rico, allí Noro trabaja con las orquestas de Ralph Sánchez, Augusto Rodríguez, Camelo Díaz y Rafael Muñoz. (*Bailemos con Noro morales y su orquesta*).

En 1937 reorganizó la orquesta de su familia y explotó el gran talento de sus hermanos, al comienzo se dieron a conocer como la orquesta de los hermanos Morales y posteriormente en el siguiente año (1938) es rebautizada como “Noro Morales y su orquesta”. Ellos amenizaban en el legendario club El Morocco obteniendo gran fama y reconocimiento por su gran talento y por su inmenso trabajo realizado en el campo de la música puertorriqueña. Entre sus éxitos podemos encontrar: “Mississippi Mambo” (1959), “Pica mosquito” (1961), “Serenata rítmica” (1954), “Oye Men” (1960), “María Cervantes” (1959) entre otros. (*Bailemos con Noro morales y su orquesta*).

ANÁLISIS MELÓDICO

MARÍA CERVANTES

Noro Morales

Intro

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with an 'Intro' section. The first staff (measures 1-5) features a melodic line with a dynamic marking of *P* (piano) and a *R* (ritardando) marking. The second staff (measures 6-11) includes a triplet of eighth notes, a *rit.* marking, and a *P* marking. The third staff (measures 12-16) contains a triplet of eighth notes and a *R* marking. The fourth staff (measures 17-22) shows two first endings, with a *P* marking above the first ending. The fifth staff (measures 23-26) consists of a triplet of eighth notes and a *R* marking. The sixth staff (measures 27-31) features a triplet of eighth notes and a *P* marking. The seventh staff (measures 32-36) contains a triplet of eighth notes and a *R* marking. The eighth staff (measures 37-41) includes two first endings, a *R* marking, and a *P* marking. The ninth staff (measures 42-45) features a triplet of eighth notes and a *P* marking. The score concludes with a final chord symbol \emptyset .

Organización escalística: Podemos determinar que se trata de una melodía tonal, se observa predominio de grados tonales I-V. Se observan claras relaciones sensible-tónica entre los compases 7-8, 17-18, 20-22, 28-29, 36-37, 45-46, 64-65, 70-71. Organización interválica alrededor de las notas la-mi (I-V), semicadencia entre los compases 10-11, 17-19, 35-38, 45-47, 48-50, 56-57, 64-65 y cadencia conclusiva en los compases 69-70. Se observa el empleo del modo menor melódico en los primeros compases, se observan bordaduras en las notas estructurales del acorde y cromatismos al final de las frases que le dan dinamismo y direccionalidad a la melodía.

Perfil melódico: El ámbito de tesitura va del La 2 al Do 5, esto es, más de dos octavas. La melodía presenta un perfil de tipo *mixto*, Predominio de intervallos conjuntos en el génesis de la melodía, cromatismos y desdoblamiento del acorde de tónica como formulación melódica en el primer motivo. Intervallos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y octava. Melodía instrumental debido al ámbito amplio de tesitura y a los saltos interválicos. Se observa alternancia de movimiento conjunto y disjunto en todas las secciones.

Perfil ondulado



Perfil quebrado



Puntos de inflexión y punto culminante: En el primer motivo se observa un intervalo de quinta ascendente que se encuentra dentro del arpeggio del acorde de tónica y un intervalo de quinta disminuida descendente que se encuentra en ese mismo compás (3), en el compás 5 se observa la presencia de un intervalo de sexta ascendente y en el paso de la primera sección a la segunda sección un intervalo de décima y de octava en los compases 22 y 38, todos estos intervallos representan puntos de inflexión importantes dentro de la melodía. La melodía presenta algunas partes a dos voces con intervallos de tercera, cuarta, sexta y octava. El punto culminante principal se encuentra en el compás 22 cuando realiza la nota más aguda de la melodía con la tercera del acorde de tónica en la soprano.

Estructura melódica: Los reposos relativos de la melodía se encuentran al final de cada sección, cada estructura pregunta-respuesta presenta simetría con una extensión de ocho compases (4 pregunta, 4 respuesta) a excepción de la introducción:

Introducción



En la introducción la respuesta es de seis compases:



En la estructura general de la obra se observan cuatro secciones, en la introducción presenta el tema principal el cual se repite en la siguiente sección, con una segunda casilla en donde varía la cadencia, esta sección alterna con las dos siguientes repitiéndose a lo largo de la obra.

Comentario estético-estilístico: Esta obra originalmente es un mambo, pero es interpretado también en guaracha, es uno de los temas emblemáticos de este género y es de carácterailable. La clave es 3-2 a lo largo de toda la obra, en su forma hay un espacio para la improvisación, también llamada "descarga".

ANÁLISIS RÍTMICO

La estructura rítmica es el aspecto más complejo para analizar en el caso específico de este tema, para realizarlo de una manera más clara y detallada se analizará frase por frase para definir los diferentes ritmos que aparecen a lo largo de la obra.

Compás: La obra es de tipo polimétrica, en la introducción los primeros tres compases están en tres cuartos, del compas cuatro al diez el compas es de cuatro cuartos y después el compás cambia a dos medios y se mantiene hasta el final. Se observa que la polimetría encontrada es de tipo horizontal exclusivamente, el pulso rítmico está determinado por la corchea, figura generadora alrededor de la cual se agrupan todos los motivos rítmicos. La velocidad general de la obra es de negra igual a 204, por ser una pieza perteneciente a un género de la salsa es de carácterailable, su ritmo es vivo y dinámico. La mayoría de los motivos tienen inicios de tipo acéfalo y terminaciones de tipo masculinas.

Tema principal:



Frase 1:



En la introducción se expone por primera vez el tema principal de la obra, el ritmo se mantiene en semicorcheas aunque es de carácter libre y la melodía se interpreta de manera muy expresiva.

5

Semifrase 2

3 Motivo Motivo 3 Motivo Motivo rit.

En la segunda semifrase de la introducción se observa mayor extensión que en la primera, se encuentra cambio de ritmo que combina tresillo de semicorchea con negra, corchea y blanca, la negra ligada y con puntillo comienza a mostrar la síncopa que se desarrolla más adelante en las otras secciones. Se observa en los últimos dos compases variación por aumentación y con *ritardando* hasta llegar a la fermata en la cadencia.

Frase 2:

11

Semifrase 1

Motivo Motivo Motivo

En esta frase se observa el mismo tema de la introducción desarrollado rítmicamente, se observa síncopa externa en la última corchea de cada compás que está ligada a la primera del siguiente compás y además se encuentra acentuada. Se observa la entrada de una segunda voz en la tercera corchea que lleva acento al final de la primera semifrase.

1. Semifrase 2 2.

3 Motivo Motivo Motivo Motivo

En la segunda semifrase ahora se observan tres motivos y una segunda casilla en la cual se anticipa la función de tónica y se invierte el acorde poniendo una cuarta en las voces de la melodía. La propuesta rítmica se mantiene con la síncopa como elemento estructural a lo largo de toda la obra.

Frase 3:

22

Semifrase 1

Motivo Motivo Motivo Motivo

Se observa gran actividad rítmica, aparición de tresillos de negra ligados entre sí por corcheas en los extremos y figuras con puntillo que generan síncopa. Este es el ritmo más difícil de leer y de tocar teniendo en cuenta la velocidad y los desplazamientos que se producen, casi todos los ataques de las notas se realizan en los tiempos débiles del compás, esto hace que el aspecto rítmico de esta sección este cargado de mucho dinamismo. Resulta mucho más fácil memorizarlo de oído por la complejidad de su conceptualización.

Semifrase 2

Motivo Motivo Motivo Motivo

En esta segunda semifrase sucede lo mismo que en la anterior, conserva el modelo ondulado a dos voces cambiando el intervalo de terceras a cuartas y variando solo un poco su estructura rítmica.

30

Semifrase 3

Motivo Motivo Motivo Motivo

1.

Se observa una disminución en la densidad lineal, los tresillos de negra ahora solo están escritos en negras y no están ligados entre sí. El ritmo es más claro en los primeros dos motivos y luego la síncopa define el carácter rítmico de la cadencia.

Luego de la primera casilla repite el tema principal de la segunda frase variando en la casilla de repetición los dos últimos intervalos, pero conservando el ritmo. En la siguiente sección se observa una modulación al modo mayor de la tonalidad, allí presenta un nuevo tema que comienza con el arpeggio en segunda inversión:

Frase 4:

Semifrase 1

The image shows a musical staff for Semifrase 1. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody consists of four distinct motives, each labeled 'Motivo' with a bracket underneath. The first motive is a four-note arpeggio. The second is a four-note sequence with a dotted note. The third is a four-note sequence with a dotted note. The fourth is a four-note sequence with a dotted note. The staff is divided into four measures by vertical bar lines.

En esta semifrase la segunda voz entra en movimiento contrario con respecto a la melodía principal cromatizando hasta llegar a una sexta, en la primera parte mantiene el ritmo sincopado con ligaduras y en la segunda parte se observan intervalos de octava en ritmo de negras que concluye con sincopa

Semifrase 2

The image shows a musical staff for Semifrase 2. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody consists of four distinct motives, each labeled 'Motivo' with a bracket underneath. The first motive is a four-note arpeggio. The second is a four-note sequence with a triplet of eighth notes. The third is a four-note sequence with a dotted note. The fourth is a four-note sequence with a dotted note. The staff is divided into four measures by vertical bar lines.

En esta última semifrase se mezclan motivos de todas las secciones integrando diferentes ritmos. Se observa el primer motivo de la modulación repetido idénticamente, un motivo del tema principal con variación por aumentación, un motivo con tresillos de negra (el ritmo de la tercera frase), un motivo en negras y sincopa de nuevo como fórmula cadencial en todas las frases.

Estructura rítmico-métrica: La obra presenta polirritmia, los diferentes ritmos que componen la obra la caracterizan dotándola de gran dinamismo y fuerza, Los motivos no son simétricos así como tampoco la estructura rítmica general de la obra.

ANÁLISIS ARMÓNICO

Am Dm

6 Bmb5 E7 Bb Am7 B Bb Am

12 Am7 A7 Dm Bmb5

17 1. E7 Am C7 B7 Bb7 2. E7 Am

23 Dm7 G9 Cmaj7 F9

27 Bmb5 E7b9 Am A7 Dm Dm(maj7)

32 Dm7 Am7 D9 Gm7 C9 F9 E9 E7

37 Am A7

42 Dm Bmb5 1. E7 Am C7 B7 Bb7

48 2. E7 Am A Ab+ G

52 F#7 Bm Bm7 E D C#m Bm C#m7

58 Bm E7 A Ab+ G F#7 Bm7 Cm7 C#m7 Dm7

63 C#m7 Bm7 E7 A 1. 2.

D.C. al Coda

68 Bm7 E7 A

Contexto tonal-modal: Los acordes se encuentran organizados entorno a un centro tonal en este caso La (A). Predominio de las funciones tonales tónica, subdominante y dominante (I, IV y V). Abundantes acordes de séptima y de novena, modulación introtonal a la subdominante (Dm) en la segunda sección y luego al modo mayor de la tonalidad, estas dos secciones modulantes se alternan con el tema principal que es con el cual termina la obra. En la introducción se observan acordes en relación cromática descendente como fórmula cadencial. En la tercera sección se observan acordes en relación de cuartas que viajan desde la subdominante hasta regresar a la tonalidad principal. En la cuarta y última sección se observa el regreso a la tónica con una modulación al modo mayor, se observa

una secuencia de acordes en relación cromática descendente para viajar al sexto grado que conducen de nuevo a la tónica con una cadencia perfecta, en la segunda frase se observa una serie de acordes en relación cromática ascendente viajando del segundo grado menor hasta el cuarto menor y termina con una cadencia de tipo II-V-I.

ESTRUCTURA ARMONICA:

- 1 Sección: Introducción: Am-Dm-Bm7b5-E7-Bb-Am7-B-Bb-Am
- 2 Sección: Tema: Am-A7-Dm-Bm7b5-E7Am-C-B7-Bb7
- 3 Sección modulante 1: Dm7-G-Cmaj7-F9-Bm7b5-E7-Am-A7-Dm-Dm(maj7)- Dm7- Am7-D9-Gm7-C9-F9-E9-E7-Am
- 4 Sección: modulante 2: A-Ab+-G-F#7-Bm-Bm7-E-D-C#m-Bm-C#m7-Bm-E7-A- Ab+-G-F#7-Bm7-Cm7-C#m7-Dm-C#m7-Bm7-E7-A.

Cuadro N 7

Estructura armónica

SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	SECCIÓN 3	SECCIÓN 4
Im - IVm IIIm7b5 - V7 IIb - Im7 II- IIb - Im	Im-I7- IVm- IIIm7b5 - V7 Im - III- II7 - IIb7	IVm7-VII-IIIImaj7- VI9-IIIm7b5-V7-Im- I7-IVm-IVm(maj7)- IVm7-Im-IV9- VIIIm7-III9-VI9-V9- V7-Im	I-Ib+-VII-VII#7- IIIm-IIIm7-V-IV- III#m-IIIm-III#m7- IIIm-V7-I-Ib+-VII- VI#7-IIIm7-IIIIm7- III#m7-IVm- III#m7-IIIm7-V7-I.

16

Bm7b5 | 1. E7 | Am | C7 | B7 | Bb7

Al final de esta sección se observa un interesante ritmo armónico el cual contiene síncopa al interior de los últimos dos compases de la casilla de repetición, en la casilla 1 se observa una progresión de acordes en relación cromática.

Ritmo armónico 3:

20

Am | Dm7 | G | Cmaj7 | F9

25

Bm7b5 | E7b9 | Am | A7

29

Dm | Dm(maj7) | Dm7 | Am7 | D9 | Gm7 | C9

33

F9 | E9 | E7 | Am | 1.

El ritmo armónico en esta sección es simétrico, se realizan uno o dos cambios armónicos por compás, en la segunda casilla se observa el regreso al tema principal de manera alternada entre esta y la siguiente sección. En la última sección se observa un ritmo armónico con una sincopa interna, se observan acordes en relación de cuartas y relación cromática ahora ascendente también.

Ritmo armónico 4:

The musical score consists of four systems, each with a guitar chord line and a melodic line in treble clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

- System 1:** Chords: A, A, Ab+, G, F#7, Bm. The melodic line starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a dotted quarter note C5.
- System 2:** Chords: Bm7, E, D, C#m7, Bm, C#m7. The melodic line starts with a quarter rest, followed by eighth notes D4, E4, F#4, and a dotted quarter note G4.
- System 3:** Chords: Bm7, E7, A, Ab+, G, F#7, Bm7, Cm7, C#m7. The melodic line starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a dotted quarter note C5. It features triplet eighth notes in the final measure.
- System 4:** Chords: Dm7, C#m7, Bm7, E7, A. The melodic line starts with a quarter rest, followed by eighth notes D4, E4, F#4, and a dotted quarter note G4. It features a triplet eighth note in the final measure.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

The musical score is presented on ten staves, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Brackets and lines above the staves delineate different sections and phrases. Section A spans the first six staves, while Section B covers the last four staves. Phrases 1 through 4 are identified within these sections. Trills and triplets are indicated with '3' and a bracket. First and second endings are marked with '1.' and '2.' above the notes. A double bar line with a circle and a cross (⊕) is placed above the staff at measure 42. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

SECCIÓN A

Frase 1

6

SECCIÓN A1

Frase 2

12

SECCIÓN B

Frase 3

17

23

Frase 4

27

32

SECCIÓN A1

37

42

1.

2.

1.

3

⊕

The image displays a musical score in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into several sections:

- Section C (Measures 48-51):** Labeled "SECCIÓN C", it begins with a first ending bracket over measures 48-50 and a second ending bracket over measures 50-51. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.
- Frase 5 (Measures 52-57):** Labeled "Frase 5", it consists of a continuous melodic line with eighth notes and some rests.
- Frase 6 (Measures 58-62):** Labeled "Frase 6", it features a melodic line with eighth notes and rests, including three triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) over measures 60-62.
- SECCIÓN A1 (Measures 63-67):** Labeled "SECCIÓN A1", it contains two first endings: the first ending covers measures 63-66, and the second ending covers measures 66-67. The section concludes with a double bar line.
- D.C. al Coda (Measures 68-71):** Labeled "D.C. al Coda", it features a melodic line with eighth notes and rests, ending with a double bar line.

Observación de los procesos tonales: La obra comienza y acaba en La menor con una parte central en La mayor. Se observan cuatro secciones (A-A1-B-C) contrastantes entre sí, cada una de estas con una propuesta rítmica y armónica diferente que da como resultado una estructura cuaternaria *mixta* o *afín*. En la estructura formal general de la obra se encuentra que el tema principal se alterna con las otras dos secciones a manera de rondo y da como resultado una estructura formal de tipo: A-A1-B-A1-C-A1. En la introducción presenta el tema principal el cual se desarrolla en la siguiente sección, en B la armonía empieza en Dm y va de cuarta en cuarta hasta regresar a la tonalidad principal, esta sección contiene dos frases al igual que C (el doble de la extensión del tema principal), en C se observa cambio de modo y una disminución en la tensión rítmica y armónica.

Esquema estructura formal:

1. Sección:	A	
Frase:	1	
2. Sección:	A1	
Frase:	2	
3. Sección:	B	
Frase:	3	4
4. Sección:	C	
Frase:	5	6

Reconocimiento de elementos estructurales: Del anterior esquema se puede deducir que las secciones A y A1 contienen una frase cada una, la sección A contiene 10 compases de extensión y la sección A1 contiene 8 compases que se repiten variando un poco el final en las casillas de repetición 1 y 2. Las secciones B y C contienen dos frases simétricas cada una de ocho compases de extensión, se encuentra que al interior de la estructura todas las frases presentan simetría a excepción de la frase 1. La sección A va del compás 1 al 10 donde termina con una fermata. La sección A1 va del compás 11 al 22, esta sección es la que más se repite a lo largo de la obra, se alterna con las demás secciones: A-A1-B-A1-C-A1. La sección B va del compás 22 al 39, esta sección es contrastante con las demás secciones, el ritmo en esta sección se vuelve más complejo con la aparición de tresillos de negra con ligaduras externas, incrementa su densidad armónica y su textura es diferente en las dos frases. La sección C va del compás 50 al 66 y se compone básicamente de dos frases que comienzan con el mismo diseño de arpegiación en el modo mayor, la densidad rítmica disminuye y aumenta la actividad armónica. El autor después de tocar la obra con esta estructura realiza una improvisación en el piano y al final concluye de nuevo con el tema.

GUITARRISTAS CON SONIDO LATINO

A continuación se tomarán algunos ejemplos de guitarristas reconocidos a nivel internacional y que han desarrollado un sonido latino en el instrumento con el fin de identificar aspectos característicos en su interpretación, esto ayudará a arrojar conclusiones estilísticas más sólidas y a comprender la manera en que estos músicos se apropian del lenguaje y lo desarrollan en el instrumento.

El estilo de Carlos Santana



En uno de sus grandes éxitos “*Samba Pa ti*”, se puede observar claramente el fraseo que utiliza en el primer motivo de la obra, primero presenta el motivo de manera clara y expresiva, más adelante presenta una variación rítmica con tresillo de corchea y figuración sincopada por la ligadura. Este tema claramente se encuentra en ritmo de samba y va acompañado de percusiones latinas, tal vez es el tema más emblemático de este famoso guitarrista.

Musical notation for the first motif of "Samba Pa ti" by Carlos Santana. It consists of two systems. The first system shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the guitar accompaniment is shown on a six-line staff with fret numbers (7, 9, 10, 8, 5, 7, 4, 7, 6, 7, 7, 8, 7, 9). The second system continues the melody and accompaniment, starting with a measure number '5' and a triplet of eighth notes. The guitar accompaniment continues with the same fret numbers.

Transcripción: César Ceballos

El estilo de Kiko Loureiro



Este gran guitarrista Brasileiro definitivamente tiene el sabor latino en su sangre, en el solo "La forcé de L'ame" se observa un ritmo muy interesante, la ligadura que hay entre las semicorcheas extremas crea un efecto propio de las rítmicas Brasileiras y latinas en general, la sincopa se presenta en la introducción de este tema de manera predominante sobre el acorde suspendido de SI (Bsus4).



Transcripción: César Ceballos

El estilo de John Petrucci



Este gran guitarrista perteneciente a la banda *“Dream Theater”*, experimenta con diferentes rítmicas latinas produciendo música de un nivel técnico y teórico muy elevado, todos los integrantes de esta banda son profesionales de Berklee y ejecutantes virtuosos. En este fragmento de uno de sus temas instrumentales más reconocidos de esta banda *“Stream of consciousness”* de su álbum *“Train of thought”*, se puede observar un *riff* con una compleja estructura rítmica, este *riff* también es tocado por el bajo y el teclado. Esta banda de *“metal progresivo”* ha obtenido gran reconocimiento por su interesante fusión.

1

T
A
B

4

10-10-7-7-8-8-5 | 0-1-6-5-5-6 | 4-5-7-3-7-5-3-0-6-3-1

7

0-1-6-5-5-6 | 4-5-7-8-5 | 8-6-5

Transcripción: César Ceballos

CAPÍTULO IV

EJERCICIOS

La producción de estos ejercicios se llevó a cabo a partir de la investigación realizada a lo largo de varios años, el observar y analizar los elementos más característicos de estas músicas en diferentes temas permitió determinar pautas de iniciación para su abordaje, el ejercicio de escuchar y reproducir ayudó a la aprehensión y apropiación del sonido y el lenguaje, el estudio de obras del repertorio complementó conocimientos generando desarrollo en habilidades interpretativas. Estos ejercicios son producto del análisis realizado y están complementados con conocimientos adquiridos por el investigador en su experiencia de vida.

Este trabajo está enfocado a la interpretación y la apropiación del lenguaje, cada ejercicio trata un aspecto característico de cada género intentando extraer lo más esencial, sin detenerse en tratar temas técnicos, excepto en el momento en que estos son indispensables para un resultado interpretativo. Estos ejercicios muestran diferentes efectos que son característicos y propios de cada género, están organizados progresivamente de lo básico a lo complejo y se encuentran dispuestos en tres niveles de dificultad, para cada nivel se realizaron ejercicios en dos categorías, rítmicos y melódicos.

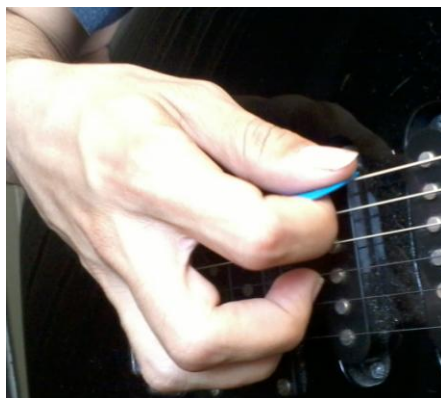
Para la ejecución de la mano derecha, se tendrá en cuenta la utilización de la técnica *“híbrida”* en la cual el funcionamiento del pick se realiza de manera alternada y simultánea con los demás dedos y partes de la mano, la habilidad para aprovechar los beneficios de esta técnica ayudará al estudiante a realizar maniobras de acompañamientos, tumbaos, melodías a varias voces y *“chordmelodies”*. Sin embargo la propuesta para el estudio de los ejercicios es que se hagan de diferentes maneras, solo dedos, solo pick, pick y dedos, ya que de la técnica de guitarra clásica o española de mano derecha se pueden aprovechar muchas posibilidades.

Los ejercicios melódicos se produjeron a partir de motivos cortos y células estructurales las cuales se utilizaron para hacer secuencias a manera de *licks*. Los ejercicios rítmicos muestran los acompañamientos con la armonía de la obra para que el estudiante pueda acompañar la melodía con los ritmos del más básico al más complejo y viceversa, tocar la melodía con los diferentes acompañamientos diseñados y en diferentes velocidades por medio de los archivos en GP5 que servirán como material de apoyo, recurso metodológico y herramienta didáctica para el aprendizaje. Previo a cada ejercicio rítmico se encontrará el preliminar con la estructura básica del acompañamiento o tumbao, todos los ejercicios son preparatorios a los arreglos finales de los temas y están en la tonalidad de los mismos, el estudiante deberá estudiarlo en diferentes posiciones y tonalidades. A continuación las posturas para la mano derecha:

POSTURA 1

Esta postura brinda múltiples posibilidades, permite usar el pick para tocar los bajos mientras los tres dedos que quedan libres realizan acordes y rasgados. Los guitarristas de *“latín jazz”* la aprovechan para acompañar y hacer *“walking bass”* en las *“big band”*. Esta postura se realizará en los ejercicios de acompañamiento de Bossa y Salsa.

Imagen 5 postura 1



Fuente: Cesar Ceballos

POSTURA 2

Esta postura permite utilizar el pick para tocar una cuerda mientras otro dedo se encarga de otra vos, en algunos ejercicios de salsa a dos voces se podrá utilizar al igual que en la melodía de “*María Cervantes*”, en la cual se encuentran algunos fragmentos a dos voces.

Imagen 6 postura 2



Fuente: Cesar Ceballos

POSTURA 3

Esta postura permite utilizar el pick mientras los otros dedos de la mano realizan rasgueos, se utilizará en el primer ejercicio rítmico de tango y en el arreglo del acompañamiento de “*El Choclo*”.

Imagen 7 postura 3



Fuente: Cesar Ceballos

EJERCICIOS DE BOSSA NOVA

Ejercicios rítmicos

Ejercicio 1

En este acompañamiento básico de bossa los acordes se realizan en la primera posición, el pulgar se encarga del bajo el cual se mantiene en ritmo de blancas como una constante en todos los acompañamientos, mientras las otras cuerdas son pulsadas por los dedos índice, medio y anular. Si se utiliza el pick, este se encargará del bajo mientras los dedos medio, anular y meñique tocan los acordes de manera simultánea (postura 1).

The image shows musical notation for Exercise 1. It consists of a treble clef staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The chords are Bm7, C#7, and F#7/5+. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The chords are played in a sequence of four measures. Below the staff is a guitar tablature with strings labeled T, A, B from top to bottom. The tablature shows fingerings for each string in each measure.

Este acompañamiento deberá implementarse en progresiones armónicas más extensas y complejas, al comienzo se realizarán cambios armónicos por compás, posteriormente se practicará tocando dos acordes por cada compás y finalmente se incluirá la anticipación, a continuación algunas progresiones:

- Bm7 - E7 - D9 - F#7(9)
- Bm7 - Em9 - A13 - Dmaj7
- Bm7 - Em7 - A9 - D - G - C9
- Bm7 - Gmaj7 - Cmaj7 - F#7(#9)
- Bm7 - E7 - Gmaj7 - Bbdim

BOSSA 1

Bm7 x -13121
C#7 x x -3241-
F#7/5+ x x 1-123-
C# x x 4 -1234-
C#7M x x 4 -1324-
F#sus4 xx 1234--
F# xx 1342--
E7 O O O -2-13-
A7 XO O --1-23
D7M XXO ---111
C#7 x 4 -13141
C7 x -13141
Bbdim x O 2-131-
F#7 xx O 1-32-

Moderate ♩ = 160

Bm7 C#7 F#7/5+

TAB

1. 2.

C# C#7M F#sus4 F#

E7 A7 D7M C#7 C7 Bbdim

F#7

20

26

32

Ejercicio 2

En esta variación hay un ataque del acorde en el cuarto tiempo, este será de gran importancia para generar la anticipación que posteriormente estudiaremos en el ejercicio tres.

1

T
A
B

BOSSA 2

1

TAB

2	3	3	3	2	2	3	2	2	3	3	3	2	2	2	3	2
2	2	2	2	4	4	2	3	2	2	2	2	4	4	4	3	3
4	4	4	4	3	3	2	2	4	4	4	4	3	3	2	2	2
2				4				2				4				

5

1. 2.

TAB

2	3	3	3	3	7	1	2	3	3	3	2	2	2	2	2	2
2	2	2	2	4	7	2	2	2	2	2	4	4	4	4	4	4
4	4	4	4	4	7	2	4	4	4	4	3	3	3	3	3	3
2				3	7	2	2				4					

11

TAB

3	2	3	2	2	3	3	3	3	0	0	2	3	2	3	2	2
3	3	3	3	2	2	2	2	2	3	3	3	2	2	2	2	2
2	2	2	2	4	4	4	4	4	1	1	1	1	2	2	2	2
2				2				2	0		2	0				0

16

TAB

2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	5	2	3	3	3	3	3
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	5	4	4	4	4	4	4
0				0				4	3	2	6					

BOSSA 3

TAB

2	3	3	2	2	2	3	2	2	3	3	2	2	2	3	2
2	2	2	2	4	4	3	3	2	2	2	2	4	4	4	3
4	4	4	3	3	3	2	2	4	4	4	3	4	4	3	2
2				4				2				4			2

1. 2.

2	3	3	3	3	7	1	2	3	3	6	6	6	5	4
2	2	2	2	4	7	2	2	2	2	4	4	4	4	4
4	4	4	4	4	7	2	4	4	4	6	6	6	6	6
2				3	7	2	2	2	2	4	4	4	4	4

		3	3	3	3	2	3	2	3	0	0	2	0	5	3	2	0
4	3	3	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	2	2	2	2	7
4	4	2	4	4	4	4	4	4	4	1	1	1	1	2	2	2	6
4	4	4	2	2	4	4	4	4	0	0	2	0	0	0	0	0	

0	0	7	5	0	2	0	2	2	1	3	5	3	3	3	2	3	2	3
7	7	7	7	3	3	3	3	4	3	2	5	2	2	2	2	2	2	3
6	6	6	6	2	2	2	2	3	2	4	5	4	4	4	4	4	4	3
0				0				4	3	2	6	2	2	2	2	2	2	3

22

Musical notation for measures 22-26. The top staff shows a melodic line with eighth notes and chords. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0-5 and techniques like triplets and pairs.

27

Musical notation for measures 27-31. The top staff shows a melodic line with eighth notes and chords. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0-5 and techniques like pairs and triplets.

32

Musical notation for measures 32-34. The top staff shows a melodic line with eighth notes and chords. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 2-7 and techniques like pairs and triplets.

Ejercicios melódicos

Ejercicio 1

En este primer ejercicio se tomó el motivo de la introducción del tema y se diseñó una secuencia en la cual se repite este motivo, el estudiante deberá estudiar esta secuencia en distintas posiciones para afianzar las digitaciones y las topografías en el diapasón.

Musical notation for Exercise 1, showing a melodic line in treble clef and guitar tablature below it. The tablature includes fingerings for both hands (T and B) and a sequence of circled numbers below.

Diagram of a guitar neck showing fret positions 6 and 19.

③

Ejercicio 2

El objetivo de este ejercicio es trabajar la síncopa, esta variación del tema principal de la obra ayudará a tocar de manera clara las frases del arreglo. Cada nota debe ejecutarse de manera separada para lograr limpieza en el sonido.

Musical notation for Exercise 2, showing a melodic line in treble clef and guitar tablature below it. The tablature includes fingerings for both hands (T and B) and a sequence of circled numbers below.

Ejercicio 3

Este ejercicio está basado en el ritmo de la frase conclusiva de las estrofas, debe tocarse despacio y cuidando el sonido de las octavas ligadas, en la mano derecha se puede tocar usando solo dedos o utilizando la postura 2. Este ejercicio ayudará a afianzar este tipo de ritmos que son característicos de este estilo musical.

1

T 7 7-7 10 10-9 7 9-10 10 9-9 7 7-7 10

A 9-9 7 10-9 7 9-10 10 9-9 7 9-9 7 10-9

B 9 8-7 5-7 8-8 7-7 9 8-7

① ② ③ ① ① ①

6

T 7 9 10 9 7 4

A 5 7 8 7 5 2

ARREGLO DE "AGUA DE BEBER"

A continuación se encuentra el arreglo de la obra "Agua de beber", cada uno de los arreglos consta de dos partes: arreglo de la melodía y arreglo de la armonía. La parte melódica se encuentra traspuesta una octava arriba con una digitación muy cómoda para la mano izquierda. El arreglo del acompañamiento está rearmónico y las melodías están cargadas de movimiento y dinamismo, en él se pueden encontrar todos los elementos expuestos en cada uno de los ejercicios. Es indispensable escuchar la versión original para tener un referente de cómo debe sonar, al interpretar este arreglo se deberá tener en cuenta la velocidad y el carácter que el compositor quiso imprimirle a la obra.

ARREGLO DE LA MELODÍA

1

T
A
B

15-12 14 12 15 13-13 12-13 12 15 15-12 14 12 15 13-13 12-13 12 15

④ ① ③ ① ④ ③ ③ ① ③ ① ④ ④ ① ③ ① ④ ③ ③ ① ③ ① ④

5

11. 12.

15-12 14 12 16-14-16 16-14-16 16-14-16 16 15 14-13 14 15

④ ① ③ ① ③ ① ③ ③ ① ③ ③ ① ③ ③ ③ ① ① ① ③

11

16 15 16 16 15 14 17 19 14 17 14

③ ③ ③ ③ ③ ① ④ ④ ① ④ ①

17

16 15 14 13 14 15 17 15 16 15 15 15 17 15

③ ③ ① ① ① ③ ④ ③ ③ ③ ③ ③ ③ ④ ③

23

14 13 16 15 14 16 16 16 15 14 17 14 17 15 16 15 16 16 16

② ① ③ ② ① ③ ③ ③ ② ① ④ ① ④ ② ③ ② ③ ③ ③

29

16 16 15 14 17 14 17 15 15 16 16 16 16 16 16 16 14 16 19


③ ③ ② ① ④ ① ④ ② ③ ② ③ ③ ③ ③ ① ③ ③

ARREGLO DEL ACOMPAÑAMIENTO

1. 

T	3	3	2	3	2	2	3	2	3	3	3	2	3	2	2	3	2
A	2	2	2	2	4	4	3	3	2	2	2	2	2	4	4	3	3
B	4	4	4	4	4	3	2	2	2	4	4	4	4	4	3	3	2

1. 2.

5. 

3	3	2	3	3	7	1	3	3	2	3	6	6	5	4	3	3
2	2	2	2	4	7	2	2	2	2	2	4	4	4	4	4	3
4	4	4	4	4	7	2	4	4	4	4	0	0	0	0	4	2

12. 

3	3	2	3	3	3	2	3	3	0	2	0	5	5	3	2	0	7
2	2	2	2	2	2	2	2	3	1	1	1	2	2	2	2	6	7
4	4	4	4	4	4	4	4	0	0	2	0	2	2	2	2	0	6

17. 

2	3	2	0	6	5	3	5	3	3	2	3	3	3	2	3	3	3	0
3	3	3	3	4	3	2	6	2	2	2	2	2	2	2	2	4	4	2
2	2	2	2	4	3	4	5	4	4	4	4	4	4	4	4	3	3	3

23

0 0 0 0 | 3 3 2 3 | 3 3 2 3 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0

2 2 3 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 3 3 2 2 | 2 2 3 2

3 3 3 3 | 4 4 4 4 | 4 4 4 4 | 1 1 1 3 | 3 3 3 3

2 2 | 2 2 | 2 2 | 0 2 | 2 2

28

3 3 2 3 | 3 3 2 3 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 3 3 2 3

2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 1 1 1 3 | 2 2 3 2 | 2 2 2 2

4 4 4 4 | 4 4 4 4 | 0 2 | 3 3 3 3 | 4 4 4 4

2 2 | 2 2 | 0 2 | 2 2 | 2 2

33

3 7 |

4 7 |

4 7 |

3 7 |

EJERCICIOS DE TANGO

Ejercicios rítmicos

Ejercicio 1

En este primer ejercicio se muestra el acompañamiento básico del tango, la mano derecha debe ejecutar el rasgueo hacia abajo de manera abanicada y apagando al final, el arrastre en el último tiempo de cada compás se realiza con todas las cuerdas usando cejilla desde los primeros trastes hasta llegar a una posición más aguda y el bajo puede hacer una bordadura en la sexta cuerda como la aquí propuesta. Estos tres elementos son característicos del estilo y ayudarán al intérprete a conseguir el sonido y el carácter de esta música, cada elemento debe practicarse por separado a medida que va apareciendo en el ejercicio hasta lograr una ejecución equilibrada en el ritmo completo.

The first system of musical notation for Exercise 1 consists of a treble clef staff with a 2/4 time signature and a bass clef staff with guitar tablature. The tablature is labeled 'T', 'A', and 'B' for the strings. The first system contains 12 measures of music. The notation includes chords and single notes, with arrows indicating fingerings and directions. The tablature shows fret numbers and string numbers (1-6) for each note.

The second system of musical notation for Exercise 1 consists of a treble clef staff with a 2/4 time signature and a bass clef staff with guitar tablature. The second system contains 4 measures of music. The notation includes chords and single notes, with arrows indicating fingerings and directions. The tablature shows fret numbers and string numbers (1-6) for each note.

TANGO 1

Musical notation for measures 1-10. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a guitar TAB with six strings. The notation includes chords and melodic lines.

Musical notation for measures 11-17. The top staff continues the melodic line with various note values and rests. The bottom staff shows guitar TAB with fingerings and some rhythmic markings like '8-7-6'.

Musical notation for measures 18-24. The top staff shows a continuation of the melodic theme. The bottom staff includes guitar TAB with fingerings and a '5-5-3' marking.

Musical notation for measures 25-30. The top staff features a melodic line with some slurs. The bottom staff shows guitar TAB with fingerings and a '2 1 1' marking.

1. 2.

32

40

48

Ejercicio 2

Una de las variantes del tango es la *“milonga”*, este tipo de acompañamiento también conocido como *“rítmica balcánica”* tiene un ritmo muy interesante con desplazamientos en las acentuaciones que hacen sentir *“cojera”*, al practicar este ejercicio se debe enfatizar en el bajo el cual coincide con las acentuaciones:

T
A
B

TANGO 2

Musical notation for measures 1-8. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a guitar TAB with six lines. The notation includes chords and single notes.

Musical notation for measures 9-13. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a guitar TAB with six lines. The notation includes chords and single notes.

Musical notation for measures 14-18. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a guitar TAB with six lines. The notation includes chords and single notes.

Musical notation for measures 19-23. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a guitar TAB with six lines. The notation includes chords and single notes.

Ejercicio 3

En esta variación de la milonga se observa un movimiento más dinámico y una elaboración mayor, las acentuaciones siguen estando en los mismos lugares, pero ahora el acorde se presenta en forma de arpeggio y en el último tiempo del segundo compás el bajo tiene cuatro semicorcheas que descienden cromáticamente. Este diseño fue utilizado por Piazzola en muchas de sus obras, la manera ingeniosa de aplicar este modelo a diferentes progresiones con su estilo contrapuntístico caracteriza los pasajes más fuertes y emocionantes en su repertorio. Este ejercicio tiene como objetivo la apropiación del ritmo de milonga con desplazamientos en las acentuaciones y la inclusión del nuevo elemento aquí presentado, el bajo que es conducido cromáticamente hacia el siguiente acorde y que constituye una cadencia característica dentro de este estilo musical. El ejercicio debe ser tocado lentamente hasta lograr una continuidad en el pulso sin alterarlo, sobre todo al pasar de las semicorcheas a las corcheas y viceversa se debe poner especial cuidado para que sea espontáneo y suene muy natural.

The image shows a musical score for Exercise 3. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a 4/4 time signature, containing a melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef staff with guitar tablature. The tablature is labeled with 'T', 'A', and 'B' for Treble, Alto, and Bass strings respectively. The tablature shows fingerings and fret numbers for the strings.

TANGO 3

First system of musical notation for 'TANGO 3'. The top staff is a treble clef staff with a melody in 2/4 time, featuring eighth and quarter notes. The bottom staff is a guitar tablature staff with fret numbers (0, 2, 3, 4) and a 'T A B' label on the left.

Second system of musical notation for 'TANGO 3'. The top staff is a bass clef staff with a melody in 2/4 time, featuring eighth and quarter notes. The bottom staff is a guitar tablature staff with fret numbers (0, 2, 3, 4) and a 'T A B' label on the left.

Third system of musical notation for 'TANGO 3'. The top staff is a bass clef staff with a melody in 2/4 time, featuring eighth and quarter notes. The bottom staff is a guitar tablature staff with fret numbers (0, 2, 3, 4) and a 'T A B' label on the left.

Fourth system of musical notation for 'TANGO 3'. The top staff is a bass clef staff with a melody in 2/4 time, featuring eighth and quarter notes. The bottom staff is a guitar tablature staff with fret numbers (0, 2, 3, 4) and a 'T A B' label on the left.

21

0 1 0 1 2 1 2 1 1 0 1 0 1 2 1 2 1 0 2 0 0 0

3 3 3 2 1 0 1 3 1 3 3 3 2 1 0 1 3 1 2 3 4 0 2 4 2 0 0

1. 2.

26

0 2 3 2 3 2 1 0 3 2 2 0 3 2 0 0 2 3 2 3 2 1 0 0 2 0 0 0

3 2 2 0 0 2 4 3 2 1 0 0 2 0 0 0 0 1 3 1 3 3 0 2 0 0

32

0 2 4 2 3 2 1 0 0 2 3 2 2 0 2 1 2 1 1 0 0 0 0 0 1 3 1 3 3

0 2 4 2 0 0 0 2 0 3 2 0 0 2 0 0 0 3 2 3 0 2 0 0

37

0 2 0 2 0 2 3 2 0 2 0 0 2 0 2 0 0 2 3 2 2 0 2 3 2 2

0 4 3 2 1 0 0 2 4 3 2 1 0 0 2 4 2 0 0 0 2 4 3 2 1 0 0 2 4 2 0

42

2 1 2 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 2 0 2 3 2 3 0 0 0 0 0 0

0 2 0 3 2 3 0

Ejercicio 3

En este ejercicio la melodía contiene notas cromáticas para viajar de un acorde a otro y el diseño con acentuaciones de milonga hacen que suene al estilo "Piazzola".

1 *diva*

4 *diva*

ARREGLO DE "EL CHOCLO"

La parte de la melodía se encuentra traspuesta una octava arriba y se buscó que las digitaciones fueran lo más cómodas posible, hay variaciones rítmicas en algunas de las frases y cambios en las ligaduras en busca de una mejor organización de acuerdo al instrumento. El arreglo del acompañamiento recopila todos los elementos estudiados previamente en los ejercicios de acompañamiento, se caracteriza por estar cargado de viveza y de virtuosismo, este debe estudiarse por aparte primero para afianzar el fraseo y los adornos, posteriormente debe estudiarse con la melodía al igual que los otros acompañamientos.

ARREGLO DE LA MELODÍA

8va -----

1

T
A
B

③ ① ② ③ ① ② ③ ① ④ ① ② ④ ② ③ ① ② ③ ① ② ③ ① ④ ① ② ②

8va -----

8

T
A
B

② ① ② ①①① ② ② ①①②②①①② ②④②① ①①① ④ ④ ①①②②④④② ②④②① ③③③ ④

8va -----

13

T
A
B

④ ③ ③ ② ① ① ② ② ④ ② ① ① ② ① ④ ② ② ① ① ① ④ ③ ④ ③ ① ①①① ② ② ① ① ② ② ① ① ②

8va -----

18

T
A
B

② ④ ② ① ①①① ④ ④ ① ① ② ② ① ① ② ② ④ ② ① ① ① ① ④ ④ ③ ③ ① ① ④ ④ ③

8va -----

22

T
A
B

③ ④ ③ ① ① ① ④ ④ ② ② ④ ② ① ④ ④ ② ① ④ ② ② ① ① ② ② ② ④ ② ① ① ③ ② ① ④ ② ① ④

ARREGLO DEL ACOMPAÑAMIENTO

1

T
A
B

8

14

Nám.

20

tr
pizz.

25

0 1 1 1 8 8 12 8 0 1 2 3 4 5 5 5 3 1
 2 1 1 2 2 8 8 9 8 9 2 2 3 4 5 5 6 6 5 3
 3 3 1 1 8 8 10 8 9 1 1 2 3 4 5 5 6 5 4 5
 3 3 1 1 8 8 10 8 9 1 1 2 3 4 5 5 6 5 4 5

1. 2.

31

0 2 2 2 0 2 2 0 5 5 5 7 6 5 5 5 5 1 2 2 3 5 1
 0 2 2 0 2 2 0 5 5 5 7 6 5 8 7 6 5 5 5 5 1 2 2 3 5 1
 0 2 2 0 2 2 0 5 5 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 5 5 5 1 2 2 3 5 1
 0 2 2 0 2 2 0 5 5 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 5 5 5 1 2 2 3 5 1

38

0 5 4 3 2 5 5 5 1 5 7 6 5 5 5 5 1 5 7 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6
 0 5 4 3 2 5 5 5 1 5 7 6 5 6 5 4 3 5 5 5 1 5 7 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6
 0 5 4 3 2 5 5 5 1 5 7 6 5 6 5 4 3 5 5 5 1 5 7 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6
 0 5 4 3 2 5 5 5 1 5 7 6 5 6 5 4 3 5 5 5 1 5 7 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6

0 2 2 2 0 2 2 0 5 5 5 1 5 7 6 5 5 5 5 1 5 7 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6
 0 2 2 0 2 2 0 5 5 5 1 5 7 6 5 6 5 4 3 5 5 5 1 5 7 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6
 0 2 2 0 2 2 0 5 5 5 1 5 7 6 5 6 5 4 3 5 5 5 1 5 7 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6
 0 2 2 0 2 2 0 5 5 5 1 5 7 6 5 6 5 4 3 5 5 5 1 5 7 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6

EJERCICIOS DE SALSA

Ejercicio 1

En este primer ejercicio se puede encontrar un tumbao básico de salsa el cual contiene una síncopa externa con anticipación en el bajo, este tipo de acompañamiento es de gran dificultad, sobre todo cuando se combina con una melodía que por lo general esta cruzada con el acompañamiento. Este ejercicio preliminar guiará gradualmente al estudiante y lo llevará a tocar el arreglo del tema siempre y cuando se estudien uno a uno los ejercicios de acompañamiento con la melodía, el material está diseñado para cada ejercicio lleve a tocar el siguiente de forma que van aumentando en dificultad, dejar de hacer uno previo es saltarse un nivel de preparación lo cual no es beneficioso. Este tumbao es la primera variación con un bajo sencillo, debe ser estudiado en diferentes velocidades para aclarar su estructura rítmica.

The first system of musical notation for Exercise 1 consists of two staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, and contains a melody with a syncopated rhythm. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a syncopated rhythm, indicated by a 'T' above the staff and a 'B' below it. The bass line includes a tablature with fingerings (0, 1, 2, 3) and a final measure with a '1' and '0'.

The second system of musical notation for Exercise 1 consists of two staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, and contains a melody with a syncopated rhythm. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a syncopated rhythm, indicated by a 'T' above the staff and a 'B' below it. The bass line includes a tablature with fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and a final measure with a '1' and '1'.

SALSA 1

1

T
A
B

7

1. 2.

12

17

22

1. 27

0 0 1 1 0 0 0 0 0 0 1 1
 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

32

1 1 0 0 0 0 4 4
 2 2 3 3 2 2 4 4 3 3
 0 2 1 0 2 0 0 3 2 4 1 1

37

0 0 0 0 5 4 3 2 2 3 3
 2 2 2 2 6 5 4 3 2 3 3
 0 0 0 0 5 4 3 2 2 3 3
 0 0 0 0 7 6 5 4 4 4 4 2 2 2 2

42

0 0 2 2 5 5 3 3 0 0 0 0 5 4 3 2
 2 2 3 3 4 4 2 2 2 2 2 2 6 5 4 3
 4 4 1 1 2 2 4 4 2 2 2 2 7 6 5 4
 2 2 0 0 4 4 2 2 0 0 0 0 5 4 3 2

48

2 3 1 1 5 5 2 0 0 0
 4 4 3 3 4 4 2 2 2 2 0 0
 4 4 2 2 0 0 4 4 4 4 2 2 0 0
 2 2 2 0 4 4 4 2 2 2 0 0

Ejercicio 2

Esta segunda variación del tumbao de salsa tiene la misma ligadura entre compás y compas, pero ahora el bajo es doble. Al igual que el anterior este ejercicio ayuda a afianzar la síncopa característica de la salsa y prepara el siguiente nivel que es el tumbado del acompañamiento del arreglo de la obra, debe tocarse al igual que el primer ejercicio con la melodía del arreglo.

The first system of musical notation consists of a treble clef staff in 4/4 time and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a repeat sign at the beginning. The bass staff is labeled 'T' (Tumbao) and 'B' (Bajo) and contains a rhythmic pattern with fingerings: 0, 1, 2, 0, 2, 0, 1, 3, 2, 0, 1, 3, 2, 0.

The second system of musical notation consists of a treble clef staff in 4/4 time and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a repeat sign at the end. The bass staff is labeled 'T' (Tumbao) and 'B' (Bajo) and contains a rhythmic pattern with fingerings: 3, 2, 3, 0, 3, 1, 0, 2, 0, 4, 4, 4, 1, 3, 1.

SALSA 2

1

T
A
B

6

1. 2.

11

0 0 1 1 3 3 0 0 0 0 0 0

16

0 0 0 0 0 0 1 1

21

1 1 0 0 3 3 0 0 0 0 0 0

26

1. 2.

31

1.

36

2.

41

46

Ejercicio 3

Esta tercera variación de salsa es de gran dificultad, puesto que el bajo en la primera parte es similar a la segunda variación, pero en la segunda parte no se realiza la ligadura entre compás y compás. El bajo triple es la dificultad de este acompañamiento, deberá ejecutarse con precisión y de manera anticipada al igual que en los acompañamientos previos.

Ejercicio 3

Este último ejercicio un ritmo bastante complejo, la mayoría de silencios se encuentran en los tiempos fuertes y el cambio a tresillo de negra en el último compás. Las octavas con movimiento cromático son un recurso muy utilizado en la salsa, deben tocarse con solo dedos o con el pick y uno de los dedos (postura 2). Este ejercicio se empezará a tocar despacio y luego se aumentará la velocidad a medida que se va memorizando el ritmo hasta llegar a 160 el valor de la negra.

Moderate ♩ = 160

The musical score for Exercise 3 is presented in two systems. The first system consists of four measures. The melody is written in treble clef, and the guitar accompaniment is shown in TAB format with fret numbers and fingering diagrams. The second system consists of three measures, including a triplet in the final measure. The guitar part continues with fret numbers and fingering diagrams.

ARREGLO DE "MARÍA CERVANTES"

Para este arreglo se integraron las tres variaciones de acompañamiento estudiadas anteriormente en los ejercicios, para el caso de esta obra el intérprete tiene la opción de hacer una sección de improvisación o "descarga", como se le llama en este género, en la cual puede poner en práctica los elementos estudiados. Para terminar se regresa al tema principal y se hace una cadencia conclusiva, al igual que los arreglos de los otros temas, deberá estudiarse el arreglo de la melodía con el del acompañamiento y sus ejercicios preliminares.

ARREGLO DE LA MELODÍA

Moderate ♩ = 180

diva

1. *diva*

12 19 17 16 17 15 14 13 12 13 12 15 13

14 16 16 14 13 14 16 17 17 16 15 12 13 12 15 12 16 14

① ④ ① ④ ② ① ③ ② ① ④ ② ① ② ① ② ① ② ③ ① ② ③ ① ② ③

6. *diva*

13 12 12 13 12 12 15 13 14 17 16 15 14 14 16 13 16

14 13 15 14 19 18 17 15 14 16 13 16

① ① ② ① ④ ① ④ ② ③ ① ③

12. *diva*

12 19 17 16 17 15 14 13 12 13 12 15 13 13 12

14 13 14 13 16 17 17 16 15 12 13 12 15 12 16 14 14 13

1. *diva*

15 15 13 15 13 20 19

16 16 14 14 16 14 14

① ① ① ④ ③

23 *diva*

17 19 17 19 17 19 17 19 15 17 14 17 15 17 16

① ③ ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ②

27 *diva*

13 16 13 16 13 16 13 16 12 13 15 16 13 12 15

① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ②

31 *diva*

13 15 15 13 15 15 13 15 13 12 13 13 12 13 12 15 13 12 14

① ② ③ ② ① ② ③ ② ① ② ③ ② ① ② ③ ① ② ③ ② ① ②

35 *diva*

13 17 12 14 14 20 19 14 16 14 13 14 13 12 19

② ① ② ① ③

41 *diva*

17 16 17 16 17 15 17 14 13 16 15 12 13 12 12 15 13 16 14 13 12 14 13 15 16 15 16

① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ②

8va -----

12.

56

13 14 14 16 13 15 16 13 14 14 14 14 12 12 12 14

① ③ ④ ① ① ① ③

8va -----

62

12 12 15 17 17 16 16 14 14 12 12 10 10 9 14 14

① ② ③

8va -----

69

12 12 12 14 12 13 12 12 17 15 14 15 17 13 13 17 15 14 15 14

① ② ① ④ ① ④ ② ① ② ④ ① ④ ② ① ③

8va -----

1. 2.

76

14 12 14 13 14 14 14 14 14 14 14 16 13 16 14 13 14 13 12 19

① ① ③ ② ③

8va -----

1.

82

17 16 17 16 17 15 14 13 12 13 12 15 13 13 12 15 15

8va -----

2.

89

13 14 14 16 13 15 16 14 14

ARREGLO DEL ACOMPAÑAMIENTO

1

T
A
B

6

1. 2.

11

0 0 1 1 3 3 0 0 0 0 0 0

16

3 3 0 0 0 0 1 1 2 2 0 0 0 0 1 1

21

1 1 0 0 0 0 3 3 0 0 0 0 0 0 3 3

CAPÍTULO V

RESULTADOS

Para la comprobación de este trabajo de investigación se le realizó un seguimiento a algunos de los guitarristas a los cuales se les ha ido distribuyendo el material y que se encuentran en un nivel de ejecución que les permite desarrollarlo. Se realizó una entrevista estructurada a tres de ellos con el fin de obtener los resultados y definir los aportes más significativos:

FORMATO DE ENTREVISTA A GUITARRISTAS

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de bellas Artes

2013

La siguiente es una entrevista estructurada dirigida a guitarristas eléctricos que han venido desarrollando la propuesta “*GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA*” elaborada por el estudiante César David Ceballos en su trabajo de grado. Después de haber estudiado los ejercicios y los arreglos del material, responda las siguientes preguntas según su criterio personal:

1. ¿En qué cree usted que el estudio de diferentes géneros musicales le puede beneficiar como guitarrista eléctrico?
2. ¿Qué aportes puede hacer al guitarrista eléctrico el estudio de elementos presentes en la bossa nova, el tango y la salsa?
3. ¿Por qué cree usted que el estudio de tumbaos y acompañamientos de música latinoamericana ayuda a desarrollar habilidades interpretativas?

15 de Abril de 2013

Álvaro Fernando Meneses Chavarro

- 1 ¿En qué cree usted que el estudio de diferentes géneros musicales le puede beneficiar como guitarrista eléctrico?

R/: ``El reconocimiento e incorporación de otros estilos musicales ayuda al estudiante de guitarra, ya que le amplía las posibilidades del instrumento al incorporar nuevos lenguajes técnicos y compositivos que amplían la visión del estudiante en relación a su quehacer como músico``.

- 2 ¿Qué aportes puede hacer al guitarrista eléctrico el estudio de elementos presentes en la bossa nova, el tango y la salsa?

R/: ``Amplia la visión de la estética y el manejo del instrumento, Enriquece las posibilidades técnicas, de lenguaje y compositivas``.

- 3 ¿Por qué cree usted que el estudio de tumbaos y acompañamientos de música latinoamericana ayuda a desarrollar habilidades interpretativas?

R/: ``Amplía su conocimiento, la ampliación del lenguaje lo contextualiza con su realidad circundante``.

12 de Abril de 2013

Luis Fernando Hernández Ramírez

- 1 ¿En qué cree usted que el estudio de diferentes géneros musicales le puede beneficiar como guitarrista eléctrico?

R/: ``En el sentido interpretativo, este aumentará gracias al conocimiento sociocultural y musical de los diferentes conocimientos, por tanto estos conocimientos ayudarán a mejorar.

- 2 ¿Qué aportes puede hacer al guitarrista eléctrico el estudio de elementos presentes en la bossa nova, el tango y la salsa?

R/: ``Beneficios (si se hace a fondo).

Aumentará su capacidad en conocimiento de:

- Ritmo
- Armonía
- Fraseo
- Lenguajes musicales
- Reconocimiento e incentivamiento del folclor musical

- 3 ¿Por qué cree usted que el estudio de tumbaos y acompañamientos de música latinoamericana ayuda a desarrollar habilidades interpretativas?

R/: ``Al abordar el acompañamiento desde el conocimiento a fondo aumentará la calidad interpretativa ya que fomenta el uso adecuado de técnica, armonía, rítmica en pro de la música o su esencia musical, con el fin de que cada ritmo suene con sus características esenciales y específicas``.

20 de Abril de 2013

Harry Aldana

1. ¿En qué cree usted que el estudio de diferentes géneros musicales le puede beneficiar como guitarrista eléctrico?

R/: ``La incursión de nuevas técnicas instrumentales, formas compositivas, métodos de estudio y diferentes ritmos dan al guitarrista la versatilidad y herramientas para un mejor desempeño musical. Las diferentes culturas se mezclan y dan origen a nuevas propuestas artísticas``.

2. ¿Qué aportes puede hacer al guitarrista eléctrico el estudio de elementos presentes en la bossa nova, el tango y la salsa?

R/: ``El ritmo presente dentro de estos géneros exige al guitarrista eléctrico desarrollar técnicas nuevas en la mano derecha al tener que tocar con el pick y los dedos de manera simultánea``.

3. ¿Por qué cree usted que el estudio de tumbaos y acompañamientos de música latinoamericana ayuda a desarrollar habilidades interpretativas?

R/: ``La esencia de cada cultura y su forma de expresión influye en la manera de interpretar la música desde sus mismas raíces, el estudio de nuevos tumbaos ofrece diferentes armonías y melodías específicas de cada pueblo aportando las técnicas utilizadas``.

CONCLUSIONES

Es posible mejorar los niveles de interpretación en los procesos de aprendizaje de guitarristas eléctricos mediante la inclusión de músicas tradicionales del repertorio latinoamericano. Se comprobó que el estudio de tumbaos y acompañamientos de diferentes géneros desarrollaron habilidades interpretativas en varios guitarristas que participaron en la implementación del material didáctico de la propuesta metodológica. Los resultados son satisfactorios para la intención del investigador y las expectativas de todos los participantes, se alcanzó un grado de integralidad importante y se adquirieron herramientas muy útiles en el campo de la improvisación. Los guitarristas se hicieron más completos, equilibraron su funcionabilidad al desarrollar habilidades en lo melódico y lo armónico, pudiendo así actuar como líderes y acompañantes. El estudio en duetos para el montaje de los arreglos mejoró sus relaciones personales y el trabajo en conjunto, la propuesta pedagógica tuvo éxito en el campo interpersonal. Gracias a la inquietud y gran colaboración de diferentes músicos en la construcción de este trabajo de investigación se fueron aclarando las pautas para establecer las estrategias y los aportes reales a la música, y en este caso específico a un instrumento que es protagonista en la actualidad como es la guitarra eléctrica

BIBLIOGRAFÍA

Alba, Armando. (2006). *Conceptos y visiones de guitarristas eléctricos colombianos contemporáneos sobre el entorno y el desarrollo del instrumento en el país*. Tesis publicada en la Pontificia Universidad Javeriana.

Avellaneda, F. (2008). *Propuesta metodológica para el aprendizaje de la guitarra eléctrica, basada en música folclórica Colombiana*. Tesis publicada en la Universidad pedagógica nacional.

Bellón, Manolo. (2010). *El ABC del rock, todo lo que hay que saber*. Tercera edición. Prisa ediciones, Colombia.

Botafogo, Miguel, (2006), *Escalas, Armonía para seis cuerdas*. Buenos Aires Taylor, S.J. & Bogdan. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. España, Ed. PAIDOS.

Buckingham, Bruce, (2000), *Latin guitar*. HAL LEONARD CORPORATION.

Burrows, T. (2009) *Método de guitarra eléctrica*. Barcelona, Parramón.

Campos, Carlos. (1996). *Salsa and afro cuban montunos for piano*. C & C Music.

Campos, Carlos. (1999). *Salsa, afro cuban montunos for chitarra*. C & C Music.

Chapman, R. (2006). *Enciclopedia de la guitarra historia, géneros musicales guitarristas*. México

Denyer, R. (1997), *Manual de guitarra (guía práctica para el guitarrista aficionado o profesional. Guitarra acústica o eléctrica. Rock, blues, jazz y folk)*, Madrid, Raíces

Denyer, Ralph. (1992). *Manual de guitarra, guía práctica para el guitarrista aficionado o profesional. Guitarra acústica y eléctrica. Rock, Blues, Jazz y Folk*. Editorial RAÍCES. Madrid.

Giró, Radamés. (1998). *Panorama de la música popular cubana*. Editorial letras cubanas, La Habana, Cuba

Hernández R. Fernández C. & Baptista P, (2010). *Metodología de la investigación*.

Leymare, Isabelle. (1997), *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, traducción de Isabel Romero, ediciones grupo zeta, Barcelona España

Lorenzo de Reizábal, Margarita & Lorenzo de Reizábal, (2004), *Análisis musical, claves para entender e interpretar la música*. Editorial de música BOILEAU. Barcelona, España.

Monroy, Milton. (2005). *Propuesta metodológica para el mejoramiento de la interpretación de la guitarra, con base en composiciones para duetos*. Tesis publicada en la Universidad del bosque.

Netl, Bruno. (1996), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, alianza editorial, Madrid España.

Ortiz, Fernando. (2001). *La africanía de la música folklórica cubana*, Letras cubanas, La Habana, Cuba.

Ossa, Marcela, (2006). *CARTILLA DE CITAS: Pautas para citar textos y hacer listas de referencias*. Tesis publicada por la Universidad de los Andes, decanatura de estudiantes y bienestar universitario

Sher, Chuck. (1997). *The Latin real book, the best contemporary & classic salsa, Brazilian music, Latin jazz*. Sher Music Co. U.S.A.

Valbuena, Mario. (2011). *El tapping aplicado a los elementos musicales del bambuco para la formación de guitarristas eléctricos*. Tesis publicada en la universidad Pedagógica nacional.