



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

Recursos interpretativos de Marty Friedman para el fortalecimiento de la ejecución instrumental en la guitarra eléctrica

Propuesta metodológica para el fortalecimiento de la ejecución instrumental en la guitarra eléctrica basado en los recursos interpretativos de Marty Friedman.

Autor

David Felipe Lozano Guarnizo

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Bogotá D.C

2019

Recursos interpretativos de Marty Friedman para el fortalecimiento de la ejecución instrumental en la guitarra eléctrica

Autor

David Felipe Lozano Guarnizo

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Música

Asesor

Andrés Leiva

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Educación Musical
Bogotá D.C
2019

Dedicatoria

A mis padres por el apoyo y la comprensión al momento de decidir este rumbo musical.

A mi esposa Adriana por su constante apoyo y compañía.

A mi hijo Thiago por ser el motor de motivación para poder cumplir y salir adelante con este proyecto.

Agradecimientos

A mi maestro de guitarra eléctrica Andrés Leiva por todo su apoyo y sus consejos en cuanto a la debida realización, viabilidad y pertinencia de este proyecto

A mi asesor metodológico Henry Roa por todas la delimitación, contenido, estructura y consolidación.

A mis compañeros de facultad quienes también me ayudaron por medio de sus consejos y opiniones.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 3-03-2020

Página 1 de 2

1. Información General

| | |
|----------------------|---|
| Tipo de documento | TRABAJO DE GRADO |
| Acceso al documento | UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES |
| Título del documento | RECURSOS INTERPRETATIVOS DE MARTY FRIEDMAN PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL EN LA GUITARRA ELÉCTRICA |
| Autor(es) | LOZANO GUARNIZO, DAVID FELIPE |
| Director | LEIVA, DIEGO ANDRÉS |
| Publicación | BOGOTÁ, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2020. 174 P. |
| Unidad Patrocinante | UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN |
| Palabras Claves | FORTALECIMIENTO, EJECUCIÓN INSTRUMENTAL, TÉCNICA, FLUIDEZ INSTRUMENTAL, PROPUESTA DIDÁCTICA, GUITARRA ELÉCTRICA, TRANSCRIPCIÓN. |

2. Descripción

EL trabajo de grado que se propone consiste en brindar una propuesta didáctica para fortalecer la ejecución instrumental en la guitarra eléctrica a partir de tres transcripciones del guitarrista eléctrico Marty Friedman, las cuales son analizadas y posteriormente se les extraen aquellos pasajes melódicos relevantes que se enfocan en brindar una mejor fluidez en la ejecución instrumental del guitarrista eléctrico con base en el estilo del mismo Marty Friedman.

3. Fuentes

- Guitar World. Articles by: Marty Friedman. (2019). Revista dedicada a la Guitarra Eléctrica <https://www.guitarworld.com/author/marty-friedman>.
- Marty Friedman Official Website. (s.f). Página oficial de Marty Friedman. Recuperado (2019) de <http://martyfriedman.com/>
- Pérez Ortiz, Iván Darío. (2014). Aproximación al estudio y a la técnica instrumental. Pontificia Universidad Javeriana
- Rodríguez Balceró Giovanni Alonso. (2016). La guitarra eléctrica solista en la interpretación del pasillo y el bambuco andino colombiano. Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá 2016.
- Shifres, F. (octubre de 2015). Técnica instrumental y apropiación de sonoridades. Disciplinamiento de los cuerpos vs. desobediencia epistémica. Trabajo presentado en el II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre el Cuerpo y Corporalidades en las Culturas. Bogotá: Red de antropología de y desde los cuerpos
- Tuñez, M., Guzmán, M. N., Ferrero, L., y Shifres, F. (2018). ¿De qué hablamos cuando hablamos de técnica instrumental? Análisis de las concepciones de músicos profesionales. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música, (pp. 137-143). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Zambrano Gómez, Osman Said. (2016). Análisis descriptivo de elementos rítmicos, melódicos, armónicos y técnicos de cuatro obras de Joe Satriani. Proyecto de grado de la facultad de artes de la universidad distrital de Bogotá, ASAB. Recuperado (2019) del repositorio digital de la universidad distrital en <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/4405/1/ZambranoG%C3%B3mezOsmanSaid2016.pdf>
- Zerrate Rubio, Darío. Arias Obregón, Jaime. Tovar Pachón, Humberto & Noguera R, Julio Alberto. (Julio de 2009). La formación instrumental de los licenciados en música. Revista Pensamiento, Palabra y Obra. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 3-03-2020

Página 2 de 2

4. Contenidos

Este proyecto de investigación precisa de cinco pasos: 1. Selección de obras. 2. Exploración por medio de la audición musical activa. 3. Transcripción de dichas obras. 4. Análisis. 5. Elaboración de la propuesta didáctica. Objetivo General: Proponer un material didáctico para la formación del guitarrista eléctrico con base en los recursos y el estilo del guitarrista Marty Friedman a partir de los temas del álbum True Obsessions. Objetivos específicos: -Establecer las etapas de desarrollo musical de Marty Friedman dentro de su labor como intérprete y creador en la guitarra eléctrica con base en su discografía. -Describir los rasgos característicos del estilo musical de Marty Friedman en sus componentes musicales dentro del rock instrumental. -Seleccionar tres temas del álbum True Obsessions de Marty Friedman sobre los cuales se realizará la transcripción, el análisis y la propuesta didáctica. -Extraer los pasajes que favorezcan al desarrollo técnico en la guitarra eléctrica. -Proponer un material escrito y de audio que sirva para el estudio de los fragmentos y las obras seleccionadas. Capítulos: 1. La técnica en la ejecución instrumental. 2. La técnica en la guitarra eléctrica. 3. La técnica de Marty Friedman en la guitarra eléctrica. 4. Etapas de desarrollo musical en la obra de Marty Friedman.

5. Metodología

Investigación cualitativa de tipo exploratorio con finalidad pedagógica. Cuenta con dos etapas en el diseño metodológico: (1) Etapa A: indagación, en la cual se realizan las debidas transcripciones y análisis asistido por la audición musical activa y la transcripción como instrumentos de indagación. (2) Etapa B: Diseño de la propuesta didáctica, en la cual se realiza una cartilla con base en las experiencias musicales del autor para brindar con el mejor entendimiento la información presentada para las personas, estudiantes y lectores interesados.

6. Conclusiones

Exploración en otros ámbitos de trabajo como el uso de softwares de grabación y sus herramientas con la posibilidad de estudiar a fondo dichos programas y llevar el proyecto a un formato de video a mas instancias y plataformas virtuales. Reflexión desde el saber pedagógico al pensar la manera más adecuada de como brindar información concreta, legible y relevante suponiendo puntos de vista y precepción de estudiantes.

Elaborado por:

DAVID FELIPE LOZANO GUARNIZO

Revisado por:

Andrés Leiva

Fecha de elaboración del Resumen:

03

3

2020

Resumen

En este proyecto de investigación se encuentran las transcripciones de tres temas musicales de Marty Friedman y las sugerencias, por parte del autor, de cómo fortalecer la ejecución en la guitarra eléctrica con base en dichas transcripciones. Se precisa con cinco pasos a seguir para garantizar su desarrollo. Primero, la selección de obras de un periodo del cual el material relacionado es escaso. Segundo, la exploración por parte del autor de la técnica del guitarrista escogido, apoyado por todo su material publicado como antecedente. Tercero, realizar las transcripciones de los audios originales por medio de la audición musical activa sugiriendo las mejores digitaciones con base en la exploración previa. Cuarto, analizar los temas musicales transcritos con el fin de extraer aquellos pasajes melódicos que contribuyan a la formación de un guitarrista eléctrico. Quinto, compartir, por medio de una cartilla didáctica, los pasajes melódicos previamente seleccionados y sus correspondientes partituras completas.

Contenido

| | | |
|-------|---|-----|
| 1. | Situación Problema | 1 |
| 1.1 | Descripción del Problema | 1 |
| 1.2 | Pregunta de Investigación | 3 |
| 1.3 | Antecedentes | 4 |
| 1.4 | Justificación | 7 |
| 1.5 | Objetivos | 9 |
| 1.5.1 | Objetivo General | 9 |
| 1.5.2 | Objetivos Específicos | 9 |
| 2. | Marco Referencial | 10 |
| 2.1 | La técnica en la ejecución instrumental | 10 |
| 2.2 | La técnica en la guitarra eléctrica | 15 |
| 2.3 | La técnica de Marty Friedman en la guitarra eléctrica | 25 |
| 2.4 | Etapas de desarrollo musical en la obra de Marty Friedman | 29 |
| 3. | Marco Metodológico | 33 |
| 3.1 | Tipo de Investigación | 33 |
| 3.2 | Instrumentos de Indagación | 33 |
| 3.4 | Diseño Metodológico | 34 |
| 3.5 | Desarrollo Metodológico | 36 |
| | Etapa A. Indagación | 36 |
| | Etapa B. Diseño de la propuesta didáctica | 100 |
| 4. | Conclusiones | 172 |
| 5. | Bibliografía | 174 |

Listado de tablas

| | |
|----------------|----|
| Tabla 1 | 11 |
| Tabla 2 | 42 |
| Tabla 3 | 42 |
| Tabla 4 | 46 |
| Tabla 5 | 48 |
| Tabla 6 | 51 |
| Tabla 7 | 58 |
| Tabla 8 | 58 |
| Tabla 9 | 59 |
| Tabla 10 | 64 |
| Tabla 11 | 65 |
| Tabla 12 | 68 |
| Tabla 13 | 70 |
| Tabla 14 | 71 |
| Tabla 15 | 75 |
| Tabla 16 | 77 |
| Tabla 17 | 80 |
| Tabla 18 | 80 |
| Tabla 19 | 81 |
| Tabla 20 | 84 |
| Tabla 21 | 84 |
| Tabla 22 | 86 |
| Tabla 23 | 89 |
| Tabla 24 | 89 |
| Tabla 25 | 93 |
| Tabla 26 | 95 |
| Tabla 27 | 96 |
| Tabla 28 | 99 |

Listado de ilustraciones

| | |
|---------------------------------------|----|
| Ilustración 1..... | 19 |
| Ilustración 2..... | 19 |
| Ilustración 3..... | 20 |
| Ilustración 4..... | 20 |
| Ilustración 5..... | 20 |
| Ilustración 6..... | 21 |
| Ilustración 7..... | 21 |
| Ilustración 8..... | 22 |
| Ilustración 9..... | 22 |
| Ilustración 10..... | 22 |
| Ilustración 11 & Ilustración 12 | 23 |
| Ilustración 13..... | 23 |
| Ilustración 14..... | 23 |
| Ilustración 15..... | 24 |
| Ilustración 16..... | 24 |
| Ilustración 17..... | 26 |
| Ilustración 18..... | 42 |
| Ilustración 19..... | 43 |
| Ilustración 20..... | 45 |
| Ilustración 21..... | 46 |
| Ilustración 22..... | 46 |
| Ilustración 23..... | 46 |
| Ilustración 24..... | 47 |
| Ilustración 25..... | 48 |
| Ilustración 26..... | 49 |
| Ilustración 27..... | 49 |
| Ilustración 28..... | 50 |
| Ilustración 29..... | 51 |
| Ilustración 30..... | 51 |
| Ilustración 31..... | 51 |
| Ilustración 32..... | 52 |
| Ilustración 33..... | 56 |
| Ilustración 34..... | 58 |
| Ilustración 35..... | 58 |
| Ilustración 36..... | 59 |
| Ilustración 37..... | 60 |
| Ilustración 38..... | 61 |
| Ilustración 39..... | 62 |
| Ilustración 40..... | 63 |
| Ilustración 41..... | 64 |
| Ilustración 42..... | 64 |
| Ilustración 43..... | 65 |
| Ilustración 44..... | 66 |

| | |
|---------------------|-----|
| Ilustración 45..... | 67 |
| Ilustración 46..... | 67 |
| Ilustración 47..... | 68 |
| Ilustración 48..... | 68 |
| Ilustración 49..... | 69 |
| Ilustración 50..... | 70 |
| Ilustración 51..... | 71 |
| Ilustración 52..... | 71 |
| Ilustración 53..... | 72 |
| Ilustración 54..... | 73 |
| Ilustración 55..... | 74 |
| Ilustración 56..... | 74 |
| Ilustración 57..... | 75 |
| Ilustración 58..... | 75 |
| Ilustración 59..... | 76 |
| Ilustración 60..... | 77 |
| Ilustración 61..... | 77 |
| Ilustración 62..... | 79 |
| Ilustración 63..... | 80 |
| Ilustración 64..... | 81 |
| Ilustración 65..... | 82 |
| Ilustración 66..... | 83 |
| Ilustración 67..... | 84 |
| Ilustración 68..... | 84 |
| Ilustración 69..... | 85 |
| Ilustración 70..... | 86 |
| Ilustración 71..... | 87 |
| Ilustración 72..... | 87 |
| Ilustración 73..... | 88 |
| Ilustración 74..... | 90 |
| Ilustración 75..... | 90 |
| Ilustración 76..... | 90 |
| Ilustración 77..... | 92 |
| Ilustración 78..... | 93 |
| Ilustración 79..... | 94 |
| Ilustración 80..... | 95 |
| Ilustración 81..... | 95 |
| Ilustración 82..... | 95 |
| Ilustración 83..... | 96 |
| Ilustración 84..... | 98 |
| Ilustración 85..... | 99 |
| Ilustración 86..... | 99 |
| Ilustración 87..... | 100 |

Introducción

Este proyecto de investigación nació como motivo de superación por parte del autor ya que antes de iniciar un estudio formal del instrumento en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional no contaba con las herramientas suficientes para poder realizarlo. También se considera como la reflexión final de la carrera a nivel instrumental y poder compartirla con base en los contenidos vistos durante la cátedra de guitarra eléctrica, la cual fue el instrumento principal y marcó una etapa de desarrollo sumamente importante a nivel académico, laboral, profesional, personal y emocional.

En este documento se encuentra la situación problema, en donde se expone la problemática usual en cuanto a las debidas transcripciones y materiales escritos tanto por guitarristas profesionales como guitarristas en formación. Posteriormente se lleva a la pregunta de investigación desde la cual se propone los objetivos a cumplir. Más adelante se encuentra la justificación en donde se procede a explicar el por qué de la propuesta presentada para dar paso finalmente al desarrollo teórico y práctico del proyecto.

Situación Problema

1.1 Descripción del Problema

La interpretación en la guitarra eléctrica ha venido adaptándose a los diversos géneros y estilos musicales que han aparecido conforme pasa el tiempo. Su papel ha sido notorio en los distintos escenarios artísticos, a tal punto de establecerse como uno de los instrumentos musicales más populares y asequibles en varias regiones del mundo. De esta manera, ha contribuido al surgimiento de diferentes géneros y estilos musicales acompañados de gran variedad de músicos guitarristas quienes se enfocan en incrementar su habilidad instrumental al tenerla como medio principal para su producción e interpretación musical.

Con relación a la interpretación, normalmente cada elemento interpretativo varía de acuerdo con las habilidades y destrezas técnicas del instrumentista y con el género o estilo musical en el que éste se desenvuelva. Cada género contiene un lenguaje musical en particular y, por ende, se conoce la diferencia entre cómo se debe interpretar un pasaje melódico de acuerdo con el lenguaje musical de un género determinado. En la guitarra eléctrica una misma idea melódica puede interpretarse en géneros distintos como por ejemplo jazz, blues, funk o rock dando como resultado distintas maneras de expresividad como la suavidad, ligereza o rudeza en el ataque¹ de las cuerdas y la forma de emplear las distintas técnicas interpretativas como son los vibratos, bends, slides, hammer on y pull-off (ligados).

Particularmente en el estilo del Rock, es usual que las frases e ideas melódicas se interpreten con ciertas características propias del lenguaje de éste. Se sabe que la evolución del rock y sus ramificaciones, acompañados de la aparición de nuevos efectos para la guitarra como la distorsión en amplificadores, pedales y de distintos moduladores de sonido, contribuyeron a la aparición de diferentes posibilidades técnicas y sonoras como por ejemplo la consolidación de la técnica del tapping ejecutada por Eddie Van Halen gracias a la densidad de la distorsión, la ejecución de los distintos tipos de armónicos interpretados por Dimebag Darrell gracias a la rudeza de la distorsión

¹ Tocar una cuerda de la guitarra ya sea con los dedos o con la ayuda de una plumilla.

y la aparición del puente flotante en las guitarras eléctricas, la ampliación de la técnica del sweep picking propuesta por Frank Gambale gracias a la incursión en el rock fusión, o el aprovechamiento de moduladores de sonido como el efecto de delay², como se puede apreciar en el tema instrumental “The Echo song” interpretada por Paul Gilbert. De esta manera se fueron ampliando gradualmente los recursos técnicos e interpretativos implementados dentro de la comunidad de guitarristas.

Cada guitarrista, al implementar su subjetividad y experiencia en su creación musical, suele realizar un aporte musical en el cual se refleja su estilo y por ende sus habilidades técnicas. De esta manera, varios logran plasmar su sello e identidad en la interpretación obteniendo un reconocimiento en la escena guitarrística. Normalmente, y de manera subyacente, influyen a diversos guitarristas en formación quienes suelen tratar de interpretar su repertorio con la mayor similitud con el fin de mejorar sus habilidades.

Dichos guitarristas en formación se encuentran ocasionalmente con diversas dificultades a la hora de tratar de interpretar parte del repertorio musical de sus guitarristas más influyentes. Estas dificultades suelen ser de carácter técnico, las cuales pueden impedir la fluidez al momento de la interpretación ya sea por la velocidad requerida, estiramiento de los dedos de la mano izquierda o el manejo más adecuado del pick, entre otras. Debido a esto, los guitarristas reconocidos aportan, con base en sus visiones creativas, un material de estudio que le permita solucionar a los guitarristas en formación los distintos inconvenientes y así puedan mejorar su ejecución instrumental.

Parte de este problema se puede recordar en las palabras de Zerrate, Arias, Tovar y Noguera del artículo *La formación instrumental de los licenciados en*, de la revista *Pensamiento, palabra y obra* al afirmar que:

“Con frecuencia los estudiantes quieren saltarse etapas del proceso y subestiman el desarrollo técnico necesario para abordar las obras del repertorio, pretendiendo tocar obras que están fuera de sus posibilidades. El estudiante tiende a no darse cuenta de la cantidad de errores o imperfecciones que están sucediendo mientras toca y a no tener metas claras durante la práctica. Es común que no realice un análisis concienzudo del “problema” y pretenda corregirlo únicamente a base de repeticiones”, (2009 p.84)

² Proviene del inglés: Retraso.

Puntualmente el guitarrista Marty Friedman, reconocido por su trayectoria musical y su estilo interpretativo en particular, cuenta con una serie de materiales de estudio enfocados a cómo interpretar las distintas sonoridades de tipo oriental con las que se basó para componer parte de su obra musical como solista. Dicha sonoridad se refleja con mayor notoriedad en sus dos primeros álbumes y desafortunadamente, para los seguidores de su obra musical, incluyendo al autor de este proyecto de investigación, es escaso el material y los métodos por parte de él que permitan recrear su interpretación a nivel técnico y que también orienten para resolver problemas de ejecución tanto de mano izquierda y derecha, tales como digitaciones viables y el uso más adecuado en la dirección del pick.

Por otro lado, también es escaso el material en cuanto a repertorio escrito y editado oficialmente por él y esto ha ocasionado paulatinamente que haya varias piezas de su repertorio musical escritas por diversos guitarristas en formación, quienes en su intento por aportar un documento e interpretar una obra en específico, transcriben patrones y digitaciones que en cierta medida no son los más adecuados para garantizar una buena fluidez en la ejecución instrumental. De esta manera no se visibiliza con claridad los recursos técnicos e interpretativos de los cuales se puede sacar provecho al interpretar varias de sus obras y no se cuenta con un soporte que permita esclarecerlo de manera concisa, dado que los métodos y guías escritos por Friedman se enfocan en compartir ideas de temas y etapas musicales anteriores. Esto lleva al autor a plantear la siguiente pregunta de investigación.

1.2 Pregunta de Investigación

¿Cuáles son los recursos técnicos, melódicos e interpretativos empleados por Marty Friedman que contribuyen a la formación instrumental del guitarrista eléctrico?

1.3 Antecedentes

El antecedente más valioso para este proyecto de investigación es el mismo Marty Friedman debido al desarrollo de una serie de métodos para guitarra eléctrica escritos oficialmente por él y en los cuales se puede apreciar de manera más detallada su estilo técnico instrumental y musical. Cada método se basa en sus experiencias, proyectos y producciones musicales y cada uno fue enriquecido por las diversas características durante su paso por distintas regiones del mundo, siendo la cultura oriental la que mayor impacto ha causado en él.

Los métodos están debidamente producidos y editados en formato escrito y en formato de audio y video. En el formato escrito cada ejercicio se presenta con notación clásica acompañada de su tablatura correspondiente con breves explicaciones para cada uno. En el formato de audio y video se interpreta y se aclara varias ideas de los ejercicios del formato escrito, añadiendo comentarios e ideas que pueden apreciarse de manera más detallada.

El primer método registrado por Marty Friedman se titula *Exotic Metal Guitar* escrito en el año 1991. El objetivo de este método fue compartir varias frases y patrones basados en escalas y arpeggios mayores, menores, aumentados y disminuidos interpretados bajo su particular estilo con sonido oriental debido al empleo de las denominadas escalas exóticas mezclados con su velocidad y fluidez técnica, proveniente de su experiencia interpretando heavy metal. Dichos patrones fueron parte de su producción musical inspirada en su estadía en la banda de speed metal³ *Cacophony* durante 1987 y 1988, también de su primer álbum instrumental como solista titulado *Dragon's Kiss* producido en el año de 1988 en donde el sonido oriental mezclado al del heavy metal es la identidad de dicho álbum.

El siguiente método, en la línea cronológica, es el método *Melodic Control* lanzado en el año 1992. En este método compartió ideas melódicas con sonoridades orientales que fueron implementadas en su segundo álbum, también instrumental, titulado *Scenes* producido el mismo año. Este álbum comparado con el anterior contiene más ligereza en cuanto a la rudeza y el peso común del género del metal instrumental y se enfoca en una sonoridad ambiental con base en los aires tibetanos del continente asiático.

³ Corriente del heavy metal en donde los solos de guitarra se caracterizan por su velocidad y armonización.

Continuando en la línea de tiempo el siguiente método en aparecer fue *The Essential* producido en el año 1995. Así como sugiere el título, en este método Marty Friedman compartió parte de lo que considera su esencia musical: comentó acerca de sus ideas creativas en torno a su subjetividad y sus concepciones filosóficas en la música y en la interpretación en la guitarra eléctrica. También tomó ideas y patrones de sus dos primeros álbumes con el objetivo de visualizar el “feeling”⁴ en la interpretación de sus composiciones y en las de otros intérpretes.

El siguiente método con el que continuó fue *Electric Guitar Day One* lanzado en el año 1999. En este método se enfocó en aconsejar a guitarristas que se encuentran en el inicio de su proceso guitarrístico. Compartió un total de 62 consejos que van desde cómo se debe sujetar la guitarra y el nombre de cada una de sus partes, pasando por hablar sobre el calibre de las cuerdas, amplificadores y efectos de pedales hasta llegar a tips para mejorar el cambio de acordes en una progresión, técnicas interpretativas para ejecutar solos y consejos útiles sobre posturas y temas a la hora de estudiar o presentarse en vivo.

El siguiente método en la línea de tiempo fue *Masterclass: Exotic Scales and Soloing* escrito en mayo de 2003. Este método, más corto comparado con los anteriores, fue lanzado en formato escrito acompañado de solamente el audio de cinco solos escritos por él. Dichos solos están compuestos con base en las cinco escalas que él más usaba en esa época de madurez musical como por ejemplo las escalas orientales hirajoshi e Iwato y otros modos provenientes de escalas más occidentales como la escala española, romana y el modo Lidio b2. Adicionalmente cada solo viene descrito con tips acerca de sus técnicas interpretativas como por ejemplo el uso de medio tono en los bends para aproximarse a las notas de tiempos fuertes.

El último método escrito por Marty Friedman, hasta la fecha, fue *99 Secret Lead Guitar Phrases* lanzado aparentemente en el año 2005. En este método compartió, como lo sugiere el título, 99 frases cortas para guitarra con base en su subjetividad a través de sus experiencias como solista y en estadía en otras bandas de heavy metal.

⁴ Proveniente del inglés: Sentimiento/sensación. En este caso: sensibilidad y sentimiento con que se interpreta una música o que inspira una música. Tomado del diccionario online de Google. (2019)

Adicionalmente existen varios videos realizados para distintas revistas dedicadas a la guitarra eléctrica como *Guitar World* y *Young Guitar* en donde Marty Friedman sigue compartiendo tips y consejos en torno a la interpretación de la guitarra eléctrica.

Por último, y no menos importante, un antecedente muy valioso para este proyecto de investigación es el proyecto de grado de Osman Said Zambrano Gómez de la facultad de artes de la universidad distrital de Bogotá (ASAB), titulado *Análisis descriptivo de elementos rítmicos, melódicos, armónicos y técnicos de cuatro obras de Joe Satriani*". (2016). En éste el autor realizó dicho análisis de las cuatro obras resaltando los elementos, recursos técnicos y teóricos de Joe Satriani.

Para finalizar, respecto a Friedman, sus métodos se consideran importantes para este proyecto de investigación debido a que con base en ellos se pretende encontrar la manera más aproximada de cómo se pueden transcribir aquellas obras de las cuales el material transcrito es escaso. Por otro lado, se observa que sus métodos, en especial los primeros tres, se inclinan hacia sus tres primeros álbumes. Esto abre la posibilidad de poder explorar los recursos técnicos e interpretativos procedentes de etapas posteriores en su discografía, ya que los tres métodos posteriores se alejan un poco de poder visibilizarlos más a fondo.

1.4 Justificación

La importancia de este proyecto de investigación proviene en mayor medida del interés por parte del autor para compartir la reflexión que brinda el paso por la carrera de licenciatura en música de la universidad pedagógica nacional. Por medio de la experiencia del autor, se busca aportar una parte de los saberes de las visiones creativas del artista en cuestión a investigar y que también sean útiles a los guitarristas en formación interesados en su obra musical.

Por otro lado, existe el interés por parte del autor de documentar y ,en este caso, ampliar un poco más el análisis de la obra de Marty Friedman, debido a que es escaso el material escrito por parte de él, o encontrado en revistas y sitios de internet. En caso de tener la fortuna de encontrar algo de su repertorio, suelen ser transcripciones no tan precisas o que por lo general son de conciertos o versiones en vivo en diferentes eventos en donde la fidelidad al audio original de la versión grabada en estudio no suele ser aproximada. Adicionalmente, no cuentan con un análisis pertinente para ampliar su comprensión.

Esto también supone un reto personal para el autor ya que se plantea la idea de reflexionar sobre la evolución de las destrezas y habilidades interpretativas, ya que el repertorio escogido era en cierta forma inalcanzable de interpretar, transcribir y analizar. Esto propone también comprobar el ideal propuesto del perfil de un licenciado en música de la universidad pedagógica nacional, así como se puede observar en el artículo *La formación instrumental de los licenciados en música* de la revista *Pensamiento, palabra y obra*: “*Se espera generar competencias interpretativas y didácticas y una actitud a través de la apropiación de destrezas técnicas adquiridas con la práctica individual de su instrumento, con el fin de abordar un repertorio*” Zerrate, Arias, Tovar y Noguera, (2009, p.76)

La relevancia de este proyecto radica en la contribución de un material ordenado y debidamente estudiado que cumpla con la manera más adecuada para interpretar ciertas obras musicales cuidadosamente seleccionadas, las cuales no se encuentran transcritas y publicadas por el artista de manera oficial. También de esta manera acrecentar, para todos aquellos guitarristas interesados en Friedman, el material de la biblioteca del programa de licenciatura en música de la universidad pedagógica nacional en donde aún es escaso el material tanto de análisis como transcripciones de su obra musical.

Este proyecto también busca solucionar dudas con respecto a la mejor manera de interpretar ciertos pasajes melódicos en la guitarra eléctrica, debido a sus diferentes digitaciones y dirección en que es ejecutado el pick⁵ (técnica de la mano derecha), de una cantidad de temas seleccionados dentro del repertorio de Marty Friedman cuya dificultad se encuentra en el estilo técnico particular en cuanto a su ejecución instrumental, lo cual es usual que produzca confusiones a la hora de interpretar varios de sus pasajes melódicos en el instrumento y conlleve a formas que impidan la manera más viable para garantizar la fluidez en la ejecución.

En cuanto a la viabilidad se cuenta con los materiales, recursos, estrategias, saberes y experiencias necesarios para responder de la manera más aproximada a los objetivos a plantear. También se cuenta con la oportunidad de estar guiado de la mano de los asesores experimentados en el campo que se enfoca este proyecto de investigación.

Por último, se busca tener un encuentro directo con la música de Marty Friedman a través de las transcripciones y análisis pensados para los temas musicales a seleccionar, los cuales anteriormente por falta de conocimientos y habilidades necesarios, no fue posible interpretar tanto en semestres anteriores ni en etapas de madurez instrumental y musical previos a la universidad. Los temas musicales escogidos son: *Rio*, *Intoxicated* y *Espionage*, pertenecientes al álbum *True Obsessions* del año 1994 del cual son muy escasos tanto el material escrito como analizado y también las guías o métodos de los recursos técnicos e interpretativos dedicados a éste.

La decisión de escoger a Marty Friedman y no a otro guitarrista, es debido al interés por parte del autor, ya que Friedman es un guitarrista que ha influenciado el mundo de la guitarra eléctrica y la guitarra rock por sus composiciones y su estilo técnico e interpretativo. Friedman también ha sido participe en diversos proyectos musicales dentro de la escena del rock logrando dejar huella y obteniendo reconocimiento en ésta a nivel mundial.

⁵ Término en inglés para referirse a la plumilla, pluma o púa que se usa para tocar las cuerdas con la mano derecha.

Su forma de utilizar sonoridades orientales dentro de sus composiciones ha marcado una corriente guitarrística con el interés de implementar, aparte de las escalas normalmente conocidas, escalas exóticas, compartiendo así nuevos recursos interpretativos a la comunidad de guitarristas. Adicionalmente esto también genera interés para poder estudiar más afondo los recursos técnicos e interpretativos característicos en su ejecución instrumental.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo General

Proponer un material didáctico para la formación del guitarrista eléctrico con base en los recursos y el estilo del guitarrista Marty Friedman a partir de los temas del álbum True Obsessions.

1.5.2 Objetivos Específicos

- Describir los rasgos característicos del estilo musical de Marty Friedman en sus componentes musicales dentro del rock instrumental.
- Establecer las etapas de desarrollo musical de Marty Friedman dentro de su labor como intérprete y creador en la guitarra eléctrica con base en su discografía.
- Seleccionar tres temas del álbum True Obsessions de Marty Friedman sobre los cuales se realizará la transcripción, el análisis y la propuesta didáctica.
- Extraer los pasajes que favorezcan al desarrollo técnico en la guitarra eléctrica.
- Proponer un material escrito y de audio que sirva para el estudio de los fragmentos y las obras seleccionadas.

Marco Referencial

Debido a la naturaleza de este proyecto resulta pertinente, en este marco referencial, tratar unos tópicos en específico para establecer, de la manera más adecuada, las bases teóricas sobre el comportamiento y la naturaleza de la técnica de Marty Friedman. Para llegar a ello, lo primero será indagar sobre la técnica en general y después articular dicha información con la técnica instrumental implementada en la guitarra eléctrica. Posteriormente se usará la recolección de esa información para que se pueda entender de la mejor manera la técnica del guitarrista en cuestión a investigar.

2.1 La técnica en la ejecución instrumental

Al indagar sobre la etimología de la palabra “técnica” se puede encontrar que esta proviene del término *tekhne*, vocablo de la raíz griega. Dicho término es relativo “al que hace” y se refiere a la destreza o la habilidad para realizar un oficio en particular con el fin de llegar a un resultado en específico, ya sea a nivel científico, tecnológico o artístico. *Tomado de: DeChile.net. (s.f).*

Etimología de Técnica. Recuperado (2019) de <http://etimologias.dechile.net/?te.cnica>

Según el diccionario de la Real Academia Española se define técnica como: 1- Perteneciente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes, 2- Dicho de una palabra o de una expresión en el lenguaje propio de un arte, ciencia u oficio, 3- Persona que posee conocimientos especiales de una ciencia o arte, 4- Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte, 5- Habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo. Se observa una clara relación de dicho término con el arte. *Tomado de: Real Academia Española. (2019). Definición de Técnico. En diccionario online edición del tricentenario.*

<https://dle.rae.es/srv/fetch?id=ZlkyMDs>

Hasta el momento se refleja la relación entre un ser que saber hacer un oficio y una finalidad determinada, en este caso una finalidad artística. Dicha finalidad generalmente necesita de un medio que ayude a cumplir el objetivo, en este caso una herramienta cuya disponibilidad puede ser de manera física o cognitiva: “Usualmente, la técnica requiere del uso de herramientas y

conocimientos muy variados, que pueden ser tanto físicos como intelectuales” (Pérez y Merino, 2008)

Como se puede observar la técnica entonces requiere de un medio para poder ser implementada y transmitida. Adicionalmente, una particularidad de ésta es que además puede transmitirse a otra persona por medio de la enseñanza, e inclusive dicha enseñanza puede llegar a cambiar y transformarse de modo que sea más eficaz, nueva o simplemente contenga rasgos característicos del nuevo usuario. *“posee la particularidad de ser transmisible ... Un hombre puede aprender una técnica de otros, puede transformarla o incluso inventar una nueva.”* (Pérez y Merino, 2008)

La técnica instrumental entonces, desde una perspectiva musical, está relacionada con el que sabe realizar el oficio de la música y una finalidad artística, una finalidad musical en este caso, que tiene de por medio un instrumento musical más los conocimientos intelectuales del intérprete, también conocido como músico. Se puede establecer entonces la siguiente relación:

| El que sabe hacer | Medio/Herramienta | Oficio/Finalidad |
|--------------------------|---|------------------------------------|
| Intérprete/Músico | -Instrumento musical -Conocimientos teóricos | -Interpretación musical -Música |

Tabla 1

Continuando entonces, el concepto de técnica está ampliamente relacionado con la postura corporal dado que una buena técnica recae en: *“un disciplinamiento corporal (estableciendo todo aquello que el cuerpo no debe hacer, cómo no se debe tocar) que, guiado por el principio de eficiencia puso al cuerpo al servicio de lo sublime, suprimiendo el placer y el control del gesto.”* (Shifres 2015).

Se entiende entonces desde, otra perspectiva, cómo el concepto de técnica en cierto momento se distorsionó y colocó a la técnica como algo que se relaciona y está presente sólo en el virtuosismo.

“La técnica instrumental suscitó varios problemas: La técnica se convirtió en un fin en sí mismo, sobreabundaron ejercicios de discutible valor musical, se desarrollaron destrezas y habilidades complejas en pos de un virtuosismo sólo posible para algunos, se sobrenaturó un supuesto de belleza del sonido y se instauró una norma de inadecuación por encima de

cualquier conformación física individual, entre otros.” (Tuñez, Guzmán, Ferrero y Shifres, 2018, p.2)

Con relación a la postura corporal, en su texto “*Aproximación al estudio y a la técnica instrumental*” (2014) Iván Darío Pérez Ortiz comentó cómo, aparte de la postura, la respiración y la relajación juegan un papel importante para desarrollar una buena técnica instrumental.

En cuanto a la posición corporal afirma que:

La posición corporal juega un papel indispensable para la práctica instrumental, porque no solamente influye en los mecanismos físicos necesarios para la ejecución del instrumento, sino que también afecta directamente la expresión musical. Es por eso que uno de los objetivos primordiales del estudio debe ser buscar y cultivar una posición que represente un estado continuo de relajación, permitiéndole al intérprete realizar una comunicación coherente y controlada en todo momento. (Pérez, 2014, p.8)

De esta manera se hace visible el hecho de la importancia en conservar una buena postura física no sólo para lograr una buena ejecución instrumental, sino también para encontrar comodidad a la hora de interpretar un instrumento musical y desarrollar un control necesario de cada movimiento durante su interpretación.

Con relación a la respiración comenta que:

Las prácticas de respiración pueden aliviar la ansiedad y la tensión que interfieren con el rendimiento de cualquier área. Estas prácticas promueven una mejor integración de la mente, el cuerpo y las emociones; permitiendo el flujo de la expresión artística y optimizando los movimientos físicos para conservar la energía y reducir el desgaste o desgarre de articulaciones, músculos y tendones... La práctica regular de la respiración coherente ha demostrado el mejoramiento de la circulación, la oxigenación y la resistencia (Brown. 2012 citado por Pérez 2014, p.9)

También, la respiración puede relacionarse con la intensidad o expresividad de cada tema musical a interpretar. La exhalación y la inhalación pueden verse sincronizadas con el ritmo de la música y de esta manera pueden verse reforzadas intenciones expresivas a la hora de la interpretación.

Por último, con respecto a la relajación piensa que:

Este estado es indispensable para la ejecución instrumental, ya que ejecutar la mayoría de instrumentos musicales implica un esfuerzo físico considerable. Si este esfuerzo no se administra adecuadamente mediante la respiración y la relajación, es posible que el cuerpo comience a mostrar síntomas de fatiga que imposibiliten la fluidez y la comunicación durante la interpretación. (Pérez, 2014, p.10)

Como se estableció, apropiarse de una buena relajación facilitará la interpretación de pasajes con mayor dificultad debido a que no hay tensiones físicas, musculares o mentales que impidan un correcto funcionamiento de cada sección del cuerpo.

Se infiere entonces que tanto la posición corporal, la respiración y la relajación son los elementos que inciden directamente en una buena ejecución instrumental y aportan para el desarrollo de una buena técnica instrumental.

Zerrate, Arias, Tovar y Noguera en su artículo “*La formación instrumental de los licenciados en música*” (2009) de la revista perteneciente a la Universidad Pedagógica Nacional “*Pensamiento, Palabra y obra*” realizaron una reflexión sobre los problemas e ideales de la técnica instrumental en los estudiantes de la facultad del programa de licenciatura en música. En dicho artículo entienden técnica como: “*movimientos que el cuerpo realiza para ejecutar o hacer sonar un instrumento*” (p. 78)

Con relación a lo anterior dicha reflexión está pensada desde la perspectiva de cómo un docente puede contribuir al desarrollo de una buena técnica instrumental, identificando de una manera aproximada los problemas de postura que impiden una correcta fluidez en el funcionamiento de cada parte del cuerpo involucrada en la ejecución instrumental por parte de los estudiantes, de manera que:

Es indispensable que un docente de un instrumento conozca de la mejor forma posible el funcionamiento del cuerpo y de cada uno de los órganos, músculos y tendones que trabajan en la ejecución, con el fin de buscar la forma más eficiente de realizar dicho trabajo muscular, sin llegar a generar tensiones innecesarias. (p. 78)

Se sigue relacionando entonces el término Técnica con la postura corporal y su incidencia en los movimientos de cada músculo, tendón y articulación en cada extremidad. Ser consciente de cada movimiento corporal y su correcto funcionamiento contribuye a una buena fluidez, garantizando relajación tanto física como mental para poder lograr un ligero ahorro de energía al no gastarla en movimientos innecesarios, de modo que:

Otro aspecto fundamental a considerar es la relajación muscular. Hay una gran coincidencia al aceptar que deben evitarse todos los movimientos innecesarios y relajar los músculos que momentáneamente no estén en actividad. Para tocar con el menor esfuerzo posible, es necesario poder contraer conscientemente los músculos en cualquier momento y relajarlos (también conscientemente). La diferencia de criterios consiste en cómo lograr esta relajación, que puede lograrse con ciertos movimientos externos de los brazos (movimientos funcionales), de las muñecas (caídas), del cuello o de la espalda; pero se aprecia también que la relajación no se obtiene desde afuera, ya que implica un proceso mental por el cual se busca constantemente dicha relajación. (p. 79)

Concluyendo entonces, la técnica en la ejecución instrumental tiene que ver con cómo un intérprete con sus conocimientos teóricos y sobre su instrumento musical, logra ser consciente de cada movimiento del cuerpo y cómo este está ligado con un buen control en la respiración y en la postura corporal con el objetivo de lograr una buena relajación, tanto física como mental, para contribuir de la mejor manera a una finalidad, que en este caso es la interpretación musical. Adicionalmente un buen dominio técnico conducirá a reducir la fatiga a la hora de la interpretación debido al control y ahorro de energía en cada movimiento y de esta manera prevenir en cierta medida lesiones causadas por movimientos desmedidos e innecesarios.

2.2 La técnica en la guitarra eléctrica

Relacionado con el capítulo anterior, se puede deducir que la técnica en la guitarra eléctrica proviene entonces de cómo interpretar de la manera más adecuada la guitarra acústica, aunque sus técnicas necesiten, en cierta medida, un control y manejo un tanto distintos como lo afirman Maber Rosillo y Eider Ortiz en su trabajo de grado *“Entre bandolas, un encuentro de la bandola andina y llanera”* al afirmar que: *“son completamente diferentes y aunque permitan la interpretación de la música ... las técnicas de interpretación son distintas y no es fácil pasar de una a otra sin ahondar de forma particular en cada una”* (Rosillo & Ortiz, 2015, p.30).

Sin importar que tipo de instrumento se trate, por el momento las bases de la técnica en general vienen siendo las mismas al tener como principios un buen manejo corporal y una buena respiración para llegar a una relajación necesaria tanto física como mental, para de esta manera brindar fluidez a los pasajes a interpretar y ahorrar energía evitando movimientos innecesarios.

Al indagar sobre la técnica de la guitarra, se pudo observar que ésta proviene del denominado estilo de “guitarra clásica”, cuyo origen se sitúa aproximadamente entre el periodo del año 1770 a 1840, periodo en el cual se especula se empezó a analizar los rasgos interpretativos musicales de obras relacionadas con compositores de música para guitarra durante ese lapso. Se infiere que la técnica de la guitarra eléctrica entonces está familiarizada con la técnica de la guitarra clásica gracias a su cercanía, composición y morfología. Se asimila un poco con las palabras de Liz Amanda Contreras en su trabajo de grado de la Universidad Pedagógica Nacional *“Pequeñas piezas para bandola andina colombiana en un formato inédito”* al afirmar que: *“Históricamente los recursos técnicos se encuentran en los métodos ... muy generalizados: bien podrían aplicarse a otros instrumentos”* (Contreras, 2016, p.40).

Desde la perspectiva guitarrística, en principio ciertos problemas de técnica de la guitarra eléctrica suelen ser los mismos de la guitarra acústica, los cuales podrían resolverse al desarrollar una buena técnica instrumental. Jaime Arias, profesor de guitarra clásica del programa de licenciatura en música de la universidad pedagógica nacional, comentó en el artículo *“La formación instrumental de los licenciados en música”* ciertos aspectos de tipo técnico que pueden encontrarse en la ejecución en la guitarra:

La forma como el estudiante ataca las cuerdas con la mano derecha está relacionada con la calidad del sonido que se obtenga del instrumento ya que la dirección en que se impulsen las cuerdas incide en la forma en que éstas vibren. Son varios aspectos que deben tenerse en consideración: La participación de las tres falanges, la fricción de las uñas con las cuerdas, la flexibilidad de los músculos de los dedos, el desarrollo balanceado de los músculos flexores y extensores, la comprensión de la pulsación apoyada el libre y regreso de los dedos a su posición de ataque a las cuerdas. (Arias 2009, p. 83)

Adicionalmente comentó que durante el aprendizaje de la interpretación de la guitarra es posible identificar problemas usuales de tipo técnico como son:

El pulgar Bailarín: Se debe al movimiento innecesario por parte del dedo pulgar cuando los dedos 1, 2, 3 y 4 se mueven debido a que, al no contar con la suficiente madurez a nivel de disociación, es un tanto difícil dejarlo fijo como eje de la mano izquierda.

Dedos sin arco: cuando la fuerza de las falanges cede y se debe presionar con más fuerza.

Inconvenientes con la ceja: Consiste en colocar el dedo 1 en dos o más cuerdas a la vez. El problema radica en cuando el dedo 2 apoya al dedo 1 impidiendo que éste desarrolle la fuerza necesaria para que las cuerdas vibren con claridad.

Repetición de dedos: se presenta cuando se repiten pulsaciones con el mismo dedo por parte de la mano derecha cuando en realidad se deben alternar para evitar un cruce de estos.

Pulgar dentro de la mano: Se presenta cuando es difícil separar el dedo pulgar del dedo índice ya que realmente es indispensable separarlos para generar comodidad de ejecución en la mano derecha.

Tensiones extremas de la cuerda: Cuando debido a la tensión de las propias cuerdas es pertinente que la mano derecha esté más hacia el mástil o al puente de la guitarra.

Ligados defectuosos: Ligados que suenan muy diferente respecto a la articulación rítmica deseada.

Desalineación muscular entre el brazo y la muñeca: Se presenta cuando la muñeca se encuentra demasiado salido o pegada a la tapa de la guitarra generando incomodidad con el funcionamiento natural de los músculos, articulaciones y tendones del brazo.

Ataque desigual: Cuando las cuerdas se atacan con ángulos distintos de cada dedo produciendo una diferencia sonora en cada pulsación.

Regreso de los dedos a su lugar de ataque: Se presenta cuando después de pulsar la cuerda con un dedo en específico, éste no regresa a su posición y se queda en un lugar que de alguna manera u otro tensiona la mano e impide el movimiento fluido de los demás dedos.

Manejo de volúmenes: Sucede cuando por falta de fuerza en la mano izquierda, las cuerdas al aire suenan con mayor volumen que cuando se pisa un traste respectivo de cada una.

Como se puede evidenciar cada uno de los problemas anteriores está relacionado en cierta medida con posturas corporales que no son del todo idóneas y que impiden el fluir natural del cuerpo en cada uno de sus movimientos. Se puede afirmar que en estos casos una buena técnica guitarrística puede contribuir a una mejora en la interpretación tanto en la guitarra acústica como en la guitarra eléctrica.

Hablando de la técnica propia en la guitarra eléctrica, tal vez una de las mayores diferencias con su versión acústica es el empleo de un aditamento conocido como pick, púa o plumilla, aunque no todo el tiempo se hace uso de éste al interpretar la guitarra eléctrica. El uso del pick regularmente agrega más técnicas y posibilidades en la ejecución de la mano derecha y uno de los atributos usualmente adquiridos es la facilidad a la hora de interpretar pasajes rápidos, gracias a su capacidad de alternar arriba y abajo de manera rápida, en los cuales debidamente se deben mantener los principios de postura, respiración y relajación para conseguir interpretar pasajes rápidos, limpios y claros.

Cabe mencionar que parte de la difusión de las técnicas de la guitarra eléctrica fueron impulsadas con su participación en géneros como el jazz y el rock durante sus inicios y con la aparición de nuevos intérpretes, como lo comentó Giovanni Rodríguez, en su trabajo *La guitarra eléctrica solista en la interpretación del pasillo y el bambuco andino colombiano* al afirmar que: “El desarrollo del jazz también permitió un desarrollo de la guitarra, en donde iba tomando más protagonismo e iban apareciendo así mismo, cada vez más intérpretes ...la fusión y la constante evolución del jazz han traído nuevos intérpretes con nuevos estilos provenientes de otros géneros como el rock” (Rodríguez, 2016, p.19).

Respecto al uso de la plumilla, algunas de las técnicas representativas en la guitarra eléctrica que se logran conseguir con su uso son:

Palm Mute: Muteo de palma en español. Consiste en enmudecer las cuerdas con la palma de la mano que lleva el ritmo y suele emplearse un poco más con los acordes de quintas u octavas.

Downpicking: Pick hacia abajo. Consiste en utilizar sólo pulsaciones/ataques hacia abajo.

Alternate picking: Pick alternado. Consiste en ataques alternados hacia arriba y hacia abajo. Éste contribuye con la economía de energía y movimiento para garantizar fluidez.

Sweep picking: Barrido con pick. Se conocen en español usualmente como barridos ya que consiste en economizar los movimientos del pick arrastrándolo hacia arriba o a hacia abajo dos o más cuerdas de manera progresiva. Regularmente se usa para interpretar arpegios y suele ir combinado del palm mute para generar un sonido más limpio. También puede ir acompañado de ligados para agregar un poco más de notas en la secuencia interpretada.

String skipping: Salto de cuerda. Consiste en saltarse una o más cuerdas en la ejecución para generar intervalos más amplios de lo normal en la interpretación

Cross Picking: Pick cruzado. Es una técnica usada esencialmente en la música country tratando de emular el sonido de un Banyo. Consiste en hacer uso de tres cuerdas solamente.

Pick Scrape: Raspado de pick. Generalmente usada en el rock. Consiste en sostener el pick de costado contra una o más de las cuerdas graves y luego arrastrándolo a lo largo de ellas.

Pick Slide: Similar al anterior, pero regularmente en las cuerdas agudas.

Hybrid Picking: Pick híbrido. Consiste en utilizar dedos y pick de manera simultánea o progresiva, una nota de tras de otra. El índice y el pulgar sostienen el pick y los demás dedos también se usan para tocar las demás cuerdas consiguiendo de esta manera amplificar la velocidad de cierta variedad de pasajes

Como se pudo observar dichas técnicas implican un funcionamiento distinto respecto al empleo de la mano derecha, utilizando movimientos físicos necesarios para lograr de una manera correcta el control corporal y mental que cada una de estas técnicas requiere.

Cabe resaltar que además de las técnicas de mano derecha, también se encuentran técnicas de mano izquierda que normalmente también se ven implementadas en la guitarra acústica como son:

Bend: Consiste en tocar alguna nota en el mástil con el pick y levantarla con la mano izquierda, esto ocasiona un recorrido cromático por parte de la nota interpretada del cual se puede hacer uso de manera subjetiva dependiendo de la velocidad y la intención del intérprete. Existen varios tipos de bend, entre ellos:

- **Bend de tono completo:** Levantar la cuerda hasta llegar al siguiente tono en la escala.

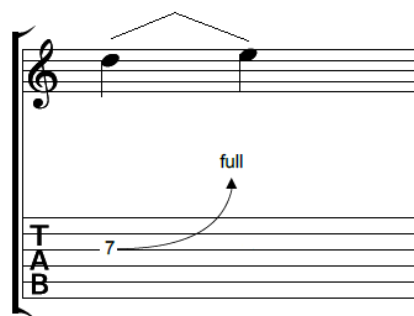


Ilustración 1

- **Bend de medio tono:** Como su nombre lo indica consiste en levantar la cuerda hasta alcanzar medio tono siguiente en la escala.

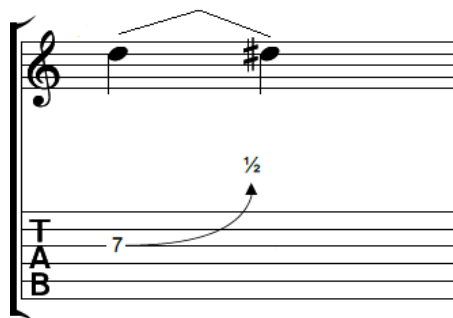


Ilustración 2

- **Bend de cuarto de tono:** Levantar la cuerda hasta alcanzar un cuarto de tono ascendente. También llamado “Blues Bend” por su uso característico en este género.

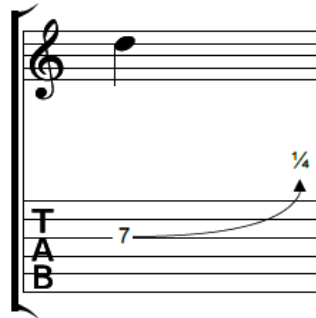


Ilustración 3

- **Bend y Release:** En español “doblar y liberar” consiste en realizar un bend, mantenerlo dependiendo de la interpretación y posteriormente volver a bajar la cuerda para finalizar en la nota de inicio sin tener que emplear un segundo ataque.

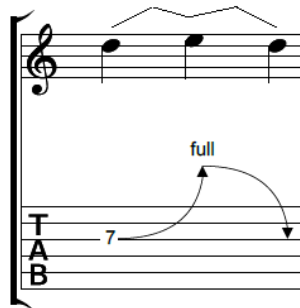


Ilustración 4

- **Pre-Bend:** Iniciar el ataque de la cuerda con el bend listo desde arriba, omitiendo de esta manera el recorrido cromático.

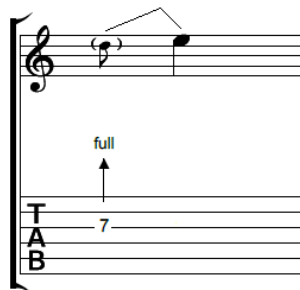


Ilustración 5

Ligados: Consiste en interpretar dos o más notas en dirección ascendente o descendente con un sólo ataque por parte de la mano derecha. En la guitarra eléctrica se nombran dependiendo de la dirección:

- **Hammer On (HO):** La palabra Hammer proviene del inglés y significa martillo lo que significaría “martillar” en este caso. Es un Ligado ascendente. Se interpreta una nota con un ataque y posteriormente con otro dedo de la mano izquierda se pisa, o se martilla, con un poco de fuerza la siguiente nota deseada en el mástil.

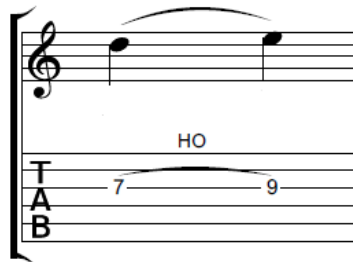


Ilustración 6

- **Pull Off (PO):** La palabra Pull proviene también del inglés y significa jalar. Es un ligado descendente. Se ataca una nota con algún otro dedo que no sea el número uno y posteriormente ese dedo se levanta, jalando la cuerda, para dar paso a alguna nota detrás previamente pisada por otro dedo.

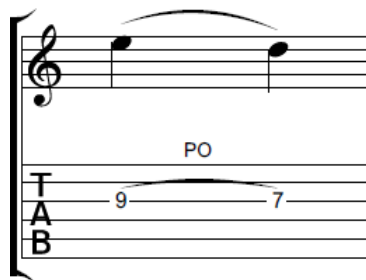


Ilustración 7

Slides (sl): La palabra proviene de nuevo del inglés y significa deslizar. Como en cualquier otro instrumento de cuerda se trata de los mismos glissandos. Se debe atacar una nota en el mástil y posteriormente con la mano izquierda, independientemente con qué dedo se esté pisando dicha nota, se desliza hasta cualquier otra nota deseada en la misma cuerda. Puede ser de manera ascendente o descendente. En la guitarra eléctrica existen dos tipos de slides:

- **Slide sencillo:** Se interpreta una nota, se desliza el dedo en la misma cuerda hasta llegar a la nota deseada y por último esta última nota también se ataca por parte de la mano derecha.

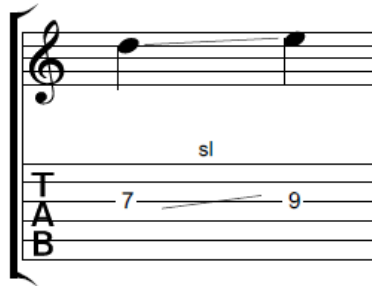


Ilustración 8

- **Slide ligado:** Similar al anterior, con la diferencia de que la nota a la que llega el slide no se vuelve a atacar.

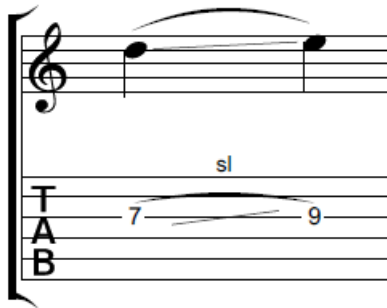


Ilustración 9

Trino: Las notas indicadas, o interpretadas por el autor, se alternan constantemente con uso de hammer on y pull off

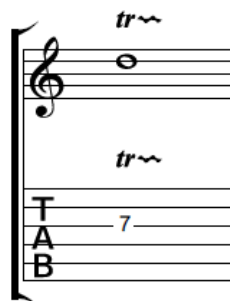


Ilustración 10

Tapping: Consiste en hacer un *hammer on*, en cualquier nota del mástil sin la ayuda de cualquier otro ataque ni de la mano derecha. La nota a interpretar se martilla ya sea con los dedos de la mano izquierda, escribiéndose muy parecido al ligado, pero sin una nota por detrás o los dedos de la mano derecha, escribiéndose una pequeña T o un símbolo + sobre la nota específica.

Tapping con mano izquierda

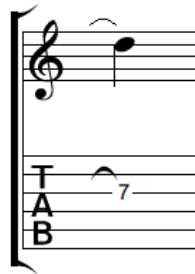


Ilustración 11

Tapping con mano derecha

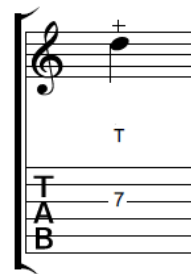


Ilustración 12

Cuerdas silenciadas: Consiste en no pisar fuertemente las notas de la mano izquierda, esto impide las vibraciones de las cuerdas ocasionando un efecto de muteo. También se le conoce como notas muertas.



Ilustración 13

Rastrillar: Se silencian las cuerdas de arriba de alguna nota pisada en el mástil, el pick pasa por estas cuerdas silenciadas hasta llegar a la nota pisada adornando un poco esta última.

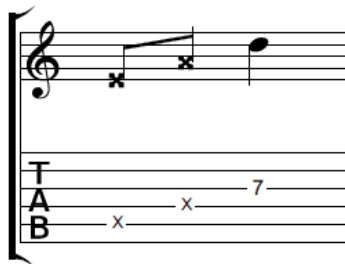


Ilustración 14

Trémolo: Se trata de atacar la cuerda repetidamente por parte de la mano derecha dependiendo de la velocidad e intensidad propuestas por el compositor o intérprete. Se parecía mejor como una técnica de mano derecha, pero se considera como un recurso interpretativo establecido en esta categoría.



Ilustración 15

Vibrato: Consiste en hacer vibrar la cuerda levantándola y bajándola sutilmente mientras se pisa cualquier nota en el mástil. La velocidad del vibrato depende de la intención del intérprete o del tema musical en sí en cuanto a su velocidad.

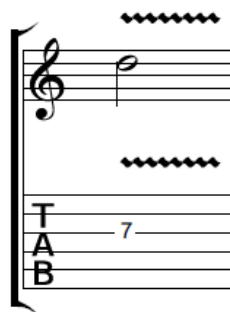


Ilustración 16

Con esto se concluye que en la guitarra eléctrica existen extensiones y ampliaciones de la técnica guitarrística en la interpretación que se logra con ayuda de la implementación del pick pero que sin importar su uso se debe crear una conciencia en el movimiento que debe adaptar cada parte del cuerpo para conseguir su correcta utilización.

2.3 La técnica de Marty Friedman en la guitarra eléctrica

Como se pudo observar a mediados del primer capítulo hablando del significado de técnica, una de sus cualidades es que es transmisible y que un hombre puede adaptar, transformar o inclusive crear una nueva técnica. Esto regularmente ocurre en la ejecución instrumental y a medida que la técnica se transmite de profesor a estudiante, o simplemente se desarrolla durante el proceso de adaptación al instrumento y es usual que nuevas técnicas aparezcan conforme pasa el tiempo. En la guitarra eléctrica hoy en día siguen transformándose y apareciendo técnicas nuevas, debido a la gran cantidad de guitarristas alrededor del mundo experimentando con nuevas herramientas y sonoridades. Juan Sebastián Vera Varela, en su artículo *Bandolarium, cuatro obras para bandola sola (2013)* resalta el vínculo que existe entre la técnica y el correr de los años al afirmar que:

Las técnicas de ejecución han estado ligadas a la actitud interpretativa ... a lo largo de la historia. La forma de coger el plectro, hacer digitaciones, escalas, interpretar pasajes rápidos, han sido logradas por vocación más que por una escuela que sistematice estos aspectos. Aunque sí se puede hablar de algunos estilos y formas de solucionar estas cuestiones técnicas ... que crearon algunos intérpretes. (Vera, 2013, p.110).

Existen varios guitarristas influyentes en la escena que además se destacan por su inusual postura en cuanto a la forma de sujetar el pick. Por mencionar algunos recomendados se encuentran: Synyster Gates de la agrupación Avenged Sevenfold, Kirk Hammett por extender el dedo medio de la mano derecha, James Hetfield de Metallica debido a la postura que desarrolló tras dejar colgar la guitarra demasiado abajo de lo convencional, Tosin Abasi por su movimiento de los dedos que sujetan el pick, Michael Angelo Batio por tocar con ambas manos con la guitarra en cualquier dirección, Eddie Van Halen, Pat Metheny, Steve Morse por recostar el dedo meñique sobre la guitarra, Willie Adler de Lamb of God y por último Marty Friedman.

Marty Friedman es un guitarrista cuya técnica es, en cierto modo, no del todo convencional. Al observar su técnica lo primero que se puede notar es la posición de la mano derecha sin importar lo bajo que cuelgue la guitarra, ya que su mano derecha no se encuentra recostada sobre las cuerdas con la intención de enmudecerlas y adoptar la técnica del Palm Mute. regularmente esta última es usada cuando se emplea distorsión para impedir el sonido de las demás cuerdas con el fin de brindar

un sonido mucho más limpio y claro, lo que hace que la nitidez y limpieza de su sonido sea distinguida por varios guitarristas que cuestionan su postura.

Otra particularidad es el poco uso del dedo 4, dejando encargados la mayor parte del tiempo a los dedos 1, 2, y 3. Esto último puede considerarse normal de cierta manera debido al imaginario colectivo de la comunidad guitarrística, ya que, en el estilo propio de la guitarra eléctrica en el género del rock, el dedo 4 no cuenta en ciertas ocasiones con la velocidad ni la fuerza necesaria para la expresividad, dejándolo un poco de lado a la hora de formar parte de las secuencias en los fraseos melódicos.



Ilustración 17 tomada de https://www.ultimate-guitar.com/lessons/guitar_techniques/marty_friedmans_guitar_technique_analysis.html

En varias de sus entrevistas, unas de las preguntas frecuentes siempre suelen ser debido a la posición de su mano derecha, a lo que él usualmente responde que se debe a que no es de su agrado el sonido de las cuerdas al adoptar la posición convencional de un guitarrista. Se puede evidenciar esta última afirmación en una de sus entrevistas recientes para el blog digital “Mono Blog” en su artículo *Marty Friedman talks Japan and guitar techniques*. (2018):

“-Tienes una técnica de pick bastante única: ¿cómo empezaste a desarrollarte o gravitar hacia eso? ¿Cuáles son los beneficios específicos de tu estilo?”

-Es simplemente algo que hago inconscientemente porque no me gustan las notas silenciadas durante los solos. Mantengo mi mano alejada de las cuerdas para que suenen más fuerte y claramente con más tono. Eso es prácticamente todo. (Friedman, 2018)

Con base en la experiencia del autor como guitarrista en formación y parte de la comunidad de guitarristas de diferentes seguidores de su obra musical, la técnica de Marty Friedman además de ser inusual, produce incomodidad a la hora de tratar de adaptarla. Dicha incomodidad puede generar dolores a nivel del brazo derecho, la muñeca y los dedos debido a la tensión y el estiramiento que se efectúa en el dorso de la mano. Un ligero análisis propuesto por la comunidad de guitarristas de una página concurrida para hallar obras para guitarra eléctrica, llamada “Ultimate Guitar.com” propone dos desventajas que se producen al tratar de adaptar su técnica: el control en la limpieza del sonido y la posibilidad de causar lesiones en la mano derecha.

En la primera desventaja el mismo Marty Friedman comentó, como se puede observar en su método “The Essential” (1995), cómo el control de la limpieza es afectado con esta técnica ya que, al no adaptar la técnica del Palm Mute, las cuerdas superiores, que generalmente se encuentran al aire en la ejecución de un solo, quedan libres para cualquier vibración no deseada, conocida como ruido, proveniente del resto de la mano derecha, muñeca y brazo. Adicionalmente se agrega la vibración por simpatía de sonidos provenientes de intervalos consonantes perfectos como la cuarta, quinta y octava justas⁶.

Esta desventaja también trae inconvenientes a la hora de realizar sesiones en estudios de grabación debido al ruido incontrolable expuesto anteriormente. Friedman comentó que para evitar dicho ruido hace uso de elementos como bandas de goma o cintas en la parte superior de las cuerdas, cerca al mástil, para impedir la vibración de las cuerdas al aire. Por otro lado, el control del pick suele ser impreciso ocasionando de esta manera tocar por error cuerdas que no se necesitan en determinado momento, impidiendo la limpieza y claridad necesarias en una sesión de grabación profesional.

En cuanto a la segunda desventaja las lesiones por estiramiento y tensión pueden llegar a ser un problema sumamente obvio. Marty Friedman aseguró, en una de sus entrevistas, haber empezado a tocar guitarra eléctrica desde los 14 años adaptando su técnica particular, y que tal vez debido al

⁶ Manera de medir las distancias entre los sonidos musicales: Intervalos musicales.

tiempo que lleva girando su mano derecha de esa manera puede que la fisionomía entera de su brazo derecho se haya adaptado y acostumbrado a dicha posición. Comentó que no ha sentido incomodidades o dolores durante su carrera musical, pero en guitarristas en formación al tratar de adaptarla es notorio el dolor debido a la incomodidad, sumado a la presión de lidiar con el control del sonido para evitar el ruido.

Si un guitarrista en formación intentara adaptar la técnica en cuestión puede verse afectado con lesiones en la muñeca e incluso síntomas que aluden a las probabilidades de iniciar un síndrome del túnel carpiano al no estar acostumbrado a ella. Debido a dichas desventajas es realmente inusual encontrar a un docente que enseñe a tocar con esta técnica o que un guitarrista en formación se atreva a adaptarla.

En cuanto a la ejecución instrumental, la técnica adaptada por Friedman lo ha llevado a romper parámetros y esquemas regulares en los patrones normalmente usados a la hora de interpretar ciertas secuencias melódicas en la guitarra eléctrica. Un ejemplo claro es el uso de la técnica de Sweep Picking ejecutada por él en donde deja los barridos ascendentes y descendentes, normalmente propuestos en arpegios a gran velocidad, y agrega saltos de cuerda y notas de color ajenas al arpegio rompiendo con la sensación normal de subida y bajada que transmite un arpegio interpretado con esta técnica.

No sólo el Sweep picking es alterado, dentro de lo convencional, debido a su técnica. Los bends, vibratos y el Alternate Picking suenan notoriamente distinto a causa de la posición particular de su mano derecha generando el empleo de digitaciones inusuales por parte de la mano izquierda, en donde se puede notar muy poco uso del dedo 4 en varias secciones de pasajes melódicos dentro de su obra musical y, a su vez, otorgando un estilo completamente distinto y único a nivel de los demás guitarristas de géneros similares.

Sumado a lo anterior, otra particularidad que suele resaltar el estilo de Friedman es la fusión de su técnica con el empleo de diferentes escalas exóticas pentatónicas orientales como lo son Hirajoshi, Iwato y kumoi entre otras; escalas autóctonas incorporadas por sus viajes por el continente asiático.

Debido a su experiencia, tal vez sus perspectivas filosóficas sobre la técnica lo han llevado en parte a adaptar su postura y estilo. En varias entrevistas y tutoriales en donde se ve cierto grado de madurez con respecto a toda su carrera musical, afirma que en cierto modo la técnica es lo de

menos en cuanto un guitarrista en formación sea capaz de brindar e interpretar ideas musicales con su instrumento y sepa transmitir sus emociones en ellas.

Concluyendo sobre la técnica de Friedman, existe la probabilidad de que la escasez en cuanto a transcripciones de sus temas musicales se deba a la dificultad presentada en sus pasajes y frases debido a su técnica, lo cual dificulta realizar una transcripción de la manera más aproximada que refleje la ruta más adecuada de interpretar parte de sus obras musicales.

2.4 Etapas de desarrollo musical en la obra de Marty Friedman

Marty Friedman nació el 8 de diciembre de 1962 en Washington D.C. Estados Unidos. Fue parte de distintas bandas de rock como Hawaii, Cacophony en donde su estilo particular resaltó aún más, Deuce, Sound Horizon y Megadeth. Esta última agrupación de Thrash metal fue la que catapultó el reconocimiento de Friedman en la década de los 90 gracias a su sello personal en los solos de guitarra. Actualmente vive en Shinjuku, Tokio, Japón en donde la cultura oriental lo atrajo a tal punto de establecer su vida completamente en dicho país.

Debido a los cambios, estadías y viajes por diversas regiones del mundo, Friedman ha moldeado su sonido durante el desarrollo en toda su discografía, logrando así que cada álbum suene y tenga un toque distinto a los demás. Cada composición, a través de la cronología de su discografía, logra representar las ideas melódicas y armónicas que él ha capturado a lo largo de sus viajes llevándolo a experimentar con distintas fusiones musicales. A continuación, se muestra la discografía (sin incluir álbumes de sesiones, conciertos en vivo y colaboraciones) en orden cronológico anexando las particularidades de cada álbum en sí.

Dragon's Kiss (1988) es el primer álbum de Friedman como solista, además como compositor, consta de ocho temas. Es un álbum completamente instrumental (no contiene temas musicales con voz). El sonido puro del rock con una densidad tímbrica contundente y el toque neoclásico son la particularidad de este álbum, logrando que se le reconozca como el más pesado. Cuenta con una gran variedad de secuencias melódicas complejas armonizadas gracias a la colaboración de Jason Becker, otro guitarrista reconocido como un virtuoso y genio de la guitarra eléctrica.

Scenes (1992) es el segundo álbum, también instrumental. En éste la rudeza del metal neoclásico desaparece para abrir paso a un sonido New Age combinado con las escalas exóticas orientales particulares del sonido característico de Friedman. La música New Age está basado en dicha corriente de pensamiento, del mismo nombre, la cual consta de brindar inspiración artística, relajación y optimismo y suele usarse para practicar yoga, masajes, meditación, lectura e inclusive controlar el estrés. Las armonías generalmente suelen ser modales y consonantes para apoyar lo anteriormente especificado. Dicha implementación logró convertir este álbum como uno de los primeros en usar dicha fusión en el campo del rock instrumental.

Introduction (1995) es el álbum número tres. Podría decirse que mantuvo la fórmula del álbum anterior, pero con más diversidad musical. Dejó un poco de lado la consonancia modal particular del New Age y se centró en expresar un sonido más occidental.

True Obsessions (1996) es el cuarto álbum. En éste, el sonido se aleja del New Age y vuelve a tener características del rock occidental. Friedman deja un poco de lado el uso abundante de las escalas exóticas e incluye cuatro temas cantados, siendo la primera vez que lo hace en su discografía como solista. Este es el último álbum compuesto antes de su salida de la agrupación Megadeth, del cual se puede apreciar un sonido puro del rock y dividir así una etapa en su vida musical.

Music for Speeding (2003) es el álbum número cinco. Transcurrieron siete años para que Friedman volviera a componer temas como solista. Unas de las causas posibles que influyeron a este lapso de tiempo extenso con respecto a los demás álbumes pudo haber sido su salida de la agrupación Megadeth, en la cual permaneció toda la década de los 90, y también su cambio de vida para establecerse por completo en Japón, en donde reside actualmente. Éste fue el primer álbum en donde Friedman comenzó a experimentar la fusión entre el rock y el pop japonés (J-Pop) y el retorno al abundante uso de las escalas exóticas que siempre lo estuvieron caracterizando. Dicha fusión sería la base para las composiciones futuras en los siguientes álbumes. Es desde este punto en donde se evidencia el cambio de sonido en la obra musical de Marty Friedman.

Loudspeaker (2006) es el sexto álbum. Es la continuación en la exploración de la fusión entre el rock con J-pop. Dicha fusión se siente más madura con respecto al álbum anterior. Se incluyeron temas cantados en japones. Un elemento distinto y característico en este álbum con respecto a los

anteriores es el empleo de la afinación de la guitarra medio tono abajo, es decir Mi bemol, ya que normalmente la afinación estándar de la guitarra es Mi.

Future Addict (2008) es el álbum número siete. Éste consiste en recopilaciones de canciones de sus trabajos anteriores en las agrupaciones en las que estuvo previamente, desde Deuce hasta Megadeth. Su idea consistió en rehacer los temas con su nuevo sonido de la fusión rock y J-pop. Sólo tres canciones de este álbum son nuevas.

Tokyo Jukebox (2009) es el octavo álbum. Es un álbum que consta de solamente covers de música japonesa y varias agrupaciones de dicho país. Es un homenaje a la música y cultura japonesa, a las cuales les demuestra su afecto de dicha manera. En éste se encuentran once covers seleccionados por Friedman.

Bad D.N.A (2010) es el álbum número nueve. El desarrollo de éste es un poco curioso ya que fue completamente escrito por Friedman mientras viajaba por varios países en la región oriental del mundo y sólo contaba con recursos mínimos para su producción cómo: guitarra, pedales y su computadora. Posteriormente enviaba los audios a sus productores los cuales continuaban con el trabajo de masterización y mezcla correspondientes. El resultado fue un tanto de música experimental entre la fusión de sonoridades distintas pertenecientes a los sitios por los que viajaba durante dicha producción. Es el álbum que contó con menos trabajo y calidad de desarrollo.

Tokyo Jukebox 2 (2011) es el décimo álbum. Nuevamente recopiló y realizó trece covers de canciones japonesas. Los arreglos, igual que en la entrega anterior (Tokyo Jukebox), fueron hechos completamente por él.

Inferno (2014) es el álbum número once. En este álbum Friedman retoma un poco de sus raíces del rock y los incorpora a su fusión logrando que su sonido sea un poco más rudo y contundente. Una característica de este álbum es el uso de guitarras rítmicas afinadas en Mi bemol para los acompañamientos, logrando así un sonido más denso y pesado.

Wall of Sound (2017) es el álbum número doce y el último hasta la fecha. Podría decirse que es la continuación del sonido denso de las guitarras acompañantes afinadas en Mi bemol.

Al analizar su discografía, y teniendo en cuenta los detalles comentados previamente en cada uno de ellos, se puede observar tres grandes etapas:

La primera va desde el año 1988 hasta el año 1996, en donde su sonido del rock prima en sus composiciones, obviamente recurriendo a su estilo característico del uso de las escalas exóticas.

La segunda ocurre siete años después. Se situaría entre el año 2003 y el 2011, en donde se puede observar el notorio cambio y la influencia de la música y cultura japonesa. Una subetapa en este periodo puede observarse desde el 2008, en donde el material compuesto fue escaso y primaron los arreglos para diversos covers. Se podría decir que su obra inédita tuvo un ligero descanso atribuido a diversas causas en su vida personal y artística.

La tercera etapa comenzaría desde el 2014 hasta la fecha, en donde vuelve a retomar la densidad y contundencia del rock prevaleciendo sobre el sonido del pop japonés.

La identificación de estas etapas en el desarrollo musical de Marty Friedman contribuyen para justificar el interés por parte del autor de realizar el proyecto con base en el álbum True Obsessions, ya que ésta fue la última producción musical en la etapa de mayor interés en todos los niveles de audición tanto musical, afectivo y anímico por parte del autor. El interés también proviene debido al cambio de sonido en la obra musical del artista en cuestión y la poca realización escrita que éste obtuvo de manera escrita al contar con material sumamente escaso.

Marco Metodológico

3.1 Tipo de Investigación

Según Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, la base de la investigación cualitativa radica en el análisis del comportamiento de las personas con su cultura e ideologías. La relación con el entorno, las experiencias, los conocimientos, la subjetividad, y los contextos de cada persona son eventos que en muchos de los casos se escapan de un control cuantitativo.

Adicionalmente, una investigación exploratoria es aquella que nos otorga una visión general de manera aproximada sobre una realidad específica y que, a su vez, es un tanto difícil para llegar a elaborar hipótesis precisas o de cierta generalidad. También, este tipo de investigación permite obtener información sobre un contexto en particular de la vida real.

Debido a lo anterior y teniendo en cuenta los objetivos establecidos y la manera en que se plantea el desarrollo de este proyecto, se determinó que esta investigación es cualitativa de tipo exploratorio con una finalidad pedagógica debido a que la intención del proyecto consiste en explorar, por medio de la audición musical activa, tres temas del álbum True Obsessions con el fin de realizar sus debidas transcripciones y análisis para extraer aquellas frases que favorezcan al desarrollo de la ejecución instrumental en la guitarra eléctrica y posteriormente organizarlas en un material didáctico el cual permita brindar, a los guitarristas interesados en su obra, una mejor comprensión y visualización de los recursos técnicos o melódicos de los cuales se puedan sacar provecho de un álbum, que por otro lado, se quiere visibilizar y darle un poco mas de importancia.

3.2 Instrumentos de Indagación

El instrumento de indagación definido para este proyecto es la audición musical activa para poder realizar observaciones directas de ciertas grabaciones del guitarrista seleccionado, debido a que gran parte del material en el cual se basa este proyecto se encuentra solamente en formato de audio. Este instrumento es indispensable para poder realizar las diferentes transcripciones de las diferentes obras seleccionadas.

3.4 Diseño Metodológico

Esta propuesta metodológica se encuentra dividida en dos etapas. La primera etapa es la de indagación, en donde por medio de la audición musical activa se realizará la transcripción de las obras seleccionadas y su respectivo análisis. Posteriormente, en la segunda etapa se realizará la extracción de los pasajes considerados con el potencial necesario para favorecer las habilidades técnicas de un guitarrista en formación, con base en el resultado de los análisis obtenidos en la etapa anterior, y evidenciarlos en la propuesta didáctica debidamente pensada.

Etapas A: Indagación

Objetivo: Observar los rasgos interpretativos de las obras seleccionadas de Marty Friedman con el fin de extraer las frases melódicas y sus recursos técnicos.

Metodología: Se realizará audiciones activas para posteriormente realizar la transcripción y el análisis correspondiente de los temas Rio, Espionage e Intoxicated.

Criterio de selección de las obras: Aparte del gusto musical del autor por el intérprete y de dichas obras en específico, es una oportunidad de obtener una aproximación en cuanto a ejecución instrumental de las obras escogidas que no se encuentran disponibles actualmente y de las cuales se puede sacar provecho para fortalecer las habilidades técnicas con base en el estudio de sus composiciones. Aparte es una manera de visibilizar y compartir material cuya existencia es realmente escasa.

Criterio de Análisis: El autor con el cual se basará el análisis correspondiente será Jan LaRue, con base en su texto Análisis del estilo musical, el cual contribuirá con la visualización, división y extracción de las partes de cada uno de los temas musicales seleccionados, así como a identificar el uso de técnicas usuales del intérprete a analizar.

Etapas B: Diseño de la propuesta didáctica

Objetivo: Desarrollar la propuesta didáctica a partir de los elementos de la etapa anterior.

Metodología: Diseñar la propuesta con el formato más conveniente para garantizar la coherencia y comprensión del material de acuerdo con la experiencia del autor y el asesor específico. En este

caso se optará por el diseño similar a los métodos que cuentan con un material escrito y acompañado por un material de audio. En el material escrito se presentarán las frases extraídas con su respectiva explicación y numeración. El orden será tal cual se han venido presentando los temas musicales. Se iniciará con Rio, explicando un poco su estructura, luego sus frases debidamente numeradas y explicadas y, por último, su partitura completa. Seguirán Espionage e Intoxicated respectivamente.

En cuanto al material de audio se incluirá un CD, en el cual vendrá cada frase grabada por el autor de este proyecto al igual que su respectiva pista. Cada frase del CD procederá a nombrarse con el mismo nombre que en el material escrito, por ejemplo: la frase número uno del material escrito se llamará “track #1” y estará disponible en el audio del CD bajo el nombre de “track #1” y su respectiva pista nombrada “backing track #1”. Cada audio se repetirá cuatro veces, igual con los backing track, para que de esta manera el estudiante cuente con más tiempo a la hora de practicar sobre la pista sin la necesidad de estar reiniciándola repetitivamente. Además, cabe resaltar que, si es decisión por parte del estudiante, los audios pueden ralentizarse gracias a diversos software de sonido, sin alterar la afinación del audio, para poder practicar de manera más lenta cada frase.

Desarrollo Metodológico

Como se especificó anteriormente, este desarrollo consta de dos partes. La primera es la Indagación, en donde por medio de la audición musical activa se realizará las debidas transcripciones de los temas previamente seleccionados. Posteriormente se continuará con los respectivos análisis basados en una parte por el autor Jean LaRue y por otro parte con base en la experiencia teórica obtenida durante el transcurso y el desarrollo del pregrado de la licenciatura en música de la universidad Pedagógica Nacional.

La segunda etapa se realizará por medio de una guía que será propuesta con base en las experiencias formativas del autor durante el transcurso de la carrera y la experiencia obtenida fuera de ésta.

Etapa A. Indagación

Como se especificó anteriormente el autor con el cual se basará el respectivo análisis es Jan LaRue además del debido análisis melódico de la guitarra eléctrica. En su texto “*Análisis del estilo musical*” (1989) LaRue propone un sistema de análisis conocido como **SAMeRC**, (Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento) una forma un tanto más profunda sobre cómo analizar piezas musicales, no sólo de manera armónica, sino también indagando sobre todo el contenido sonoro que puede producir un tema musical, ya sea desde la perspectiva del color, la textura y el crecimiento sonoro que se da a través de las diferentes matices propuestas según el compositor en cuestión.

Los criterios de LaRue seleccionados para el análisis son:

Dimensiones: Las dimensiones son aquéllas que permiten clasificar la estructura y los sectores de cualquier obra musical. Ayudan a intervenir de manera analítica una obra para poder identificar un estilo o sello propio de un compositor. Se pueden dividir en Grandes, Medianas y Pequeñas.

Timbre: El timbre está relacionado con el color, ya sea color amónico o color instrumental afectando y reforzando directamente el nivel y el carácter emotivo.

- **Color Armónico:** Corresponde al uso creativo de reemplazar ciertos acordes de acuerdo con la función o región armónica a intervenir, como lo son los intercambios modales, sustituto tritonal, acordes de paso, etc.
- **Color Instrumental:** Está relacionado con la organología de los instrumentos, es decir, su composición y estructura física. Ciertas secciones musicales ya sean melódicas, armónicas o rítmicas, afectan directamente las sensaciones y emociones del oyente dependiendo de los instrumentos que están protagonizando dichas secciones. Por ejemplo, una melodía triste suele afectar y transmitir de la manera más adecuada dicha emoción si se interpreta en un violín que en una tuba.

Dinámica: Es el manejo de la expresividad en una obra musical. El control de las fuerzas que se refleja en los matices como lo son pianissimo, piano, mezzoforte, fortissimo, etc. las dinámicas pueden ser explícitas o implícitas.

- **Dinámicas Explícitas:** Son aquellas que se encuentran directamente escritas en la partitura
- **Dinámicas Implícitas:** No están escritas en la partitura y están relacionadas con el género musical en específico y de la necesidad estética por parte de los elementos instrumentales de una obra. Por ejemplo, una escala mayor ascendente suele interpretarse con volumen creciente de manera natural y por necesidad musical.

Textura: Está relacionada con la disposición sonora de los diferentes timbres en una obra musical. Existen varios tipos de texturas como son la homofónica, la polifónica y la melodía más acompañamiento.

- **Homofonía:** Se encuentra cuando los instrumentos llevan el mismo ritmo y la misma dirección. Por ejemplo, cantos gregorianos.
- **Polifonía:** Tiene que ver con la independencia de las voces, pero a su vez todas son importantes. Por ejemplo, fugas de J.S Bach.
- **Melodía más acompañamiento:** Generalmente es el que se puede encontrar en la música popular en donde una melodía, ya sea una voz o un instrumento musical, está acompañada por un instrumento armónica como por ejemplo la guitarra o el piano.

Teniendo en cuenta lo anterior se procede a realizar el respectivo análisis desde el sonido. Primero del tema en su totalidad en grandes dimensiones y posteriormente las medianas y pequeñas

dimensiones desde la partitura de guitarra para poder identificar más objetivamente los detalles pertinentes para el desarrollo del proyecto de investigación.

Antes de iniciar con la transcripción y el análisis de cada tema musical, es pertinente describir parte de los recursos interpretativos característicos de Friedman, lo cual permitirá comprender mejor su aparición en cada una de las transcripciones.

El primer recurso usual de Friedman es el uso del bend de medio tono, el cual lo inicia desde una nota extraña a la armonía para que ésta llegue a una nota que si pertenece a la tonalidad o al acorde de momento. Por ejemplo, estando en tonalidad de La menor y el acorde de momento sea Re menor (Dm), el bend procede a iniciarse desde la nota Do sostenido (C#) levantándola hasta llegar a la nota Re (D) complementándola con un vibrato.

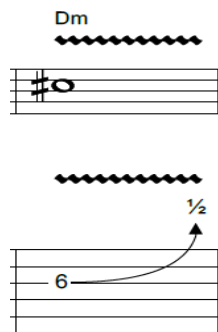


Ilustración 18

El bend se realiza de manera lenta y muy cantada, de modo que se puede sentir en cada instante todo el recorrido cromático de éste. Posiblemente este recurso sea una influencia oriental al tratar de imitar la sonoridad de un Erhu, instrumento musical creado hace más de mil años en la antigua china. Este se caracteriza por ser de cuerda frotada y contar con dos cuerdas. Se le conoce en occidente como “violín chino” y es muy común poderlo escuchar en la música tradicional oriental.

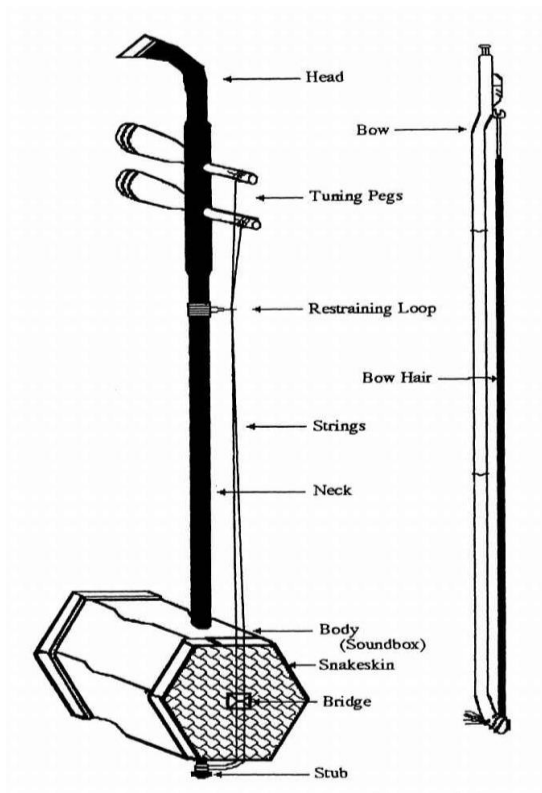


Illustration 19 tomada del Libro "A historical account of the chinese two-stringed fiddle Erhu" p.84



Ilustración 20 tomada de https://www.thomann.de/es/artino_marco_polo_practice_erhu.htm

Con base en la sonoridad obtenida al tratar de imitar a un Erhu, aparece el segundo recurso interpretativo de Friedman, el cual es el uso de las denominadas escalas exóticas. Estas escalas normalmente provienen de la música tradicional oriental pero que a su vez se pueden analizar y explorar teniendo como base la teoría tonal occidental. Si se analizan desde dicha perspectiva tonal occidental, se puede inferir que una escala exótica es susceptible a denominarse escala pentatónica, debido a que cuenta con cinco sonidos, y se asemeja a una escala menor natural con la diferencia de que no cuenta con el cuarto ni séptimo grado. Tal como se puede observar en el siguiente ejemplo basado en la escala de Mi menor:

Mi menor natural / Mi Eólico.



Ilustración 21

Mi Hirajoshi



Ilustración 22

La escala Mi menor cuenta con las notas Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do y Re, mientras que la escala Hirajoshi cuenta con Mi, Fa#, Sol, Si y Do, omitiendo así las notas La y Re, las cuales son el cuarto y séptimo grado en la escala menor natural respectivamente.

Al igual que una escala mayor con sus respectivos modos (Jónico, Dórico, Frigio, Mixolidio, Eólico y Locrio) que parten desde sus diferentes grados de la escala, la escala Hirajoshi puede recibir el mismo tratamiento obteniendo como resultado cinco modos, los cuales reciben también sus nombres otorgados por las tradiciones orientales. En este caso, basados en la escala Mi hirajoshi, se nombrarían de la siguiente manera:

Mi Hirajoshi: Mi Fa# Sol Si Do Mi

Fa# Iwato: Fa# Sol Si Do Mi Fa#

Sol Hon Kumoi Shiouzhi: Sol Si Do Mi Fa# Sol

Si Kumoi: Si Do Mi Fa# Sol Si

Do Chino: Do Mi Fa# Sol Si Do

Cada uno de estos modos provienen de la escala hirajoshi, como se estableció previamente, y pueden ser utilizados en determinadas funciones armónicas que pueden explorarse con la debida práctica. Cabe resaltar que cuentan con la facilidad de poder usarlas libremente con la misma intención que se puede usar una escala menor natural. Se puede apreciar, y más adelante explicar, más detalladamente en la siguiente frase del tema Espionage, basada en la escala de Mi hirajoshi:

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody starts on the note E5. The guitar tablature below the staff shows fret numbers for the Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings. The second system continues the melodic line with similar notation and tablature, ending with a double bar line and repeat dots.

Con la última nota del primer compás, que es la nota Mi (E), se inicia una frase basada en la escala de Mi hirajoshi. Todas las notas de la frase únicamente pertenecen a dicha escala brindando entonces la sonoridad oriental particular de Marty Friedman.

Con dichos recursos interpretativos mencionados se procede entonces a comenzar con la respectiva indagación de cada uno de los temas musicales seleccionados.

Primer Tema: Rio

Este tema musical instrumental es el primero del cuarto álbum de Marty Friedman, True Obsessions (1996). Una observación en particular radica en que este tema no contiene material o motivos melódicos que se repitan en secciones posteriores como se suele ver en las formas usuales de Tema-Solo-Tema.

En Grandes dimensiones el tema cuenta con cuatro secciones:

| Sección | 1 | 2 | 3 | 4 |
|---------|--------|---------|---------|----------|
| Compás | 1 - 54 | 55 - 73 | 74 - 89 | 90 - 132 |

Tabla 2

Sección 1

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|--------|--|--|----------------------------|--|
| 1 - 54 | -Guitarra líder en clean (sin distorsión) -Guitarra acompañante -Contrabajo -Flauta travesera -Piano | El tema comienza con un piano que va creciendo a un forte de manera gradual conforme avanza y aparecen los demás instrumentos. | Melodía más acompañamiento | Es una sección que se caracteriza por tener un sonido acústico. Desde el compás 39 hasta el compás 54 el piano es el protagonista interpretando motivos melódicos similares a los de la guitarra eléctrica en los compases anteriores. |

Tabla 3

Escalas usadas

La menor natural / La eólico.



Ilustración 23

La menor armónica.



Ilustración 24

Partitura

Asus2 Am Asus2 Am

Asus2 Am Dm/F E7 b9

mf

Dm7 G#dim/D Am/C Am/B Am/Bb

Asus2 Am Dm/F E7 b9

13

$\frac{1}{2}$

17

Dm7 G#dim/D Am/C Am/B E7

T
A
B

21

Am

T
A
B

25

F Dm Dm/C

T
A
B

29

E7sus4 E7 Am Am/G

T
A
B

33

F Dm Am E7sus4

full

T
A
B

Ilustración 25

La mayoría de la sección está basada en la escala de la menor natural/La eólico.

En el compás 18 se puede apreciar el uso de la escala de La menor armónica mediante el uso de la nota Sol sostenido (G#).

Armónicamente el tema gira con los acordes de la tonalidad, que en este caso es La menor a excepción del acorde Sol sostenido disminuido (G#dim) perteneciente a la escala de La menor armónica, cómo se puede observar en el compás 10 y 18.

En el compás 27 se puede observar un rasgo característico del estilo de Marty Friedman al hacer uso de un bend de medio tono desde una nota ajena a la tonalidad para llegar a una nota de la tonalidad o acorde de momento. En este caso el bend se realiza desde un Do sostenido (C#) para llegar a un Re (D). Lo mismo sucede en el compás 37, usando bend desde la nota La sostenido (A#) para llegar a la nota Si (B).

Se puede evidenciar el uso de vibratos durante las notas de larga duración, bends y bastante uso de apoyaturas, recursos interpretativos comunes en la guitarra eléctrica.

Desde el compás 39 hasta el 54 el protagonista es el piano ejecutando motivos similares a los de la guitarra eléctrica en sus compases anteriores.

Sección 2

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|---------|---|--|----------------------------|---|
| 55 - 73 | -Guitarra líder con distorsión -Guitarra rítmica -Bajo eléctrico -Batería -Sintetizador | Empieza en un mezzoforte y va creciendo a un fortissimo. | Melodía más acompañamiento | Contrasta con su sección anterior al contar con el formato usual que se encuentra en el rock. |

Tabla 4

Escalas usadas

La menor natural / La eólico.



Ilustración 26

La menor armónica.



Ilustración 27

Re menor.



Ilustración 28

Partitura

55

F C Am

mf

TAB

8-10 — 10-10 — (10) — 10-8 — 10 — 10-12 — 12-12 — (12) — 12-10 — 9

59

Dm G#dim Am Am/G

TAB

9-10 — 10-10 — 4 — 5 — 7-0 — 9 — (9) — 9-10 9 — 9-10-12 — 10-12-13 — 10

63

F Dm

TAB

11 — (12) — 10 — (10) — 9 — 9-9 — 17 — 17 — 17 — (17) — 15 — 10-12

67

Am E7 Am F Tutti

TAB

12 — 13 — 12 — 13 — 7 — (7) — 5-7 5-4 — 10 — 9 — 10 — 9 — 10 — 10 — 9 — 8 — 7 — 10 — 9 — 8 — 7 — 6 — 7 — 7 — 6

71

Bb E7 E7

TAB

10 — 13 — 12 — 15 — 12 — 15 — 12 — 15

Ilustración 29

En esta sección vuelven a usarse las escalas de La menor y La menor armónica. Esta última se puede observar brevemente en el compás 68 usando un Sol sostenido (G#) y también como parte del acorde Dominante Mi7 (E7).

En la parte armónica el tema continúa estando en La menor. Al llegar al compás 70 se presenta un tutti (todos los instrumentos a la vez) descendente con una escala cromática (pasando por todos los semitonos) para así llegar a un acorde de Si bemol Mayor (Bb) . Este último acorde aparece como préstamo modal de la escala de Re menor (Re, Mi, Fa, Sol, La, Sib, Do, Re).

En el compás 63 se observa el uso del bend particular de Friedman de medio tono desde una nota extraña a la armonía para llegar a una nota de la tonalidad original, recurso interpretativo tomado al tratar de imita a un Erhu. en este caso desde la nota La sostenido (A#) para llegar a un Si (B). Teóricamente, La nota Si bemol también tiene relación con el préstamo modal anteriormente especificado, pero debido al estilo del intérprete el uso del bend en dicha nota se considera más como un recurso personal en su ejecución instrumental.

Sección 3

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|---------|--|--|---|---|
| 74 - 89 | -Guitarra en clean -Contrabajo -Batería -Flauta travesa | Empieza en piano y crece hasta un mezzoforte | -Polifonía -Melodía más acompañamiento | En esta sección la dinámica baja contrastando debido a que se asemeja al sonido particular del jazz. Se observa que hay una polifonía entre la guitarra y el contrabajo |

Tabla 5

Escalas usadas

La menor natural / La Eólico.



Ilustración 30

La menor armónica.



Ilustración 31

La menor pentatónica.



Ilustración 32

Partitura

74

F

TAB

5-4-4-5 (5) 2-4-5 5-4 4 5 4 2 3 (3)-2 5 7 9

78

Dm Dm/C

TAB

9-7 5 7 9 7 (7)-9 5 7 4 5 7 4 5

80

E7sus4 E7 Am Am/G

TAB

4 7-5-4 7 4 5 7 7 7 9 9 8 7 5 7 5 9 5

The musical score consists of three systems of guitar notation. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (F major) and a bass staff with fret numbers and pick directions. Measure 84 has chords F, Dm, and Am. Measure 87 has chords F, E7, and Am. Measure 89 has an Am chord. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and a final sweep-picked triplet in measure 89.

Ilustración 33

Se sigue observando el uso de la escala de La menor, primordialmente. En los tiempos dos y tres del compás 89 se observa un uso de la escala de La menor pentatónica.

También se observa cromatismos tomados de la escala de La menor blues (La, Do, Re, Mib, Mi, Sol, La) con el uso de la nota Mi bemol (Eb) en los compases 79, 80, 87 y 89.

La parte armónica se mantiene estable en la misma tonalidad.

Debido a la naturalidad de la sección, la cual es pretende reflejar un sonido más acústico, no se encuentran uso de vibratos y bends por parte del intérprete.

La interpretación de las fusas en el compás final se ve apoyada por el uso de la técnica de sweep picking para garantizar la fluidez debido a la velocidad.

Sección 4

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|----------|---|--|-----------------------------|---|
| 90 - 132 | -Guitarra eléctrica con distorsión -Guitarra rítmica -Bajo eléctrico -Batería -Sintetizador | Comienza desde en forte y crece gradualmente hasta un fortissimo y reposa al final con un forte. | Melodía más acompañamiento. | La sección empieza justo con la frase final de la guitarra eléctrica de la sección anterior reforzado por la batería. |

Tabla 6

Escalas usadas

La menor natural / La Eólico.



Ilustración 34

La menor armónica.



Ilustración 35

La menor pentatónica.



Ilustración 36

La menor Blues. La escala menor blues se deriva de la escala pentatónica menor, agregando un cromatismo entre el cuarto y el quinto grado de ésta. A dicho cromatismo se le denomina quinta bemol (b5).



Ilustración 37

Partitura

90 **F** **C**

full full full

8 8 8 (8) (8) (8) 11 (12) (12) 10 8 10 9 10 11 1/2

93 **Am** **Dm**

1/2 1/2

11 10 8 10 9 7 9 10 8 10 8 10 8 10 10 10 9 9 10 9

95 **G#dim** **Am**

3/4 1/4

7 9 15 12 15 12 14 12 13 12 14 12 14 12 14 14 14 12 14 13 12 10 12

TAB

Am/G

T
A
B

F

T
A
B

F Dm

T
A
B

Dm Am

T
A
B

E7

T
A
B

Am E7

104

full

TAB

20 17 20 17 19 17 17 20 17 20 17 20 17 19 17 20 17

Am

105

full

TAB

20 17 20 17 20 17 20 17 20 20 17 17 20 17 17 20 19 17 19 20 19 17 19 17 19 20 17

Am

107

full

TAB

20 20 20 (20) 20 20 18 17

F

109

full

TAB

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

Dm **Dm/C**

TAB: 19 (19) (19) 17 17 20 20 17 20 17 17

E7sus4

TAB: 20 17 15 17 15 15 17 15 17 17 15 13 15 15 13 12 13 13 12 10 12 12

E7

TAB: 10 8 10 8 10 8 6 8 6 5 7 5 6 5 7 5 7 5 5 8 5 5 5 8 5

Am **Am/G**

TAB: 8 8 8 5 8-5 8-5 5 8-5 8-5 8-5 8-5 8-7 5 7 5 7 8 5 5 7 8 7 5 7 5 7 7

F **Dm**

TAB: 7 9 9 9 7 4 5 4 6 6 6 7 5

al carácter interpretativo del momento. Puede observarse en los compases 96, 98, 103, 106, 114 (debido al bend de medio tono desde la nota Re (D), 116 y 124.

En la parte armónica los acordes siguen estando en la tonalidad original sin eventualidad alguna, salvo por el final en donde el tema culmina con un acorde de La suspendido 2 (Asus2) generando una sensación que de algún modo se acerca al modo mayor, tercera de picardía (terminar con acorde mayor cuando gran parte de la obra musical mantuvo tonalidad menor), pero no logra definir dicha cualidad.

El uso del bend de medio tono desde una nota extraña a la tonalidad para llegar a una que si es de la tonalidad vuelve a aparecer y con mayor intensidad. Se observa en los compases: 91 (La# a B), 92 (F# a G), 93 (F# a G), 99 (G# a A), 101 (C# a D), 118 (C# a D), 119 (G# a A), 120 (La# a B y C# a D).

En los compases 113 y 114 se observa una frase característica del intérprete que consiste en descender usando slides (glissandos) con ayuda de media cejilla del dedo 1 mientras los dedos 2 y 3 emplean el uso de hammer on y pull off. Con esta frase característica Friedman logra interpretar descensos a dos cuerdas con velocidad y fluidez.

En esta última sección se observa gran cantidad de pasajes con mayor velocidad a comparación con las secciones anteriores.

Una observación a tener en cuenta radica en el gran empleo de usar el pick hacia abajo para generar un ataque con más fuerza la mayor parte del tiempo.

Segundo Tema: Espionage

Es el segundo tema del álbum. A diferencia del tema musical anterior, cuenta con una estructura más usual repitiendo motivos de secciones anteriores.

Grandes dimensiones

| Tema | A | B | C | D | E | F |
|--------|--------|---------|---------|----------|-----------|-----------|
| Compás | 1 - 44 | 45 - 70 | 71 - 78 | 79 - 114 | 115 - 122 | 123 - 139 |

Tabla 7

Tema A

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|--------|--|---|----------------------------|--|
| 1 - 44 | -Guitarra eléctrica líder -Guitarra eléctrica acompañante -Bajo eléctrico -Batería -Sintetizador | Empieza y termina en <i>forte</i> . La dinámica en esta sección es constante en <i>forte</i> debido a su ritmo, timbre y textura. | Melodía más acompañamiento | El tema comienza con un motivo rítmico inicial el cual es usado en segmentos posteriores a modo de corte de sección. |

Tabla 8

Escalas usadas

Mi menor natural / Mi Eólico.



Ilustración 39

Mi menor Blues.



Ilustración 40

Mi Hirajoshi. La escala hirajoshi, como se mencionó al inicio de la indagación, es una escala pentatónica tradicional japonesa adaptada a la música occidental. Cuenta con cinco notas y si se analiza teniendo la perspectiva académica tonal occidental, esta escala se asemeja a una escala menor natural omitiendo el cuarto y el séptimo grado.



Ilustración 41

Debido a la estructura de esta composición, es posible extraer de manera más clara las medianas dimensiones. Cada mediana dimensión está compuesta por secciones que se bautizará con números.

| Sección | 1 | 2 | 2' | 3 |
|---------|--------|---------|---------|---------|
| Compás | 1 - 16 | 17 - 24 | 25 - 32 | 33 - 44 |

Tabla 9

Partitura sección 1

Chord symbols: E5, D5, C5, Bb5, E5

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system, measures 10-12, features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody starts with a double bar line and a measure rest labeled '10'. The bass staff shows fret numbers: 9-7-5-9-12-11-10-7. Chord symbols E5 and D5 are positioned above the treble staff. The second system, measures 13-15, continues the melody. The bass staff shows fret numbers: 3-5, 1-3, 7-5, 4-5. Chord symbols C5, Bb5, and E5 are positioned above the treble staff.

Ilustración 42

En los dos primeros compases se aprecia un motivo rítmico, denominado riff, característico del tema musical en su totalidad. Se usa para marcar los cortes de sección dentro de la obra.

En la parte melódica se evidencia el uso de la escala de Mi menor natural y la escala de Mi menor blues mediante el uso de la quinta bemol (b5) en este caso la nota Si bemol (Bb).

En la parte armónica se usa acordes sin tercera, denominados Power Chord, usuales dentro del género del rock y el metal. Aparece el power chord de Si bemol (Bb5), como se observa en los compases 6 y 14. Dicho acorde resulta del uso de la sonoridad de la nota blues de la escala blues menor, la quinta bemol (b5), y no como parte de algún tipo de préstamo modal. Es un acompañamiento descendiente por tonos enteros.

En los recursos técnicos por el momento sólo se observa el uso de ligados y cromatismos.

Partitura sección 2

The musical score consists of four systems, each with a treble clef staff and guitar tablature. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 17-18) has chords E5 and D5. The second system (measures 19-20) has chords C5, Bb5, and B5. The third system (measures 21-22) has chord E5. The fourth system (measures 23-24) has a final chord with a half note (1/2) symbol. The tablature includes various fret numbers and techniques like bends and vibrato.

Ilustración 43

En la parte melódica se observa el uso de la escala de Mi menor natural y la escala de Mi menor blues.

En la parte armónica se continúa con los power chord y desde el compás 22 se omite el acompañamiento dando por entendido que la sonoridad de la parte restante está sobre el acorde de Mi menor (Em).

En cuanto a los recursos técnicos predominan los ligados durante todo el recorrido melódico en el cual abundan los cromatismos. Termina con un arpeggio de Mi menor.

Partitura sección 2'

The musical score consists of four systems, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The key signature is one sharp (F#).

- System 1 (Measures 25-26):** Chords E5 and D5. Tablature: 7-5-9, 7-5-9, 7-5-9, 7-5-9, 7-5-9, 7 | 9-7-12, 9-7-12, 9-7-12, 9-7-12, 9-7-12, 9.
- System 2 (Measures 27-28):** Chords C5, Bb5, B5. Tablature: 10-9-10, 10-9-10, 10-9-10, 10-9-10, 10-9-10, 10 | 8-7-8, 8-7-8, 8-7-9, 7-9, 9-7-9, 9-7.
- System 3 (Measures 29-30):** Chord E5. Tablature: 9-8-7, 10-7, 10-9, 7-10, 9-9, 9-10, 7 | 9-10, 9-10, 9-11-9, 10-9, 10-9, 12-9-10, 9-10.
- System 4 (Measures 31-32):** Tablature: 9-11, 8-12-8, 11-9-11, 8-11-9, 10-11-9, 10-9 | 10-9, 10-9, 10-9-10, 9-10-9, 12-9-10-9, 12-7.

Ilustración 44

Claramente la sección B' es igual a la sección B pero con la diferencia de que sus últimos cuatro compases son distintos melódicamente.

En la parte melódica se usa las escalas de Mi menor natural y Mi Hirajoshi. Esta última se evidencia en la frase comprendida entre el compás 29 y el compás 32.

En la parte armónica sucede lo mismo que en la parte anterior, se omite el acompañamiento nuevamente.

De nuevo los recursos técnicos más empleados son los ligados.

Partitura sección 3

The musical score for section 3 consists of four systems. The first system (measures 33-36) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The bass line is on the T, A, and B strings. Chords C5 and E5 are indicated. The second system (measures 37-40) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 41-42) features a 'full' dynamic marking and a complex bass line with many ties. The fourth system (measure 43) shows a complex bass line with many ties and fret numbers.

Ilustración 45

En la parte melódica se observa el uso de la escala de Mi menor natural con mayor presencia y también la escala de Mi menor blues.

En la parte armónica continúan los power chord. En el compás 42 se observa arpeggios de Sol mayor (G, B, D) pero realmente pertenecen al acorde de Mi menor 7 (Em7) ya que sus notas son Mi, Sol,

Si y Re (E, G, B, y D) y esa es la sonoridad del acorde en dicha sección ya que el acompañamiento es una nota pedal en Mi (E) que se prolonga desde el compás 39.

Los recursos técnicos empleados en esta sección mediana son los vibratos aplicados a las notas largas.

La sección finaliza con el motivo inicial del Tema A como un corte que da paso al siguiente tema.

Una particularidad de esta sección C es el contraste con las secciones anteriores debido a su poco movimiento melódico pero enriquecido con los slides y vibratos en su interpretación.

Tema B

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|---------|---|--|---|---|
| 45 - 70 | -Guitarra eléctrica líder -Guitarra eléctrica acompañante -Bajo eléctrico -Batería | La dinámica en esta sección comienza en <i>mezzoforte</i> y finaliza en <i>forte</i> | Melodía más acompañamiento Polifonía durante el tema C | Esta gran sección contrasta con la sección previa. Cuenta con menos movimiento melódico y cuenta con un acompañamiento contundente basado en el riff de los dos compases iniciales de la sección. |

Tabla 10

Escalas usadas

Mi menor natural / Mi Eólico.



Ilustración 46

Mi menor Pentatónica.



Ilustración 47

Mi menor blues.



Ilustración 48

Medianas dimensiones

| Sección | 1 | 2 | 3 |
|---------|---------|---------|---------|
| Compás | 45 - 53 | 54 - 62 | 63 - 70 |

Tabla 11

Partitura sección 1

45 E5

47

49

The musical notation for section 1 consists of three systems. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system covers measures 45-53 and 54-62, with a guitar tablature (TAB) below it. The second system covers measures 47-53 and 54-62, also with a TAB below it. The third system covers measures 49-53 and 54-62, with a TAB below it. The TAB notation includes fret numbers (e.g., 4, 2, 0, 1, X, 2, 3, 5) and symbols for muted strings (X) and natural harmonics (V).

Ilustración 49

El riff presentado entre los compases 45 a 48 es el acompañamiento durante las secciones 1 y 2 de este tema.

En la parte melódica se observa un movimiento más estático con respecto a las partes anteriores formando intervalos armónicos consonantes y disonantes como es el caso del intervalo de quinta disminuida entre la nota Mi (E) y la nota Si bemol (Bb).

En la parte armónica el acompañamiento es el riff del inicio de la sección 1 el cual está basado en Mi menor (Em).

En cuanto a recursos técnicos las corcheas se interpretan todas con movimiento de pick hacia abajo generando un ataque más rudo y contundente.

Partitura sección 2

Ilustración 50

Se continúa observando el uso de las escalas de Mi menor y Mi menor blues.

La nota Do sostenido (C#) se toma como cromatismo.

Armónicamente continúa el acompañamiento del tema anterior, es decir en Mi menor (Em).

En los recursos técnicos se observa vibratos para las notas largas y ligados.

Partitura sección 3

Ilustración 51

Melódicamente el tema usa escala de Mi menor natural. El movimiento continúa siendo estático.

En la armonía no se encuentra un acompañamiento armónico en específico, en su lugar el bajo lleva una contra melodía generando una conversación melódica entre la guitarra y el bajo.

En cuanto a recursos técnicos continúan los vibratos y en este tema se observa mayor uso de bends que en temas anteriores.

Tema C

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|---------|---|---------------------------|----------------------------|--|
| 71 - 78 | -Guitarra eléctrica líder -Guitarra eléctrica acompañante -Bajo eléctrico -Batería | Un constante <i>forte</i> | Melodía más acompañamiento | Es la gran sección más pequeña debido a que se le reconoce como el solo de guitarra que se encuentra entre los temas B y D. Se le considera como solo debido a que contiene mayor movimiento melódico y contundencia en el volumen |

Tabla 12

Escalas usadas

Mi menor pentatónica.



Ilustración 52

Mi menor blues.



Ilustración 53

Melódicamente predomina la escala de Mi menor pentatónica y se puede apreciar el contraste en cuanto al movimiento melódico con respecto a temas anteriores.

En la parte armónica el acompañamiento es el riff de las secciones 1 y 2 del tema anterior, el cual está basado en Mi menor (Em).

En los recursos técnicos se observa el uso de tresillos de semicorcheas para generar más velocidad al solo acompañados de ligados.

La frase del compás 74 contiene un recurso particular de Marty Friedman el cual es usar media cejilla con el dedo número dos en la primera y segunda cuerda para alternar rápidamente entre esas dos cuerdas.

Tema D

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|----------|--|--|---|---|
| 79 - 114 | -Guitarra eléctrica líder -Guitarra eléctrica acompañante -Bajo eléctrico -Batería -sintetizador | La dinámica es <i>forte</i> , desciende a <i>mezzoforte</i> en el tema B y retorna a <i>forte</i> en el tema C | Melodía más acompañamiento Polifonía durante el tema B | Este tema es igual que el tema B, pero con la diferencia en que el orden de las secciones es inverso, es decir: se inicia con la sección 3 del tema B, luego la 2 y por último la 1, con la novedad de que entre las dos últimas hay una nueva sección. |

Tabla 13

Escalas usadas

Mi menor natural / Mi Eólico.



Ilustración 55

Mi menor Pentatónica.



Ilustración 56

Mi menor blues.



Ilustración 57

Medianas dimensiones

| Sección | 1 | 2 | 3 | 4 |
|---------|---------|---------|----------|-----------|
| Compás | 79 - 87 | 88 - 95 | 96 - 107 | 108 - 114 |

Tabla 14

Partitura sección 1

Ilustración 59

En la parte melódica se observa el uso del rasgueo en las dos primeras cuerdas en semicorcheas. Un tanto característico de la música funk. En esta sección la guitarra va en clean (limpio y sin distorsión). La melodía se mantiene igual durante toda esta pequeña sección.

En la parte armónica es la primera vez durante el tema musical que se presentan acordes completos, generando un contraste y ligereza en dicha sección. El bajo continúa con un contrapunto melódico durante toda esta sección.

Como recurso técnico se usa “notas muertas” durante la interpretación en las semicorcheas para alternar entre sonido y rasgueo con cuerdas muteadas. Las notas muertas son aquellas que se producen cuando se rasga con la mano derecha y la izquierda impide la vibración de éstas tapándolas completamente produciendo un efecto similar a un rasguño sobre ellas. Dicha técnica se le conoce como scratch y suele interpretarse en el acompañamiento de la música funk generalmente.

Partitura sección 3

Ilustración 60

Esta sección es igual a la sección 2 del tema B con la diferencia de que entre el compás 103 al 106 la melodía se duplica una octava arriba y las semicorcheas del compás 107 cuentan con un cromatismo ascendente que lleva a la siguiente sección.

Partitura sección 4

Ilustración 61

Esta sección es igual a la sección 1 del tema B con la diferencia que cierra con el riff inicial del tema musical.

Tema E

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|-----------|--|---|----------------------------|--|
| 115 - 122 | -Guitarra eléctrica líder -Guitarra eléctrica acompañante -Bajo eléctrico -Batería -sintetizador | Inicia en <i>forte</i> y termina en <i>mezzoforte</i> | Melodía más acompañamiento | Es otro tema corto ya que es el que conecta con el tema final de la composición, pero no cuenta con material que la haga pertenecer al anterior o siguiente tema |

Tabla 15

Escalas usadas

Mi menor natural / Mi Eólico.



Ilustración 62

Mi menor Pentatónica.



Ilustración 63

Partitura

The musical score is divided into four systems, each containing a treble clef staff and a three-string bass staff (T, A, B).
 - **System 1 (Measures 115-116):** Treble clef starts with an E5 chord. The melodic line consists of eighth notes with triplets. The bass line features a 15-12 pattern. Measure 116 ends with a D5 chord.
 - **System 2 (Measures 117-118):** Treble clef starts with a C5 chord. The melodic line continues with eighth notes and triplets. The bass line has a 15-14-12-13-12-15-13-12-15-14-13-12-14-13-12-14-12 pattern.
 - **System 3 (Measures 118-119):** Treble clef starts with a C5 chord and ends with a B5 chord. The bass line has a 12-10-12-11-10-12-11-13-12 pattern.
 - **System 4 (Measures 119-120):** Treble clef starts with an F5 chord and ends with an Am chord. The bass line has a 7-(7)-9-10-9-7-5-7-2-2-(2)-(2) pattern.

Ilustración 64

En la parte melódica se observa el uso de las escalas de Mi menor pentatónica inicialmente en el compás 115 y Mi menor posteriormente hasta el final de la sección.

Armónicamente la sección finaliza en La menor (Am) en vez de Mi menor (Em). El Acorde de Fa en power chord (F5) se toma como sustituto tritonal de la tonalidad de Mi menor (Em) debido a que en la escala armonizada de Mi menor natural el Fa es sostenido y a la vez funciona como acorde perteneciente a la tonalidad de La menor, que es en la cual finaliza esta sección.

En los recursos técnicos se observa en el compás 116 la forma particular de Marty Friedman a la hora de realizar ciertos arpeggios descendentes. Se realiza un salto de cuerdas para darle un orden distinto al arpeggio y por ende otra sonoridad.

Tema F

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|-----------|--------------------------------------|---|----------------------------|--|
| 123 - 139 | -Guitarra eléctrica -Sintetizador | Empieza en un <i>mezzoforte</i> y termina en <i>forte</i> | Melodía más acompañamiento | Es el tema final. Las frases melódicas son improvisadas sin un tempo en específico y van acompañadas por acordes interpretados por el sintetizador |

Tabla 16

Escalas usadas

Mi menor natural / Mi Eólico.



Ilustración 65

Mi menor Pentatónica.



Ilustración 66

Partitura

Frases improvisadas sin tempo específico sobre la armonía escrita

123

T
A
B

125

T
A
B

127

T
A
B

130

T
A
B

133

T
A
B

Tercer Tema: Intoxicated

Es el octavo tema musical del álbum. A diferencia con los dos temas anteriores, éste cuenta con una estructura mucho más definida y clara en su organización.

Grandes dimensiones.

| Tema | A | B | C | A | B | D | E | A' | Coda |
|--------|--------|---------|---------|---------|---------|---------|----------|-----------|-----------|
| Compás | 1 - 20 | 21 - 36 | 37 - 45 | 46 - 61 | 62 - 78 | 79 - 94 | 95 - 103 | 104 - 119 | 120 - 124 |

Tabla 17

Tema A

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|--------|--|--|----------------------------|--|
| 1 - 20 | -Guitarra eléctrica líder -Bajo Eléctrico -Batería -Piano Sintetizador | El tema empieza y se mantiene en constante <i>mezzoforte</i> | Melodía más acompañamiento | El tema está dividido en dos secciones de las cuales en la primera la guitarra eléctrica tiene efecto de overdrive (distorsión ligera) y la segunda está en clean (limpio) |

Tabla 18

Escalas usadas

Sol Mayor.



Ilustración 68

Mi menor Natural / Mi Eólico



Ilustración 69

Medianas dimensiones

| Sección | 1 | 2 |
|---------|--------|---------|
| Compás | 1 - 12 | 13 - 20 |

Tabla 19

Partitura sección 1

Chord progression for Section 1: G, Bm, Em, D, C, G, Am, D.

Chord progression for Section 2: Am, D, G, Bm.

Ilustración 70

En la parte melódica se observa claramente el uso de la escala de Sol mayor. En el compás 10 aparece la nota Si bemol (Bb) debido al acorde de momento el cual es Mi bemol mayor (Eb).

El acorde de Mi bemol mayor (Eb) aparece momentáneamente, en el compás 10 como se especificó anteriormente, como un préstamo modal de su tonalidad paralela, es decir Sol menor (Sol, La, Sib, Do, Re, Mib, Fa, Sol).

En los recursos técnicos se observa uso de slides, ligados, bends y vibratos.

Como recursos interpretativos característicos, el Mi bemol (Eb) del compás 10 se interpreta directamente con un bend de medio tono de acercamiento desde la nota Re (D), el cual desciende hasta convertirse en esta última y así proseguir de manera descendente con la frase melódica.

Partitura sección 2

The image shows a guitar score for measures 15 through 19. Measure 15 starts with an Em chord and a melody in the treble clef. The bass line for measure 15 is: T (5), A (5), B (5) with fret numbers 5, 3, 5, 4-2-0, 2, 0, 2. Measure 16 has a Bm chord and a similar melody. The bass line is: T (2), A (2), B (2) with fret numbers X, 7, 9, 7, 9, 7, 9, 7, 5, 7. Measure 17 has an Em chord. The bass line is: T (5), A (5), B (5) with fret numbers 5, 3, 5, 4-2-0, 2, 0, 2. Measure 18 has a D chord. The bass line is: T (0), A (0), B (0) with fret numbers 7, 7, X, 7, X, 7, 5, 7, 5. Measure 19 has chords C and Bm7. The bass line is: T (5), A (5), B (5) with fret numbers 5, 5, X, X, 5, 5, X, X, 7, 7, 7.

Ilustración 71

Melódicamente en esta sección, la escala usada es Sol mayor pero más inclinada su sonoridad a su relativa menor, es decir la escala de Mi menor natural.

Armónicamente el acompañamiento también está orientado hacia Mi menor sin novedad alguna.

En los recursos técnicos se usan slides y ligados y muy pocos vibratos debido a la sencillez de la sección en cuanto a dinámica. En ciertos momentos se emplea un acorde como parte de la melodía cómo se puede observar en los compases 14 y 19.

Tema B

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|---------|--|--|----------------------------|---|
| 21 - 36 | -Guitarra eléctrica -Piano -Sintetizador | La dinámica es <i>mezzo piano</i> debido a la delicadeza del momento | Melodía más acompañamiento | El tema B contrasta bastante con el tema A ya que la guitarra está en clean (limpio) y no hay batería. El acompañamiento lo llevan el piano y el sintetizador. La segunda sección del tema es repetición de la primera desde el compás 29 pero con la diferencia de la nota final y un movimiento más dinámico por parte del acompañamiento, más arpeggios, si se analiza desde el sonido |

Tabla 20

Escalas usadas

Sol Mayor.



Ilustración 72

Mi menor blues.



Ilustración 73

Medianas dimensiones

| Sección | 1 | 2 |
|---------|---------|---------|
| Compás | 21 - 28 | 29 - 36 |

Tabla 21

Partitura

The musical score consists of four systems, each with a treble clef staff and a corresponding guitar tablature staff (T, A, B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. Measure numbers 21, 23, 25, and 28 are indicated at the start of their respective systems. Chords G, C, Cadd9, and Am are marked above the melodic lines. The tablature includes various techniques such as triplets (e.g., 3-5-3, 3-5-8-5-3), bends (indicated by a 3/4 arrow), and vibrato (indicated by a 1/2 arrow). Measure 28 shows a sustained G chord with a tremolo effect.

Ilustración 74

En la parte melódica se observa claramente el uso de la escala de Sol mayor. La nota Si bemol (Bb) que aparece en los compases 23 y 27 hace parte de la escala de Mi menor blues como recurso melódico característico de los solos de la música rock, como se ha visto anteriormente en los temas musicales previos.

Partitura sección 2

The musical score for 'Partitura sección 2' consists of a guitar staff and a bass staff. The guitar staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 31 with a G chord. The melody features eighth and quarter notes with various articulations like slurs and accents. The bass staff is in bass clef and provides accompaniment with fret numbers (e.g., 3, 5, 4, 3, 3, 5, 8, 5, 3, 5, 4, 3) and techniques such as triplets and bends. Chords indicated above the staff include G, C, G, Cadd9, C, G, Am, and C.

Ilustración 75

Cómo se estipuló anteriormente en la tabla, la sección dos es igual a la primera melódicamente, pero con la diferencia de que ésta contiene un acompañamiento con más arpeggios con la misma función armónica por parte del piano y además finaliza con la nota Sol (G) en vez de Si (B).

Tema C

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|---------|---|---------------------------------------|-------------------------------|---|
| 37 - 45 | -Guitarra eléctrica -Bajo -Batería Piano | Es en constante <i>mezzo forte</i> | Melodía más acompañamiento | Es el primer solo del tema musical en su totalidad. Es interpretado con la guitarra en clean (limpio) Se emplea la corchea atresillada o corchea blues, escritura rítmica proveniente de la música blues. |

Tabla 22

Escalas usadas

Mi menor pentatónica.



Ilustración 76

Mi menor blues.



Ilustración 77

Partitura

Se observa recursos técnicos como ligados, slides, bends y vibratos. También se puede apreciar frases melódicas en tresillos de semicorcheas y en fusas para incrementar la velocidad de los pasajes melódicos sobre todo en la frase final de la sección.

Repetición de Temas A y B

Como se estipula en las grandes dimensiones, después del tema C siguen los temas A y B nuevamente, pero ocupando sus respectivos compases. No se usa barras de repetición en la transcripción para no originar confusiones con respecto a su análisis desde el sonido proveniente del audio original.

| | | |
|---------------|---------|---------|
| Tema | A | B |
| Compás | 46 - 61 | 62 - 78 |

Tabla 23

Tema D

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|---------|---|---|----------------------------|--|
| 79 - 94 | -Guitarra eléctrica líder -Guitarra eléctrica acompañante -Bajo -Batería | Este tema mantiene su dinámica en <i>Fortissimo</i> | Melodía más acompañamiento | Es el segundo solo de la obra por completo. La guitarra eléctrica tiene efecto de distorsión logrando mayor rudeza y contundencia en la dinámica, sumado el acompañamiento con distorsión que fortalece dicha dinámica |

Tabla 24

Escalas usadas

Mi menor natural.



Ilustración 79

Mi menor pentatónica.



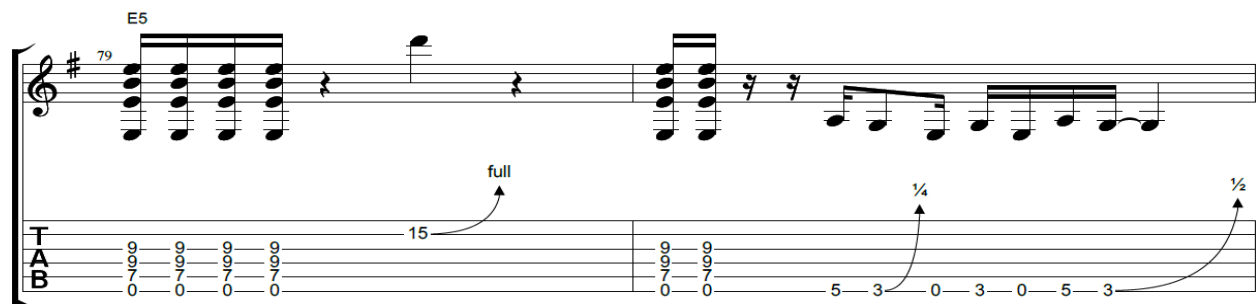
Ilustración 80

Mi menor blues.



Ilustración 81

Partitura



79 E5

full

15

1/4

1/2

TAB

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |
| 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 |
| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|--|
| 5 | 3 | 0 | 3 | 0 | 5 | 3 | |
| 0 | 0 | | | | | | |

81

T
A
B

9 9 9 9
9 9 9 9
0 0 0 0

14

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

full full

Sección en E5

83

T
A
B

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

full full full full full full full

85

T
A
B

15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12

86

T
A
B

15-12-15 15 15 15 15 15 16 15 17 (17) 17 17 17 15

full full full full full full full

88

T
A
B

16-17-15-16-17-15-17-17 15 17 14 14 14 14 14 12 14 12 11

full 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2

90

11 12 11 9 11 9 7 9 7 6 7 6 4 9 8 9

91

8 8 8 8 (8) 10 10 10 10 (10) 12 14 15 14 10 12 12

93

15-12 15-12 12 12-15-12 14 12 14-12 14-12 12 14-12 14-12 14-12-10-10-12-12 10-12-10 12

94

12-10 12-10-12 10-12-14 12-14-12 14-13-14-13-14 12-13-14 12 14-13 12 16-17 14-16-17 15-17-19-19

Ilustración 82

El riff con el que inicia el tema en los compases 79, 80 y 81 son la base del acompañamiento tan pronto entra el fraseo melódico del solo. Es un riff basado en Mi menor.

En la parte melódica se observa mayor uso de la escala menor pentatónica, seguido de la escala menor blues, cuando aparece la nota Si bemol y muy pocas veces la escala de Mi menor natural como se puede ver en el compás 90 y en el último tiempo del compás 94.

Armónicamente toda la sección de este solo está con el riff en Mi menor.

En los recursos técnicos se observa mayor cantidad de cromatismos, ligados y bends con sus respectivos vibratos. También se aprecia la interpretación de pasajes melódicos a mayor

velocidad utilizando fusas. En los compases 91 y 92 se refuerza la melodía utilizando doble cuerda acompañada de trémolo en este último compás.

Tema E

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|----------|--|--|----------------------------|--|
| 95 - 103 | -Guitarra eléctrica -Piano -Sintetizador | Toda la sección es en <i>mezzo forte</i> y sube a <i>forte</i> en los últimos compases | Melodía más acompañamiento | Esta sección contrasta con la anterior ya que su timbra cambia y expresa mayor relajación tanto en acompañamiento como fraseo melódico |

Tabla 25

Escalas usadas

Mi menor natural / Mi eólico



Ilustración 83

Partitura

Chords: C, D, Em, D 6/3, C, D

Techniques: 95, 1/2, 3, 3, 3

Tablature: (19) 7, 4-5-7, 7-9, 7-9, 7-5-7, 5-4-5, 7, 4-5-11, 12-9

Ilustración 84

Esta sección se considera como interludio debido a sus frases largas y a su intención en la interpretación que contrastan con el tema anterior.

En la parte melódica se aprecia el uso de la escala de MI menor en su totalidad.

En la parte armónica se observa también su orientación hacia la tonalidad de Mi menor. El acompañamiento contiene acordes de la tonalidad que ascienden por grado conjunto. El último acorde de la sección es un Si mayor (B). Éste se toma como el acorde dominante de la escala de Mi menor armónica (Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do, Re#, Mi) el cual no resuelve a mi menor sino a su relativo mayor, en este caso el acorde de Sol Mayor (G).

Nuevamente se aprecian bends, slides y ligados como recursos técnicos.

Tema A'

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|-----------|--|---|----------------------------|---|
| 104 – 119 | -Guitarra eléctrica líder -Bajo Eléctrico -Batería -Piano Sintetizador | La sección se mantiene en constante <i>mezzoforte</i> | Melodía más acompañamiento | Nuevamente entra el Tema A, pero con la diferencia de que el material desde el compás 111 es completamente nuevo y se asemeja a un solo |

Tabla 26

Escalas usadas

Sol Mayor.



Ilustración 85

Mi menor pentatónica.



Ilustración 86

Mi menor blues.



Ilustración 87

Medianas dimensiones

| Sección | 1 | 2 |
|---------|-----------|-----------|
| Compás | 104 - 110 | 111 - 119 |

Tabla 27

Partitura sección 1

The musical score for section 1 consists of three systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, and a corresponding guitar tablature staff. The tablature staff is divided into three lines: T (treble), A (middle), and B (bass). The first system covers measures 104 to 110, with chords G, Bm, Em, D, C, and G marked above the staff. The second system covers measures 107 to 110, with chords Am, D, G, and Bm marked above the staff. The third system covers measures 109 to 110, with chords Em, Eb, Bm, and Em marked above the staff. The tablature includes various techniques such as bends, vibrato, and specific fretting patterns.

Ilustración 88

Esta sección es idéntica a la sección 1 del Tema A.

Partitura sección 2

Am D

111

T
A
B

(10) 9 10 8 12 10 8 9 10 9 10 9 10 10

full

G Bm Em D

112

T
A
B

8 9 8 15 (15) 13 12

C G Am D

114

T
A
B

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

1/2 1/2 1/2 1/2 1/2

G Bm

116

T
A
B

15 15 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12 15-12

full

Ilustración 89

Se observa que esta sección tiene mayor uso de figuras rítmicas como tresillos de semicorchea para incrementar la velocidad de los pasajes melódicos y así contrastar con la sección anterior. Debido a lo anterior se asemeja a un solo, que en esta ocasión funciona como solo de salida.

En la parte melódica se aprecia el uso de las escalas de Sol mayor, Mi menor pentatónica y Mi menor blues nuevamente para fortalecer el sentido interpretativo.

Armónicamente los acordes continúan siendo los mismos sin cambio alguno, girando en la tonalidad de Sol mayor.

Como recursos técnicos se aprecian el uso de slides, vibratos, bends y ligados. Estos últimos para fortalecer la interpretación en cuanto a limpieza en las frases que requieren mayor destreza y velocidad.

Coda

| Compás | Timbre | Dinámica | Textura | Observaciones |
|-----------|--|---|----------------------------|---|
| 120 - 124 | -Guitarra eléctrica líder -Bajo -Batería -Piano | Es <i>forte</i> y baja a <i>Piano</i> con el fade out del piano | Melodía más acompañamiento | Es una sección corta que no contiene motivos de ningún tema anterior. |

Tabla 28

Escalas usadas

Mi menor natural / Mi eólico



Ilustración 90

Mi menor blues.



Ilustración 91

Partitura

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems. The first system shows a melodic line on a treble clef staff and a corresponding guitar tablature below it. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melodic line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tablature shows fret numbers and string numbers (T, A, B). The second system continues the melodic line and tablature, ending with a 'Piano Fade Out' instruction and a 1/4 note mark.

Ilustración 92

En la parte melódica el tema finaliza usando en mayor medida la escala de Mi menor blues, reforzándola con doble cuerda generando dos voces simultáneas y brindar más impacto al final de la sección.

Armónicamente el tema finaliza con el acorde de Mi menor (Em).

En recursos técnicos se observa el uso de slides para las dobles cuerdas.

Etapa B. Diseño de la propuesta didáctica

Al culminar con las transcripciones y los análisis correspondientes se procederá a diseñar en esta etapa la guía didáctica a partir de los conocimientos obtenidos en la etapa anterior.

El diseño de la guía se plantea con base en las guías, cartillas y métodos vistos durante el transcurso del pregrado y también de la experiencia personal del autor mismo. Se propondrá tal cual se explicó en el diseño metodológico.



RECURSOS
INTERPRETATIVOS DE

MARTY FRIEDMAN

POR DAVID LOZANO

Para el fortalecimiento
de la ejecución instrumental
en la guitarra eléctrica.

Tabla de contenidos

| | |
|--------------------|----|
| Introducción | 1 |
| Rio | 3 |
| Segmentos | 3 |
| Partitura completa | 10 |
| Espionage | 20 |
| Segmentos | 21 |
| Partitura completa | 26 |
| Intoxicated | 37 |
| Segmentos | 37 |
| partitura completa | 43 |
| Glosario | 56 |

Introducción

Pensamientos sobre esta guía

Esta guía está diseñada para todos aquellos guitarristas seguidores de Marty Friedman, y en general de la guitarra eléctrica, que desean incrementar sus habilidades técnicas e interpretativas a partir de su estilo con base en tres temas musicales de su cuarto álbum True Obsessions. Los temas seleccionados son Rio, Espionage e Intoxicated. Éstos contienen el mayor potencial interpretativo de dicho álbum y cuentan con una gran variedad de recursos técnicos, los cuales favorecen al fortalecimiento de la ejecución instrumental en la guitarra eléctrica.

Generalmente, la mayoría de los guitarristas reconocidos por su labor musical dedican a sus seguidores guías y métodos con base en su estilo para contribuir a la formación y el fortalecimiento en la ejecución en la guitarra eléctrica a partir de sus concepciones musicales. Este caso también aplica a Marty Friedman, con la diferencia de que sus métodos se encuentran enfocados en compartir sus ideas en cuanto a la sonoridad a partir de los recursos interpretativos característicos de sus primeras etapas musicales. Cabe resaltar que parte de la finalidad de esta cartilla es poder evidenciar y darle importancia también a uno de los álbumes de los cuales, por falta de sus transcripciones y videos por parte de Friedman, no es posible sacarles provecho a las posibles frases con el potencial de favorecer la ejecución instrumental, como es el caso del álbum True Obsessions.

La idea de crear esta guía nace con dos intenciones:

1. Compartir un material transcrito de las obras con las digitaciones más aproximadas, de las cuales su edición y escritura oficial por parte de Friedman es supremamente escasa, adicionando que la escritura hecha por terceros también es escasa y no cuentan lamentablemente con las digitaciones y escrituras adecuadas y aproximadas en cuanto al audio original.
2. Evidenciar los recursos técnicos e interpretativos de los diferentes segmentos de cada una de las obras mencionadas que contribuyan al fortalecimiento de la ejecución en la guitarra eléctrica con base en el estilo del álbum True Obsessions.

Acerca de las transcripciones

Como se comenta anteriormente el material escrito de las obras, en este caso las partituras, lastimosamente no se encuentran fácilmente disponibles, publicadas o escritas oficialmente por Friedman. Estas transcripciones surgen del proceso de implementar la audición musical activa con los audios originales de cada uno de los temas, en su versión de estudio, para contribuir con un material lo suficientemente comprensible y que se asemeje a las melodías y acordes propuestos en los temas musicales.

Cada transcripción se examinó cuidadosamente de manera auditiva y se transcribió de acuerdo al estilo propuesto por Friedman en cada uno de sus videos, clínicas, conciertos y métodos previos para que, de esta manera las posiciones y las digitaciones estuviesen lo más aproximado posible para garantizar la fluidez y la agilidad a la hora de interpretar los pasajes melódicos que se encuentran en cada una de ellas.

Como es usual, en la mayoría de los temas musicales instrumentales, existen secciones compuestas (conocidas como “obligados”) que se interpretan tal cual en vivo ya sean conciertos, clínicas y demás. Por otro lado, también se encuentran secciones con improvisaciones con base en un acompañamiento en específico, las cuales raramente se repiten en cada interpretación diferente, dado a que son momentos específicos que inspiran al intérprete dependiendo de los distintos factores en su experiencia logrando que sean improvisaciones con ideas exclusivas y espontáneas de dicho momento. En esta guía tanto los obligados como los solos improvisados se encuentran transcritos tal cual el audio original de estudio.

Por otra parte, en varias situaciones los artistas interpretan frases e ideas melódicas que rompen con una estructura regular impidiendo una escritura rítmica que se iguale a la perfección con la interpretación de dichos pasajes e ideas melódicas. En esta guía las figuras rítmicas se aproximaron de la mejor manera para garantizar la fluidez en cuanto a la lectura y que en dado caso se puedan ajustar con base en el audio original por parte del guitarrista.

Cada tema musical completo y los diferentes segmentos a estudiar se encuentran acompañados de su respectivo backing track (pista de acompañamiento) desarrollados por el autor, brindando así un total de 22 track y 25 backing track.

Rio


Este tema musical se caracteriza por no contar con secciones obligadas. Se encuentra dividido en cuatro secciones en donde al parecer la improvisación es la protagonista.

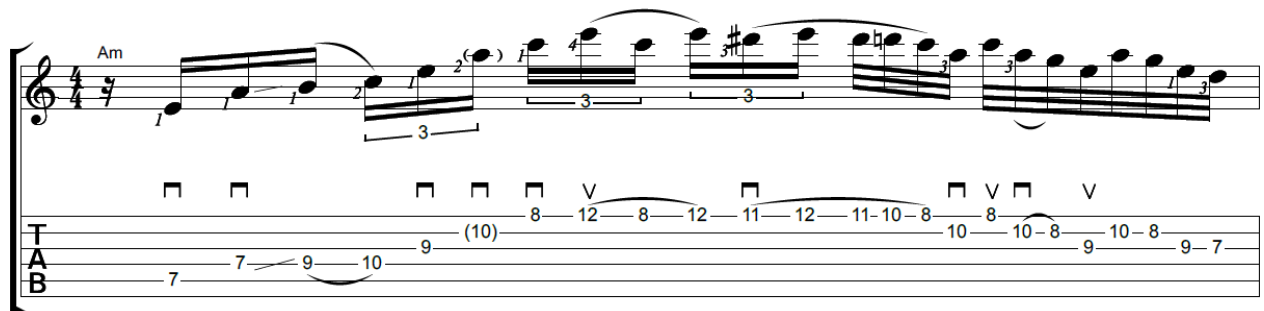
Su tonalidad es La menor y está presente en todas las secciones. Las escalas usadas son La menor, La menor pentatónica y La menor blues. en cuanto a su sección armónica se encuentra acordes pertenecientes a dicha tonalidad en general.

En los recursos técnicos se encuentra slides (glissandos), hammer on y pull off (ligados), vibratos y bends. Estos últimos con la interpretación característica de Friedman de implementarlo medio tono por debajo de la nota a llegar.

Frase #1

Esta frase inicia con un pequeño arpeggio de La menor para después convertirse en una secuencia melódica basada en la escala de La menor pentatónica. El dedo número cuatro sólo se utiliza para pisar el traste doce de la primera cuerda. La frase finaliza con un par de bends con sus respectivos vibratos. Cada vibrato debe interpretarse ligeramente después de haberse completado el bend y no durante su inicio. Las direcciones del pick se recomiendan para garantizar la fluidez durante la interpretación.

Track 1 



The image shows the musical notation for the first phrase of the song 'Rio'. It consists of a treble clef staff in 4/4 time, starting with an Am chord. The melody begins with a small arpeggio of the A minor chord, followed by a sequence of notes based on the A minor pentatonic scale. The notation includes fingerings (1-2-3-4) and a '3' indicating a triplet. The phrase concludes with two bends, each followed by a vibrato. Below the staff is a guitar tablature with six lines labeled T, A, and B. The fret numbers are: T (10, 8, 12, 8, 12, 11, 12, 11, 10, 8, 8, 10, 8, 10, 8, 9, 7), A (7, 7, 9, 10, 9), and B (7, 7, 9, 10, 9). Above the tablature are pick direction symbols: squares for downstrokes and inverted squares for upstrokes, with 'V' symbols indicating vibrato.


Frase #2

Esta frase se encuentra basada en la escala de La menor pentatónica. Se necesita del uso de la media cejilla del dedo tres en las cuerdas tres y cuatro del traste 12, como se puede observar con la nota final del primer compás y la primera nota del segundo compás. La mayoría de notas se interpretan con pick alternado.

Track 2 

Frase #3

Se basa en la escala de La menor y cuenta con unos pequeños pasos cromáticos los cuales deben realizarse mediante slides y ligados para finalizar con escala de La menor pentatónica. Termina con el bend característico de medio tono desde una nota de paso.

Track 3 


F

T
A
B

T
A
B

Frase #4

Está basada en la escala de La menor pentatónica. Un factor a tener en cuenta es el uso de la media cejilla por parte del medio uno para pisar las cuerdas uno y dos en el traste número 17, como se observa en el tercer tiempo del primer compás.

Track 4 

Am

T
A
B

T
A
B

.Frase #5

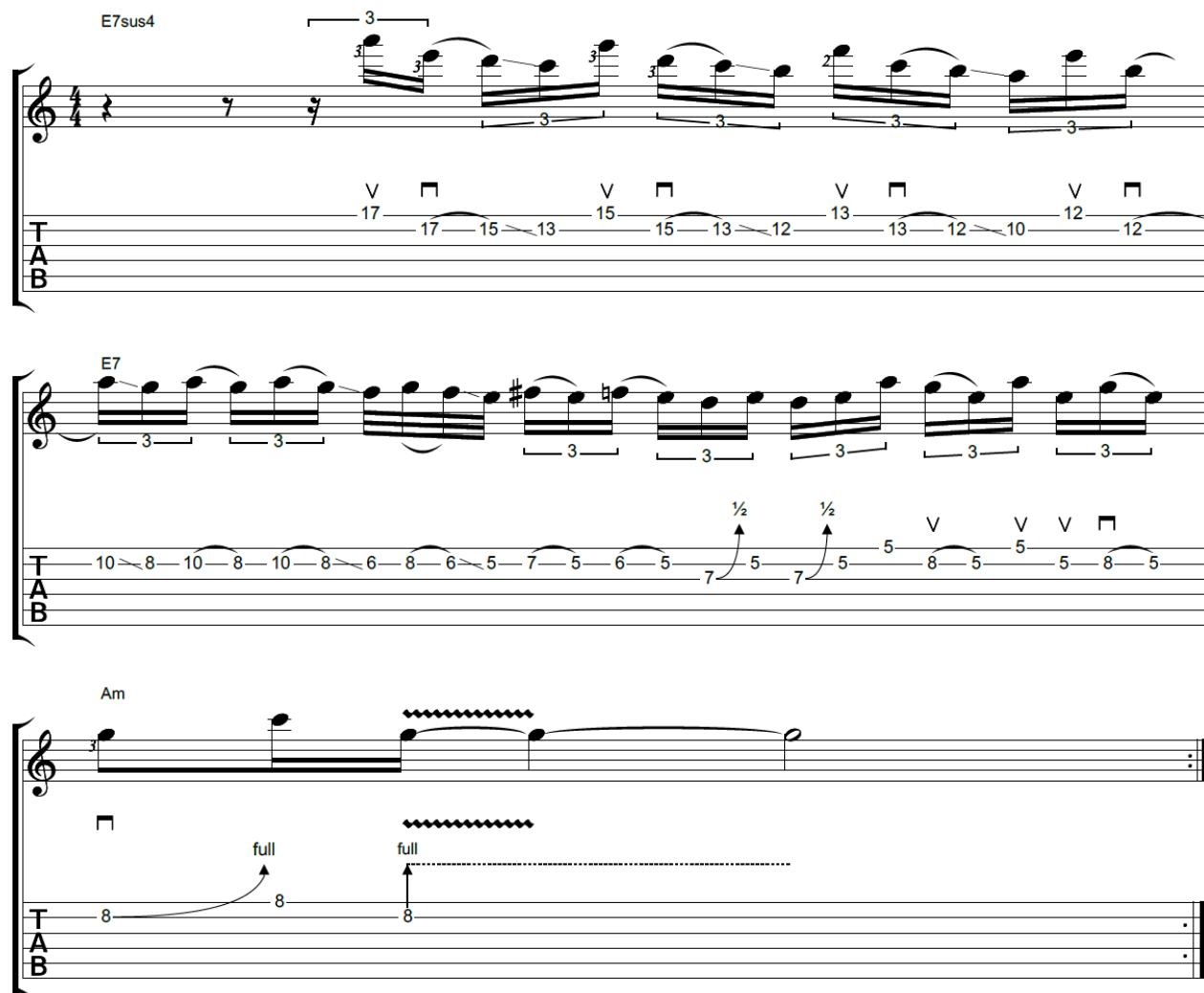
Esta frase también se basa en la escala de La menor pentatónica. Una consideración a tener en cuenta es el uso de la cejilla por parte del dedo uno para pisar las cuerdas uno y dos en el traste número 17 en cuanto a mano izquierda. En cuanto a mano derecha este pasaje debe emplear el uso de sweep picking.

Track 5 

Frase #6

Es una frase basada en la escala de La menor. Es una de las frases características de Friedman, en donde el recurso técnico se basa en usar la cejilla por parte del dedo 2 o 3, dependiendo de la extensión de los trastes, para pisar las cuerdas uno y dos, sumándole el uso del pull off seguido de un slide por parte del dedo uno que a su vez también usa media cejilla para pisar esas mismas dos cuerdas. Finaliza con un bend el cual debe ir acompañado de su vibrato en particular.

Track 6 

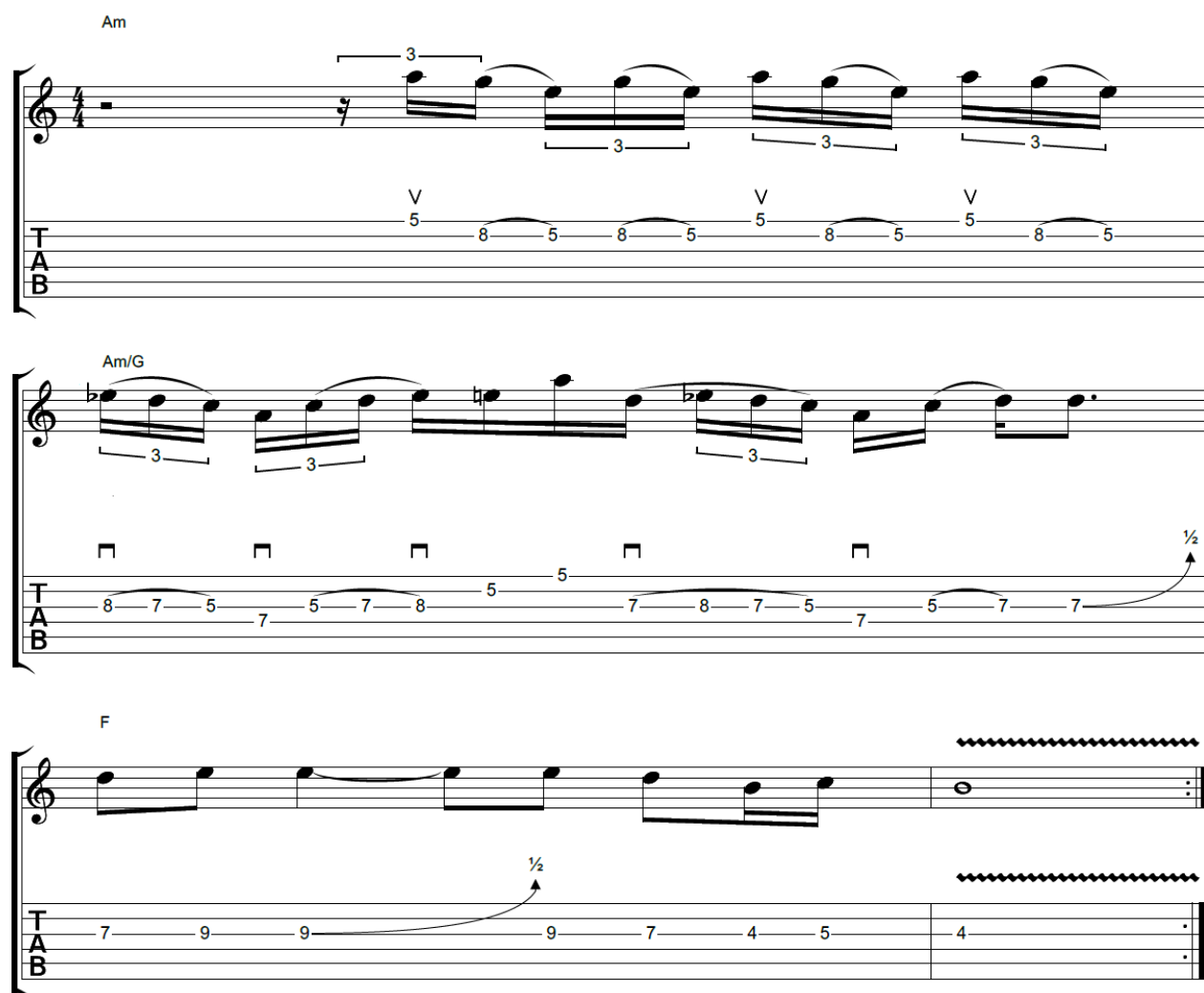


The musical score for 'Frase #6' is presented in three systems, each with a standard guitar staff and a corresponding tablature staff. The first system is marked with the chord **E7sus4**. The guitar staff features a series of eighth notes with triplets and slurs. The tablature staff shows fret numbers 17, 15, 13, 12, 10, and 12, with vertical bar lines indicating barre positions. The second system is marked with the chord **E7**. The guitar staff continues with eighth notes and triplets. The tablature staff shows fret numbers 10, 8, 6, 5, 7, 5, 7, 5, 5, 8, 5, 5, 8, 5, with half-bend ($\frac{1}{2}$) and vibrato (**V**) markings. The third system is marked with the chord **Am**. The guitar staff shows a final note with a vibrato line. The tablature staff shows fret number 8 with 'full' bend and vibrato markings.

Frase #7

Está basada en la escala de La menor blues. Nuevamente se debe usar media cejilla por parte del dedo uno para pisar las cuerdas uno y dos en el traste número cinco. La nota Mi bemol (Eb) ubicada en el traste ocho de la tercera cuerda se considera pisarla con el dedo número tres para garantizar la mejor fluidez y asimilar el estilo de Friedman de dejar por fuera de uso de las secuencias el dedo número cuatro, el cual se usaría normalmente en una frase con esta estructura. Finaliza con la escala de La menor y su debido vibrato.

Track 7 



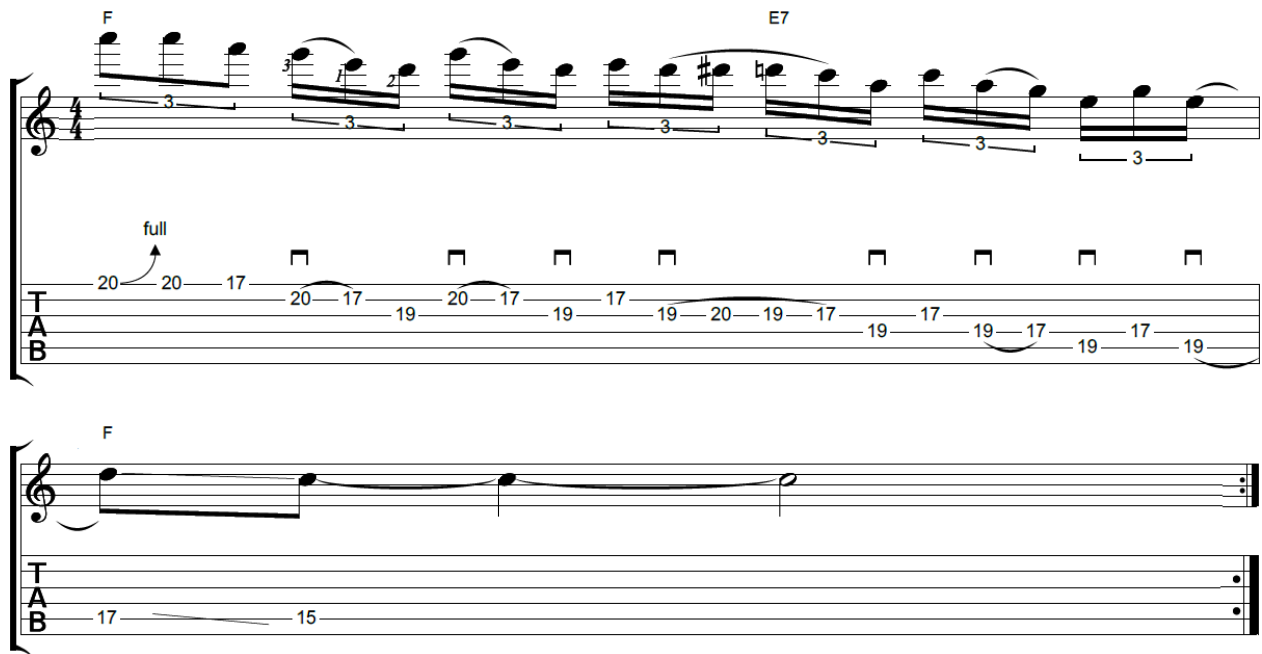
The musical score for 'Frase #7' is presented in three systems, each with a standard staff and a guitar tablature staff.

- System 1:** Chord: Am. The standard staff shows a melodic line with triplets. The tablature staff shows fret numbers 5, 8, 5, 8, 5, 5, 8, 5, 5, 8, 5, with vibrato marks (V) above the 5th fret notes.
- System 2:** Chord: Am/G. The standard staff shows a melodic line with triplets. The tablature staff shows fret numbers 8, 7, 5, 7, 5, 7, 8, 5, 5, 7, 8, 7, 5, 7, 5, 7, 7, with a half-note vibrato mark (1/2) above the final note.
- System 3:** Chord: F. The standard staff shows a melodic line. The tablature staff shows fret numbers 7, 9, 9, 9, 7, 4, 5, 4, with a half-note vibrato mark (1/2) above the final note.

Frase #8

Frase basada en la escala de La menor pentatónica y La menor blues. Priman el uso de los dedos uno y dos, uso regular en la ejecución instrumental de Friedman, implementando hammer on y pull off a pesar de la estructura en la cual comúnmente se usarían los dedos tres y cuatro.

Track 8 



The musical score for Track 8 is presented in three systems. The first system consists of a treble clef staff in 4/4 time, a guitar tablature staff, and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with triplets and slurs, starting on the F chord and moving to the E7 chord. The guitar tablature staff shows fret numbers (20, 17, 19) and includes a 'full' pickup instruction. The bass staff shows a simple bass line. The second system is a single treble clef staff with a melodic line. The third system is a single bass clef staff with a bass line.

Partitura Completa

Backing Track 9 

Rio

Marty Friedman
Transcripción David Lozano

Music by Marty Friedman

Standard tuning

♩ = 120

E-Gt

Asus2 Am Asus2 Am

Asus2 Am Dm/F E7 b9

mf

Dm7 G#dim/D Am/C Am/B Am/Bb

Asus2 Am Dm/F E7 b9

17 **Dm7** 18 **G#dim/D** 19 **Am/C** **Am/B** **E7**

T
A
B

21 **Am** 22 **Am** 23 **Am** 24 **Am**

T
A
B

25 **F** 26 **F** 27 **Dm** 28 **Dm/C**

T
A
B

29 **E7sus4** 30 **E7** 31 **Am** 32 **Am/G**

T
A
B

33 **F** 34 **Dm** 35 **Am** 36 **E7sus4**

T
A
B

37 **E7** 38 39 **Am** 40

T
A
B

41 **F** 42 43 **Dm** 44 **Dm/C**

T
A
B

45 **E7sus4** 46 **E7** 47 **Am** 48 **Am/G** 49 **F**

T
A
B

50 **Dm** 51 **Am** 52 **F** 53 **E7** 54 **Am**

T
A
B

55 **F** 56 57 **C** 58 **Am**

mf

T
A
B

59 **Dm** 60 **G#dim** 61 **Am** 62 **Am/G**

T
A
B

63 **F** **Dm**

TAB: 11 12 10 (10) 9 9-9 17 17-17 17 (17) 15 10-12

67 **Am** **E7** **Am** **F** **Tutti**

TAB: 12 13 12 13 7 (7) 5 7 5 4 10 9 10 10 9 10 10-9 8-7 10-9 8-7 6-7 7-6

71 **Bb** **E7** **E7**

TAB: 10 13 12 15 12 15 12 15

74 **F**

TAB: 5 4 4 5 (5) 2 4 5 5 4 4 5 4 2 3 (3) 2 5 7 9

78 **Dm** **Dm/C**

TAB: 9 7 5 7 9 7 (7) 9 5 7 4 5 7 4 5

Am Dm

TAB

G#dim Am

TAB

Am/G

TAB

F

TAB

F Dm

TAB

Musical notation for measures 101 and 102. Measure 101 is marked with a **Dm** chord and contains a melodic line with triplets and a 2# accidental. Measure 102 is marked with an **Am** chord and contains a melodic line with triplets. The TAB below shows fret numbers: (24) 22 21 21 20 19 19 24 20 17 20 17 20 17 17 17 20 20. There are $\frac{1}{2}$ note markings above the first three pairs of notes and a **full** marking above the final note.

Musical notation for measures 103 and 104. Measure 103 is marked with an **E7** chord and contains a melodic line with triplets. Measure 104 is marked with an **E7** chord and contains a melodic line with triplets and a 2# accidental. The TAB below shows fret numbers: 20 (20) 17 19 17 20 19 17 19 20 19 17 19 17 19 20 17. There is a **full** marking above the first note.

Musical notation for measures 105 and 106. Measure 105 is marked with an **Am** chord and contains a melodic line with triplets. Measure 106 is marked with an **E7** chord and contains a melodic line with triplets and a 2# accidental. The TAB below shows fret numbers: 20 17 20 17 19 17 17 20 17 20 17 20 17 19 17 17 20 17. There are **full** markings above the first and eighth notes.

Musical notation for measures 107 and 108. Measure 107 is marked with an **Am** chord and contains a melodic line with triplets. Measure 108 is marked with an **E7** chord and contains a melodic line with triplets and a 2# accidental. The TAB below shows fret numbers: 20 17 20 17 20 17 20 17 20 20 17 17 17 17 19 17 19 20 17 19 20 17. There is a **full** marking above the eighth note.

Am

107 108

full full full full

TAB

F

109 110

1/2 1/2

TAB

Dm Dm/C

111 112

full

TAB

E7sus4

113 114

V V V V V V V V V V

TAB

114 E7

TAB: 10 8 10 8 10 8 6 8 6 5 7 5 6 5 7 5 7 5 5 8 5 5 5 8 5

115 Am Am/G

TAB: 8 8 8 5 8 5 8 5 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 7 5 7 5 7 8 5 7 8 7 5 7 5 7 7

117 F 118 Dm

TAB: 7 9 9 9 7 4 5 4 6 6 6 7 5

119 Am 120 F E7

TAB: 9 9 9 9 11 12 12 14 14 14

Espionage

Este tema cuenta con una estructura un tanto más definida, cuenta con más secciones obligadas y solamente dos solos. Es más contundente en cuanto a velocidad y agresividad por parte de los fraseos de la guitarra y la interpretación de la batería.

Su tonalidad es Mi menor y las escalas presentes son Mi menor pentatónica, Mi menor blues y en una pequeña sección cuenta con la escala de Mi hirajoshi, la cual se considera una escala menor pentatónica con sonoridad oriental denominada escala exótica, recurso interpretativo usual por parte de Friedman.

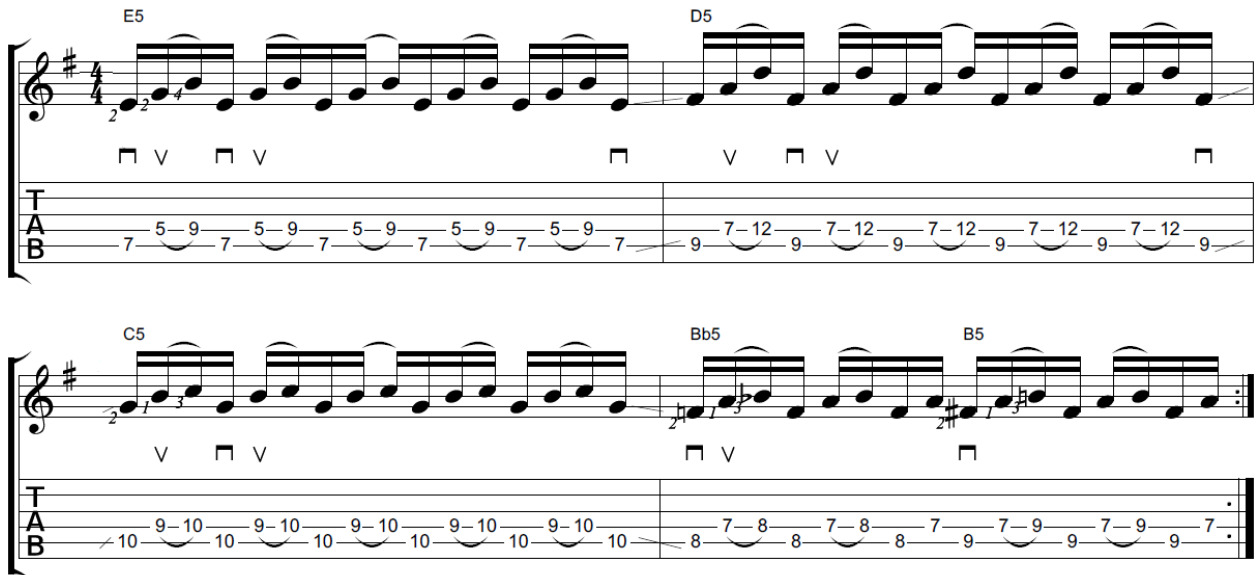
En su parte armónica cuenta en su mayoría con acordes en quinta, conocidos como power chord, los cuales son acordes sin tercera, es decir tónica y dominante (grados 1 y 5 del acorde). Son acordes que pertenecen a la tonalidad con excepción del acorde de Si bemol, tomado de la sonoridad de la escala de Mi menor blues al contar con la quinta disminuida de dicha escala (Si bemol).

Los recursos técnicos encontrados son ligados, bends, vibratos y slides.

Frase #1

Esta frase ofrece un recurso técnico adicional y es el estiramiento por parte de los dedos uno y cuatro debido a que el primero debe pisar el traste 7 de la cuarta cuerda y el cuarto el traste número 12 causando que la mano requiera de una apertura mucho más grande. Lo anterior se suma al uso de los ligados de manera constante para fortalecer la pisada que corresponde al uso del hammer on. Adicionalmente es un pasaje melódico basado en semicorcheas que favorecen en controlar de manera más aproximada la subdivisión dependiendo de una métrica establecida.

Track 10 




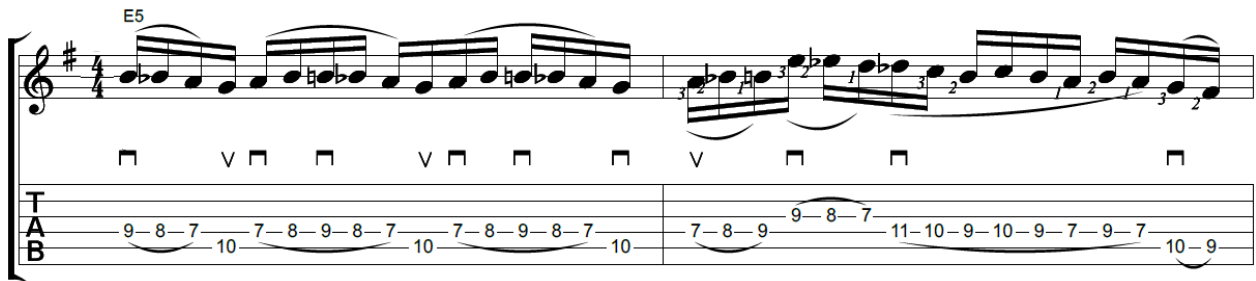
Track 10 musical score details:

- Staff 1 (Melody):** Treble clef, 4/4 time. Chords: E5, D5.
- Staff 2 (Picking):** □ V □ V □ V □ V □
- Staff 3 (Fretboard):** T, A, B strings. Fret numbers: 7-5-9, 7-5-9, 7-5-9, 7-5-9, 7-5-9, 7-9-12, 9-7-12, 9-7-12, 9-7-12, 9-7-12, 9-7-12, 9.
- Staff 4 (Melody):** Treble clef, 4/4 time. Chords: C5, Bb5, B5.
- Staff 5 (Picking):** V □ V □ V □
- Staff 6 (Fretboard):** T, A, B strings. Fret numbers: 10-9-10, 10-9-10, 10-9-10, 10-9-10, 10-9-10, 10-8-7-8, 8-7-8, 8-7-8, 9-7-9, 9-7-9, 9-7-9, 7.

Frase #2

Al igual que la frase anterior, contribuye a una mejor interpretación de las subdivisiones. Un reto de esta frase se radica en mantener la subdivisión de las semicorcheas de manera pareja y precisa mientras se aplican los correspondientes ligados que a su vez pueden alterar la correcta fluidez en los pasajes melódicos de esta naturaleza. Finaliza con pequeño arpeggio que se debe interpretar mediante sweep picking.

Track 11 



Track 11 musical score details:

- Staff 1 (Melody):** Treble clef, 4/4 time. Chord: E5.
- Staff 2 (Picking):** □ V □ □ V □ □ □ V □ □ □
- Staff 3 (Fretboard):** T, A, B strings. Fret numbers: 9-8-7, 10-7-8-9-8-7, 10-7-8-9-8-7, 10-7-8-9, 9-8-7, 11-10-9-10-9-7-9-7, 10-9.


Frase #3

Básicamente se mantiene el reto de la frase anterior, pero con una diferencia en cuanto a sonoridad y es debido a que esta frase está basada en la escala de Mi Hirajoshi, escala exótica de sonoridad oriental, recurso interpretativo característico de Friedman.

Track 12

Frase #4

Esta frase se encuentra basada en la escala de Mi menor pentatónica. Aparece mayor uso de pick alternado en el primer compás. En el segundo compás se debe usar la media cejilla por parte del dedo dos para pisar las cuerdas uno y dos en el traste número 12 e inmediatamente utilizar pull off. Como se ha visto anteriormente, la media cejilla por parte del dedo dos es un recurso técnico usual de Friedman.

Track 13 

E5

12 15 12 14 12 15 12 17 12 15 12 11 12 12

11 12 12 12 (12) 11 12 12 12 (12) 11 12 12 11 10 12 11

Frase #5

Una pequeña frase basada en Mi menor pentatónica que consta de ascenso y descenso, pero con una métrica un poco usual debido al uso de tresillos de semicorchea y semicorcheas. El pick alternado es ideal para la interpretación de esta frase.


Track 14 

E5

14 12 15 12 15 12 15 12 14 12 15 12 15 12 15 12 12 15 12

Frase #6

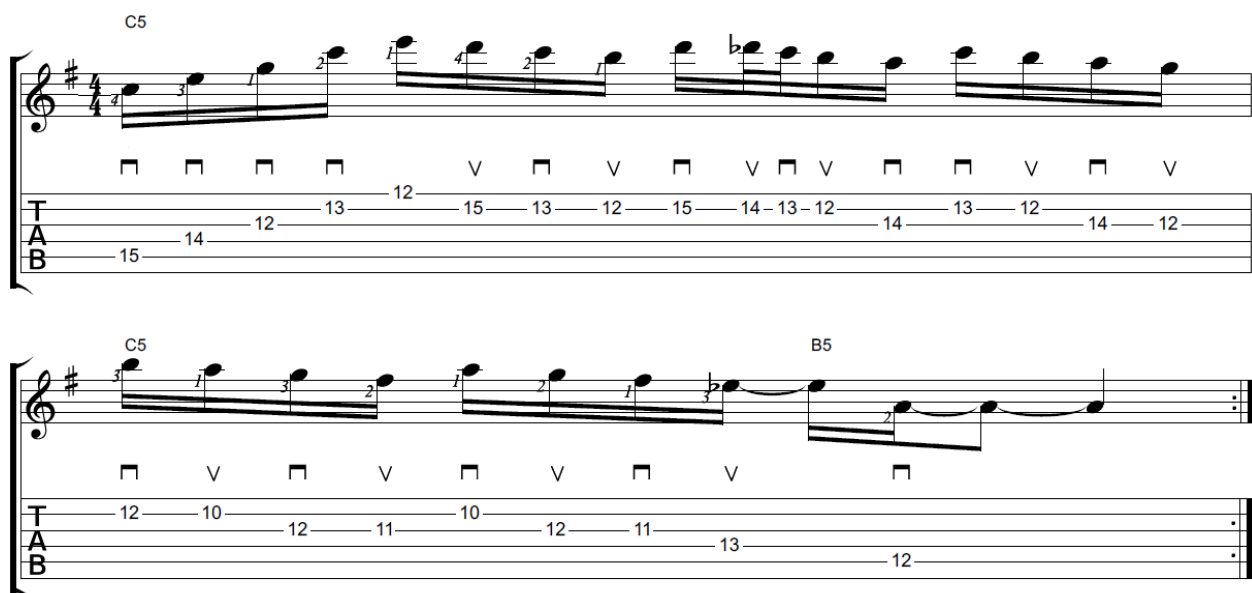
Un fraseo melódico usual de Friedman basado en Mi menor pentatónica. El traste número 15 en la segunda cuerda cuenta con la posibilidad de ser pisado con el número 3, al igual que la cuerda uno o, ser pisado por el dedo dos, siendo esto último más frecuente por Friedman en fraseos de esta naturaleza.

Track 15 

Frase #7

Esta frase se encuentra basada en la escala de Mi menor. Comienza con un arpeggio de Do mayor y acto seguido continua una secuencia que se encuentra basada en la escala previamente mencionada. El pick alternado es ideal para esta frase con excepción del arpeggio, el cual es mejor que se interprete con sweep picking, como se hace usualmente. Esta frase termina curiosamente con un tritono, de Mi bemol a La, el cual se toma como parte de la sonoridad de la escala de Mi menor blues.

Track 16 



C5

T A B

C5 B5

Partitura completa

Un dato a tener en cuenta es: En la sección final (pág. 10) las frases son completamente improvisadas y no cuentan con un tempo definido. Por este motivo la secuencia melódica escrita no concuerda con el audio original en cuanto a ritmo, pero sí en notas, y se procede a escribirla con base en la función armónica establecida para garantizar su interpretación lo más aproximado posible.

Backing track 17 

Espionage

Marty Friedman
Transcripción David Lozano

Music by Marty Friedman

Standard tuning

♩ = 130

E-Gt

TAB

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

E5 D5 C5 Bb5 E5

TAB

7 4 5 5 7 3 5 1 3 7 4 5

TAB

7 5 9 7 5 9 7 5 9 7 5 9 7 5 9 7 5 9 7 5 9 7 5

E5 D5

TAB

9 7 5 9 12 11 10 7 9 4 5 5 7 7

C5 Bb5 E5

TAB

3 5 5 1 3 3 7 4 5 4 5

27 **C5** **Bb5** **B5**

TAB: 10 9 10 9 10 9 10 9 10 10 | 8 7 8 8 7 8 8 7 9 7 9 9 7 9 7

29 **E5**

TAB: 9 8 7 10 7 10 9 7 10 9 9 9 10 7 | 9 10 9 10 9 11 9 10 9 10 9 12 9 10 9 10

31 **E5**

TAB: 9 11 8 12 8 11 9 11 8 11 9 10 11 9 10 9 | 10 9 10 9 10 9 10 9 9 10 9 12 9 10 9 12 7

33 **C5** **E5**

TAB: 10 8 | 10 5 5 7 | 9 9 | 11 12

37 **C5** **E5**

TAB: 10 8 | 10 5 5 | 9 11 | 12 14

41 42

TAB 12 15 | 12 12 15 12 12 15 12 12 15 12 12 15 15

V V

E5 43 44

TAB 0 2 0 0 4 0 0 2 0 0 2 1 2 0 2 1 0 | 0 2 0 0 4 0 0 2 0 0 2 1 0 5 3

E5 45 46

TAB 4 4 0 0 4 4 0 1 0 1 0 0 | 4 4 0 1 4 2 2 3 5

47 48

TAB 4 4 0 0 4 4 0 1 0 1 0 0 | 4 4 0 1 4 2 1 0 3

49 50

TAB 11 11 11 11 11 11 11 11 | 12 12 12 12 12 12 12 12

9 9 9 9 9 9 9 9 | 9 9 9 9 9 9 9 9

51 52 53

TAB 11 11 11 11 11 11 11 11 | 12 12 12 12 12 12 12 12 | 11 10 11 10 11 10 11 10 11 10 11 10 12

9 9 9 9 9 9 9 9 | 9 9 9 9 9 9 9 9 | 12 12 12 12 12 12 12 12

V V V V

Musical notation for measures 54-56. The staff shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The guitar tablature below shows fret numbers: 8, 9, 9 (9), 8, 9.

Musical notation for measures 57-59. The staff shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The guitar tablature below shows fret numbers: 9 5 (5) (5) (5), 8, 12, 12 11 9 11, 9 8.

Musical notation for measures 60-62. The staff shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The guitar tablature below shows fret numbers: 8 (8) (8) 2, 2, 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 0.

Musical notation for measures 63-65. The staff shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The guitar tablature below shows fret numbers: 6 5 0, 7 7 7, (7) 4 4, (4) 7 7 7 (7). The word "full" is written above the tablature with arrows pointing to the 7th fret notes.

Musical notation for measures 66-67. The staff shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The guitar tablature below shows fret numbers: (7) 4 4, (4) 7 7 7. The word "full" is written above the tablature with arrows pointing to the 7th fret notes.

Musical notation for measures 68-70. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is labeled 'TAB' and shows guitar fret numbers. Measure 68 has a (7) chord and a 5/4 interval with an upward arrow labeled 'full'. Measure 69 has a (5/4) chord and a 7/7 interval with an upward arrow labeled 'full'. Measure 70 has a (7) chord and a 5/4 interval with an upward arrow labeled 'full'.

Musical notation for measures 71-73. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is labeled 'TAB' and shows guitar fret numbers. Measure 71 has a 17 fret with an upward arrow labeled 'full'. Measure 72 has a 17 fret with an upward arrow labeled 'full'. Measure 73 has a 12 fret with an upward arrow labeled 'full'.

Musical notation for measures 74-76. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is labeled 'TAB' and shows guitar fret numbers. Measure 74 has a 12 fret with an upward arrow labeled 'full'. Measure 75 has a 15 fret with an upward arrow labeled 'full'. Measure 76 has a 12 fret with an upward arrow labeled 'full'.

Musical notation for measures 77-79. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is labeled 'TAB' and shows guitar fret numbers. Measure 77 has a 11 fret with an upward arrow labeled 'full'. Measure 78 has a 12 fret with an upward arrow labeled 'full'. Measure 79 has a 12 fret with an upward arrow labeled 'full'.

Musical notation for measures 80-82. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is labeled 'TAB' and shows guitar fret numbers. Measure 80 has a 12 fret with an upward arrow labeled 'full'. Measure 81 has a 14 fret with an upward arrow labeled 'full'. Measure 82 has a 14 fret with an upward arrow labeled 'full'.

77 78

□ V □ V □

TAB 14 $\frac{3}{4}$ 12-15 12-15-12 15-12 14 12-15 12-15-12 15-12 12 15-12 19 full 20-17 19-19 full

79 80

□

TAB 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 0 6 5 0 7 full 7 7

81 82

full

TAB (7) 4 4 (4) 7 full 7 7

83 84

full

TAB (7) 4 4 (4) $\frac{7}{7}$ full $\frac{7}{7}$ $\frac{7}{7}$

85 86 87

full

TAB (7) $\frac{5}{4}$ full $\frac{5}{4}$ (5) $\frac{7}{7}$ full $\frac{7}{7}$ $\frac{7}{7}$ (7) $\frac{5}{4}$ full

88 **F#m7**

TAB

90 **D**

TAB

92 **Bm**

TAB

94 **D**

TAB

96

TAB

99

TAB

Musical notation for measures 102-103. Measure 102 features a half note G2 and a quarter note A2. Measure 103 features a half note B2 and a quarter note C3. The guitar tablature below shows fret numbers 8, (8) 2, 2, 11, 12, 8, and 9.

Musical notation for measures 105-106. Measure 105 features a half note G2 and a quarter note A2. Measure 106 features a half note B2 and a quarter note C3. The guitar tablature below shows fret numbers 12, 11, 12, 11-10, 12, 11-10, 12, 11-10, 11-12-13-14, 12-13-14-15, and 16.

Musical notation for measures 107-108. Measure 107 features a half note G2 and a quarter note A2. Measure 108 features a half note B2 and a quarter note C3. The guitar tablature below shows fret numbers 11, 11, 11, 11, 11, 11, 11, 11, 12, 12, 12, 12, 12, 12, 12, 12, and 9.

Musical notation for measures 109-112. Measure 109 features a half note G2 and a quarter note A2. Measure 110 features a half note B2 and a quarter note C3. Measure 111 features a half note D3 and a quarter note E3. Measure 112 features a half note F3 and a quarter note G3. The guitar tablature below shows fret numbers 11, 11, 11, 11, 11, 11, 11, 11, 12, 12, 12, 12, 12, 12, 12, 12, and a sequence of frets 6-5-3-6-5-3-6-5-3-6-5-3-6-5-3-0.

Musical notation for measures 113-114. Measure 113 features a half note G2 and a quarter note A2. Measure 114 features a half note B2 and a quarter note C3. The guitar tablature below shows fret numbers 0, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 2, 1, 2, 0, 2, 1, 0, 0, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 2, 1, 0, 5, and 3.

Musical notation for measures 115-116. Measure 115 features a half note G2 and a quarter note A2. Measure 116 features a half note B2 and a quarter note C3. The guitar tablature below shows fret numbers 15-12, 15-12-15-12, 15-12, 15-12-15-12, 15-12, 15-12-15-12, 15-12, 15-12-15-12, 14, 12, 10, 11, 12, and 11.

C5

TAB

C5 B5

TAB

F5 B5 Am

TAB

Frases improvisadas sin tempo específico sobre la armonía escrita

TAB

B

TAB

Intoxicated

Este tema es el que cuenta con la estructura más definida con respecto a la de los dos anteriores. Tiene secciones que se repiten. Cuenta con dos solos, uno con guitarra en clean y otro con distorsión.

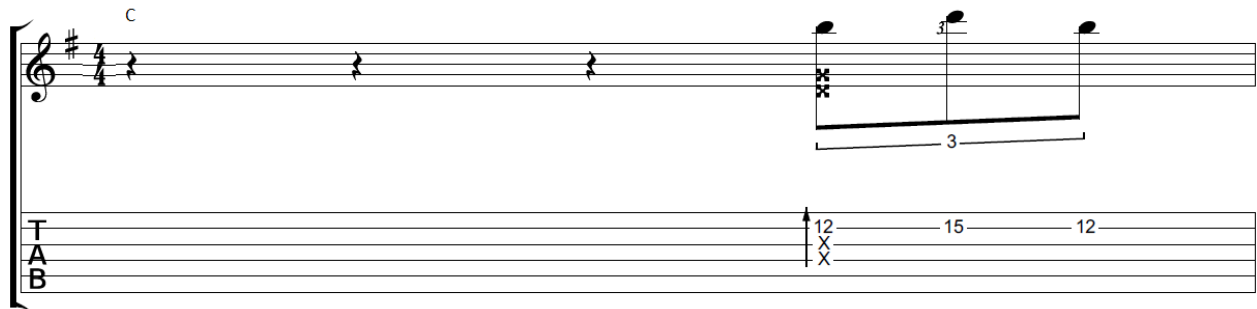
La parte melódica se encuentra en su mayoría en tonalidad de Sol mayor con excepción de los dos solos previamente mencionados cuya tonalidad es Mi menor y cuenta con la escalas de Mi menor pentatónica y Mi menor blues en ciertos momentos. En cuanto a la parte armónica los acordes usados son los pertenecientes a la escala de Sol mayor, encontrando en ciertos momentos acordes de paso que no alteran el desarrollo armónico del tema.

De los tres temas, éste cuenta con más secciones obligadas, encontrándose entonces en los solos el mejor contenido con el potencial que puede fortalecer la ejecución instrumental.

Frase #1

Esta frase se encuentra basada en la escala de Mi menor pentatónica. Comienza con el uso de notas muteadas en las cuerdas tres y cuatro, uno de los recursos interpretativos usuales de Friedman, y continua con una secuencia basada en la escala de Mi menor blues, se puede observar en los cromatismos. Este pasaje en particular cuenta con mayor velocidad, independiente de la velocidad del tema, el cual se recomienda interpretar con ayuda de hammer on y pull off para garantizar la mejor fluidez posible.

Track 18 



The musical notation for 'Frase #1' is presented in a standard staff format. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody starts with three muted notes (indicated by 'x' on the strings) and then moves to a sequence of notes: G4 (hammer on at fret 12), A4 (pull off from fret 15), and G4 (pull off from fret 12). A triplet of eighth notes is indicated by a bracket and the number '3'.

Frase #5

Frase melódica usual de Friedman. Un arpeggio menor descendente utilizando el pick alternado y el salto de cuerda, acto seguido usando sweep picking al momento de ascender en el arpeggio y finaliza en este caso con su particular vibrato.

Track 22 

Frase #6

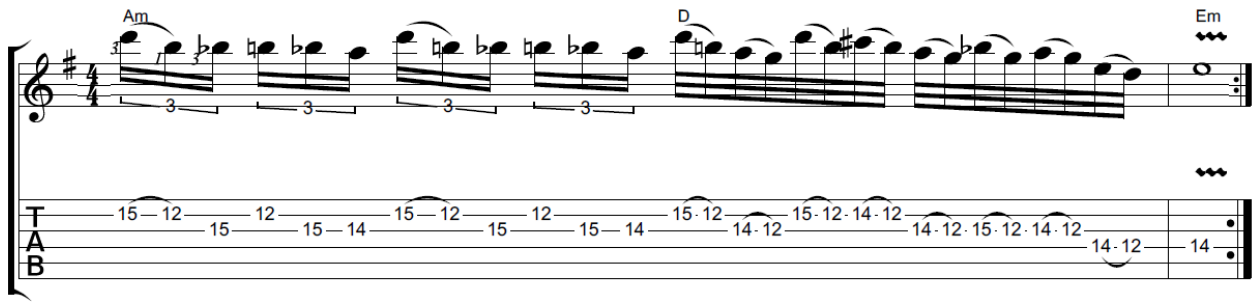
Construida sobre la escala de Mi menor pentatónica al inicio y después sobre la escala de Mi menor natural. En el primer compás se observa nuevamente el uso de la extensión por parte del dedo número dos para pisar el traste 15 de la segunda cuerda en la secuencia. En el segundo compás se observa el uso de la escala de Mi menor natural. En el tercer compás nuevamente retoma el uso de la escala de Mi menor pentatónica.

Track 23 

Frase #7

Esta última frase propone el uso de la escala menor pentatónica con una secuencia un tanto diferente a las secuencias normalmente usadas por los guitarristas eléctricos. En esta frase se usa hammer on y pull off para facilitar la interpretación del pasaje a alta velocidad.

Track 24 



Musical score for Track 24, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes with triplets and slurs. Chords are indicated as Am, D, and Em. The bass line is shown on a six-string guitar staff with fret numbers: 15-12, 15, 12, 15-14, 15-12, 15, 12, 15-14, 15-12, 14-12, 15-12, 14-12, 14-12, 15-12, 14-12, 14-12, 14-12, 14-12, 14.

Partitura completa

Backing Track 25 

Intoxicated

Marty Friedman
 Transcripción David Lozano

Music by Marty Friedman

Standard tuning

♩ = 94

E-Gt

1 G Bm 2 Em D 3 C G 4 Am D

5 G Bm Em D C G

mf

Am D G Bm

Em Eb Bm Em

10-12-13-12-13-15 12-15-15-13 15-14-12-11 (11) 12-14 12-11-12-11 14-12-10

Am D

TAB (10) 9 10 12 8 10 9 10 10 12 10 10 12 10 12 11 9 7 9

Em D

TAB (9) 5 3 5 4 2 0 2 2 0 (0) 4 7 7 7 7 7 5 7 5

Em Bm

TAB (5) 5 3 5 4 2 0 2 0 2 (2) 7 9 7 9 7 9 7 5 7

Em D

TAB (7) 5 3 5 4 2 0 2 2 0 (0) 4 7 7 7 7 7 7 7 5 7

C Bm7

TAB (5) 5 5 5 5 5 5 5 5 7 7 7 7 7 7 7 7

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 has a whole rest. Measure 22 features a G chord. The guitar part includes a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (4, 3) and a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5, 3) followed by a quarter note (4) and a quarter note (3).

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 has a C chord. Measure 24 has a G chord. The guitar part includes a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5) and a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5, 8) followed by a quarter note (5), a quarter note (3), a quarter note (5), and a quarter note (4) and a quarter note (3).

Musical notation for measures 25-27. Measure 25 has a Cadd9 chord. Measure 26 has a G chord. Measure 27 has an Am chord and a C chord. The guitar part includes a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5) and a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5, 3) followed by a quarter note (4) and a quarter note (3). Measure 27 includes a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5) and a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5) followed by a quarter note (2-4) and a quarter note (2-0).

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 has a G chord. Measure 29 has a whole rest. Measure 30 has a G chord. The guitar part includes a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (4) and a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (4, 3) and a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5, 3) followed by a quarter note (4) and a quarter note (3).

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 has a C chord. Measure 32 has a G chord. Measure 33 has a Cadd9 chord and a C chord. The guitar part includes a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5) and a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5, 8) followed by a quarter note (5), a quarter note (4), and a quarter note (3). Measure 33 includes a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5) and a 3/4 measure with a triplet of eighth notes (3, 5) followed by a quarter note (4) and a quarter note (3).

34 **G** **Am** **C** **G**

TAB: 3-5, 3, 4, 3, 3, 5, 2-4-2-0, 5, 5

37 $(\text{♩} = \text{♩})$

TAB: 7, 5, 5, 8, 6, 7, 8, 9, 10, 6, 8, 9, 8

38 **Em** **D**

TAB: (8) 9-7, 9-7, 5-7, 4, 5, 7-(7), 15, 14, 12, 14, 12, 14, 15

40 **Em** **Bm7** **Em**

TAB: 12, 15-14, 12-12, 15, 14, 12, (12), 12, 11-10, 12, 9, 10, 12, 9-9

D

T
A
B

C

T
A
B

Bm7

T
A
B

(♩ = ♪)

G **Bm** **Em** **D**

T
A
B

C G Am D

TAB (8) 8 10 7 8 8 10 7 9 (9) 10 8 7 9 7 10 9 10 7

G Bm Em Eb

TAB 7 9 7 9 7 8 13 (13) 12 13 12 13 15 12 15 15 13 15 14 12 11

Bm Em Am D

TAB (11) 12 11 12 11 14 12 10 (10) 9 10 12 8 10 9 10 10 12 10 12 11 9 7 9

Em D

TAB (9) 5 3 5 4 2 0 2 2 0 (0) 4 7 7 7 7 5 7 5

Em Bm

TAB (5) 5 3 5 4 2 0 2 0 2 (2) X X 7 9 7 9 7 9 7 5 7

Em D

TAB (7) 5 3 5 4 2 0 2 2 0

0 2 3 4 5 6 7 8

7 7 X 7 X 7 5
7 7 X 7 X 7 5
7 7 X 7 X 7 5

C Bm7

TAB (5) (5) (5) 5 5 5 X X 5 5 X X 7 7 (7) (7)

G C

TAB 4 3 3-5 3 4 3 3 5 4 3

G Cadd9 C G

TAB 3 5 8 5 3 5 4 3 3 5 4 3 3 5 3 4 3

Am C G G

TAB 3 5 2 4 2 0 4 (4) 4 3 3 5 3 4 3

C G Caad9 C

TAB

G Am C G

TAB

E5

TAB

TAB

Sección en E5

TAB

85

TAB

86

TAB

88

TAB

90

TAB

91

TAB

93

V □ V □ □ V □ V □ V

TAB 15-12 15-12 12 12-15-12 14 14 14-12 14-12 12 14-12 12 14-12 10-10-12-12 10-12-10 12

94

□ V □ □ □ □

TAB 12-10 12-10-12 10-12-14 12-14-12 14-13-14-13-14 12-13-14 12 14-13 12 16-17 14-16-17 15-17-19-19

C D Em D 6/3 C D

TAB (19) 7 4-5-7 7-9 7-9 7-5-7 5-4-5 7 4-5-11 12-9

Em C D Em D 6/3

TAB 10 7-9-7 9-7 7 4-5 7 (7)9 9-7 9 11-12-9-11 12-14-11

112

G Bm Em D

TAB

8 9 8 15 (15) 13 12

114

C G Am D

TAB

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

116

G Bm

TAB

15 full 15 15 12 15 12 15 12 15 12 15 12 15 12 15 12

117

Em Eb

TAB

15 full 17 full 17 18 17 15 16 18 16 15 16 17 14 15 16 13 11 12 11

Bm Em

TAB 14 12 14 11 12 14 12 15 12 14 15 15 12 15 12 15 12 12 15 15 15

Am D

TAB 15 12 15 12 15 14 15 12 15 12 15 14 15 12 14 12 14 12 15 12 14 12 14 12 14 12 14 12

Em

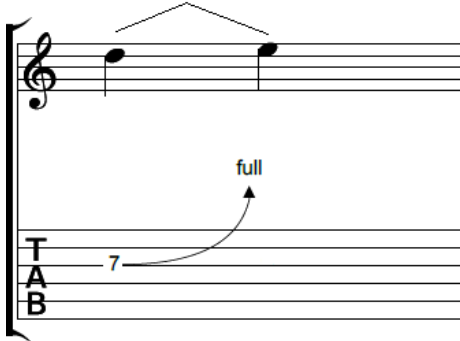
TAB / 12 / 14 / 15 14 15 14 12 14 14 12

Piano Fade Out

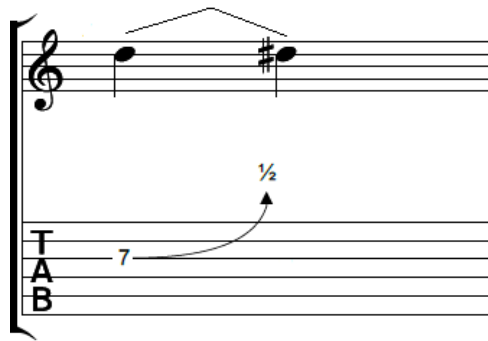
TAB / 12 / 14 / 15 / 14 12 14 12 14 12 3/4

Glosario

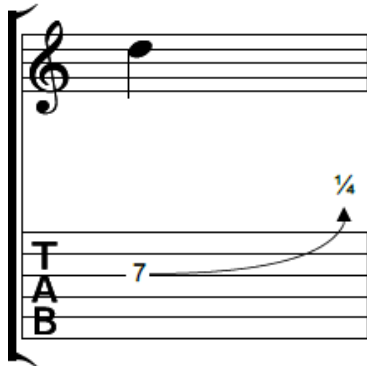
Bend de tono completo: Atacar la nota y levantar la cuerda hasta alcanzar el siguiente tono.



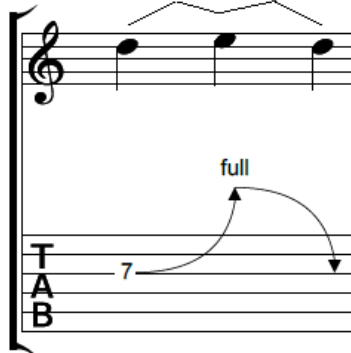
Bend de medio tono: Levantar la cuerda hasta alcanzar medio tono ascendente.



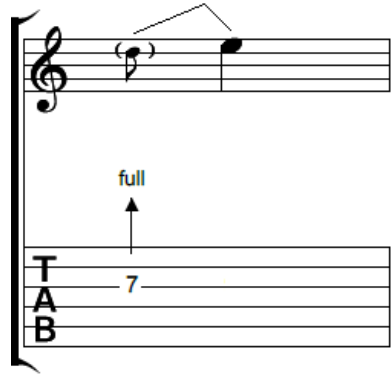
Bend de cuarto de tono:
Levantar la cuerda hasta alcanzar un cuarto de tono ascendente



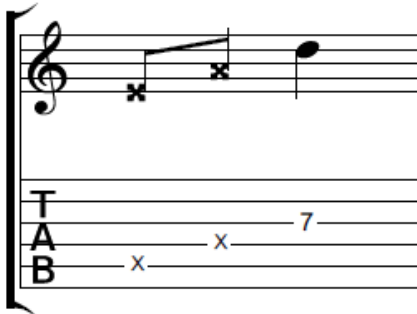
Bend & Release: Atacar la nota y levantarla hasta donde se indique. Después llevarla de vuelta a la nota original. Sólo la primera nota se ataca.



Prebend: Primero levantar la nota hasta donde se indique, después atacar esa nota.



Rastrillar: Silenciar las cuerdas superiores de la nota indicada. El ataque desciende por éstas hasta llegar a la nota que suena.



Cuerdas silenciadas: Un sonido percusivo que se produce debido a dejar levemente la mano que está en el mástil sobre las cuerdas sin ejercer mayor presión, impidiendo su vibración al realizar un ataque sobre ellas.



Pull Off: Pisar las notas al tiempo con los dedos a utilizar. Realizar el ataque y después retirar el dedo de la nota superior jalando la cuerda con éste mismo de tal manera que la nota inferior suene.

Hammer On: Primero atacar la nota inferior. Después, sobre la misma cuerda y la misma mano que pisa la primera nota, martillar la siguiente nota indicada sin necesidad de un segundo ataque.

Slide: Atacar la primera nota, después deslizar el dedo que pisa dicha nota hasta la nota indicada. La segunda nota se ataca.

Slide ligado: Atacar la primera nota, después deslizar el dedo que pisa dicha nota hasta la segunda nota indicada. La segunda nota no se ataca.

Trémolo: La nota indicada se ataca continuamente como se indique en la subdivisión.

Vibrato: La cuerda se hace vibrar subiéndola y bajándola repetidamente con la mano que se ocupa del mástil.

Conclusiones

Partiendo desde el objetivo general, el diseño final de la propuesta se evidenció en formato escrito y sus respectivos audios. Este diseño partió desde los conocimientos previos del autor y las sugerencias por parte del asesor para poder brindar de la mejor manera un material que cuente con un nivel de entendimiento y de contenido pertinente basado en todas las experiencias previas vividas. Esto proporciona una reflexión acerca del gran valor del trabajo que se requiere al momento de escribir un método musical de gran calidad.

Por otro lado, conllevó a una pequeña exploración en otros ámbitos de trabajo como por ejemplo el uso de softwares de grabación y sus herramientas, los cuales requieren un mayor estudio para lograr mejores resultados. Debido a esto, se abre la posibilidad de mejorar mediante un nuevo proceso académico el uso de este tipo de herramientas de edición y grabación, con el fin de incrementar los conocimientos necesarios y en futuro poder compartir material con una mayor calidad en cuanto a diseño y presentación.

También se abre la posibilidad de moldear el objetivo con el fin de brindar una propuesta no sólo auditiva y escrita sino también audiovisual, lo cual requiere de un mayor conocimiento en cuanto a saberes sobre producción de audio y video y los distintos recursos tecnológicos necesarios para garantizar un mejor desarrollo.

En cuanto al guitarrista seleccionado para el proyecto, se pudo observar otros rasgos técnicos e interpretativos que no se encuentran en sus métodos. Dichos rasgos no requieren de una gran complejidad teórica, pero sí de gran feeling y sensibilidad auditiva para poder expresar las ideas melódicas sencillas con mayor determinación, expresión e identidad propia. Esto corrobora las palabras acerca del pensamiento y la filosofía musical de Friedman al expresar que no se requiere de un gran conocimiento teórico para poder interpretar la guitarra eléctrica a ese nivel y poder dejar huella en la comunidad no sólo guitarrística sino también a nivel musical en general.

Personalmente es una gran motivación para estudiar formalmente producción de audio y sonido y poder compartir en un futuro y con buena calidad todas las ideas propias que contribuyan a la

formación de un guitarrista con base en el pensamiento musical de Friedman al cual admiré y admiro aún mucho más.

Desde lo musical, deja un crecimiento instrumental enorme favoreciendo ejecución instrumental, velocidad y limpieza en el sonido. También, el hecho de cómo abordar ideas sencillas sin la necesidad de recurrir a una teoría mucho más compleja como se expuso anteriormente reflexionando en el pensar musical de Friedman.

Por último, desde el punto de vista pedagógico, el trabajo me lleva a reflexionar desde mi labor como pedagogo debido a que enfrenté varias situaciones en las cuales debí pensar acerca de la mejor manera de transmitir las ideas propuestas y realizar suposiciones desde el punto de vista de estudiantes y lectores que posiblemente estén interesados en leer y apropiarse de las ideas plasmadas en este proyecto para garantizar la mejor comprensión en la transmisión de toda la idea en general.

Bibliografía

Clases de guitarra online. (s.f.). Glosario de técnicas guitarrísticas. Recuperado (2019) de <https://www.clasesguitarraonline.com/tecnica-de-guitarra/2016/12/4/tecnica-guitarra>

Contreras Paredes, Liz Amanda Vanesa. (2016). Pequeñas piezas para bandola andina colombiana en un formato inédito. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá 2016.

DeChile.net. (s.f.). Etimología de Técnica. Recuperado (2019) de <http://etimologias.dechile.net/?te.cnica>

El blog de Carlos Vicent, Reflexiones sobre la música en cualquiera de sus formas. (2015). Los modos de la escala Hirajoshi. Febrero de 2015. Recuperado (2019) de <https://carlosvicentblog.com/2015/02/04/los-modos-de-la-escala-hirajoshi/>

Encyclopaedia Metallum, The metal Archives. Marty Friedman (agosto de 2019) Enciclopedia dedicada al género Metal. Recuperado (2019) de https://www.metal-archives.com/bands/Marty_Friedman/1682

Escribir canciones. (s.f.). Todas las técnicas de guitarra. Recuperado (2019) de <https://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponer-musica/116-tecnicas-de-guitarra.html>

Friedman, Marty. (1991). Exotic Metal Guitar.

Friedman Marty. (1992). Melodic Control.

Friedman Marty. (1995). The Essential.

Friedman Marty. (1999). Electric Guitar Day One.

Friedman Marty. (2003). Masterclass: Exotic Scales and Soloing.

Friedman Marty. (2005). 99 Secret Lead Guitar Phrases.

Guitar World. Articles by: Marty Friedman. (2019). Revista dedicada a la Guitarra Eléctrica <https://www.guitarworld.com/author/marty-friedman>

Historia de la técnica instrumental guitarrística. (s.f.). Noticia de inscripción a curso de posgrado. Recuperado (2019) de <https://www.unnoba.edu.ar/curso-de-posgrado-sobre-historia-de-la-tecnica-instrumental-guitarristica/>

López Cano, Rubén. San Cristóbal Opazo, Úrsula. (2014). Investigación Artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Primera edición: Barcelona, diciembre 2014.

Marty Friedman Official Website. (s.f.). Página oficial de Marty Friedman. Recuperado (2019) de <http://martyfriedman.com/>

Mono Blog. (marzo de 2018). Marty Friedman talks Japan and guitar techniques. Entrevista para el blog digital. Traducido del inglés por el autor. Recuperado (2019) de <https://blog.monocreators.com/marty-friedman-talks-japan-metal-and-picking-techniques/>

Pérez Ortiz, Iván Darío. (2014). Aproximación al estudio y a la técnica instrumental. Pontificia Universidad Javeriana

Pérez porto, Julián & Merino, María. (2008). Definición de Técnica. Recuperado (2019) de <https://definicion.de/tecnica/>

Real Academia Española. (2019). Definición de Técnico. En diccionario online edición del tricentenario. <https://dle.rae.es/srv/fetch?id=ZIKyMDs>

Rodríguez Balcerio Giovanni Alonso. (2016). La guitarra eléctrica solista en la interpretación del pasillo y el bambuco andino colombiano. Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá 2016.

Rosillo Flores, Maber Alonso. Ortiz Restrepo, Eider Alexander. (2015). Entre bandolas, un encuentro de la bandola andina y llanera. Universidad Pedagógica Nacional, enero de 2015.

Shifres, F. (octubre de 2015). Técnica instrumental y apropiación de sonoridades.

Disciplinamiento de los cuerpos vs. desobediencia epistémica. Trabajo presentado en el II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre el Cuerpo y Corporalidades en las Culturas. Bogotá: Red de antropología de y desde los cuerpos

Stock, Jonathan. (1993). A historical account of the Chinese two-stringed fiddle Erhu. The galpin society journal 1993.

Tuñez, M., Guzmán, M. N., Ferrero, L., y Shifres, F. (2018). ¿De qué hablamos cuando hablamos de técnica instrumental? Análisis de las concepciones de músicos profesionales. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música, (pp. 137-143). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Ultimate Guitar.com (agosto de 2017). Marty Friedman's guitar Technique Analysis. Recuperado (2019) de https://www.ultimate-guitar.com/lessons/guitar_techniques/marty_friedmans_guitar_technique_analysis.html

Vera Varela, Juan Sebastián. (2013). Bandolarium, cuatro obras para bandola sola. Bogotá, Junio de 2013.

Wikipedia, La enciclopedia libre. (enero de 2019) Marty Friedman. Recuperado (2019) de https://es.wikipedia.org/wiki/Marty_Friedman

Wikipedia, La enciclopedia libre. (agosto de 2019) New Age (Música). Recuperado (2019) de [https://es.wikipedia.org/wiki/New_age_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/New_age_(m%C3%BAsica))

Zambrano Gómez, Osman Said. (2016). Análisis descriptivo de elementos rítmicos, melódicos, armónicos y técnicos de cuatro obras de Joe Satriani. Proyecto de grado de la facultad de artes de la universidad distrital de Bogotá, ASAB. Recuperado (2019) del repositorio digital de la universidad distrital en <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/4405/1/ZambranoG%C3%B3mezOsmanSaid2016..pdf>

Zerrate Rubio, Darío. Arias Obregón, Jaime. Tovar Pachón, Humberto & Noguera R, Julio Alberto. (Julio de 2009). La formación instrumental de los licenciados en música. Revista Pensamiento, Palabra y Obra. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.