

# **LA LLANURA SOBRE SEIS CUERDAS Y UN AMPLIFICADOR**

**Propuesta de material didáctico para la enseñanza de la guitarra eléctrica a partir de los golpes: Gabán, Zumba que Zumba y Pajarillo en el Joropo.**

**Daniel Fernando Capera Ayure**

**Universidad Pedagógica Nacional**

**Facultad de Bellas Artes**

**Departamento en educación musical**

**Licenciatura en música**

**Bogotá D.C.**

**2021**

# **LA LLANURA SOBRE SEIS CUERDAS Y UN AMPLIFICADOR**

Propuesta de material didáctico para la enseñanza de la guitarra eléctrica a partir de los golpes: Gabán, Zumba que Zumba y Pajarillo en el Joropo.

Daniel Fernando Capera Ayure

Monografía para optar al título de Licenciado en Música

Asesor específico:

Francisco Javier Avellaneda Ramírez

**Universidad Pedagógica Nacional**

**Facultad de Bellas Artes**

**Departamento en educación musical**

**Licenciatura en música**

# Contenido

<b>1. Elementos preliminares de la investigación.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Planteamiento del problema.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Pregunta de investigación .....</b>	<b>2</b>
<b>1.3 Antecedentes .....</b>	<b>3</b>
<b>1.4 Justificación.....</b>	<b>5</b>
<b>1.5 Objetivo general.....</b>	<b>6</b>
<b>1.6 Objetivos Específicos.....</b>	<b>6</b>
<b>2. Marco teórico .....</b>	<b>7</b>
<b>2.1 Breve contexto histórico sobre algunas músicas tradicionales en Colombia y las nuevas músicas colombianas.....</b>	<b>7</b>
<b>2.2 Estado de avance de la guitarra eléctrica en las músicas colombianas .....</b>	<b>12</b>
<b>2.3 Elementos técnicos y recursos musicales en la guitarra eléctrica.....</b>	<b>15</b>
<b>2.3.1 Técnicas: .....</b>	<b>16</b>
<b>2.3.5 Regiones en la guitarra.....</b>	<b>18</b>
<b>2.4 Definición de Material didáctico .....</b>	<b>20</b>
<b>2.5 Rasgos históricos y musicales del Joropo: .....</b>	<b>22</b>
<b>2.5.1 Estilo y sistemas de acentuación .....</b>	<b>23</b>
<b>2.5.2 Elementos técnicos representativos de algunos instrumentos del conjunto llanero.....</b>	<b>29</b>
<b>2.5.3 Elementos representativos en los golpes:.....</b>	<b>33</b>
<b>2.6 Análisis musical de los golpes:.....</b>	<b>36</b>
<b>2.6.1 El gabán - Urbino Ruiz .....</b>	<b>37</b>
<b>2.6.2 Zumba que Zumba – Luis Quinitiva.....</b>	<b>40</b>
<b>2.6.3 Pajarillo despellejao – Anselmo López.....</b>	<b>42</b>
<b>3. Marco metodológico .....</b>	<b>46</b>
<b>3.1 Enfoque de investigación.....</b>	<b>46</b>
<b>3.2 Tipo de investigación .....</b>	<b>46</b>
<b>3.3 Instrumentos de indagación.....</b>	<b>47</b>
<b>3.4 Población.....</b>	<b>47</b>
<b>3.5 Diseño metodológico.....</b>	<b>47</b>

3.6 Cronograma .....	48
<b>4. Desarrollo metodológico .....</b>	<b>49</b>
4.1 Equipamiento y ecualización.....	49
4.1.1 Guitarra de cuerpo hueco (hollow body) .....	50
4.1.2 Amplificador de transistores para guitarra eléctrica.....	51
4.1.3 Plectro .....	52
4.2 Adaptaciones.....	53
4.2.1 Adaptación de la base del cuatro.....	53
4.2.2 Adaptación del acompañamiento de la bandola llanera.....	54
4.2.3 Adaptación del acompañamiento del arpa.....	55
4.2.4 Adaptación Bajo .....	56
4.2.5 Adaptación del acompañamiento a tapping .....	57
4.2.6 Ejecución de las melodías .....	57
4.2 Estudios para guitarra eléctrica acompañante.....	59
Estudio No 1 - base cuatro .....	60
Estudio No 2 - base bandola llanera .....	66
Estudio No 3 - base arpa .....	74
Estudio No 4 - base bajo .....	80
Estudio No 5 – base tapping .....	85
Audios de cada estudio .....	89
4.3 Estudios para guitarras eléctricas.....	90
Estudio de Gaban para guitarras eléctricas.....	¡Error! Marcador no definido.
Estudio de Zumba que zumba para guitarras eléctricas .....	¡Error! Marcador no definido.
Estudio de Pajarillo para guitarras eléctricas.....	¡Error! Marcador no definido.
Audios Estudios melódicos .....	94
4.4 Entreverao (Obra).....	95
Audios Entreverao .....	96
4.5 Validación por parte de expertos .....	97
<b>5. Conclusiones .....</b>	<b>102</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>104</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>107</b>

## Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Lista de reproducción Nuevas músicas colombianas .....	11
Ilustración 2. Popurrí “Atlántico-Cosita linda-Guabina chiquinquireña” , grabado por el sexteto Luis Rovira.....	12
Ilustración 3. Javier Pérez interpretando “Más de lo mismo bambuco jazz” Carrera Quinta .....	14
Ilustración 4 Teto Ocampo interpretando "La Espuela Del Bagre".....	15
Ilustración 5. Técnicas en guitarra eléctrica.....	17
Ilustración 6. Región 1 Guitarra.....	18
Ilustración 7. Región 2 Guitarra.....	19
Ilustración 8. Región Guitarra 3.....	19
Ilustración 9. Sistemas de acentuación en el bajo .....	27
Ilustración 10. Sistemas de acentuación en el cuatro y maracas.....	28
Ilustración 11. Cuatro llanero o venezolano.....	29
Ilustración 12. Bandola llanera .....	30
Ilustración 13. Arpa llanera .....	32
Ilustración 14. Bajo eléctrico.....	33
Ilustración 15. Círculo armónico del golpe Gabán .....	35
Ilustración 16. Círculo armónico del golpe Zumba que zumba.....	35
Ilustración 17. Círculo armónico del golpe Pajarillo .....	36
Ilustración 18. Secciones Gabán .....	37
Ilustración 19. análisis Gabán .....	40
Ilustración 20. Secciones Zumba que zumba.....	40
Ilustración 21. Análisis Zumba que zumba.....	41
Ilustración 22. Secciones Pajarillo .....	42
Ilustración 23. Análisis Pajarillo.....	45
Ilustración 24. Guitarra de cuerpo hueco (hollow body).....	51
Ilustración 25. Ecuilización Amplificador .....	52
Ilustración 26. Plectro .....	52
Ilustración 27. Pedal de octavación.....	56
Ilustración 28. Ejemplo ejecución de melodías.....	59
Ilustración 29. Cambio de sistema.....	60
Ilustración 30 Rasgueo inicial sin ningún acorde - Por corrio .....	61
Ilustración 31. Rasgueo inicial con acordes - Por corrio .....	61
Ilustración 32. Rasgueo con apagado sin ningún acorde – Por derecho.....	62
Ilustración 33. Rasgueo con apagado cambiando de posiciones durante una o varias vueltas de la progresión - Por corrio.....	63
Ilustración 34. Rasgueo inicial sin ningún acorde - por derecho .....	63
Ilustración 35. Rasgueo inicial con acordes - por derecho .....	63
Ilustración 36. Rasgueo con apagado sin ningún acorde - por derecho .....	64

Ilustración 37. Rasgueo con apagado cambiando de posiciones durante una o varias vueltas de la progresión - por derecho.....	65
Ilustración 38. Ejemplos Cuatro .....	65
Ilustración 39. Tabla cambio de sistema estudio de cuatro.....	66
Ilustración 40. Estudio-Acompañamiento Cuatro .....	66
Ilustración 41. Arpegios con el plectro – por corrio .....	67
Ilustración 42. Arpegios con Jalao - por corrio.....	67
Ilustración 43. Arpegios con hybrid picking - por corrio.....	68
Ilustración 44. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque) variación 1 - por corrio.....	68
Ilustración 45. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque) variación 2 – por corrio.....	69
Ilustración 46. Arpegios con el plectro variación 1 - por derecho .....	69
Ilustración 47. Arpegios con el plectro variación 2 - por derecho .....	70
Ilustración 48. Arpegios con Jalao – por derecho .....	70
Ilustración 49. Arpegios con hybrid picking variación 1 – por derecho .....	71
Ilustración 50. Arpegios con hybrid picking variación 2 – por derecho .....	71
Ilustración 51. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque) variación 1 - por derecho .....	72
Ilustración 52. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque) variación 2 - por derecho .....	72
Ilustración 53. Ejemplos Bandola.....	73
Ilustración 54. Tabla cambio de sistema estudio de bandola llanera.....	73
Ilustración 55. Estudio-Acompañamiento Bandola .....	74
Ilustración 56. Acompañamiento bajo y acordes - por corrio .....	75
Ilustración 57. Arpegios - por corrio.....	76
Ilustración 58. Cueriao - por corrio .....	76
Ilustración 59. Acompañamiento bajo y acordes variación 1 - por derecho.....	77
Ilustración 60. Acompañamiento bajo y acordes variación 2 - por derecho.....	77
Ilustración 61. Arpegios variación 1 - por derecho .....	78
Ilustración 62. Arpegios variación 2 - por derecho .....	78
Ilustración 63. Cueriao - por derecho .....	78
Ilustración 64. Ejemplos Arpa.....	79
Ilustración 65. Tabla cambio de sistema estudio de arpa.....	79
Ilustración 66. Estudio - Acompañamiento Arpa .....	80
Ilustración 67. Células rítmicas e intervalos variación 1 - por corrio .....	81
Ilustración 68. Células rítmicas e intervalos variación 2 - por corrio .....	81
Ilustración 69. Melodías o pasos - por corrio .....	81
Ilustración 70. Células rítmicas e intervalos variación 1 - por derecho.....	82
Ilustración 71. Células rítmicas e intervalos variación 2 - por derecho.....	82
Ilustración 72. Melodías o pasos, Inicio pajarillo - por derecho .....	83
Ilustración 73. Melodías o pasos - por derecho.....	83
Ilustración 74. Melodías o pasos, Final pajarillo - por derecho .....	83
Ilustración 75. Ejemplos Bajo .....	84
Ilustración 76. Tabla cambio de sistema estudio de bajo .....	84
Ilustración 77. Estudio - Acompañamiento Bajo.....	85
Ilustración 78. Bajos y acordes - por corrio .....	86
Ilustración 79. Arpegios - por corrio.....	86
Ilustración 80. Bajos y acordes variación - por derecho.....	86

Ilustración 81. Bajos y acordes variación 2 - por derecho .....	87
Ilustración 82. Arpegio - por derecho .....	87
Ilustración 83. Ejemplos Tapping .....	88
Ilustración 84. Tabla cambio de sistema estudio de tapping .....	88
Ilustración 85. Estudio - Acompañamiento Tapping .....	89
Ilustración 86. Audios. Estudios- Acompañamiento .....	89
Ilustración 87. Tabla secciones melódicas estudio de Gabán .....	90
Ilustración 88. Partitura de Gabán - transcripción Ricardo Zapata.....	91
Ilustración 89. Estudio Melódico Gabán .....	91
Ilustración 90. Tabla secciones melódicas estudio de Zumba que zumba .....	92
Ilustración 91. Estudio Melódico Zumba que zumba .....	92
Ilustración 92. Partitura de pajarillo diseño Paulo Triviño .....	93
Ilustración 93. Estudio melódico Pajarillo .....	94
Ilustración 94. Audios. Estudios Melódicos .....	95
Ilustración 95. Entreverao-Obra .....	96
Ilustración 96. Audios Entreverao .....	97

## Dedicatoria

*A mi familia por el apoyo constante y enseñanzas desde pequeño.*

*Mis maestros por esos consejos precisos.*

*A la música por permitirme conocerla y explorarla.*

## Resumen

El presente trabajo busca la creación de un material didáctico para guitarra eléctrica, a partir de la música de la región los llanos Colombo-venezolanos. Esta dividido en dos secciones. La primera es el marco teórico donde se encuentran todos los referentes musicales, históricos y contextuales, tanto de la guitarra eléctrica como de la música llanera (Joropo).

En la segunda parte se encuentra el material didáctico. En el cual se muestra el proceso de adaptación de los diferentes instrumentos del conjunto tradicional llanero, la secuencia para la apropiación de estas adaptaciones y los diferentes estudios que hacen parte del material.

A esto se suma el material audiovisual presente durante todo el trabajo; aclarando diferentes ejemplos e ideas propias de cada sección.

## Introducción

Este trabajo pretende abordar las diferentes maneras en que la guitarra eléctrica se puede incorporar dentro de las músicas tradicionales, específicamente dentro del Joropo (o música llanera). Así pues, se toman los diferentes roles que esta música posee, como lo son el armónico y melódico creando una adaptación de los diferentes instrumentos en guitarra eléctrica.

Estas adaptaciones se presentan en un material que busca generar una propuesta para la enseñanza de la guitarra eléctrica a partir de estas músicas. Explorando las diferentes posibilidades, tanto sonoras como interpretativas generando una mayor diversidad de materiales para la misma.

El trabajo está dividido en dos partes: La primera donde se hace un recuento y análisis sobre los aspectos generales del Joropo, la guitarra eléctrica, la incursión de esta dentro de las músicas tradicionales, entre otras.

La segunda habla sobre el proceso de experimentación y adaptación de los diferentes instrumentos del conjunto tradicional llanero, para luego proponer un material didáctico que pueda ayudar a un acercamiento al Joropo desde la guitarra eléctrica.

La manera en que se trabaja este material consta de ejemplos escritos, partituras, estudios y apoyo audiovisual, que permita una mayor claridad en las ejecuciones propias de los instrumentos adaptados.

Para finalizar, se propone una obra donde todos los elementos trabajados con anterioridad se incorporan creando una obra de mayor extensión que los estudios propuestos, acercándose así a una interpretación muy usada dentro del Joropo.

# 1. Elementos preliminares de la investigación

## 1.1 Planteamiento del problema

Durante la segunda mitad del siglo XX la guitarra eléctrica se ha convertido en un instrumento ampliamente difundido alrededor del mundo. Su repertorio posee una base en los ritmos tradicionales de Estados Unidos como lo son el blues y el jazz (León, 2018); ritmos que ayudaron en la posterior creación y evolución de géneros como el funk (Vianna, 1988), también el pop y el rock, entre muchos otros. Estos géneros aportaron a su creación como instrumento y a sus respectivas técnicas. De esta manera la discografía que se fue creando a partir de estos ritmos genera un interés sobre la guitarra eléctrica ya que, de alguna forma estos registros auditivos son en muchos casos, el primer insumo para comenzar con el estudio de la guitarra eléctrica.

De los géneros antes mencionados existe una gran variedad de materiales didácticos como estudios, métodos, guías, transcripciones y repertorios pensados para la guitarra eléctrica, tanto en formato solista como en conjunto. Por otra parte nuestras músicas tradicionales no cuentan con la misma variedad de materiales para su apropiación y estudio en la guitarra eléctrica.

Tomando en cuenta lo anterior y sumándole la creciente demanda de programas académicos formales donde se incluye a la guitarra eléctrica como un instrumento de estudio riguroso, la creación de materiales didácticos que trabajen los elementos técnicos e interpretativos desde nuestras músicas tradicionales se convierte así en una necesidad. Esto genera investigación en diferentes ramas de la música, tanto en la creación y composición para el instrumento, como en las formas de enseñanza y los repertorios a trabajar (León, 2018).

Es importante nombrar que las músicas colombianas han ido ganando poco a poco un espacio dentro de la academia. El caso más representativo de ello se encuentra dentro de la música andina colombiana y específicamente en el aire tradicional del bambuco, pero dado su carácter de música popular la academia fue reacia a su

incorporación durante la primera parte del siglo XIX, por lo cual su incorporación paulatina se dio en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX (Cruz, 2002). Así, se generó durante gran parte de este periodo que las demás músicas colombianas se vieran relegadas a otros ámbitos con menor importancia en el discurso de lo nacional. Algunas por mero desconocimiento, otras por tomarlas como variantes del bambuco (Cruz, 2002). Este paradigma del bambuco como música nacional fue migrando a mediados del siglo XX, dando la posibilidad que las músicas representativas de las otras regiones pudieran ser tomadas como elementos dentro de la idea de lo nacional (Leal, 2014)

Siguiendo con esto, el Joropo es una de esas músicas regionales con un papel importante en el territorio de los llanos colombo-venezolanos donde forman parte fundamental para la cultura (Arenas, 2009). Su difusión y aprendizaje principalmente se da de manera oral (Contreras, 2019) aunque durante las últimas décadas ha tomado relevancia dentro de algunas investigaciones académicas (como esta), por lo cual se pueden encontrar algunos materiales para su enseñanza.

De esta manera, desde las investigaciones académicas de las músicas tradicionales se han ido creando algunos materiales específicamente para guitarra eléctrica referentes para su desarrollo técnico y apropiación de las músicas tradicionales. Junto a esto, la inclusión de la guitarra eléctrica dentro de las prácticas musicales de las músicas tradicionales y su hibridación con las músicas foráneas crean un movimiento denominado *nuevas músicas colombianas* (Santamaría, 2007).

Esta es una base importante ya que, desde la inclusión de la guitarra eléctrica en este tipo de músicas se crean nuevas sonoridades, maneras de interpretar y apropiar diferentes elementos musicales y técnicos en la guitarra eléctrica.

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿Cuáles son los componentes técnicos y musicales de los instrumentos del conjunto tradicional llanero y los golpes Gabán, Zumba que zumba y Pajarillo, que aportan al aprendizaje técnico e interpretativo de la guitarra eléctrica?

### 1.3 Antecedentes

Durante la búsqueda de antecedentes concernientes a materiales didácticos para un instrumento basados en alguna música tradicional y su adaptación a la guitarra eléctrica, se ha encontrado pertinente tomar los siguientes como antecedentes para este trabajo.

- Monografía - Universidad pedagógica nacional *“Propuesta de un material didáctico para la adaptación de la guitarra eléctrica al ritmo de porro chocoano”* (2018) de Juan Vargas Torres, donde se habla sobre la adaptación del género “Porro Chocoano” a la guitarra eléctrica, generando un recurso didáctico para su posterior aprendizaje y apropiación. Así, se pretende abordar desde la cultura, la historia y la región, como este género en específico se gestó y fue evolucionando. Sus distintos formatos de interpretación y un análisis musical detallado, para generar así, una adaptación a la guitarra eléctrica mucho más cercana.

Una de las fuentes de información ampliamente utilizada en este trabajo es la entrevista a diferentes intérpretes de guitarra eléctrica que tocan porro chocoano. Así la información obtenida deriva en un práctica musical donde se evidencia la interacción de estos músicos, con el género y las músicas del pacifico norte, generado un puente entre estas y la guitarra eléctrica. Aporta así a este trabajo de grado un excelente antecedente Esto debido a la creación y utilización de un material didáctico con base en la música tradicional del pacifico norte, lo cual proporciona una base para la creación del material de esta investigación.

- Monografía - Universidad pedagógica nacional *“-Del grito al Pick- Aplicación de características Interpretativas de la gaita hembra, en el aire de gaita, al lenguaje de la guitarra eléctrica”* (2017) de Fabián Valbuena Romero. Busca la adaptación del lenguaje musical de la gaita hembra en las músicas del caribe colombiano a la guitarra eléctrica. Para ello, hace un análisis musical,

desde la transcripción y traducción del lenguaje de la gaita para llegar a adaptar algunas ideas rítmico-melódicas.

Hace un análisis musical y sociocultural sobre el género de gaita en la música del caribe colombiano. Desde allí, parte para hacer una adaptación o como el mismo autor nombra, una “traducción” del lenguaje de la gaita hembra a la guitarra eléctrica. La importancia que tiene este trabajo como antecedente, se basa en la adaptación del lenguaje de una música tradicional a la guitarra eléctrica, elemento fundamental para esta investigación; ya que se pretende generar una adaptación tanto de las técnicas como del lenguaje que se puede utilizar en algunos instrumentos de la música llanera.

- Tesis de maestría – Maestría en músicas colombianas “*Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista*” (2020) de Francisco Avellaneda. En esta tesis se trabaja sobre la adaptación de estudios para bandola solista a la guitarra eléctrica solista. Para ello habla sobre las técnicas compartidas entre ambos instrumentos, los géneros a trabajar y las adaptaciones a la guitarra eléctrica desde un material ya creado para otro instrumento.

La importancia que tiene este trabajo como antecedente, radica principalmente en la adaptación de un instrumento tradicional a la guitarra eléctrica, como es el caso de la bandola andina. Desde allí se estudian las técnicas compartidas y las divergencias en ejecución que se puedan gestar para crear diferentes tipos de sonoridades en la guitarra eléctrica y adaptaciones propias de esta investigación.

## 1.4 Justificación

El presente proyecto plantea la creación de un material didáctico para guitarra eléctrica donde se evidencie tanto el desarrollo técnico propio del instrumento, como la interpretación y apropiación de la música llanera. Esto con el objeto de incorporar los elementos del lenguaje de la misma; ya que, en la práctica común la guitarra eléctrica no posee un amplio material didáctico que trabaje sobre esta música.

Los componentes pedagógicos que se pueden brindar a través de este material aportan una mayor comprensión de lo antes mencionado, abordando y potenciando también los elementos que el estudiante desee desarrollar, generando un diálogo entre el material de estudio, los conocimientos e intereses del mismo. De esta manera la música llanera puede contribuir al desarrollo ritmo-melódico debido a la complejidad que sus melodías tradicionales en cuestiones rítmicas como la sincopa.

En cuanto a la interacción de cada instrumento del formato tradicional llanero, se pueden adaptar estos dentro de los roles de la guitarra eléctrica. Esto permite generar una conciencia sobre el rol melódico y su importancia dentro del conjunto, debido a que es el que toma el primer plano de la atención del oyente. Por su lado el rol de acompañamiento se da en un segundo plano por lo cual es importante brindar el sustento a la melodía y no rivalizar con esta. Así se trabajarán los diferentes elementos propuesto dentro de las adaptaciones de cada instrumento, generando variaciones que permitan una mayor variedad a la hora del acompañamiento.

Los golpes a trabajar serán los del Gabán, zumba que zumba y Pajarillo. Cada uno de ellos se ha incorporado dentro de este trabajo debido a sus componentes melódicos, armónicos y rítmicos.

Para el caso del gabán se plantea como un golpe armónicamente sencillo pero con un componente melódico variado, lo que permite enfocarse en este aspecto mayormente. En el caso del Zumba que zumba, al ser un golpe con una progresión más larga es ideal para trabajar las diferentes posibilidades de acompañamiento

que se pretende abordar dentro de este trabajo. Por último, el pajarillo posee características rítmicas, melódicas y de acentuación que lo diferencia sustancialmente de los anteriores golpes añadiendo otras posibilidades, tanto en lo melódico, como en lo armónico.

Así pues, se busca generar con este material diferentes posibilidades de apropiación que el estudiante puede abordar, tomando los elementos antes mencionados e incorporándolos dentro de su práctica musical en otras músicas de interés personal.

### **1.5 Objetivo general**

Desarrollar un material didáctico para guitarra eléctrica, con base en los recursos técnico-musicales presentes en los instrumentos del conjunto tradicional llanero junto con tres golpes característicos del Joropo, como lo son el pajarillo, zumba que zumba y el gabán.

### **1.6 Objetivos Específicos**

- Analizar los tres golpes del Joropo propuestos donde se evidencie el lenguaje y la interpretación de los mismos.
- Examinar la interacción y técnicas propias de los instrumentos del conjunto tradicional llanero, para crear una adaptación a la guitarra eléctrica de estos elementos.
- Recopilar diferentes técnicas propias de la guitarra eléctrica, que permitan el desarrollo técnico del instrumento
- Crear y adaptar un material didáctico con soporte audiovisual, partiendo de la recopilación hecha con anterioridad de las técnicas propias de la guitarra eléctrica y el lenguaje e interpretación del Joropo.
- Evaluar el material por parte de expertos en guitarra eléctrica, dando un concepto acerca del material.

## 2. Marco teórico

### 2.1 Breve contexto histórico sobre algunas músicas tradicionales en Colombia y las nuevas músicas colombianas.

Colombia es un país de diferentes influencias culturales y musicales provenientes de diversos territorios que ha generado una hibridación y mestizaje. Esto ha llevado a que se constituya como una nación multicultural y multiétnica donde diferentes tipos de músicas se han gestado y desarrollado (Flóres, 2019). Tomando como referencia esta idea, podemos nombrar algunos procesos que se han dado con respecto a las músicas de algunas regiones de Colombia:

Para la consolidación del estado colombiano una de las primeras músicas que se reivindica del pueblo y se torna en la música nacional es el bambuco (Cruz, 2002). Esto género que las demás músicas populares se relegaran a un papel secundario, dejando muchas de estas, olvidadas con el paso del tiempo.

Como menciona (Blanco, 2013):

*“Es fundamental la comprensión de las jerarquías dentro las prácticas culturales, develar cómo se construyen, reproducen y cómo se establece la distinción entre cuáles son auténticas-superiores, cuáles comunican más que las otras, y por tanto son estéticamente mejor logradas, son más sugestivas. Dentro de estas estructuras clasificatorias se hace evidente el sistema de valores culturales, donde por un lado encontramos las altamente valoradas formas de las bellas artes, de la "alta cultura" y por el otro los productos populares, del vulgo, de las "clases bajas"” (p.182).*

Así mismo se generó una corriente donde el mismo bambuco sufrió una transformación y fue llevado hacia la música erudita europea, quitando poco a poco algunos elementos de su carácter indígena y afro. A este proceso se le conoce como el blanqueamiento, ya que prima la raíz europea sobre las demás (Leal, 2014).

De esta manera, se puede nombrar el concurso *Música de Colombia* patrocinado por la empresa Fabricato que se organizó entre el año de 1947 a 1951 (Santamaría, 2007).

Citando a (Santamaría, 2007) se puede observar lo siguiente:

*“Música de Colombia estaba dividido en dos grandes categorías: la académica y la popular. En lo académico, se premiaba con \$1500 (pesos) a la mejor fantasía sinfónica sobre temas colombianos. En la categoría de lo popular se otorgaba un premio de \$750 (pesos) al mejor bambuco, y tres premios de \$500 (pesos) al mejor pasillo, mejor aire colombiano, y a la mejor canción colombiana. Si nos detenemos a en la categorización y el monto de los premios, veremos que hay una clara intención por establecer una jerarquía en la representación de lo nacional: lo académico está por encima de lo popular, y el bambuco el considerado más importante que los otros géneros tradicionales populares” (p.12).*

Tomando como referencia lo mencionado anteriormente, este proceso de valoración de lo nacional ocurrido durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX, donde se puede observar como las demás músicas no llegan a tener la misma importancia dentro del contexto nacional como si lo pueden llegar a tener dentro de cada uno de sus lugares de origen. También se pueden llegar a encontrar conflictos con las músicas propias de una región y grupo social con respecto a la élite dominante del mismo lugar. Caso similar ocurrido en la zona de buenaventura (pacífico colombiano), donde la élite blanca a principios del siglo XX sentía repudio por la música de marimba que los afrocolombianos ejecutaban para sus celebraciones (Leal, 2014). De esta manera el blanqueamiento de las costumbres de otros grupos étnicos generó que esas músicas no tuvieran cabida hasta llegada la segunda mitad del siglo XX, donde la idea del folclor y del rescate cultural comienza a tomar fuerza (Blanco, 2013).

Otro caso que atañe de forma directa este trabajo es el correspondiente a la música de los llanos orientales. Esta región contaba con pocas vías de acceso durante el siglo XIX y parte del XX (Martín, 1979), lo que genero a través de su música, la historia misma de su territorio. Esto debido al abandono estatal y a la unificación de una historia única por parte de las élites de la época, donde el componente blanco y específicamente el de la zona andina colombiana jugaban un papel preponderante, con respecto a las demás regiones y grupos étnicos (Fragúa, 2017).

De esta manera podemos encontrar dentro de las representaciones musicales de la zona de los llanos colombianos, corrios (denominación popular para corridos), pasajes, tonadas y golpes llaneros. Para (Fragúa, 2017) estos corrios son:

*“los llamados corridos constituyen un conjunto de prácticas musicales, literarias y poéticas que, durante diferentes períodos, narraron, recogieron y construyeron la memoria de los hechos, personajes e hitos que marcaron la configuración regional de este vasto territorio. A diferencia de la historia oficial y de los estilos musicales convencionales del género llanero, los corridos, dada su forma, su contenido y su patrón de transmisión fundamentalmente oral y anónimo, permanecieron al margen del relato reconocido, latente únicamente en la memoria de adultos mayores y estudiosos de la región” (p.51).*

Así, los corrios, pasajes, tonadas y golpes llaneros, se convirtieron en el depositario de las historias del llano; sus paisajes, trabajos, momentos de la vida cotidiana y la violencia que esta región tuvo (y sigue teniendo) quedan guardados en el imaginario de sus letras (Fragúa, 2017)

Por otro lado, retomando la idea de reivindicación de las músicas tradicionales, a partir de la década de 1940 y con mucha mayor fuerza desde la década de 1960 en adelante, se da este fenómeno con las demás músicas colombianas.

Como lo menciona (Leal, 2014):

*“El tránsito del folclor como política de Estado a ocupación académica estuvo marcado por la creación en 1947 de la Revista Colombiana de Folclor por parte del Instituto Etnológico Nacional y por la conformación en 1959 del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales del Conservatorio de la Universidad Nacional. El Centro respondió a la preocupación por la inminente desaparición o alteración de “sectores de la música vernácula” considerados “los índices vivos más directos y reveladores de la idiosincrasia de los distintos núcleos del pueblo colombiano”. Estas palabras de uno de los investigadores de la época recogen dos de las características del folclor señaladas por el etnomusicólogo Carlos Miñana: la visión apocalíptica del choque de las culturas “tradicionales” con los procesos modernizadores y su profunda relación con proyectos nacionalistas” (p.122).*

De esta manera surge el choque entre la recuperación y el rescate de las músicas tradicionales. Tomándolas desde el concepto de la ilustración alemana del “folk” (folclor), donde se toma al pueblo como depositario de la cultura y al folclor como un derivado de la misma (Blanco, 2013). Así, la visión nostálgica y de rescate de lo popular crea una concepción en la cual las músicas tradicionales deben permanecer estáticas e inmutables como si de artículos de museo se trataran, dejando de lado sus propios contextos y cambios que se van gestando con el paso del tiempo y las influencia que pueda llegar de otros lugares del mundo (Blanco, 2013)

Así. Como lo menciona (Leal, 2014):

*“La Dirección Nacional de Bellas Artes anhelaba desarrollar una verdadera música nacional, para lo cual consideraba necesario elevar la música popular al nivel del arte (por ejemplo, introduciendo notación musical) y evitar su “contaminación” con ritmos comerciales y extranjeros. Los proyectos para compilar, estudiar y diseminar el folclor nacional estaban inspirados en una nueva valoración positiva de las masas y en el convencimiento de que en ellas estaba el corazón de la nación. Sin embargo, “el pueblo” era valorado sobre todo como un ideal, pues quienes lo componían producían un cierto disgusto y eran considerados necesitados de tutela. Además, la insistencia en la pureza de lo popular negaba influencias e intercambios que las músicas locales tenían con sonidos de otras latitudes” (p.121-122).*

De esta manera, entre los choques que se generan entre el folclor estático y la evolución de las músicas, durante finales del siglo XX y comienzos del XXI se gesta una nueva manera de relacionarse con las músicas tradicionales, las músicas foráneas y las músicas del momento denominado nuevas músicas colombianas (NMC por sus siglas).

Este movimiento se denomina de esta manera, debido a la reivindicación de las diferentes músicas colombianas que hasta antes de la constitución de 1991 se vieron muchas veces marginadas (Santamaría, 2007).

Como lo nombra Blanco (2013):

*“Lo que intentan, los cultores de la NMC, es un regreso a la “tradición” pero desde lo contemporáneo, es de alguna manera la búsqueda de las raíces de lo nacional, de lo propio, pero este ejercicio ya no es realizado por campesinos o provincianos sino desde*

*la posición de músicos urbanos, muchos con formación de conservatorio; quienes están bajo la profunda influencia de las músicas mundiales como el jazz y su ejercicio musical no es desde el empirismo sino desde el virtuosismo. Ellos buscan desde los elementos de la música de conservatorio y las propuestas sonoras como el jazz o el blues relaciones con lo vernáculo para así encontrar un nuevo escenario sonoro de lo "colombiano" (p.192).*

Para el caso de algunos músicos de este movimiento, es importante resaltar los valores de las músicas tradicionales del país, pero sin cerrarse exclusivamente a lo que conlleva un canon de lo nacional. Ya que buscan también alejarse del mismo para encontrar ese elemento artístico y expresivo que se puede ubicar en diferentes músicas y contextos para dar así otras formas de identificarse con lo "colombiano". (Sanchez, 2012).

A continuación, se presenta una lista de reproducción donde se pueden escuchar algunas canciones que hacen parte del movimiento *Nuevas músicas colombianas*.

*Ilustración 1. Lista de reproducción Nuevas músicas colombianas*

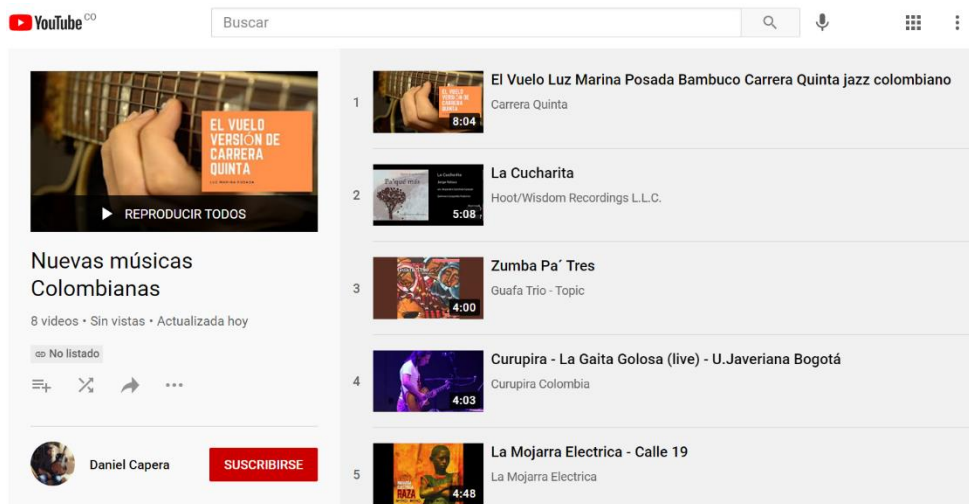


Imagen tomada de YouTube

Enlace de la lista: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLMsY9j6xa4VnkGALNIUgiVTtK6uCP7qBX>

## 2.2 Estado de avance de la guitarra eléctrica en las músicas colombianas

Desde su aparición a comienzos de la década de 1920, la guitarra eléctrica ha sido implementada en variedad de músicas tradicionales comenzando especialmente en estados unidos y luego pasando a otras músicas tradicionales de diferentes lugares del mundo (Avellaneda, 2020).

Para el caso de Colombia, al parecer el primero en realizar un registro grabado fue el compositor e intérprete León Cardona, el cual junto con el sexteto Luis Rovira “interpretó y grabó algunas piezas de repertorio andino [y caribe] con la guitarra eléctrica utilizando elementos propios de la naturaleza ritmo-melódica de la guitarra jazz (Revelo (2012), citado por Corredor, 2019. p. 12) como es el caso de “Atlántico”- “Cosita linda”- “Guabina chiquinquireña” en el año de 1961 (Monsalve, 2010)

Ilustración 2. Popurrí “Atlántico-Cosita linda-Guabina chiquinquireña”, grabado por el sexteto Luis Rovira



Imagen tomada de Luis Rovira y el primer disco de jazz en Colombia (p.32)  
Enlace obra: <https://youtu.be/j99xzt3Mxlq>

Junto con lo anterior, la incorporación de la guitarra eléctrica en la década de 1960 dentro del grupo “Peregoyo y su combo Vacaná” (intérpretes de música del pacífico y del caribe) muestra este momento donde la guitarra comienza a jugar un papel importante dentro de las músicas colombianas, pero también como la música que

hasta cierto punto era tradicional incorpora nuevas sonoridades. Como lo menciona Leal haciendo referencia a lo que el director musical del grupo le dijo al guitarrista *“tienes que hacer sonar esa guitarra como una marimba”* (Leal, 2014)(p.131), se puede evidenciar como la guitarra eléctrica poco a poco fue desplazando algunos instrumentos tradicionales de las músicas regionales.

De manera paralela para finales de la década de los 60's y comienzos de los 70's, se da el surgimiento y consolidación del género chucu-chucu en la ciudad de Medellín. Uno de sus primeros exponentes fue el grupo *“the afrosound”* creado por el músico Julio Ernesto Estrada “Fruko” y dirigido por el guitarrista Mariano Sepúlveda. Este estilo de música pretende la utilización de la guitarra eléctrica con un rol melódico mayor que lo usual para ese momento, que el acompañamiento como usualmente se utilizaba en estos grupos. Como lo menciona (Parra, 2019) en su artículo *“Afrosound y la psicodelia tropical: entre el latin soul y el chucu-chucu”*, la utilización de la guitarra eléctrica va dirigida hacia una propuesta diferente de la guitarra rítmica, con la utilización de distorsiones, reverbs y demás pedales que le brindan una sonoridad diferente a la guitarra (Parra, 2019) (p.69).

También durante la década de 1970 el guitarrista colombiano Gabriel Rondón comenzó la difusión del jazz en los entornos musicales colombiano. A partir de allí, se profundiza en la hibridación de elementos de la música colombiana y latinoamericana. (Valbuena, 2017)

Desde allí en la década de 1990, existió una hibridación mucho más fuerte. Esto debido a la inclusión de la música tradicional de la costa caribe en el rock, por parte de Carlos Vives y la provincia. (Santamaría, 2007).

Por otro lado, también se comenzó a gestar el movimiento denominado *“nuevas músicas colombianas”*, con la hibridación entre las músicas tradicionales del país y algunas foráneas (Sanchez, 2012).

Así pues, en las últimas dos décadas la guitarra eléctrica ha tomado una importancia significativa dentro de las músicas colombianas. Otro ejemplo se puede ver en los trabajos realizados por Javier Pérez, Giovanni Rodríguez, José Revelo (Corredor,

2019), Luis Gaitán, Mateo Molano (Vargas, 2018), Teto Ocampo, Francisco Avellaneda entre otros, quienes exploran y estudian la inclusión de la guitarra eléctrica dentro de las músicas colombianas aportando tanto a nivel instrumental, sonoro, compositivo entre otros.

Como menciona (Avellaneda, 2020) en su tesis de maestría:

“Algunos guitarristas referentes, han dejado huella en las músicas colombianas; es el caso del arreglista compositor y guitarrista Javier Pérez, quien con su proyecto Carrera Quinta Jazz Big Band, se destaca por su desempeño interpretativo en el instrumento, aportando material del lenguaje actual, donde explora los sonidos de las músicas colombianas, fusionándolas con el jazz. Por otra parte, el guitarrista destacado Teto Ocampo, quien, a lo largo de su historial como músico, ha desarrollado un estilo propio, con un largo recorrido que va desde el vallenato hasta músicas con aires indígenas.” (p.24).

*Ilustración 3. Javier Pérez interpretando “Más de lo mismo bambuco jazz” Carrera Quinta*



Imagen tomada de YouTube

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=6nX93Tlu1fY>

*Ilustración 4 Teto Ocampo interpretando "La Espuela Del Bagre"*



Imagen tomada de youtube

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=2sN2xS78beI>

Durante estos últimos años, se ha visto una creciente documentación por parte de trabajos de grado, tesis de maestría y doctorado que aborda diferentes temáticas, tanto a nivel interpretativo como en la hibridación con diferentes músicas nacionales y foráneas, entre muchas otras temáticas que a la guitarra eléctrica respectan. Esto muestra cómo ha ido ganando un lugar importante dentro del círculo académico a nivel nacional y no solamente dentro del círculo artístico y musical.

### **2.3 Elementos técnicos y recursos musicales en la guitarra eléctrica**

En la ejecución de cualquier instrumento musical, existen técnicas específicas que se han desarrollado a través de la historia y evolución de cada uno. Esto con el objetivo de mejorar sustancialmente la interpretación, sonido en el instrumento, entre otros aspectos. Para el caso de la guitarra eléctrica pasa lo mismo, ya que al ser un instrumento con un recorrido más reciente (en comparación con otros instrumentos) sus técnicas se encuentran aún en desarrollo. Por otra parte, también posee técnicas heredadas de otros instrumentos de cuerda pulsada. La ejecución

de la guitarra eléctrica generalmente emplea el uso de un pick o plectro (en adelante plectro).

En la siguiente sección se pretende abordar algunas de las técnicas que se utilizaran dentro de los materiales propuestos en esta investigación.

### **2.3.1 Técnicas:**

***Alternate picking:*** Esta técnica consiste en el movimiento alternado del plectro en las direcciones arriba y abajo, paralela a las cuerdas de la guitarra. Es una técnicas básicas que se utiliza en la guitarra (Gómez, 2019).

***Sweep picking:*** Puede traducirse como barrido. En esta técnica se utiliza solo una plumada que atraviesa de manera ascendente o descendente entre cuerdas generando una sensación de cortina. Esta es una de las técnicas que brindan una gran velocidad en la ejecución sucesiva de notas. (Stetina, 1990) Es generalmente usada en la ejecución de arpeggios, ya que al tener una (o dos, dependiendo de la utilización de hammer-on o pull-off) nota por cuerda es la técnica que permite mayor velocidad. (Gómez, 2019)

#### ***Hybrid Picking:***

En esta técnica se trabaja el plectro junto con el resto de los dedos de la mano derecha de allí que provenga su nombre. Permite la ejecución de diferentes cuerdas de manera simultánea o dejando cuerdas intermedias sin sonar en algunos casos. Como lo dice Corredor (2019) *“Esta combinación permite realizar acompañamientos de distintas maneras como arpegiado, en forma de rasgueo o en bloque, según la necesidad o gusto del intérprete”* (p.20). También permite un mayor rango de ejecución de arpeggios y notas en otras cuerdas agrandando la sonoridad y posibilidades expresivas en la guitarra. (Avellaneda, 2020)

***Tapping:*** Esta técnica utiliza las dos manos martillando el diapasón en la guitarra, disociando cada una de las manos para tocar diferentes melodías o voces (Erazo, 2017). Existen diferentes maneras de tocar el tapping, variando la cantidad de dedos en la mano derecha e izquierda a utilizar, ya que puede ir desde un solo dedo hasta

cuatro, generando así diferentes posibilidades a la hora de tocar melodías y acompañamientos. (Erazo, 2017)

Es una técnica compartida con el bajo eléctrico y algunos instrumentos de cuerda pulsada. Muy usada en instrumentos eléctricos donde el golpear una cuerda genera una vibración que el micrófono capta fácilmente. (Johnson, 2003)

**Scratch:** Esta técnica es ampliamente usada en diferentes estilos de música. Uno de los más importantes es el género funk durante los años 70's (Vianna, 1988). La técnica consiste en llevar la subdivisión de la corchea en un compás de cuatro cuartos con movimientos en las direcciones arriba y abajo con el plectro, donde algunos de los sonidos están bien definidos mientras otros utilizan el apagado en la mano derecha y las notas fantasma (ghost notes en inglés) en la mano izquierda. Esta última se consigue levantando ligeramente los dedos de las cuerdas, generando que el sonido sea apagado (Zea, 2018)(p.21).

#### **Pulsación con los dedos:**

Esta técnica emplea la mano derecha sin el plectro. Trabaja con los dedos pulgar, índice, medio y anular, aunque en algunas ocasiones también se utiliza el dedo meñique. Esta técnica es la usual en la interpretación de la guitarra clásica.

*Ilustración 5. Ejemplo Técnicas en guitarra eléctrica*



Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=MVMXAcBAT1k>

Fuente: autoría propia

### 2.3.5 Regiones en la guitarra

Para facilitar la ubicación en la guitarra, se pueden tomar 3 regiones importantes, distribuidas en los primeros 13 trastes de la guitarra eléctrica (Avellaneda, 2020).

Los siguientes gráficos mostrarán la delimitación de cada una de las regiones, que se utilizarán en la sección “*estudios de acompañamiento*”

#### Región 1

Traste 1 al 5

Ilustración 6. Región 1 Guitarra

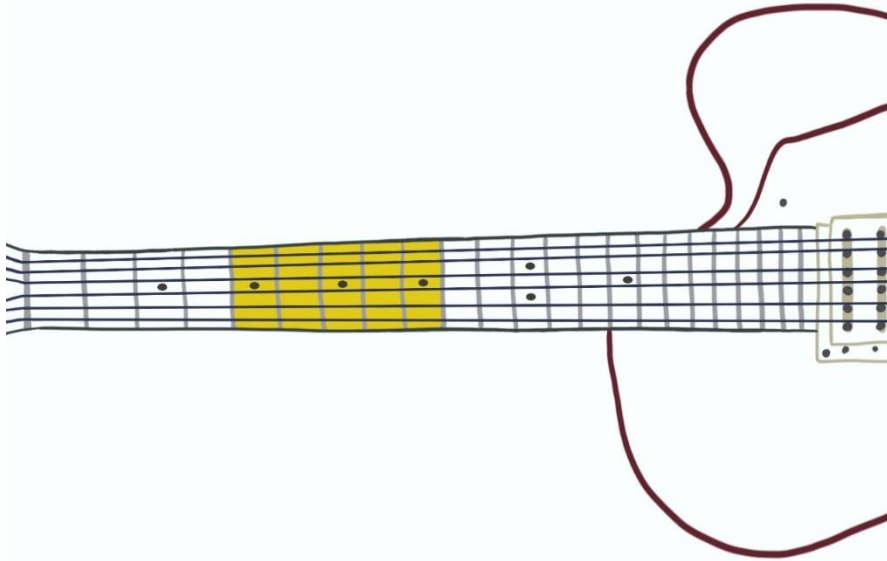


Fuente: autoría propia

## Región 2

Traste 5 al 9

*Ilustración 7. Región 2 Guitarra*

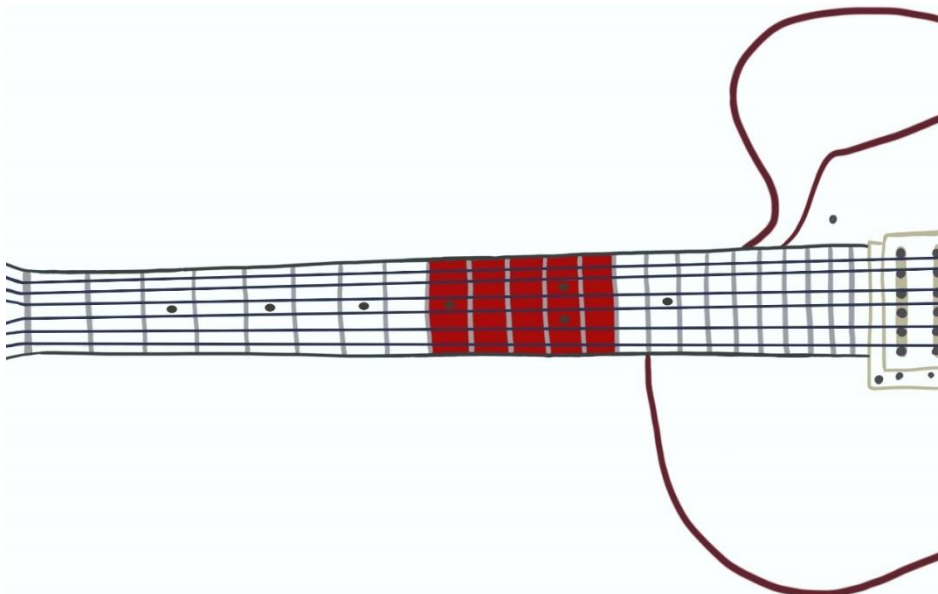


Fuente: autoría propia

## Región 3

Traste 9 al 13

*Ilustración 8. Región Guitarra 3*



Fuente: autoría propia

## 2.4 Definición de Material didáctico

Los materiales didácticos son una herramienta muy utilizada en los procesos de enseñanza-aprendizaje, donde se afianza y profundiza en los temas trabajados o a desarrollar.

Estos materiales se diseñan a partir de las necesidades específicas de la población a la que van dirigidas y los objetivos institucionales junto con el currículo, de la institución u organismo donde están inscritos. De esta manera, es importante equilibrar tanto las necesidades de la población junto con las exigencias institucionales para así generar un material acorde con las exigencias educativas propias de un contexto de aprendizaje.

Al ser tan variadas las temáticas a trabajar en estos materiales, sus diseños, objetivos e implementaciones pueden ser muy variados. Existe una gran diversificación de los medios por los cuales se trabajan estos materiales.

Haciendo una clasificación de los tipos de materiales didácticos que se pueden trabajar existen las siguientes categorías, que se trabajan en el libro *Material Didáctico escrito: Un apoyo indispensable*. (UNESCO, 1989)

- **Materiales escritos:** Estos materiales son los más utilizados en las instituciones académicas, ya que permiten por medio de un material en su mayoría escrito, la aclaración, profundización, explicación, entre otras, de los temas a trabajar durante el proceso académico que se pueda dar. Entre estos materiales existen dos tipos que se trabajan en el texto, los cuales son:
  - (1) Encuadernados: En estos se pueden encontrar libros, periódicos, guías didácticas, manuales, cartillas, revistas etc.
  - (2) No encuadernados: Se encuentran volantes, desplegados, carteles, periódicos murales, etc.
- **Materiales Visuales:** Los materiales visuales, son aquellos que su base fundamental se presenta en forma de una imagen ya sea un cuadro, dibujos, fotografías, gráficos, etc. Este material puede venir muy bien con contenidos que sean muy gráficos para su comprensión lo cual facilita de gran manera el conocimiento de este contenido.

- **Materiales Orales:** Son aquellos que se presenta de manera oral algún elemento a trabajar, dentro de una temática establecida. Entre estos se pueden ver las entrevistas, grabaciones, radio, fuentes sonoras, entre otras.
- **Materiales Audiovisuales:** Son los materiales más completos, ya que poseen tanto imágenes como sonido y voz. En la actualidad, son los que poseen una mayor difusión debido a la utilización del internet, juntada esta con las redes sociales como lo es YouTube. Un portal donde se puede encontrar una gran cantidad de estos materiales en forma de videos explicativos sobre cualquier tema. Otros de los recursos son las películas, documentales, series de televisión entre otros.
- **Materiales Tecnológicos:** Los materiales tecnológicos se pueden ver como los elementos a través se accede a los materiales anteriores (esto como una postura personal). Los celulares, tabletas, computadores, entre otros, son dispositivos que permiten a través de su uso, acceder la información a los demás materiales, para tener un proceso de aprendizaje mucho más completo.

Es importante que la creación de los materiales sea pertinente con los saberes a trabajar, ya que estos deben tener una incidencia real en la vida cotidiana de los lectores del material. El lenguaje claro y hace que un material sea útil, ya que permite que cualquier estudiante que lo requiera, lo entienda. (UNESCO, 1989)

La importancia que puede tener la utilización de un material didáctico para este trabajo consiste principalmente, en la claridad y posibilidad que brinda, a través de materiales audiovisuales, partituras, audios entre otros, la aprehensión de elementos técnicos en la guitarra eléctrica, por medio de los elementos musicales y técnicos, de los golpes llaneros a trabajar. Así, se genera un puente entre la música llanera y la guitarra eléctrica, permitiendo que se incorpore a la musicalidad propia de cada estudiante, un pedazo del folclor colombiano, y para este caso, colombiano-venezolano (UNESCO, 1989).

## 2.5 Rasgos históricos y musicales del Joropo:

El joropo es un género representativo de la región de los llanos colombo-venezolanos. Esta es una música con una práctica multidimensional como lo nombra Arbeláez en su artículo, donde se puede ver como el joropo posee tanto elementos musicales, literarios y de danza, que convergen en una representación de las vivencias diarias de los llaneros (Arbeláez, 2015).

Haciendo una breve descripción de su geografía, historia y aspectos generales, la región de los llanos colombo-venezolanos es una extensión de tierra ubicada al oriente de Colombia que limita con Venezuela, generando una misma región con diferentes matices, ya que nos es lo mismo estar cerca al piedemonte o en el llano adentro. Este tipo de matices propios de cada contexto genera que haya variaciones en algunos de los factores como la cultura. (Arenas, 2009)

Como lo menciona Carlos Arenas en su artículo "*Cultura musical llanera urbana*", nombra lo antes abordado tomando como marco de referencia a Villavicencio y Yopal; argumentando un carácter más cosmopolita debido al flujo que tienen estas ciudades como punto de paso entre la llanura y región andina (Arenas, 2009). Esto referente a un contexto más actual de la región y la música llanera.

Retomando lo mencionado en contexto histórico de las músicas tradicionales, la región de los llanos orientales fue una región incomunicada y de difícil acceso en su mayoría durante su colonización. Esto debido a la escasez de vías de acceso durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX. (Martín, 1979). Por esta razón, se generó una cultura propia muy arraigada que con el paso de los años y la globalización ha perdido algo de su carácter más tradicional, pero ha ido evolucionando y reapropiando sus estandartes culturales como lo es el joropo. (Arenas, 2009)

Tomando el caso de Villavicencio como referencia, podemos ver como durante sus inicios como ruta de comercio ganadero, existió un mestizaje cultural entre los pueblos del altiplano y los pueblos de la llanura. De esta manera, tomando el caso de la música Arbeláez nombra la práctica musical de finales del siglo XIX, la cual

consistía en el conjunto instrumental de “guitarra pequeña”, acompañada de una vihuela ordinaria llamada “bandolón”, con la cual se interpretaban aires de Galerón (Arbeláez, 2015)(p 75).

Durante mediados del siglo XX, la violencia bipartidista generada en el país hizo que el departamento del meta fuese destino frecuente de migración y comercio (Arbeláez, 2015). Esto influyó de manera significativa el imaginario cultural de la ciudad, la cual se tornó durante algún tiempo en un reflejo mayormente del altiplano andino en contraste con la región llanera a la que pertenece. Así, y junto con algunas migraciones del llano adentro se generó esa dualidad en la ciudad, la cual durante este periodo comenzó con la construcción de su identidad musical, ya que ni la música andina, ni la música llanera constituían ese imaginario de identidad local (Arbeláez, 2015).

Si hacemos un paralelo y hacemos una breve descripción de la historia del conjunto tradicional llanero en Colombia, podemos ver los diferentes procesos de cambio que se han venido dando desde el siglo XIX y tomando gran importancia durante la década de 1960, donde se estandariza e incorpora poco a poco, hasta llegar al actual conjunto que se ha consolidado durante las últimas décadas (Arbeláez, 2015)

Uno de los registros que se hacen sobre el conjunto llanero en Colombia en el siglo XIX lo referencia (Arbeláez, 2015)

*“...se encuentra la descripción que hizo Ramón Guerra Azuola de un conjunto acompañante de un baile en el pueblo de Macuco en 1855, conformado por tiples, triángulo y carrascas, en el cual no se menciona la práctica del arpa. Ricardo Sabio, en su libro Corridos y Coplas, reiteró esta conformación instrumental en la música regional, describiendo conjuntos de cordófonos integrados por cuatro, arpa, guitarra, tiple y bandola<sup>14</sup> con una función acompañante” (p 74).*

### **2.5.1 Estilo y sistemas de acentuación**

El joropo es la unión y mestizaje de diferentes culturas. Para empezar la cultura española que lleva consigo los instrumentos como la guitarra, bandurria, mandolín entre otros y las maracas con una herencia indígena (Martín, 1979). Aunque en los

llanos orientales de Colombia no existió una trata de negros como en otras regiones debido a que en esta zona no existían minas y recursos que necesitaran de esta mano de obra, algunos de los elementos culturales también permearon a la cultura llanera (Martín, 1979).

Si tomamos la palabra joropo, podemos notar que es motivo de varias investigaciones, donde se puede referenciar diferentes tipos connotaciones. Una de ellas hace referencia a la puerta de la casa llanera llamada Xoropo. (Martín, 1979) También se le atribuye que viene de la palabra árabe Xarop que hace referencia a Jarabe, aunque es una discusión que se inclina mucho más del lado del Xoropo (Arenas, 2009).

Como lo referencia Lozano *“el español trae a América sus instrumentos musicales, los cuales en ocasiones se adaptan a la cultura americana y en ocasiones se transforman dando origen a nuevos géneros y sonoridades”* (Lozano, 2016)(p1). Esto conlleva a entender al joropo, como *“la mezcla de diversas culturas, incluyendo principalmente la española y árabe”* (Lozano, 2016)(p1). Partiendo de ello, se puede ver cómo en el proceso de colonización español a los llanos colombo-venezolanos, estas influencias y estilos propios del mestizaje de la península van llegando y adaptándose a esta región generando así la sonoridad propia del joropo.

En la siguiente sección se trabajará con algunos de los estilos y elementos teóricos que caracterizan al Joropo en la actualidad.

## **Estilo**

Existen diferentes estilos musicales dentro del Joropo. Esto debido a los diferentes escenarios que se han ido gestando durante el transcurso de los años.

Como lo menciona (Arbeláez, 2015):

*“Las llamadas “músicas de parranda” clasificadas en los golpes y pasajes han logrado reconstituir sus lenguajes respondiendo a los cambios culturales de la región, a las migraciones y a la urbanización. En contextos urbanos el joropo adquiere principalmente una función de música de espectáculo para escenarios, dentro de los cuales se encuentran los festivales folclóricos. Las expresiones del joropo rural y urbano*

*establecen respectivamente las categorías de “criollo” y “estilizado” para distintos estilos vocales, instrumentales y dancísticos” (p 72).*

De esta manera tomaríamos según Arbeláez dos estilos importantes dentro del Joropo (Arbeláez, 2015). Seguido a esto y tomándolo en concordancia con lo expuesto por Contreras en su tesis de maestría, se exponen cuatro estilos de Joropo en la actualidad, los cuales son: *Joropo Criollo* (en concordancia con muchos otros), el estilizado lo divide en dos, generando así el *Joropo urbano* que tiene una índole más comercial y el *Joropo de festivales*, donde se puede denotar un mayor virtuosismo en los intérpretes. Por último, propone una nueva categoría que durante los últimos años ha tomado mayor importancia, la cual es el *Joropo académico* que se viene desarrollando dentro de espacios académicos formales y no formales (Contreras, 2019).

Haciendo una breve clasificación de estos cuatro estilos dentro del Joropo podemos observar cuáles son sus diferencias y similitudes.

### **Joropo criollo:**

Como lo menciona Contreras en su trabajo, el joropo criollo se entiende desde la relación de los habitantes del llano y su entorno (Contreras, 2019). Tomando esto en cuenta las labores de trabajo y la vida diaria son una fuente importante de inspiración para la música de esta región.

Citando a (Contreras, 2019) en su trabajo:

*“La faena o trabajo’e llano, la sabana, la sogá, el sombrero, el olor a mastranto, el tranquero, la tinaja de beber agua y el canto del alcaraván, se convierten en símbolos que son transformados en cantos de ordeño o de arreo, en pasajes, corridos y músicas de baile en los parrandos, que han servido para la construcción del imaginario de esta expresión cultural.” (p.15)*

Tomando esto como referencia, Contreras define la música criolla como aquella que se transmite por tradición oral y no ha sufrido una transformación directa de otras músicas, dando una identidad autóctona de los habitantes de esta región (Contreras, 2019) (p.15).

### **Joropo urbano:**

Arenas en su artículo habla sobre la difusión y circulación de los pasajes y los golpes, y como estos poseen un espacio dentro de la cultura llanera moderna. Esto debido al público; haciendo referencia a los pasajes con una índole mucho más comercial y con una mayor difusión por la radio. Se denota la hibridación de estos con géneros como la balada, bolero, entre otros. Esto se debe al auge del músico Venezolano Reinaldo Armas que durante los años 70's llevo con esta hibridación a instancias más comerciales al joropo (Contreras, 2019). De esta manera se genera poco a poco la inclusión del joropo dentro de las ciudades dando cabida al joropo urbano (Contreras, 2019).

### **Joropo de festivales:**

Los golpes por su parte se encuentran más ligados a los festivales y concursos como lo son el “concurso internacional del joropo”; donde tanto instrumentistas, cantantes, como bailadores se lucen con el joropo recio. Es importante mencionar, que el pajarillo es uno de los goles que ha tenido difusión por radio, debido a que es uno de los golpes más representativos del folclor (Arenas, 2009).

### **Joropo académico:**

Esta es una categoría que define Contreras como el acercamiento de esta música tradicional a la academia generando procesos de enseñanza desde algunos espacios académicos, ya sean formales o no formales. Como él lo nombra en su trabajo *“Estos programas y procesos se han concebido en un intento de formalizar, estructurar, sistematizar y codificar los diversos componentes teóricos, los saberes, los rudimentos técnicos y la organología tradicional llanera”* (Contreras, 2019)(p.30).

Así, dentro de diversas universidades, se comienza con el estudio riguroso de estas músicas generando materiales e investigaciones que ayudan a su entendimiento y mejor apropiación. (Contreras, 2019)

También se incorporan estas músicas desde la práctica de músicos académicos, que interesados por estas sonoridades las apropian y transforman dentro de su propia práctica musical (Contreras, 2019) (p.31). Así se puede dar el caso de

composiciones con base en esta música, donde existe una hibridación entre los diferentes saberes que cada músico puede tener.

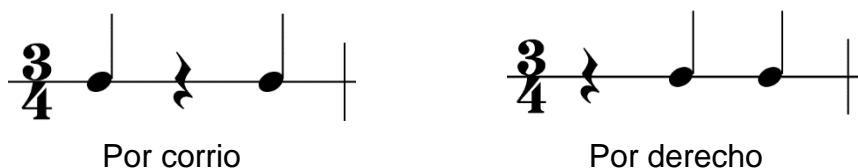
### Sistema de acentuación y subgéneros

Dentro del joropo existen dos tipos de sistemas de acentuación, los cuales se denominan “*por correo*” y “*por derecho*”. En cada una de estas se puede presentar una superposición 3 contra 2 (Arenas, 2009). Uno de los primeros músicos que se dedicó desde el análisis académico musical a exponer esta superposición fue Samuel Bedoya (Correa, 2013). Como lo expone Correa Vargas (2013) en su trabajo de grado:

“Uno de los principales aportes del maestro Bedoya a la documentación y análisis de la música llanera tiene que ver con la polirritmia y la polimetría, puesto que debe entenderse dicha música en dos signaturas de medida constantes y no en una sola, es decir, las signaturas de 3/4 y 6/8 o 6/8 y 3/4. Adicional a lo anterior y aun de mayor importancia documentó los sistemas rítmicos llamados *por correo* y *por derecho* que siempre se utilizan en la práctica de la música de llano” (p .28).

Tomando esto como referencia el caso del sistema *por correo*, el bajo se presenta en un compás de 3/4, donde se toca la primera y tercera negra, generalmente, tocando la fundamental y la quinta. En el caso del sistema *por derecho*, se toca en el mismo compás, pero tocando en la segunda y tercera negra del compás y se repite generalmente la fundamental del acorde que se toca.

Ilustración 9. Sistemas de acentuación en el bajo



Fuente: autoría propia

Para el caso del cuatro y las maracas, se toma en compás de 6/8 haciendo la división en 6 corcheas y acentuando, para el caso del *corrio* la 3 y 6 corchea, y para el caso del *derecho* la primera y la cuarta.

Ilustración 10. Sistemas de acentuación en el cuatro y maracas



Fuente: autoría propia

El arpa y la bandola llanera se encargan del componente melódico en el joropo, aunque también pueden acompañar con acordes, durante el canto o mientras otro instrumento toma la melodía o improvisa.

Dentro del joropo existen tres grandes subgéneros: La tonada, el pasaje y los golpes (Correa, 2013). Cada uno con características especiales, que a su vez se encuentran dentro de tres categorías que propone Contreras en su trabajo de maestría, las cuales son Joropo criollo, Urbano y académico (Contreras, 2019).

Las tonadas son las más suaves. Son similares a poemas declamados. Algunos con el cuatro o simplemente a acapella. Son muy usuales como cantos de ordeño donde los ordeñadores las cantan para calmar al ganado durante el ordeño (Correa, 2013). Uno de los mayores exponentes de esta variante fue Simón Díaz.

El siguiente son los pasajes. Estos tienen un carácter de canción. En estas se presentan las labores del llano, amores y de más temas que conciernen al llanero en su vida cotidiana (Martín, 1979).

Por último, los golpes son lo que llaman “joropo recio” debido a que muchos de estos golpes son los que mayor velocidad, densidad melódica y rítmica (Correa, 2013). Generalmente tiene un eco que se hace con la voz luego del llamado que realiza el arpa o la bandola llanera. Un ejemplo de ello es el pajarillo. Es el golpe de joropo recio por excelencia. Los golpes pueden ser instrumentales o con voz.

## 2.5.2 Elementos técnicos representativos de algunos instrumentos del conjunto llanero

En esta sección se abordarán algunos elementos característicos de los instrumentos del conjunto llanero a los cuales se les realizara una adaptación a la guitarra eléctrica.

### **Cuatro:**

Es un instrumento de la región de los llanos colombo-venezolanos. Algunas referencias lo sitúan del lado venezolano y la frontera colombiana.

Como lo referencia Lozano(2016), citando a Bolívar(1846)

*“Por su parte, el cuatro es un descendiente de la guitarra o vihuela español, así se refiere Rafael Bonilla en su libro El llanero: “La guitarra del llanero es pequeña y rústica, con cuatro cuerdas forjadas por su mano con tripas de recental” (Bolívar, 1846).” (Lozano, 2016)*

Una de las posibles primeras menciones del cuatro en Colombia se da en el año de 1911 por el Fray Pedro Fabo de María (Díaz, 2007).

Alrededor de los años 60's con la creación del concurso internacional del joropo, comienza la estandarización del formato llanero y con ello la utilización casi permanente del cuatro dentro del joropo colombiano (Arbeláez, 2015).

*Ilustración 11. Cuatro llanero o venezolano*



Tomado de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Cuatro\\_Ramon\\_Blanco.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Cuatro_Ramon_Blanco.jpg)

## Modo de ejecución

Tomando lo nombrado en el *A B C D del cuatro* existen tres modos de ejecución del cuatro, Armónico, melódico y ritmo-armónico. El primero es el más usual, que consiste en ser parte de la base acompañante de algún instrumento melódico. La segunda en la ejecución de melodías y la última como melodía junto con acompañamiento, tomando así la cuatro como instrumento solista en algunos casos (Díaz, 2007).

## Bandola llanera:

Es un instrumento de la región de los llanos colombo-venezolanos. Es muy usado junto con el arpa en el rol melódico en la interpretación tradicional del joropo, donde cada instrumento posee un rol específico.

Tomando un poco de historia, se hace referencia de la bandola como un descendiente del Laúd, que llegó a América en el siglo XVII aproximadamente (Vera, 1993).

Como lo menciona Lozano (2016):

*“La bandola llanera parece ser un descendiente directo de las Bandurrias y Mandorres (estos a su vez del laúd), instrumentos de gran resonancia en los ambientes de la plebe española del siglo XVI, tal como lo afirma el guitarrista venezolano Alirio Díaz a partir de sus investigaciones sobre cordófonos, efectuadas en 1973” (p2). (Lozano, 2016)*

Ilustración 12. Bandola llanera



Tomado de <https://venezuelaenmicolegio.blogspot.com/2019/11/llanera-con-el-nombre-de-bandola-se.html>

## **Modo de ejecución**

Es un instrumento que se ejecuta con el plectro. La mano que sujeta el plectro debe estar doblada en un ángulo de 45° con respecto al antebrazo. Esta debe tener libertad y no apoyarse de nada (Vera, 1993)(p.22). Los movimientos más usuales de pulsación están dirigidos hacia abajo y utilizan el peso de la mano para una mayor resonancia del instrumento.

Algunas de las técnicas más representativas de este instrumento, son el Jalao y el cuaeriao.

El jalao consiste en la utilización de uno de los dedos libres, de la mano que sostiene el plectro. Así, se utiliza para acompañar melodías que se interpretan, pero también para realizar el acompañamiento. Estos jalaos se interpretan en los espacios que deja la melodía, especialmente en los contratiempos. No se tocan de manera simultánea con la melodía (Vera, 1993).

Para el caso del cuaeriao, este consiste en un movimiento hacia arriba del plectro y un posterior movimiento hacia abajo, junto con un apagado seco, que da la sensación de un golpe con una correa.

## **Arpa:**

Este es un instrumento de treinta y dos (32) o treinta y tres (33) cuerdas de nylon las cuales están distribuidas desde el registro agudo al grave, por el calibre de las mismas. Su construcción es principalmente de cedro, pero también se utilizan diferentes maderas resistentes al paso del tiempo (Aponte , 2007).

La llegada del arpa española se remonta a las primeras décadas de la conquista. Esta fue ampliamente difundida en toda América por los procesos de dominación española que se dieron a lo largo del continente (Arbeláez, 2015). Este instrumento mantuvo su importancia a través del tiempo en varias de estas regiones debido a la influencia de las misiones, especialmente las jesuitas. De estas influencias derivaron muchas de las tradiciones musicales actuales, que utilizan el arpa (Arbeláez, 2015).



Tomado de <http://elarpallanera.blogspot.com/2017/09/arpa-llanera.html>

### **Modo de ejecución**

Este instrumento se ejecuta con las dos manos. Es usual que las uñas de ambas manos se dejen crecer para crear el sonido característico.

Existen dos roles que usualmente ejecuta el arpa. Estos son el de acompañamiento armónico-melódico, con la voz; y un rol solista, donde el arpa interpreta las melodías y el acompañamiento (Arbeláez, 2015). Para ambos casos, es muy usual la presencia del conjunto tradicional llanero.

Al igual que la bandola, posee la técnica del cueriao. La diferencia radica en la ejecución de esta, ya que las uñas rasgan las cuerdas cerrando la mano, para luego abrir esta de golpe, volver a rasgar las cuerdas e inmediatamente apagarlas y generar ese sonido característico.

### **Bajo eléctrico:**

El bajo eléctrico es un instrumento que, desde su aparición, ha gozado de cierta popularidad, lo cual hace que se incorpore dentro de diferentes músicas populares y tradicionales (Barrera Tacha, 2018). Así pues, este instrumento se incorpora dentro del joropo alrededor de los años 60's, con la grabación de material discográfico.



Tomada de <https://pixabay.com/es/vectors/bajo-guitarra-el%C3%A9ctrica-hacha-ax-155468/>

### **Modo de ejecución**

Este instrumento se ejecuta con los dedos y en algunas ocasiones con un plectro. Es muy usual que, dentro de las interpretaciones actuales en el joropo, el bajo ejecute acompañamientos similares a los que realiza el arpa, en la técnica del *tapping*, técnica que comparte con muchos instrumentos de cuerda pulsada (Barrera Tacha, 2018).

El acompañamiento más usual que realiza el bajo es el expuesto en la sección de características generales, donde se interpreta para el caso del *corrio* en la primera y tercera negra de un compás de 3/4 y para el caso del *derecho* en la segunda y tercera del mismo compás. También se pueden generar melodías, escalas y arpeggios que ayudan a dar mayor variedad a la hora del acompañamiento.

### **2.5.3 Elementos representativos en los golpes:**

Los golpes y pasajes pueden tomarse desde un lenguaje más académico como estructuras ritmo armónicas definidas en su concepción más tradicional, ya que en contraste con la hibridación que ha tenido el Joropo con otras músicas, estas estructuras no siempre son fijas. (Contreras, 2019)

### **Características generales:**

Los golpes pueden dividirse en diferentes secciones. Estas podrían definir la forma de un tema. Para ello hay que tomar dos tipos de obras: las vocales con acompañamiento y las meramente instrumentales. Como lo denota Correa, para el caso de muchos de los golpes tradicionales, la forma que se trabaja desde los temas vocales se constituye de la siguiente manera:

**/ Introducción / llamada / Voz y acompañamiento / Bordoneo / llamada o tañio / Voz y acompañamiento / Coda /** (Correa, 2013)

La sección del llamado hace referencia al momento donde el instrumento melódico realiza un motivo melódico característico de cada golpe. Donde indica al cantante el momento de emitir una nota de larga duración, generalmente sobre el quinto grado de la tonalidad, como si de un grito se tratara (Correa, 2013). A este grito, se le conoce dentro de la terminología del Joropo como *Tañio* o *leco* (Correa, 2013).

Usualmente el primer compás de cada golpe comienza solo con la melodía, haciendo que el acompañamiento en los demás instrumentos comience ya sea en el segundo o tercer compás.

La sección del bordoneo es aquella donde el arpa (generalmente) interpreta una improvisación usualmente en los bordones. Esta es la sección media del arpa, entre el registro grave y agudo.

A continuación, se hará una breve descripción de los golpes a trabajar dentro de este trabajo.

### **Gabán:**

Posee un ciclo armónico de cuatro compases, donde se presentan la función de tónica y dominante, cada una durante dos compases como se muestra en la siguiente imagen.



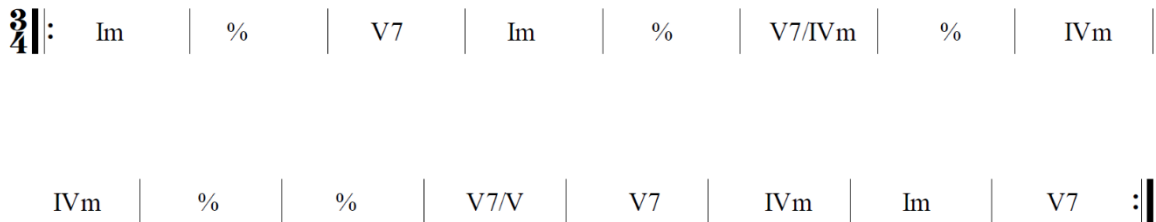
Fuente: autoría propia

Este golpe pertenece al sistema de acentuación *por corrio*.

**Zumba que zumba:**

Este golpe posee un ciclo armónico de 16 compases, donde se trabajan diferentes funciones tonales y dominantes secundarias. Los primeros dos compases serán acordes de tónica en I grado, el tercero de dominante en V grado. El cuarto y quinto compás vuelven a ser acorde de tónica. Para los compases sexto y séptimo se presenta una dominante secundaria hacia el IV grado de la tonalidad. Los siguientes tres compases (octavo, noveno y décimo) se ejecuta el acorde de subdominante en el IV grado. El compás décimo primero, realiza una dominante de la dominante seguido en el compás décimo segundo con el acorde de dominante en V grado. Para los 4 compases finales se realiza una secuencia muy usual dentro de las músicas tradicionales, los cuales son IV grado, I grado, V grado y I grado.

Ilustración 16. Círculo armónico del golpe Zumba que zumba



Fuente: autoría propia

Se encuentra en el sistema de acentuación, *por corrio*.

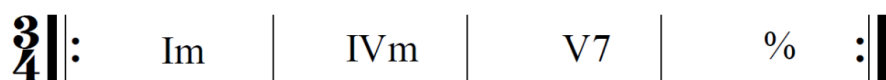
Este golpe también es muy usado dentro del contrapunteo llanero. Este último se trata de la improvisación con rimas entre dos o más cantantes, que se da de manera muy amplia dentro del género del joropo.

## **Pajarillo:**

Este golpe es uno de los más representativos del Joropo. Es muy usado dentro de los festivales y concursos, para mostrar el nivel instrumental de los músicos (Arbeláez, 2015).

Este golpe posee un ciclo armónico de cuatro compases. El primero en región armónica de tónica en I grado, el segundo en subdominante en IV grado y los últimos dos en región de Dominante en V grado

*Ilustración 17. Círculo armónico del golpe Pajarillo*



Fuente: autoría propia

Pertenece al sistema de acentuación *por derecho*.

Es también usado en algunas ocasiones para el contrapunteo antes mencionado.

## **2.6 Análisis musical de los golpes:**

Para este análisis se ha decidido tomar 3 obras de la discografía del joropo. Uno por cada golpe a trabajar.

Se realizó una escucha activa de las obras, enfatizando las secciones e interacciones de los instrumentos del conjunto llanero.

Las siguientes tablas mostrarán el análisis realizado. En la primera se encontrará cada una de las secciones de las obras. En la segunda se explicará brevemente el rol de cada instrumento en esa sección y una descripción general de la sección.

Cabe aclarar que dentro de los temas se repiten secciones, lo que hace que estas estén dentro de la primera tabla, pero no la segunda.

## 2.6.1 El gabán - Urbino Ruiz

### Secciones

<b>El Gabán</b>	<b>Sección(min)</b>
<i>Intro</i>	0:00 – 0:07
<i>Acompañamiento en arpeggios</i>	0:07 – 0:13
<i>Llamado</i>	0:13 – 0:26
<i>Melodía con cueriao</i>	0:26 – 0:43
<i>Acompañamiento con melodía en los bajos</i>	0:43 – 1:15
<i>Llamado</i>	1:15 – 1:22
<i>Melodía con cueriao</i>	1:22 – 1:35
<i>Llamado</i>	1:35 – 1:44
<i>Acompañamiento en arpeggios</i>	1:44 – 1:55
<i>Bordoneo</i>	1:55 – 2:17
<i>Melodía armonizada</i>	2:17 – 2:29
<i>Acompañamiento en arpeggios</i>	2:29 - 2:34
<i>Melodía</i>	2:34 - 2:43
<i>Cueiao</i>	2:43 – 2:53
<i>Variación del acompañamiento</i>	2:53 – 3:08
<i>Llamado</i>	3:08 – 3:11
<i>Acompañamiento con cueiao</i>	3:11 – 3:18
<i>Acompañamiento con arpeggios</i>	3:18 – 3:28
<i>Coda</i>	3:28 – 3:32

*Ilustración 18. Secciones Gabán*  
Fuente: autoría propia

Enlace obra: <https://www.youtube.com/watch?v=h4ncC7qFBs0&t=71s>

## Descripción de la secciones

Sección	Características	Instrumentos
<b>Intro</b>	<p>El arpa comienza sola durante un compás. Seguido a ello los demás instrumentos se incorporan.</p> <p>En esta sección se puede apreciar el rol melódico del arpa, mientras los demás instrumentos generan en sustento armónico.</p> <p>El arpa al ser un instrumento que se ejecuta con las dos manos en diferentes planos puede acompañar la melodía que realiza. Este acompañamiento se da en el segundo tiempo y en la segunda corchea del tercer tiempo, en concordancia con los chasquidos del cuatro y los acentos de las maracas.</p>	<p><b>Arpa:</b> Rol melódico.</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional.</p> <p>Acentúa con un <i>repique</i> dentro de la base que interpretan en varias secciones generando variedad. Va de la mano con las maracas.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional.</p> <p>Acentúan con un repique junto con el cuatro.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>
<b>Acompañamiento en arpegio</b>	<p>En esta sección, el arpa toma un rol de acompañamiento, alternando entre los dos acordes del golpe. Así genera un acompañamiento en arpegios, que se repetirá durante varias secciones de la pieza.</p>	<p><b>Arpa:</b> Rol armónico.</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>
<b>Llamado</b>	<p>El arpa genera un motivo rítmico que se repite durante las secciones del llamado. Este hace énfasis en el 5to grado de la tonalidad (Para este caso La en Re menor). Este es un recurso que ayuda al cantante (cuando el tema incluye voz) a cantar el leco o taño</p>	<p><b>Arpa:</b> Rol melódico.</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>
<b>Melodía con cueriao</b>	<p>En esta sección, el arpa ejecuta una melodía junto con la técnica del <i>cueriao</i> en los acordes de Tónica y dominante. Esto genera un efecto más percusivo, ya que juega con la cantidad de veces que lo hace. En el principio lo hace una vez cada dos compases pasando luego la misma idea, al doble de veces, tocando una vez por compás.</p>	<p><b>Arpa:</b> Rol melódico.</p> <p>Técnica de <i>cueriao</i></p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional, junto con repiques.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional, junto con Repiques durante esta sección.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>
<b>Acompañamiento con melodía en los bajos</b>	<p>En esta sección, el arpa realiza el mismo acompañamiento con arpegios que al inicio de la pieza, tomando como principal diferencia, la ejecución de una</p>	<p><b>Arpa:</b> Rol melódico.</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>

	<p>melodía en los bajos del arpa, generando así un cambio tímbrico en las melodías que se interpreta.</p> <p>Al final de esta sección, el arpa realiza una melodía característica que ayuda a cerrar una sección o el tema.</p>	
<b>Bordoneo</b>	<p>Esta es la sección donde podría hablarse del clímax de la obra, ya que es donde el arpista improvisa melodías más elaboradas en los <i>bordones</i> del arpa (registro medio-grave).</p> <p>Las maracas junto con el cuatro realizan algunos <i>repiques</i> correspondientemente. Esto con el propósito de variar el acompañamiento.</p>	<p><b>Arpa:</b> Bordoneo (Improvisación).</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional, junto con repiques.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional, junto con repiques durante esta sección.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>
<b>Melodía armonizada</b>	<p>Se puede escuchar como la melodía se armoniza con notas del acorde, generando así un ambiente que recuerda al acompañamiento.</p> <p>Junto con ello se escucha como los <i>bordones</i> acompañan.</p> <p>La base de las maracas varía y genera muchos más regados generando así una variedad rítmica dentro del compás de 6/8, donde se puede entender mejor</p>	<p><b>Arpa:</b> Rol melódico</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional, junto con repiques.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional, junto con repiques durante esta sección.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>
<b>Melodía</b>	<p>En esta sección desarrolla una melodía por medio de intervalos, armonizando así la melodía con una nota que va por debajo. Esto mientras que la otra mano realiza un acompañamiento con los acordes del golpe.</p>	<p><b>Arpa:</b> Rol melódico.</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>
<b>Cueriao</b>	<p>Se desarrolla con mayor profundidad la técnica del <i>cueriao</i> trabajando con diferentes ritmos.</p> <p>Las maracas y el cuatro apoyan los lugares donde se realizan estos <i>cueriaos</i>.</p>	<p><b>Arpa:</b> Rol melódico</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional, junto con repiques.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional, junto con repiques durante esta sección.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>
<b>Variación del acompañamiento</b>	<p>Se puede escuchar, como el acompañamiento se centra más en generar bloques de acordes que se intercalan con los bajos del arpa.</p>	<p><b>Arpa:</b> Rol armónico</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional.</p>
<b>Coda</b>	<p>Se interpreta una melodía muy usual que cierra la pieza y va en tuti rítmico para todos los instrumentos.</p>	<p><b>Arpa:</b> Melodía característica de cierre.</p>

		<p><b>Cuatro:</b> Final. Tuti rítmico.</p> <p><b>Maracas:</b> Final. Tuti rítmico.</p> <p><b>Bajo:</b> Final. Tuti rítmico.</p>
--	--	---

Ilustración 19. análisis Gabán  
Fuente: autoría propia

## 2.6.2 Zumba que Zumba – Luis Quintiva

### Secciones

Zumba que zumba	Sección(min)
<i>Intro</i>	0:00 – 0:02
<i>Melodía</i>	0:02 – 0:23
<i>Acompañamiento en arpegios</i>	0:23 – 0:35
<i>Melodía</i>	0:35 – 0:59
<i>Acompañamiento con cueriao y arpegios</i>	0:59 – 1:15
<i>Melodía</i>	1:15 – 2:04
<i>Acompañamiento en arpegios</i>	2:04 – 2:14
<i>Melodía</i>	2:14 – 2:43
<i>Coda</i>	2:43 – 2:46

Ilustración 20. Secciones Zumba que zumba  
Fuente: autoría propia

Enlace obra : <https://www.youtube.com/watch?v=qXxW5dfER5I>

### Descripción de la secciones

Sección	Características	Instrumentos
<b>Intro</b>	Puede tomarse este pequeño intervalo como un intro, donde la bandola ejecuta el principio del ciclo del zumba que zumba, pero sin ningún acompañamiento.	<b>Bandola:</b> Rol melódico
<b>Melodía</b>	La totalidad del conjunto entra a acompañar a la bandola que realiza melodías características del golpe. Esto durante dos ciclos aproximadamente, hasta que en el siguiente ciclo cambia a otra función. El bajo utiliza la tónica y quinta del acorde en que se encuentre, pero también utiliza diferentes	<p><b>Bandola:</b> Rol melódico</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional, junto con repiques.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional junto con repiques</p>

	<p>encadenamientos entre los acordes. Utiliza algunas melodías que se ejecutan hacia el final de las frases del ciclo.</p> <p>Las maracas entran con repiques en diferentes ritmos, para luego estabilizarse en la base.</p> <p>De igual manera el cuatro ejecuta repiques que luego se estabilizan.</p>	<p><b>Bajo:</b> Base tradicional, junto con melodías para realizar el cambio armónico.</p>
<b>Acompañamiento en arpeggios</b>	<p>La bandola se centra en el acompañamiento por medio de arpeggios de la armonía del golpe durante un ciclo.</p> <p>Las maracas ejecutan repiques durante la mayor parte de esta sección.</p> <p>El bajo realiza melodías en los acordes de dominante secundaria.</p>	<p><b>Bandola:</b> Rol armónico.</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional, junto con repiques.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional junto con repiques</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional, junto con melodías.</p>
<b>Acompañamiento con cueriao y arpeggios</b>	<p>En esta sección, utiliza el acompañamiento con el cueriao, para luego pasar a un acompañamiento en arpeggios.</p>	<p><b>Bandola:</b> Rol armónico.</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional, junto con melodías.</p>
<b>Coda</b>	<p>Se interpreta una melodía muy usual que cierra la pieza y va en tuti rítmico para todos los instrumentos.</p>	<p><b>Bandola:</b> Melodía característica de cierre.</p> <p><b>Cuatro:</b> Final. Tuti rítmico.</p> <p><b>Maracas:</b> Final. Tuti rítmico.</p> <p><b>Bajo:</b> Final. Tuti rítmico.</p>

Ilustración 21. Análisis Zumba que zumba  
Fuente: autoría propia

## 2.6.3 Pajarillo despellejao – Anselmo López

### Secciones

<b>Pajarillo despellejao</b>	<b>Sección(min)</b>
<i>Registro</i>	0:00 – 0:06
<i>Intro</i>	0:06 – 0:30
<i>Llamado</i>	0:30 – 0:37
<i>Melodía</i>	0:36 – 1:00
<i>Llamado</i>	1:00 – 1:22
<i>Melodía</i>	1:22 – 1:41
<i>Acompañamiento de melodía y arpeggios</i>	1:41 – 1:59
<i>Paso a Chipola</i>	1:59 – 2:06
<i>Vuelta al Pajarillo</i>	2:06
<i>Llamado</i>	2:06 - 2:13
<i>Melodía</i>	2:13 – 2:30
<i>Paso a Chipola</i>	2:30 – 2:44
<i>Vuelta al Pajarillo</i>	2:45
<i>Llamado</i>	2:45 – 2:52
<i>Cueriao</i>	2:52 – 3:00
<i>Coda</i>	3:13 – 3:16

Ilustración 22. Secciones Pajarillo  
Fuente: autoría propia

Enlace obra: <https://www.youtube.com/watch?v=alz9H4Uo7Ws>

### Descripción de la secciones

<b>Sección</b>	<b>Características</b>	<b>Instrumentos</b>
<b>Registro</b>	Realiza un pequeño registro en la bandola.	<b>Bandola:</b> Registro melódico
<b>Intro</b>	Utiliza algunos elementos motivicos de la llamada, para generar discurso melódico. El cuatro y maracas realizan la base tradicional. De igual manera el bajo realiza su acompañamiento tradicional, tocando la fundamental en los tiempo segundo y tercero del compás 3/4	<b>Bandola:</b> Rol melódico <b>Cuatro:</b> Base tradicional <b>Maracas:</b> Base tradicional

		<b>Bajo:</b> Melodía usual del principio junto con base tradicional
<b>Llamado</b>	Realiza el llamado característico del golpe. Tocando la nota del quinto grado de la tonalidad (Sol sostenido (G#) en Do sostenido menor (C#m))	<b>Bandola:</b> Llamado <b>Cuatro:</b> Base tradicional <b>Maracas:</b> Base tradicional <b>Bajo:</b> Base tradicional
<b>Melodía</b>	En esta sección se puede ver cómo se desarrollan algunas melodías tradicionales del golpe	<b>Bandola:</b> Rol melódico <b>Cuatro:</b> Base tradicional <b>Maracas:</b> Base tradicional <b>Bajo:</b> Base tradicional
<b>Llamado</b>	En esta sección se trabaja una llamada nuevamente, pero esta vez más extensa y generando el motivo en dos octavas.	<b>Bandola:</b> Llamado <b>Cuatro:</b> Base tradicional <b>Maracas:</b> Base tradicional <b>Bajo:</b> Base tradicional
<b>Acompañamiento de melodía y arpeggios</b>	En esta sección se desarrolla el acompañamiento por medio de arpeggios y algunas melodías que ayudan en esa función acompañante cuando otro instrumento o la voz, toman el plano principal.	<b>Bandola:</b> Rol armónico <b>Cuatro:</b> Base tradicional <b>Maracas:</b> Base tradicional <b>Bajo:</b> Base tradicional con pasos melódicos
<b>Paso a Chipola</b>	Este es un paso muy usual en los pajarillos venezolanos. Generalmente se conocen como pajarillos <i>chipoleaos</i> . Así se pasa momentáneamente al golpe de chipola, para generar variación dentro de la pieza. En esta sección pasa a una chipola en menor y en el sistema de acentuación por corrio.	<b>Bandola:</b> Rol melódico y cambio de sistema <b>Cuatro:</b> Base tradicional con cambio de sistema <b>Maracas:</b> Base tradicional con cambio de sistema. <b>Bajo:</b> Base tradicional con cambio de sistema
<b>Vuelta al Pajarillo</b> <b>Llamado</b>	Para volver de la <i>chipola</i> , se ejecuta la idea del llamado, así se vuelve a establecer la acentuación por derecho y la tonalidad.	<b>Bandola:</b> Llamado <b>Cuatro:</b> Cambio de sistema y vuelta a por derecho

		<p><b>Maracas:</b> Cambio de sistema y vuelta a por derecho</p> <p><b>Bajo:</b> Cambio de sistema y vuelta a por derecho</p>
<b>Paso a Chipola</b>	En esta sección pasa a una chipola en mayor. Y de igual manera que la anterior, es un paso momentáneo.	<p><b>Bandola:</b> Rol melódico y cambio de sistema</p> <p><b>Cuatro:</b> Base tradicional con cambio de sistema</p> <p><b>Maracas:</b> Base tradicional con cambio de sistema.</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional con cambio de sistema</p>
<b>Vuelta al Pajarillo Cueriao</b>	De igual manera que en la anterior vuelta de la chipola En esta sección se incorpora un acompañamiento armónico con la técnica del cueriao en la bandola llanera.	<p><b>Bandola:</b> Llamado junto con un cueriao</p> <p><b>Cuatro:</b> Cambio de sistema y vuelta a por derecho</p> <p><b>Maracas:</b> Cambio de sistema y vuelta a por derecho</p> <p><b>Bajo:</b> Cambio de sistema y vuelta a por derecho</p>
<b>Cueriao</b>	En esta sección se acompañan con acordes, utilizando la técnica del <i>cueriao</i> para generar un poco más de peso en la interpretación y acompañamiento	<p><b>Bandola:</b> Cueriao con acordes</p> <p><b>Cuatro:</b> Repiques en la base tradicional</p> <p><b>Maracas:</b> Repiques en la base</p> <p><b>Bajo:</b> Base tradicional</p>
<b>Coda</b>	Se interpreta una melodía muy usual que cierra la pieza y va en tuti rítmico para todos los instrumentos.	<p><b>Bandola:</b> Melodía final característica del pajarillo</p> <p><b>Cuatro:</b> Cadencia frigia</p>

		<b>Maracas:</b> Ritmo de la cadencia <b>Bajo:</b> Cadencia frigia
--	--	--

*Ilustración 23. Análisis Pajarillo*  
Fuente: autoría propia

## **3. Marco metodológico**

### **3.1 Enfoque de investigación**

El enfoque cualitativo definido por Hernández Sampieri habla sobre “*Los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos. Con frecuencia, estas actividades sirven, primero, para descubrir cuáles son las preguntas de investigación más importantes; y después, para perfeccionarlas y responderlas.*”(Hernández Sampieri, 2014). Se habla también sobre el método de análisis de datos, ya que en la mayoría de los casos se toma uno por uno para ir gestando una visión más general de una realidad que se estudia (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2014)

Tomando como marco de referencia esta definición, este trabajo es de carácter cualitativo, ya que se encarga de la descripción musical de la música llanera, a partir de tres golpes representativos. Y desde allí, se plantea el aprendizaje y apropiación de la misma.

### **3.2 Tipo de investigación**

Para el caso específico de este trabajo, se utilizará el tipo de investigación de corte exploratorio. Como lo define Hernández Sampieri “Los estudios exploratorios se realizan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que tan sólo hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio, o bien, si deseamos indagar sobre temas y áreas desde nuevas perspectivas.”

Para este caso, la creación y adaptación de un material didáctico para guitarra eléctrica desde el joropo, examina y analiza esta música y le da una perspectiva diferente hacia la guitarra eléctrica. También ayuda a estructurar más sobre lo que otros autores han hablado de esta música.

### 3.3 Instrumentos de indagación

Para este caso específico los instrumentos que se utilizarán estarán vistos, desde la observación directa, en el sentido de la apropiación y vivencia del Joropo, por medio de audios y videos, entre otros materiales. Y desde la observación indirecta, por medio, diarios de campo sobre esta vivencia, entre otros instrumentos a trabajar.

### 3.4 Población

La población a la que está dirigido este trabajo, se encuentra hacia guitarristas eléctricos de nivel intermedio y avanzado. Este trabajo les permitirá trabajar elementos para mejorar su técnica e interpretación, desde la música llanera, permitiendo también el aprendizaje y apropiación de la misma.

### 3.5 Diseño metodológico

Para este trabajo se proponen cuatro etapas:

*Etapa A: Análisis musical de las técnicas e interpretación de los golpes llaneros.*

**Objetivo:** Analizar los elementos técnicos e interpretativos representativos de los tres golpes e instrumentos llaneros a trabajar y desde allí, tener una mayor comprensión de esta música.

**Metodología:** Tomar un audios de cada uno de los golpes (tres en total), y a partir de allí, transcribir algunas secciones de la melodía, círculo armónico y posibles variaciones, en el cuatro, y bajo. Seguido a esto, hacer un análisis minucioso, sobre la rítmica usada en cada uno de los golpes, los acentos y demás elementos expresivos que posee cada golpe.

*Etapa B: Adaptación y creación del material didáctico.*

**Objetivo:** Adaptar y crear el material didáctico y documentación audiovisual, con base en el análisis previo de los golpes e instrumentos llaneros.

**Metodología:** Posterior al análisis, se adaptan posibles técnicas propias de los instrumentos llaneros, a la técnica de la guitarra eléctrica. Desde allí, la adaptación y creación, de diferentes melodías, acompañamientos y variaciones rítmico-melódicas, ayudan al aprendizaje de la técnica e interpretación en la guitarra eléctrica.

*Etapa C: Evaluación del material didáctico, por parte de expertos.*

**Objetivo:** Evaluar la claridad y calidad del material didáctico a la hora del aprendizaje de las técnicas en la guitarra eléctrica; a partir de la música llanera.

**Metodología:** Permitir que algunos expertos en la interpretación y enseñanza de la guitarra eléctrica conozcan y revisen el material para encontrar fallas o puntos a mejorar para una versión mucho más completa y detallada de los golpes y técnicas en la guitarra eléctrica.

*Etapa D: Rectificación y versión final del material didáctico.*

**Objetivo:** Rectificar los elementos del material didáctico donde se haya visto la información poco clara o precisa.

**Metodología:** Luego de la evaluación, hacer los ajustes necesarios para que el material didáctico sea mucho más claro en los aspectos donde se tuvieron falencias. De esta manera se permite que haya un material mucho más completo y sirva de manera más fiel a su propósito de enseñar.

### 3.6 Cronograma

Etapas	Duración	Actividad
A	Mayo – agosto 2020	<i>Análisis musical, de las técnicas e interpretación de los golpes llaneros.</i>
B	Septiembre – noviembre 2020 Febrero – abril 2021	<i>Adaptación y creación del material didáctico y audiovisual.</i>
C	Abril 2021 tercera semana	<i>Evaluación del material didáctico por parte de expertos.</i>
D	Abril 2021 última semana	<i>Rectificación y versión final del material didáctico.</i>

## **4. Desarrollo metodológico**

Durante el proceso de adaptación a la guitarra eléctrica de los diferentes elementos que componen la interpretación del conjunto llanero, se pudieron encontrar varias convergencias entre los instrumentos tradicionales y la guitarra eléctrica.

A continuación, se presentan los diferentes materiales previos a la interpretación de los estudios técnicos y la obra que se propone al final de esta sección. Dentro de estos materiales propuestos el componente audiovisual es crucial para una mejor comprensión de los estudios y obra. Se podrán encontrar ejemplos en videos de cada una de las posibilidades en la adaptación de los instrumentos. De igual manera al final de cada estudio (tanto de acompañamiento como melódico) se presentará un video con la interpretación del mismo. Junto a esto, también se presentarán un grupo de audios donde el estudiante podrá tomar las diferentes roles en el acompañamiento del conjunto llanero. Las plataformas usadas para estos ejemplos incluyen YouTube, SoundCloud y SoundSlice. También se encontrarán en los anexos del trabajo.

Para los estudios se tomó la plataforma SoundSlice, ya que posee varias herramientas como lo son el cambio de tempo, partitura conjunta con el audio y el video, como también seleccionar la partitura o el video. Esto facilita el aprendizaje y repaso de cada uno de los estudios.

### **4.1 Equipamiento y ecualización**

Desde la aparición de la guitarra eléctrica alrededor de la década de 1930, ha existido una transformación en los diferentes tipos de estas, variando desde su construcción, componentes y forma (Valenzuela, 2013) .

Así pues y para el caso específico de esta investigación se busca (dependiendo de cada guitarra eléctrica) generar un sonido de carácter medio (ni muy brillante ni muy opaco), donde se asemeje lo más posible al sonido de una bandola o arpa llanera. De igual manera se busca en la ecualización del amplificador.

Tomando en cuenta las diferencias entre cada guitarra y amplificador, la ganancia puede ser uno de los factores determinantes dentro del sonido que se pretende emular. Para el ejemplo de este caso se tomará el equipamiento del creador de esta investigación

#### **4.1.1 Guitarra de cuerpo hueco (hollow body)**

Existen diferentes tipos de guitarras de cuerpo hueco por lo cual se explicará de manera muy general las características comunes que tienen este tipo de guitarras.

Para comenzar como su nombre lo indica, este tipo de guitarras tienen un cuerpo hueco asemejándose al cuerpo de una guitarra acústica. Dependiendo del tipo de madera utilizado en su construcción afectará de manera directa a la cualidad del timbre.

Para el caso específico de la guitarra usada en esta investigación al estar hecha de madera de arce (Maple en inglés) emite un sonido brillante por sus características físicas (Valenzuela, 2013). Para atenuar esta característica, la ecualización de la guitarra y el amplificador ayudarán a crear el timbre de carácter medio que se busca para las adaptaciones.

En la guitarra se utiliza la posición media del selector, donde ambas pastillas están activas. Eso genera un sonido medio. Así se genera al momento de la interpretación un sonido un poco más seco y rozando a un sonido brillante.

Ilustración 24. Guitarra de cuerpo hueco (hollow body)



Fuente: autoría propia

#### 4.1.2 Amplificador de transistores para guitarra eléctrica

El amplificador usado para este trabajo es un amplificador de transistores. Como lo menciona (Valenzuela, 2013):

*“Los amplificadores de transistores, como dice su nombre, emplean estos dispositivos electrónicos para amplificar la señal del instrumento. Se hicieron populares por su bajo costo, mayor estabilidad y poco peso lo que los hace muy prácticos a la hora de manipular y trasladar” (p.15).*

Para el caso específico de la guitarra de cuerpo hueco se utiliza un sonido en la perilla de bajos, ubicada en el número 5 (tomando como 1 la línea más a la izquierda y 11 la más la derecha), en la perilla de los medios el número 5 y la perilla de agudos en el número 7. Para la perilla de overdrive y ganancia, se ubican en el número 5. De esta manera se logra el sonido medio y seco que se busca para la adaptación.

Ilustración 25. Ecuación Amplificador



Fuente: autoría propia

### 4.1.3 Plectro

El uso del plectro también influye en el sonido de la guitarra. Para este caso se utilizó un pick de un grosor de 0.71 milímetros y material nylon. Al ser ligeramente delgado permite un sonido que se adapta bien al timbre buscado en las cuerdas de la guitarra eléctrica.

Esto influye de manera significativa a la hora de la ejecución de melodías y diferentes acompañamientos relacionados con los instrumentos del conjunto llanero. Dependiendo del material y el grosor la cuerda emite un timbre diferente.

Ilustración 26. Plectro



Fuente: autoría propia

## **4.2 Adaptaciones**

Para esta sección se explica detalladamente las posibles adaptaciones de algunas técnicas y acompañamientos característicos de los instrumentos del conjunto llanero a la guitarra eléctrica. Esto desde la investigación previa y la exploración en el instrumento para llegar a un sonido similar al que se emula. De esta manera se pretende aclarar la ejecución, fraseo, dinámicas y articulaciones que se emplean generalmente en el acompañamiento y la interpretación de las melodías tradicionales del Joropo.

Los ejemplos de cada una de estas adaptaciones se podrán observar en detalle en la sección *4.3 Estudios – acompañamiento*, donde se presentarán videos aclarando su ejecución. El único video que se presentará en esta sección se encuentra en el apartado *4.2.6 ejecución de melodías*.

### **4.2.1 Adaptación de la base del cuatro**

En este trabajo se plantea la adaptación del rasgueo característico del cuatro utilizando acordes de cuatro voces en las primeras cuatro cuerdas de la guitarra eléctrica. Esto debido a dos razones; la primera emular la sonoridad característica del cuatro; la segunda es debido al número de cuerdas que la guitarra posee, ya que al poseer seis cuerdas es más complicado interpretar ese rasgueo de manera clara, especialmente por el chasquido o apagado (en adelante apagado).

Los acordes utilizados en su mayoría son triadas (Tónica, tercera, quinta y duplicación). El único acorde de cuatro notas es el acorde de dominante el cual es un acorde de triada mayor al que se le agrega la séptima menor.

En la exploración realizada para esta adaptación se encontraron tres posibilidades para imitar de la manera más exacta este rasgueo en el cuatro llanero: Uno con la mano derecha sin plectro y dos con el plectro. La mano derecha sin el plectro pretende emular directamente los movimientos que se realizan en el cuatro. Para el caso de la utilización del plectro, el primero toma la técnica de scratch del funk levantando levemente los dedos en la tercera y sexta corchea del rasgueo (para el

caso *por correo*) para generar el apagado correspondiente. El segundo, emulando con el pick, los movimientos de la mano derecha en la ejecución del cuatro. Podríamos decir que este último es una variación del scratch del funk, ejecutado únicamente en la mano derecha.

También se exploró con diferentes tipos de plectros encontrando una relación importante entre el grosor del plectro, la limpieza del rasgueo y la sonoridad misma de la adaptación. Entre mayor sea el grosor del plectro existe un incremento en la resistencia con las cuerdas generando un aumento del volumen y la emisión de sonidos no deseados. Por otra parte con la utilización de un plectro más delgado, se obtiene una mejor limpieza en la ejecución del rasgueo ya que este se dobla y produce menor resistencia contra las cuerdas mejorando considerablemente el rasgueo a imitar.

#### **4.2.2 Adaptación del acompañamiento de la bandola llanera**

Para el caso de la bandola llanera existen varios tipos de acompañamiento que se pueden ejecutar. Estos pueden ser adaptados directamente a la guitarra eléctrica por el uso compartido del plectro en ambos instrumentos y el uso de alguno de los dedos junto con el plectro.

Como ya se mencionó en el marco teórico, existen diferentes nombres para estas técnicas. Las más usadas para el acompañamiento son el cueriao, el arpegiado ejecutado solo con plectro o con alguno de los dedos de la mano derecha (jalao).

De esta manera, haciendo un pequeño paralelo con las posibles técnicas que se comparten con la guitarra eléctrica encontramos que para el cueriao se halla una similitud con el sweet picking, que es un barrido de algunas o todas las cuerdas ya sea hacia abajo o arriba. Para el caso del cueriao este solo se ejecuta hacia arriba con la intención de retrasar un poco esa subida. También se incorpora una pulsación con fuerza hacia abajo al finalizar en forma de apagado sobre las cuerdas generando la sensación de golpe en las cuerdas.

En el caso de los arpegios con plectro se puede observar cómo se toman exactamente los mismo movimientos hacia abajo en las cuerdas y hacia arriba en

la cuerda más aguda que se ejecuta. Generalmente se toca la primera nota al aire en la bandola como nota pedal. En la guitarra eléctrica se puede reemplazar esta nota pedal por la nota más aguda en el acorde que se está ejecutando (que puede estar en la primera, segunda o tercera cuerda). También se puede utilizar la primera cuerda de la guitarra eléctrica como nota pedal, pero en algunos casos puede generar que la limpieza del sonido no sea la óptima. Por ello para este trabajo se trabajará con la nota más aguda del acorde ejecutado.

El jalao con plectro encuentra similitudes con la técnica de hybrid picking en la guitarra eléctrica. Esta consiste en el uso del plectro y los dedos de la mano derecha. Para este caso se ejecuta de manera similar a la anterior con todos los golpes hacia abajo en el plectro, exceptuando la cuerda más aguda donde se ejecuta con el dedo medio o anular como si se jalara la cuerda, de allí su nombre.

También se utiliza la ejecución con la técnica de hybrid picking donde el plectro se encargará de ejecutar las cuerdas más graves mientras que los dedos medio, anular y en algunas ocasiones el meñique se encargara de las cuerdas más agudas

#### **4.2.3 Adaptación del acompañamiento del arpa**

Durante la exploración se vieron algunas similitudes entre el acompañamiento que realiza el arpa en algunas secciones con algunas formas de acompañamiento en la guitarra acústica características en el pasillo colombiano.

Cabe aclarar que esta manera de acompañar el joropo es muy usual en la guitarra y se ha desarrollado desde las adaptaciones propias a la guitarra acústica por lo cual se tomarán algunos elementos de esta guitarra, pero también los elementos propios del arpa.

Se realizó la adaptación tomando en cuenta el esquema de bajos y acordes que se presenta en el arpa. Este es muy usual dentro del Joropo y permite que el arpa tome el rol de acompañamiento mientras otro instrumento toma el rol melódico. Seguido a esto se tomaron los diferentes patrones rítmicos que se pueden escuchar en las grabaciones de arpa.

El arpa también posee una versión del cueriao. Este se implementó jalando las cuerdas en las cuales están ubicados los dedos índice, medio y anular y tocando los bajos con el pulgar en un movimiento hacia abajo con fuerza que genera un apagado en las cuerdas que ejecuta. De esta manera se crea la sensación del cueriao que realiza el arpa.

#### 4.2.4 Adaptación Bajo

Dadas las posibilidades de la guitarra eléctrica esta contiene herramientas que pueden cambiar la cualidad del sonido. Estas herramientas son conocidas como efectos y existen variedad de estos; que van desde generar ecos, reverberaciones, distorsiones, entre otros. Para el caso específico, existe un efecto que modula la nota que emite la guitarra produciendo que el sonido cambie una o dos octavas hacia el registro agudo o grave desde la nota en el registro original de la guitarra. Este sonido irá directamente al amplificador debido que este tipo de herramientas modifican el sonido.

En esta adaptación se tomaron algunas ideas propias del bajo en el joropo y se interpretaron en el registro grave de la guitarra octavando a dos octavas este con el pedal de octavación.

*Ilustración 27. Pedal de octavación*



Fuente : <https://www.guitarristas.info/noticias/tc-electronic-presenta-pedal-octavador-sub-n-up/6110>

#### **4.2.5 Adaptación del acompañamiento a tapping**

La guitarra eléctrica y el bajo eléctrico poseen una construcción similar. Esto permite que muchas de sus técnicas puedan ejecutarse de manera muy similar de un instrumento a otro. Para el caso específico del tapping este ha sido incorporado dentro del bajo eléctrico en la música llanera como un elemento de bajo solista interpretando el acompañamiento y la melodía. También puede ser utilizado exclusivamente el acompañamiento. Para el caso de este trabajo se utilizará el tapping como un acompañamiento alternativo al que se realiza en la adaptación del arpa, ya que se utilizaran algunos de los patrones rítmicos de esa sección.

Durante la exploración se concluyó la utilización de un tapping a dos dedos en la mano derecha y dos en la mano izquierda. Para su interpretación se podría hacer un paralelo con el piano, donde la mano izquierda se encarga del registro grave y la mano derecha del registro agudo. tomando así el rol de bajos la mano izquierda y de acordes la mano derecha.

#### **4.2.6 Ejecución de las melodías**

Para este trabajo se han encontrado tres posibles ejecuciones desde el plectro, donde se emplea solo una, ya que es la que mejor se adapta a la sonoridad y técnica en la guitarra eléctrica. A continuación, se describe el proceso de adaptación y exploración llevado a cabo.

##### **Alternate Picking**

La primera manera de ejecución de melodías se encuentra con el uso más usual en la guitarra eléctrica, el cual es la técnica de alternate picking (Plectro alternado), donde se tocan cada una de las notas de manera uniforme intentando no generar acentos a menos de que sea deseado. De esta manera el sonido tiende a ser ligado entre las notas a menos que se busque lo contrario.

##### **Plectro hacia abajo (Ejecución usual en la bandola llanera)**

La segunda consiste en el uso del plectro de la misma manera que se ejecuta en la bandola llanera. Esta proporciona el sonido más cercano, ya que al pulsar las

cuerdas se genera ese ataque propio de la interpretación en la bandola llanera. Las desventajas que posee este tipo de interpretación es la cercanía entre las cuerdas en la guitarra eléctrica en comparación con la bandola llanera. Esto puede crear el toque de alguna cuerda no deseada, generando así sonidos no deseados dentro de la interpretación de las melodías. Así mismo, al ser una técnica que golpea la cuerda hacia abajo con fuerza estos sonidos antes mencionados se pueden emitir dentro de las notas interpretadas debido a que la guitarra eléctrica posee micrófonos y una amplificación externa que como su nombre lo dice, amplifica los sonidos que en otros instrumentos de cuerda pulsada acústicos pueden llegar a ser imperceptibles. A su vez, esta técnica no permite que haya un tratamiento usual en la limpieza del sonido por lo cual no será utilizada dentro de este trabajo. Cabe aclarar que para este trabajo no se profundizó en una técnica de limpieza que permita utilizar esta técnica en la guitarra eléctrica.

### **Alternate Picking emulando la acentuación de la bandola**

La tercera, se encuentra como un punto medio entre las dos mencionadas anteriormente, ya que se utiliza el alternate picking, pero se genera por medio de imprimir mayor fuerza en los movimientos en dirección arriba - abajo, se intenta generar ese sonido de golpe hacia abajo que proporciona la interpretación de la bandola llanera. Así se toma el elemento del staccato usual dentro de las melodías. Sumado a lo anterior se puede ejecutar la técnica de limpieza, permitiendo tener un mejor sonido a la hora de la interpretación.



Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-B9Ah3E3umU>

Fuente: autoría propia

## 4.2 Estudios para guitarra eléctrica acompañante

En el siguiente apartado se explicará la metodología a seguir para cada uno de los estudios de acompañamiento en la guitarra eléctrica donde se trabajarán las adaptaciones de cada instrumento tradicional llanero.

De esta manera se propone tocar dos de los golpes propuestos, el *zumba que zumba* en el sistema de acentuación *por corrio* y el *pajarillo* en el sistema de acentuación *por derecho*. Así se abordarán estos dos sistemas que nos permitirán una mejor ejecución de los estudios para guitarras y la obra (*entreverao*), donde se trabajara cada golpe propuesto en diferentes planos de acompañamiento.

Los acordes a utilizar en los diferentes estudios se encuentran en los anexos.

La progresión característica del *zumba que zumba* y del *pajarillo* se encuentra en la tonalidad de Dm (Re menor). Esto debido a que será la tonalidad que se trabajará dentro de los estudios.

Dentro de la música llanera existe un tipo de obra que junta diferentes golpes. A esta obra se le conoce como *entreverao*. Para la aplicación que se pretende de esto, existe el cambio de sistema (pasar *de corrio* a *derecho*). Para ello se utilizará un



5. Rasgueo con apagado cambiando de posiciones durante una o varias vueltas de la progresión

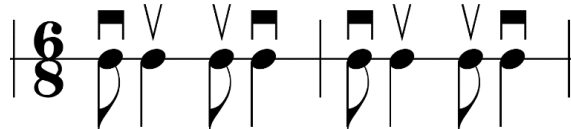
A continuación, se explicará paso por paso, cada uno de los puntos antes mencionados

### **Por corrio**

#### **1. Rasgueo inicial sin ningún acorde:**

Se tomará el siguiente esquema en la mano derecha:

*Ilustración 30 Rasgueo inicial sin ningún acorde - Por corrio*



Fuente: autoría propia

El primer movimiento será hacia abajo, el segundo y tercero hacia arriba y el cuarto hacia abajo nuevamente. Este esquema es una reducción de la base tradicional del cuatro que permitirá acostumbrarse a los movimientos con el plectro.

#### **2. Rasgueo inicial con acordes:**

Tomando como referencia la tonalidad Dm, se trabajarán los acordes de la cuarta cuerda dentro de los primeros 12 trastes de la guitarra, con la siguiente progresión.

*Ilustración 31. Rasgueo inicial con acordes - Por corrio*

$\frac{3}{4}$  |: Dm | % | A7 | Dm | % | D7 | % | Gm |  
 % | % | E7 | A7 | Gm | Dm | A7 | Dm :|

Fuente: autoría propia

En esta sección se busca acostumbrar el uso de los acordes junto con el rasgueo reducido.

### 3. Rasgueo inicial con acordes – Regiones

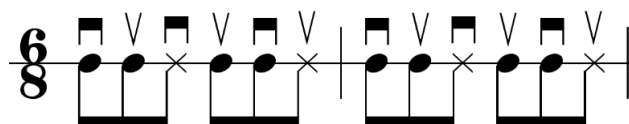
Se trabajarán las inversiones de los acordes en cada una de las 3 regiones del diapasón antes mencionadas. Eso nos generará variedad a la hora del acompañamiento.

### 4. Rasgueo con apagado sin ningún acorde

Se implementará el apagado propuesto en la adaptación del cuatro, donde este estará ubicado en la tercera y sexta corchea como lo muestra el gráfico.

La x en la corchea significa apagado. La dirección del plectro se intercala de abajo a arriba en cada una de las corcheas, dejando el apagado hacia abajo en la tercera corchea y el apagado hacia arriba en la sexta.

*Ilustración 32. Rasgueo con apagado sin ningún acorde – Por derecho*



Fuente: autoría propia

### 5. Rasgueo con apagado - Regiones

Se trabajarán las inversiones de los acordes en cada una de las 3 regiones del diapasón antes mencionadas. Eso nos generará variedad a la hora del acompañamiento.

### 6. Rasgueo con apagado cambiando de región

Para este punto, se integrará todo lo antes visto tomando el rasgueo completo y variando los acordes, en cada una de las 3 regiones antes expuestas.

Ilustración 33. Rasgueo con apagado cambiando de posiciones durante una o varias vueltas de la progresión - Por corrio

$\frac{3}{4}$ ||: Dm/F | Dm | A7/E | Dm/F | Dm/A | D7/C | D7/A | Gm/Bb |  
 Gm/D | Gm/Bb | E7/B | A7 | Gm/Bb | Dm/A | A7/G | Dm/F :||

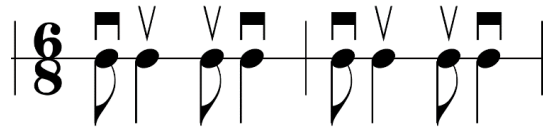
Fuente: autoría propia

## Por derecho

### 1. Rasgueo inicial sin ningún acorde

Se tomará mismo esquema en la mano derecha utilizado en el corrio:

Ilustración 34. Rasgueo inicial sin ningún acorde - por derecho



Fuente: autoría propia

El primer movimiento será hacia abajo, el segundo y tercero hacia arriba y el cuarto hacia abajo nuevamente. Este esquema es una reducción de la base tradicional del cuatro que permitirá acostumbrarse a los movimientos con el plectro.

### 2. Rasgueo inicial con acordes

Para el caso del *pajarillo* se trabajará con la siguiente progresión con los acordes en la cuarta cuerda dentro de los doce primeros trastes

Ilustración 35. Rasgueo inicial con acordes - por derecho

$\frac{3}{4}$ ||: Dm | Gm | A7 | % :||

Fuente: autoría propia

En esta sección se busca acostumbrar el uso de los acordes junto con el rasgueo reducido.

### 3. Rasgueo inicial con acordes – Regiones

Se trabajarán las inversiones de los acordes en cada una de las 3 regiones del diapasón antes mencionadas. Eso nos generará variedad a la hora del acompañamiento.

### 4. Rasgueo con apagado sin ningún acorde

Se implementará el apagado propuesto en la adaptación del cuatro, donde este estará ubicado en la primera y cuarta corchea como lo muestra el gráfico.

La x en la corchea significa apagado. La dirección del plectro se intercala de abajo a arriba en cada una de las corcheas, dejando el apagado hacia abajo en la primera corchea y el apagado hacia arriba en la cuarta.

*Ilustración 36. Rasgueo con apagado sin ningún acorde - por derecho*



Fuente: autoría propia

### 5. Rasgueo con apagado - Regiones

Se trabajarán las inversiones de los acordes en cada una de las 3 regiones del diapasón antes mencionadas. Eso nos generará variedad a la hora del acompañamiento.

### 6. Rasgueo con apagado cambiando de región

Para este punto, se integrará todo lo antes visto tomando el rasgueo completo y variando los acordes, en cada una de las 3 regiones antes expuestas.

Ilustración 37. Rasgueo con apagado cambiando de posiciones durante una o varias vueltas de la progresión - por derecho

$\frac{3}{4}$  | Dm | Gm/D | A7/C# | A7/E | Dm/F | Gm | A7/G | A7 |

Fuente: autoría propia

## Video con ejemplos

En el siguiente enlace, se encontrará un video con los ejemplos anteriormente mencionados

Ilustración 38. Ejemplos Cuatro



Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=rTFOy9EwKBI>

Fuente: autoría propia

## Adaptación Cuatro / Estudio - Acompañamiento No 1

El estudio donde se incorporan todo antes presentado se encuentra en los anexos *Estudios - Acompañamiento*

Se trabajará por separado cada sistema y al final se realizará el cambio de sistema, haciendo que sean dos estudios en uno.

Para hacer mayor claridad en el cambio de sistema se presenta el siguiente gráfico:

Ilustración 39. Tabla cambio de sistema estudio de cuatro

Sección	Zumba que zumba	Cambio de sistema	Pajarillo
Compás	1 - 31	32	32 - 62

Fuente: autoría propia

Ilustración 40. Adaptación Cuatro / Estudio - Acompañamiento No 1

Enlace: <https://www.soundslice.com/slices/mvqDc/?from=channel>

Fuente: autoría propia

## Estudio No 2 - base bandola llanera

Para el acompañamiento en bandola podemos encontrar 5 maneras diferentes de ejecución. Tres para los arpegios y dos para los acordes en bloque.

Se seguirá la siguiente secuencia en los sistemas *por corrio* y *por derecho*.

1. Arpeggios con el plectro
2. Arpeggios con Jalao
3. Arpeggios con hybrid picking
4. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque)

En la guitarra podremos utilizar las diferentes disposiciones de los acordes, utilizando diferentes cuerdas.

Los acordes a utilizar se encuentran en los anexos.

Se utilizarán las siguientes convenciones que aparecerán dentro de los ejemplos y la partitura.

- a = Dedo anular
- m = Dedo medio

Usualmente el acompañamiento de la bandola se da intercalando entre las secciones melódicas, generando que el la bandola tome los roles de acompañamiento y melodía de manera alterna.

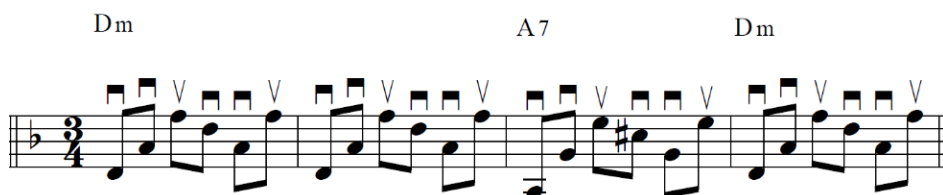
Para los estudios melódicos, este será el caso de los acompañamientos presentados.

## **Por corrio**

### **1. Arpeggios con el plectro**

Se utilizará el siguiente esquema de acompañamiento:

*Ilustración 41. Arpeggios con el plectro – por corrio*



Fuente: autoría propia

La mayoría de los movimientos del plectro son hacia abajo, exceptuando la nota más aguda que se encuentre en el arpeggio

### **2. Arpeggios con Jalao**

Para este acompañamiento cambiaremos el movimiento hacia arriba del plectro por uno de los dedos de la mano derecha.

*Ilustración 42. Arpeggios con Jalao - por corrio*



Fuente: autoría propia

Para este caso se utilizó el dedo medio (m), pero puede intercambiarse por cualquier otro dedo.

### 3. Arpeggios con hybrid picking

Siguiendo con lo propuesto, se utilizarán en las primeras dos notas del arpeggio el plectro hacia abajo y las dos notas más agudas con los dedos medio (m) y anular (a).

Ilustración 43. Arpeggios con hybrid picking - por corrio



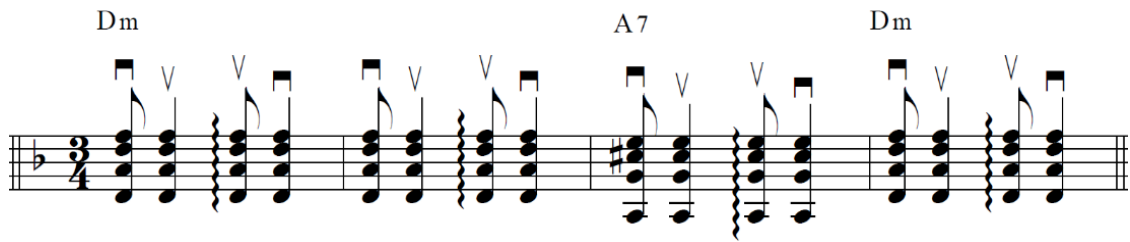
Fuente: autoría propia

La nota más aguda queda con el dedo anular (a) y la siguiente con el medio (m). De igual manera, estos dedos se pueden reemplazar por otra combinación que sea más cómoda para el intérprete.

### 4. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque)

En el caso del rasgueo con el plectro se utilizarán dos células rítmicas. La primera es igual a la trabajada en el punto uno del cuatro. La diferencia radica en la segunda corchea, donde se utilizará la técnica del cueriao generando un movimiento hacia arriba con fuerza, y un posterior movimiento hacia abajo seco.

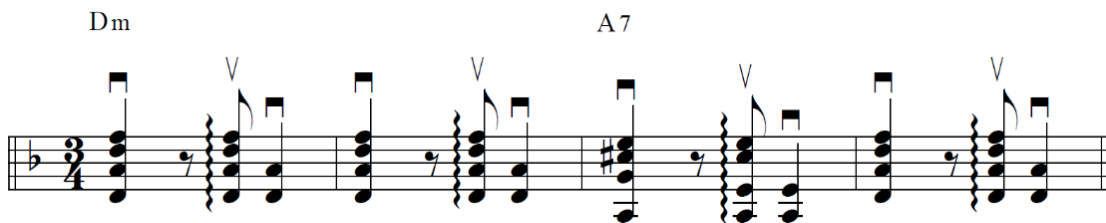
Ilustración 44. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque) variación 1 - por corrio



Fuente: autoría propia

Para la segunda célula rítmica cambia el primer tiempo a una figura de negra junto con un silencio de corchea. En la corchea se utiliza el cueriao de manera análoga a la anterior.

Ilustración 45. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque) variación 2 – por corrio



Fuente: autoría propia

## Por derecho

### 1. Arpeggios con el plectro

En este tipo de acompañamiento utilizaremos los siguientes esquemas de acompañamiento.

Para el caso del sistema *por derecho* se puede utilizar la escritura tanto en 6/8 como en 3/4, sin que cambie la esencia de la interpretación .

Ilustración 46. Arpeggios con el plectro variación 1 - por derecho



Fuente: autoría propia

En el primer esquema de acompañamiento se utilizan corcheas en cada uno de los tiempos. La diferencia radica en los movimientos del plectro y las notas que se tocan.

*Ilustración 47. Arpegios con el plectro variación 2 - por derecho*



Fuente: autoría propia

En el segundo esquema de acompañamiento se utiliza un arpeggio con dos corcheas con las notas agudas y dos negras con los bajos.

## 2. Arpeggios con Jalao

En este acompañamiento se utilizará el dedo medio (m) ejecutando la nota más aguda.

*Ilustración 48. Arpeggios con Jalao – por derecho*

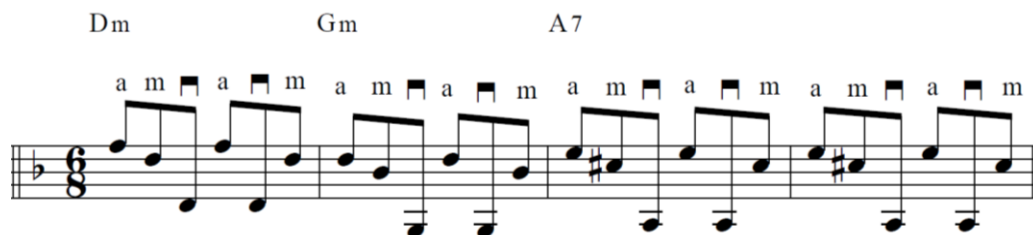


Fuente: autoría propia

### 3. Arpeggios con hybrid picking

En este acompañamiento se utilizarán los dedos medio (m) y anular (a), que ejecutarán las notas más agudas del arpeggio. Pueden ser intercambiados por otros que sean más cómodos para el intérprete.

Ilustración 49. Arpeggios con hybrid picking variación 1 – por derecho



Fuente: autoría propia

Este es uno de los esquemas que pueden brindar mayor velocidad de ejecución con poco movimiento de la mano derecha.

Ilustración 50. Arpeggios con hybrid picking variación 2 – por derecho



Fuente: autoría propia

De igual manera encontramos otro esquema de acompañamiento, donde se utilizarán dos corcheas en las notas agudas y dos negras en los bajos.

### 4. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque)

En este acompañamiento se utilizará la técnica del cueriao en la primera negra ejecutando un rasgueo hacia arriba en el acorde y la segunda y tercera en los bajos generando un sonido seco y golpeado.

Ilustración 51. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque) variación 1 - por derecho

Dm                      Gm                      A7

Fuente: autoría propia

Ilustración 52. Rasgueo con el plectro (acordes en bloque) variación 2 - por derecho

Dm                      Gm                      A7

Fuente: autoría propia

Como se observa en los esquemas, pueden existir variaciones que enriquecen el momento del acompañamiento.

### Video con ejemplos

En el siguiente enlace, se encontrará un video con los ejemplos anteriormente mencionados.

Ilustración 53. Ejemplos Bandola



Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=L7cJ43ply2s>

Fuente: autoría propia

## Adaptación Bandola / Estudio - Acompañamiento No 2

El estudio donde se incorporan todo antes presentado se encuentra en los anexos *Estudios - Acompañamiento*

Se trabajará por separado cada sistema y al final se realizará el cambio de sistema, haciendo que sean dos estudios en uno.

Para hacer mayor claridad en el cambio de sistema se presenta el siguiente gráfico:

Ilustración 54. Tabla cambio de sistema estudio de bandola llanera

Sección	Zumba que zumba	Cambio de sistema	Pajarillo
Compás	1 - 31	32	32 - 62

Fuente: autoría propia

## Ilustración 55. Adaptación Bandola / Estudio - Acompañamiento No 2

The screenshot shows a YouTube video player with a musical score overlay. The score is in 3/4 time and features various guitar techniques and chords. The video player interface includes a search bar, a play button, and a progress bar.

Chords and techniques shown in the score:

- Zumba que zumba
- Dm
- A7
- Dm
- Dm/F
- D7/#
- D7
- Gm/D
- Gm/Bb
- Arpeggios Jalao
- Gm
- E7/B
- A7/C#
- Gm
- Hybrid Picking
- Dm
- A7
- Dm
- Dm
- Dm
- Dm/F
- A7/E
- Dm
- Rasgueo con plectro D7
- D7/#
- Gm
- Gm/F
- Gm/D
- Pajarillo
- E7
- A7
- Gm
- Dm
- A7
- Arpeggios Plectro
- Gm
- A7

Enlace: <https://www.soundslice.com/slices/NSqDc/?from=channel>

Fuente: autoría propia

### Estudio No 3 - base arpa

Para esta sección se utilizarán varios de los esquemas trabajados en la sección de bandola. La diferencia radica principalmente en no utilizar el plectro en esta sección, acercándose así a la ejecución del arpa

Se seguirá la siguiente secuencia en los sistemas *por corrio* y *por derecho*.

1. Acompañamiento bajo y acordes
2. Arpeggios
3. Cueriao

Los acordes a utilizar en esta sección serán de quinta y sexta cuerda. Estos se encuentran en los anexos.

Se utilizarán las siguientes convenciones que aparecerán dentro de los ejemplos y la partitura.

- a= Dedo anular

- m= Dedo medio
- i= Dedo índice
- p= Dedo pulgar

## **Por corrio**

### **1. Acompañamiento bajo y acordes**

Para esta sección se tomará el acompañamiento que realiza el arpa en algunas secciones.

En este esquema se puede observar la utilización de los dedos índice (i), medio (m) y anular (a) para la ejecución de los acordes y el dedo pulgar (p) para los bajos.

*Ilustración 56. Acompañamiento bajo y acordes - por corrio*



Fuente: autoría propia

Esta funciona muy bien en la guitarra, ya que se utilizan patrones similares de la música andina colombiana y la guitarra acústica.

### **2. Arpeggios**

Tomando como referencia el anterior esquema de acompañamiento se puede desglosar en el siguiente esquema de arpeggios

Ilustración 57. Arpeggios - por corrio

The musical notation shows a sequence of arpeggios in 3/4 time. The first measure is Dm, the second is A7, and the third is Dm. The notes are played in a descending order: p (pulsar), a (anular), m (medio), p (pulsar), a (anular). The notes are: Dm (F, A, C), A7 (A, C, E, G), Dm (F, A, C).

Fuente: autoría propia

Se pueden intercambiar por cualquiera de los otros dedos que el intérprete considere más cómodos.

### 3. Cueriao

En el siguiente esquema se puede evidenciar el uso de los dedos índice (i), medio (m) y anular (a) emular el sonido rasgado de las cuerdas que ejecuta el arpa en algunas secciones.

Ilustración 58. Cueriao - por corrio

The musical notation shows a sequence of chords in 3/4 time. The first measure is Dm, the second is A7, and the third is Dm. The notes are played in a descending order: p (pulsar), a (anular), m (medio), i (índice), p (pulsar). The notes are: Dm (F, A, C), A7 (A, C, E, G), Dm (F, A, C).

Fuente: autoría propia

El sonido que se busca en el dedo pulgar (p) es seco y similar a un golpe en las cuerdas.

## Por derecho

### 1. Acompañamiento bajo y acordes

De igual manera que en el *sistema por corrio* se utilizan los dedos índice (i), medio (m) y anular (a) para la ejecución de los acordes y el dedo pulgar (p) para los bajos.

Ilustración 59. Acompañamiento bajo y acordes variación 1 - por derecho

Dm                      Gm                      A7

a m i    p    p              a m i    p    p              a m i    p    p              a m i    p    p

Fuente: autoría propia

También se pueden ejecutar algunas variaciones para enriquecer el acompañamiento.

Ilustración 60. Acompañamiento bajo y acordes variación 2 - por derecho

Dm                      Gm                      A7

a m i    p    a m i    p              a m i    p    a m i    p              a m i    p    a m i    p              a m i    p    a m i    p

Fuente: autoría propia

### 2. Arpeggios

Tomando algunos patrones característicos del arpa, podemos encontrar que se repiten en la bandola.

Ilustración 61. Arpeggios variación 1 - por derecho

Dm                      Gm                      A7

a m p a p m   a m p a p m   a m p a p m   a m p a p m

Fuente: autoría propia

Para este caso se ejecuta con los dedos índice (i), medio (m) y anular (a) para la ejecución de las notas agudas y el dedo pulgar (p) para los bajos.

Ilustración 62. Arpeggios variación 2 - por derecho

Dm                      Gm                      A7

a m p p   a m p p   a m p p   a m p p

Fuente: autoría propia

### 3. Cueriao

De igual manera que en el *sistema por corrio*, se pretende emular el rasgado característico del arpa con los dedos índice (i), medio (m) y anular (a) para la ejecución de los acordes y el dedo pulgar (p) para los bajos

Ilustración 63. Cueriao - por derecho

Dm                      Gm                      A7

a m i p p   a m i p p   a m i p p   a m i p p

Fuente: autoría propia

## Video con ejemplos

En el siguiente enlace, se encontrará un video con los ejemplos anteriormente mencionados

Ilustración 64. Ejemplos Arpa



Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ON5-mBQox4M>

Fuente: autoría propia

## Adaptación Arpa / Estudio - Acompañamiento No 3

El estudio donde se incorporan todo antes presentado se encuentra en los anexos *Estudios - Acompañamiento*

Se trabajará por separado cada sistema y al final se realizará el cambio de sistema, haciendo que sean dos estudios en uno.

Para hacer mayor claridad en el cambio de sistema se presenta el siguiente gráfico:

Ilustración 65. Tabla cambio de sistema estudio de arpa

Sección	Zumba que zumba	Cambio de sistema	Pajarillo
Compás	1 - 31	32	32 - 62

Fuente: autoría propia

## Ilustración 66. Adaptación Arpa / Estudio - Acompañamiento No 3

The screenshot shows a YouTube video player interface. The video title is "Adaptación Arpa / Estudio - Acompañamiento No 3". The video content displays a sheet music score for guitar accompaniment. The score is in 3/4 time and features several systems of music. The first system is labeled "Bajos y acordes" and includes chords Dm, A7, Dm, Dm/C, D7/C, D7, and Gm. The second system is labeled "Cuerdas" and includes chords Gm/Bb, Gm, E7, A7, Gm, Dm, A7, Dm, and Dm. The third system is labeled "Arpeggios" and includes chords A7, Dm, D7, Gm, Gm/Bb, Gm, and E7. The video player interface includes a search bar, a user profile for "cspax19", and a comment section.

Enlace: <https://www.soundslice.com/slices/WvqDc/?from=channel>

Fuente: autoría propia

### Estudio No 4 - base bajo

En esta sección se trabajará con las figuras, notas y algunas melodías o pasos usuales.

Se seguirá la siguiente secuencia en los sistemas *por corrio* y *por derecho*.

1. Células rítmicas e intervalos
2. Melodías o pasos

#### **Por corrio**

##### **1. Células rítmicas e intervalos**

Se utilizarán los siguientes esquemas para el acompañamiento del bajo *por corrio*.

Usualmente se ejecutan dos negras, una en el primer tiempo con la nota fundamental del acorde y la otra en el tercero con la quinta del acorde. También se puede variar este Intervalo por la tercera del acorde o la séptima en caso de poseerla.

Ilustración 67. Células rítmicas e intervalos variación 1 - por corrio



Fuente: autoría propia

Se puede variar esta célula rítmica agregando una corchea en el tiempo semifuerte del segundo tiempo. Se ejecuta la tercera del acorde para generar un arpeggio.

Ilustración 68. Células rítmicas e intervalos variación 2 - por corrio



Fuente: autoría propia

## 2. Melodías o pasos

Para el sistema *por corrio* es muy usual encontrar escalas en el acorde de dominante. Pueden ser ascendentes o descendentes. También se pueden encontrar en otros acordes.

Ilustración 69. Melodías o pasos - por corrio



Fuente: autoría propia



En el caso de los golpes de *pajarillo* y *seis por derecho* se utiliza la siguiente melodía en la sección del llamado. Esta se puede repetir varias veces durante el transcurso de la obra.

Ilustración 72. Melodías o pasos, Inicio pajarillo - por derecho



Fuente: autoría propia

También podemos encontrar algunas escalas y arpeggios que sirven para dar variedad al acompañamiento

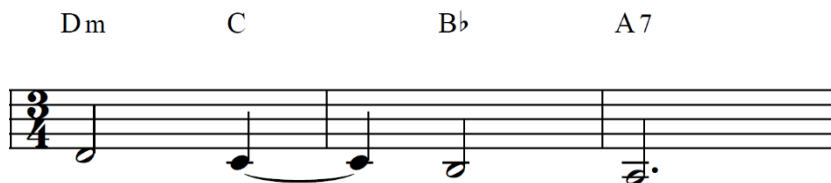
Ilustración 73. Melodías o pasos - por derecho



Fuente: autoría propia

Es usual que se presente el siguiente final en el pajarillo. Este se realiza junto con los demás instrumentos.

Ilustración 74. Melodías o pasos, Final pajarillo - por derecho



Fuente: autoría propia

## Video con ejemplos

En el siguiente enlace, se encontrará un video con los ejemplos anteriormente mencionados.

Ilustración 75. Ejemplos Bajo



Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=d7U90RrpE1A>

Fuente: autoría propia

## Adaptación Bajo / Estudio - Acompañamiento No 4

El estudio donde se incorporan todo antes presentado se encuentra en los anexos *Estudios - Acompañamiento*

Se trabajará por separado cada sistema y al final se realizará el cambio de sistema, haciendo que sean dos estudios en uno.

Para hacer mayor claridad en el cambio de sistema se presenta el siguiente gráfico:

Ilustración 76. Tabla cambio de sistema estudio de bajo

Sección	Zumba que zumba	Cambio de sistema	Pajarillo
Compás	1 - 31	32	32 - 62

Fuente: autoría propia

## Ilustración 77. Adaptación Bajo / Estudio - Acompañamiento No 4

capex19  
Mayo 12, 2021

Adaptación Bajo / Estudio -  
Acompañamiento No 4 - Daniel Capera

Adaptación del acompañamiento lineal del bajo a guitarra eléctrica.

Folk

Comentarios Covers Embed

Añade un comentario...

Publicar comentario

Pedal Octavador  
Doc octaves  
abajo del  
sonido  
real

0:01

11 E7 A7 Gm Dm A7 Dm Dm A7 Dm

22 D7 Gm E7 A7 Gm Dm A7

32 Cambio de sistema Gm A7 Dm Gm A7 Dm Gm A7

43 Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm Gm

VELOCIDAD -100% + GRABACIÓN Video

Enlace: <https://www.soundslice.com/slices/zSqDc/?from=channel>

Fuente: autoría propia

### Estudio No 5 – base tapping

Para esta sección se tomará la técnica de tapping y se crearán diferentes esquemas de acompañamiento, basados en los anteriores

Se seguirá la siguiente secuencia en los sistemas *por corrio* y *por derecho*.

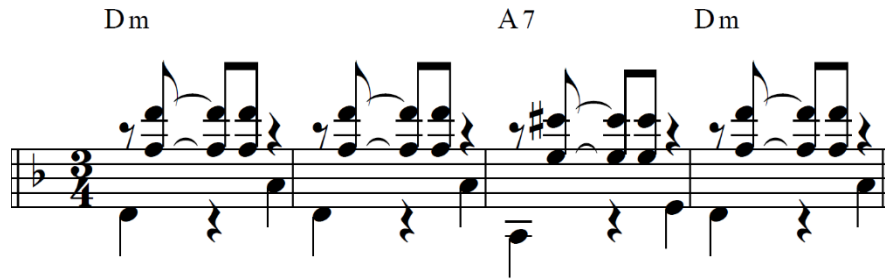
1. Bajos y acordes
2. Arpeggio

#### *Por corrio*

##### 1. Bajos y acordes

Para este caso se toma el acompañamiento de bajos y acordes de la sección del arpa. La diferencia radica en las notas agudas.

Ilustración 78. Bajos y acordes - por correo

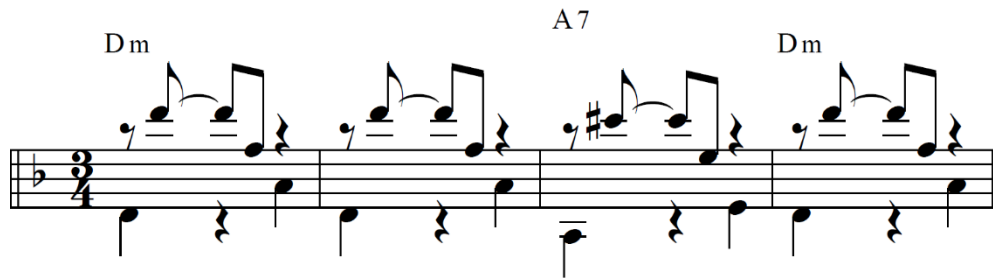


Fuente: autoría propia

## 2. Arpeggio

En el siguiente esquema se utiliza el anterior tocando cada una de las notas como un arpeggio.

Ilustración 79. Arpeggios - por correo



Fuente: autoría propia

## Por derecho

### 1. Bajos y acordes

Para este caso se toma el acompañamiento de bajos y acordes de la sección del arpa. La diferencia radica en las notas agudas.

Ilustración 80. Bajos y acordes variación - por derecho



Fuente: autoría propia

Se puede variar este esquema, añadiendo una corchea en el segundo contratiempo del segundo tiempo.

*Ilustración 81. Bajos y acordes variación 2 - por derecho*



Fuente: autoría propia

## 2. Arpeggio

Para este esquema se utiliza el anterior tocando cada una de las notas como un arpeggio.

*Ilustración 82. Arpeggio - por derecho*



Fuente: autoría propia

También podemos encontrar esta variación muy usada en el tapping del bajo.

## Video con ejemplos

En el siguiente enlace, se encontrará un video con los ejemplos anteriormente mencionados

Ilustración 83. Ejemplos Tapping



Enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=-Y46\\_VA8z\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=-Y46_VA8z_U)  
Fuente: autoría propia

## Adaptación de Tapping / Estudio - acompañamiento No 5

El estudio donde se incorporan todo antes presentado se encuentra en los anexos *Estudios - Acompañamiento*

Se trabajará por separado cada sistema y al final se realizará el cambio de sistema, haciendo que sean dos estudios en uno.

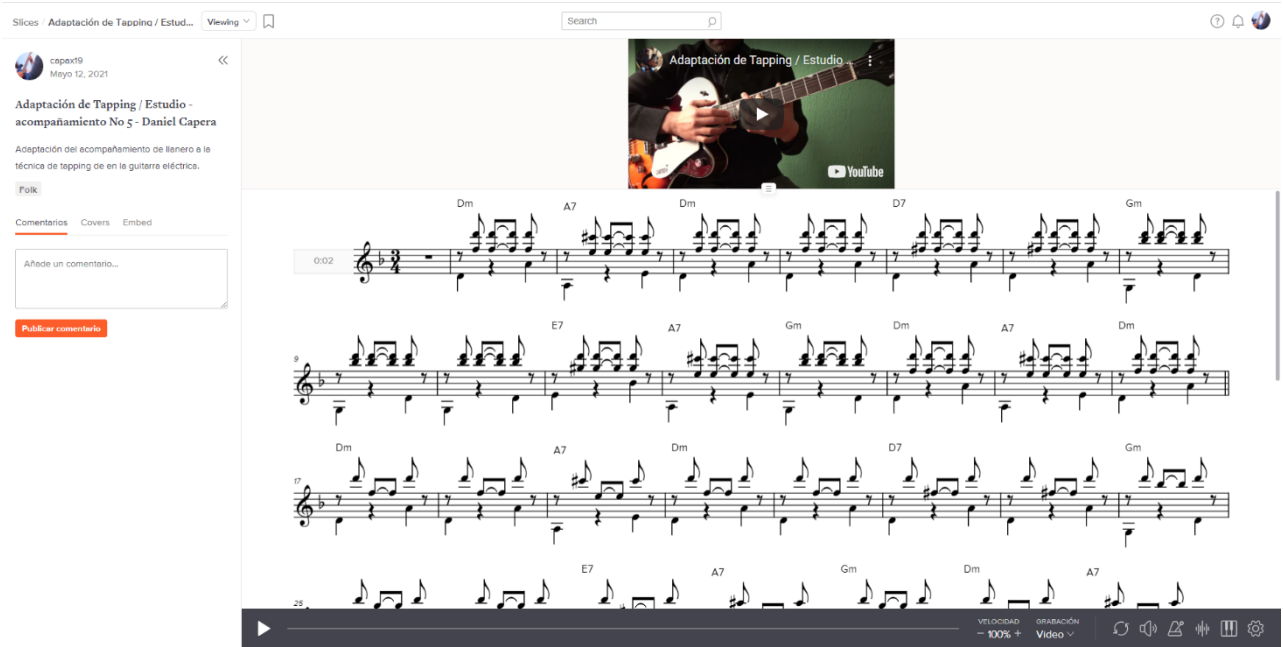
Para hacer mayor claridad en el cambio de sistema se presenta el siguiente gráfico:

Ilustración 84. Tabla cambio de sistema estudio de tapping

Sección	Zumba que zumba	Cambio de sistema	Pajarillo
Compás	1 - 31	32	32 - 62

Fuente: autoría propia

### Ilustración 85. Adaptación de Tapping / Estudio - acompañamiento No 5



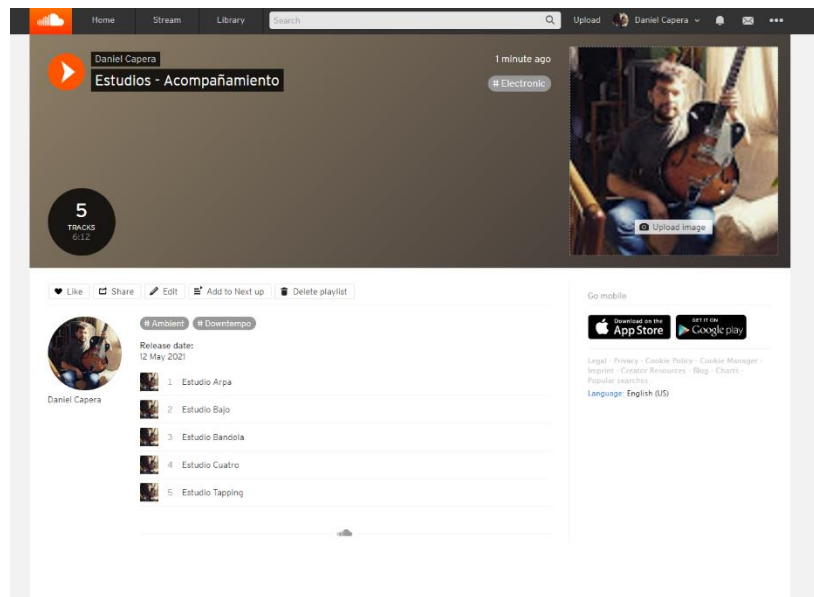
Enlace: <https://www.soundslice.com/slices/XSqDc/?from=channel>

Fuente: autoría propia

### Audios de cada estudio

De igual manera que con los videos, en el siguiente enlace se podrán encontrar los audios correspondientes a cada *Estudio – Acompañamiento*.

### Ilustración 86. Audios. Estudios- Acompañamiento



Enlace: <https://soundcloud.com/daniel-capera-173889916/sets/estudios-acompanamiento>

Fuente: autoría propia

### 4.3 Estudios para guitarras eléctricas

Para esta sección se pretende trabajar los estudios de cada uno de los golpes propuestos utilizando cada una de las formas de acompañamientos de los estudios anteriores.

La mayor atención de esta sección se encontrará en la melodía, ya que es el componente faltante dentro del trabajo.

Este ensamble se puede lograr de dos maneras posibles. La primera con un conjunto de guitarras que abordan cada uno de los roles de los instrumentos antes mencionados. La segunda, con un pedal llamado looper. Esto permite grabar diferentes líneas, lo que hace posible que con solo una guitarra se ejecute cada uno de los acompañamientos antes mencionados junto con la melodía, que será expuesta en esta sección.

También se podrá trabajar solamente el componente que se desee, ya que el material auditivo tendrá la posibilidad de tomar el rol a trabajar (ya sea de acompañamiento o el melódico).

#### **Gabán / Estudio Melódico No 1**

Para este estudio se pretende trabajar una melodía característica del golpe de *Gabán*. Se tomaron fragmentos de melodías de diferentes intérpretes de la tradición, haciendo uso de transcripciones y partituras.

En la siguiente tabla se mostrarán los fragmentos melódicos del estudio y la procedencia en los audios o partituras mencionados.

*Ilustración 87. Tabla secciones melódicas estudio de Gabán*

Número de compás	Audio o partitura	Tomado igual/Variado
1 – 24	Anselmo López - El gabán - Audio	Tomado igual
25 – 40	Rómulo Galea - El gaván – Partitura	Variado
41 – 71	Anselmo López - El gabán – Audio	Tomado igual

72 – 80	Anselmo López - El gabán - Audio	Tomado igual
---------	----------------------------------	--------------

Fuente: autoría propia

El siguiente enlace pertenece al audio de Anselmo López  
<https://www.youtube.com/watch?v=fQ7cFnsfZ0o>

Para el caso de los compases 25 – 40, se tomó una transcripción del bajista Ricardo Zapata.

Ilustración 88. Partitura de Gabán - transcripción Ricardo Zapata

Fuente: Partitura de Gabán - transcripción Ricardo Zapata

Ilustración 89. Gabán / Estudio Melódico No 1

Enlace: <https://www.soundslice.com/slices/vSqDc/?from=channel>

Fuente: autoría propia

## Zumba que zumba / Estudio Melódico No 2

Para este estudio se pretende trabajar una melodía característica del golpe de *Zumba que zumba*. Se tomaron fragmentos de melodías de diferentes intérpretes de la tradición, haciendo uso de transcripciones y partituras.

En la siguiente tabla se mostrarán los fragmentos melódicos del estudio y la procedencia en los audios o partituras mencionados.

Ilustración 90. Tabla secciones melódicas estudio de Zumba que zumba

Número de compás	Audio	Tomado igual/Variado
1 - 16	Anselmo López - Zumba que zumba	Variación
18 – 32	Luis Qunitiva - Zumba que zumba	Variación
33 – 48	Luis Qunitiva - Zumba que zumba	Tomado igual
49 – 58	Acompañamiento	Creación propia
59 – 64	Luis Qunitiva - Zumba que zumba	Tomado igual
64 – 80	Luis Qunitiva - Zumba que zumba	Variación

Fuente: autoría propia

En los siguientes enlaces se podrán encontrar los audios tomados para el estudio

<https://www.youtube.com/watch?v=-PEvSlq0cpg>  
<https://www.youtube.com/watch?v=RQOpAY-JYMM>

Ilustración 91. Zumba que zumba / Estudio Melódico No 2

The image shows a screenshot of a music video player. On the left, there is a video player interface with a search bar and a video thumbnail. The main part of the image is a musical score for the piece 'Zumba que zumba / Estudio Melódico No 2'. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. Above the notes, various chords are indicated: Dm, A7, Gm, E7, and D7. The score is displayed over a video player interface, which includes a progress bar at the bottom showing 0:04 and a volume control icon.

Enlace: <https://www.soundslice.com/slices/ZSqDc/?from=channel>

Fuente: autoría propia

### Pajarillo / Estudio Melódico No 3

Para este estudio se pretende trabajar una melodía característica del golpe de *Pajarillo*. Se tomaron fragmentos de melodías de diferentes intérpretes de la tradición, haciendo uso de transcripciones y partituras.

Para el caso específico de este estudio, se tomaron las partituras diseñadas a partir del folclor por el maestro Paulo Andrés Triviño, a las cuales se les variaron algunos elementos.

Ilustración 92. Partitura de pajarillo diseño Paulo Triviño

Numerao con pajarillo

Diseño Paulo Triviño

The image shows a musical score for a piece titled "Numerao con pajarillo". It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The score is divided into three staves. The first staff contains the first six measures. The second staff, marked with a '6' at the beginning, contains measures 7 through 11. The third staff, marked with a '12' at the beginning, contains measures 12 through 15. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and ties throughout.

Fuente: Partituras de pajarillo Paulo Triviño

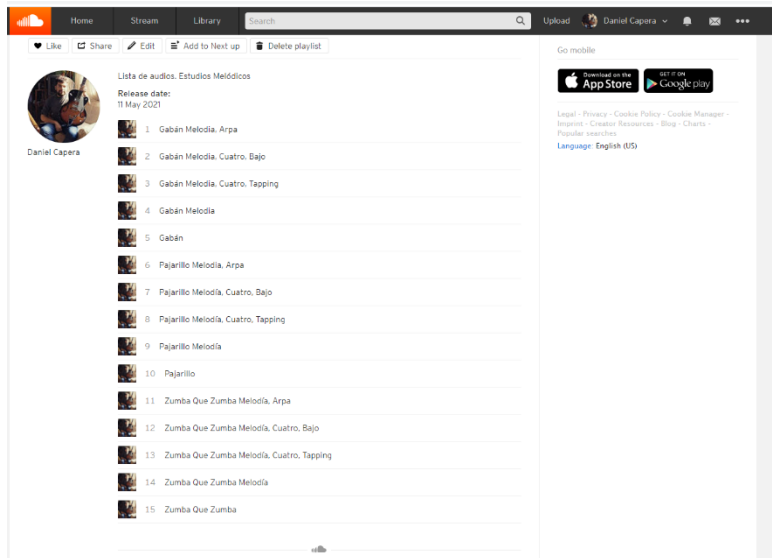
### Ilustración 93. Pajarillo / Estudio Melódico No 3

The screenshot shows a web interface for a music study. At the top, there's a search bar and navigation icons. Below that, a user profile for 'capax19' (Mayo 12, 2021) is visible. The main content is a video player showing a person playing an electric guitar. Below the video is a musical score in 8/8 time, featuring chords A7, Dm, and Gm. The score is divided into measures, with a play button at the bottom left. At the bottom right of the score area, there are controls for 'velocidad' (100%+) and 'reproducción' (Video).

Enlace: <https://www.soundslice.com/slices/5SqDc/?from=channel>  
Fuente: autoría propia

## Audios Estudios melódicos

De igual manera que con los videos, en el siguiente enlace se podrán encontrar los audios correspondientes a cada *Estudio melódico*. En esta lista de reproducción, se podrán encontrar diferentes combinaciones de los instrumentos adaptados. Esto permitirá al estudiante tomar los diferentes roles armónicos y melódicos.



Enlace: <https://soundcloud.com/daniel-capera-173889916/sets/estudios-melodicos-y-posibilidades>

Fuente: autoría propia

#### 4.4 Entreverao (Obra)

En esta sección se trabajarán todos los estudios anteriormente expuesto para generar una obra de mayor extensión. Es muy usual que, dentro de la interpretación del Joropo, se unan diferentes golpes para generar este tipo de obras. Esto incluye cambios frecuentes en el sistema de acentuación y golpes a trabajar. Por lo general los golpes se encuentran en la misma tonalidad, la única modulación que se da (exceptuando el golpe de chipola) es entre la correspondiente tonalidad relativa.

De igual manera, se podrán trabajar con un conjunto de guitarras o un looper. También se encontrarán audios que ayudarán a tomar cualquiera de los roles deseados.

Como se mencionaba anteriormente, al haber trabajado los estudios de los golpes se tendrán las melodías que se trabajarán dentro de esta obra. Existen sutiles cambios en la melodía que permiten que los golpes se unan entre sí. Estos estarán ubicados al final de los golpes de Gabán y Zumba que zumba, pero en su mayoría es simplemente unir lo antes trabajado en una obra de mayor extensión como se menciona al principio de este apartado.

El orden de los golpes será:

1. Gaban
2. Zumba que zumba
3. Pajarillo

Así se trabajará solo un cambio de sistema (ya visto dentro de los estudios de acompañamiento.)

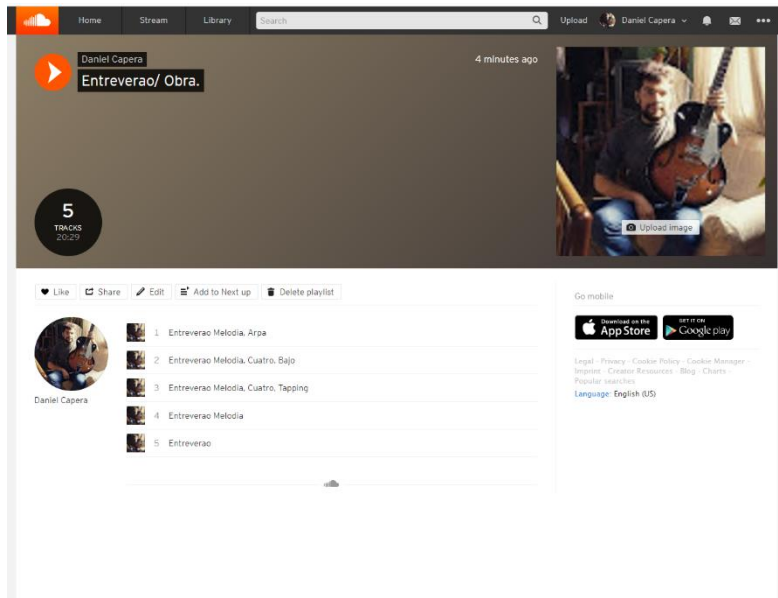
Ilustración 95. *Entreverao-Obra*

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=389EGKJFcxl>

Fuente: autoría propia

## Audios *Entreverao*

De igual manera que con el video, en el siguiente enlace se podrán encontrar los audios correspondientes a la obra *Entreverao*. En esta lista de reproducción, se podrán encontrar diferentes combinaciones de los instrumentos adaptados. Esto permitirá al estudiante tomar los diferentes roles armónicos y melódicos.



Enlace: <https://soundcloud.com/daniel-capera-173889916/sets/entreverao-obra>

Fuente: autoría propia

## 4.5 Validación por parte de expertos

Para esta sección se pidió ayuda de dos maestros de guitarra eléctrica, externos a la investigación. Ambos dieron sus aportes, dando un concepto sobre los aspectos fuertes y a mejorar del trabajo. El maestro *Oscar Portillo* por medio de un texto y un audio, y el maestro *Juan David Arango* por medio de un audio.

Estos audios se encontrarán en los anexos, en la carpeta *Validación por parte de expertos*

A continuación, se explicarán los conceptos de cada maestro.

### **Oscar Portillo**

El maestro Oscar se enfocó principalmente en la primera sección del trabajo, dando algunas opiniones acerca de la terminología, coherencia entre la pregunta de investigación y los objetivos entre otros.

A continuación, se presentará el concepto escrito. Seguido a esto parte del audio.

Cabe aclarar, que el trabajo que revisó el maestro Oscar se encontraba incompleto para el momento en que se hizo el concepto, ya que faltaban algunos componentes dentro del mismo.

## **Escrito**

*Te dejo mi concepto con puntos específicos desde mi visión personal. Con mucho respeto los dejo a consideración:*

### **Concepto:**

1. *“De los géneros antes mencionados existe una gran variedad de materiales didácticos como estudios, métodos, guías, transcripciones y repertorios pensados para la guitarra eléctrica, tanto en formato solista como en conjunto; generando así que nuestras músicas tradicionales no lleguen a tener el mismo nivel de estudio y apropiación, dentro de la enseñanza académica de la misma.”*

*(podría estar en el texto, pero después de una contextualización, tener cuidado con afirmaciones sin tener argumentación científica porque se puede caer en Especulación*

2. *“desde nuestras músicas tradicionales” persona gramatical*

3. *Propuesta de material didáctico para el desarrollo de la guitarra eléctrica, a partir de los golpes Gabán, Zumba que Zumba y Pajarillo en el Joropo. (relación con la pregunta de investigación)*

*¿Cuáles son los componentes técnico-musicales de los golpes Gabán, Zumba que zumba y Pajarillo de la música llanera, que aportan al aprendizaje técnico e interpretativo de la guitarra eléctrica?*

*Personalmente no me cuadra mucho la pregunta con el título y estos dos aspectos del trabajo deben estar bien amarrados. yo hubiera dejado algo así: ¿Como adaptar los ritmos del Gabán, el Zumba que zumba y el Pajarillo de la música llanera, a la de la guitarra eléctrica desde un material didáctico?*

*¿Cómo crear material didáctico para adaptar los ritmos del Gabán, el Zumba que zumba y el Pajarillo de la música llanera, a la de la guitarra eléctrica?*

*4. Hay que mencionar de que Universidad son las monografías en los antecedentes.*

*5. Lo cual proporciona una base para la creación de mi propio material didáctico. (Primera persona de nuevo)*

*6. Técnico-musicales (no entiendo mucho este término, personalmente lo técnico está dentro de lo musical y no son equiparables)*

*7. En el 2.1: podemos nombrar algunos procesos*

*8. Pág 9: De esta manera podemos encontrar dentro*

*9. Desde su aparición a comienzos de la década de 1920, la guitarra eléctrica ha sido implementada en variedad de músicas tradicionales, este dato no es exacto. casi 20 años atrás de la historia: comercializada en 1936 y que obtuvo un éxito inmediato, además del beneplácito de importantes solistas de jazz como Charlie Christian*

*Articulaciones: Estoy de acuerdo en que hammer y pull son articlaciones pero no son las únicas, están dentro de la técnica del legato, faltarían, slides, bendings, vibrato, scrtachs, rake, slap, etc*

*Personalmente el hibrid-picking y el finger-picking son lo mismo, solo que son nombres desde diferentes escuelas, la técnica de solo los dedos la conozco como fingerstyle*

*10. Faltan las conclusiones*

*¡Abrazo y bendiciones! excelente trabajo*

*Con atento saludo,*

*Oscar Portillo*

## **Audio:**

*“Oscar Portillo. Universidad Sergio Arboleda.*

*Considero que es una investigación con rigor la que hace Daniel, me disfrute leer el trabajo de Daniel, porque este trabajo responde a una necesidad latente en la academia, me parece que aporta al conocimiento de estos golpes, estos ritmos de la música llanera y también al desarrollo interpretativo de la guitarra eléctrica en este campo.*

*Entonces me pareció un buen trabajo con el rigor de investigación y estoy contento que se hagan este tipo de investigaciones en la academia” (Audio 12/05/2021).*

## **Juan David Arango**

En el caso del maestro Juan David, hubo un enfoque mayor en la segunda parte del trabajo.

A continuación, se presenta el concepto contenido en dos audios.

### **Audio 1**

*“Hola Daniel...Acabo de pillar lo que me enviaste por SounSlice, la obra pues, la obra pues que sustenta tu tesis, está muy bacana hermano.... He mirado, ayer mire un poco, he mirado los ataques, me parece que el encuadre está muy bien. la grabación está muy bien, el trabajo audiovisual está muy bien. El encuadre que está haciendo en la guitarra está muy bien, el audio podría mejorar un poco más. Se denota muy bien los distintos tipos de técnica usadas en mano derecha, para trabajar estos tipos de ataques aplicados a la guitarra eléctrica entonces, ese trabajo por ese lado está bien”(Audio 13/05/2021).*

### **Audio 2**

*“Hermano, la veo muy sólida, sinceramente la escritura y la relación entre los videos que se explican en la escritura. Como esta descrito cada video, con*

*las palabras, me parece que está muy bien. El cuadro metodológico me parece que está muy bien, cualitativo, me parece que es pertinente que vaya por ahí. Como fue desarrollando las ideas está bien.*

*El plectro yo no sé si, me parece un poco atrevido decir que 0.71 milímetros es lo suficientemente rígido..... Yo de pronto modificaría eso, pues es una bobada, pero pondría como 0.71 milímetros le da, y ahí ya una apreciación subjetiva, ahí de pronto. Le da cierto grado de resonancia tímbrica a las cuerdas que se adaptan muy bien a la exploración que se está buscando desde la guitarra para este tipo de música y para esta composición.*

*La explicación de los transistores bacano, el pedal octavador, la explicación de lo que estás haciendo con mano derecha, en cada uno de los apartados y cada uno de los videos me parece que está bien, no encuentro la verdad como una observación así muy, digamos muy crucial o muy crítica para hacerte. Me parece que son pormenores.*

*De pronto yo si te invitaría a que volvieras a grabar la composición, el video. Que lo intentaras grabar con un poco de mejor calidad para no desmeritar un poco el análisis que se está haciendo sobre ello. Me parece ello.*

*Y eso, pero sin embargo ya la terminé de leer y así pues por encima como te digo, sobre todo como pues el cuadro metodológico, que me parece que es importante, cuando ya empiezas a explicar cómo vas a desarrollar todo el concepto y todo, pues digamos como el núcleo de todo lo que se está escribiendo me parece que está muy bien parece.*

*Te felicito hermano y me parece que va bien por ahí. Entonces esas serían las observaciones que te tendría para hacer ahorita” (13/05/2021).*

## **Validación**

Tomando estos dos conceptos, se pudieron hacer algunas de las recomendaciones propuestas. También se conocieron los puntos fuertes y se validó la propuesta, ya que no se hizo una aplicación de la misma.

## 5. Conclusiones

Luego de la realización de la presente investigación se logró evidenciar el proceso que se puede llevar a cabo en la adaptación a la guitarra eléctrica de diferentes técnicas propias de diversos instrumentos.

La incorporación de la guitarra eléctrica dentro de las músicas tradicionales y la utilización de estas para el desarrollo técnico permite un puente de enlace entre las diversas músicas que se pueden encontrar en diferentes territorios. De esta manera la guitarra eléctrica puede nutrirse de diversas maneras de interpretación que permite a los intérpretes otras posibilidades sonoras y expresivas.

Una de las piezas fundamentales dentro de este trabajo fue la exploración sonora y técnica en la guitarra. Esto permite que se pueda tomar esa metodología dentro de diferentes contextos y músicas, incorporando maneras de pensar el instrumento distintas a las usuales a la hora de la enseñanza del mismo.

El cumplimiento de los objetivos propuestos permitió que el trabajo tuviese una secuencialidad en cada una de las secciones propuestas ya que, al poseer un marco teórico nutrido la exploración y adaptación de los diferentes instrumentos y golpes llaneros fue mucho más clara a la hora de saber hacia qué punto se quería llevar el trabajo.

La investigación realizada durante este trabajo permite tener un acercamiento sobre los contextos del Joropo, su historia, características, instrumentos y evolución a través del tiempo. También un acercamiento a la terminología usada dentro de esta música y los componentes teóricos, que sirven de puente entre la tradición oral y la academia, donde se busca encontrar cada día una mayor cabida, investigación y apropiación de las músicas tradicionales como lo es en este caso el Joropo.

Así mismo, los componentes audiovisuales permiten un mayor entendimiento de lo mencionado a través del texto, ya que estas músicas, al poseer un componente fuerte de tradición oral, se aprenden observando y escuchando. Así pues, los ejemplos presentados en video y audio buscan complementar el trabajo escrito,

brindando ese componente de imitación a través de la vista y el oído, permitiendo una mayor comprensión del fenómeno explicado textualmente.

La validación por parte de expertos ayuda de manera significativa a la mejor creación de materiales futuros, ya que se pueden tomar estas recomendaciones propuestas por ellos e implementarlas dentro de otro tipo de materiales. Ya que se pudieron apreciar las fortalezas del trabajo, pero también las debilidades.

Para el autor de este trabajo, fue muy importante la creación y adaptación de este material, ya que le permitió aprender más sobre la cultura y música de la región de los llanos orientales, que desde que era pequeño le interesó bastante. También fue valioso el entender el proceso de exploración en el instrumento y la adaptación a la guitarra eléctrica; ya que esto permitió entenderla desde una óptica diferente a la usualmente trabajada dentro del estudio formal, descubriendo posibilidades tímbricas, sonoras e interpretativas para un escenario profesional, tanto musical como pedagógico.

Cabe aclarar que este es apenas un primer paso para una investigación mucho mayor, y lo antes propuesto solo es un abrebocas sobre las posibilidades de la guitarra eléctrica dentro del Joropo y las músicas tradicionales, ya que este ha sido una fuente de interés para el autor de este documento.

## Bibliografía

- Aponte , C. E. (2007). *Cartilla de apoyo al proceso metodológico para el aprendizaje del arpa llanera colombiana a través de su repertorio en el siglo xxi*. Pamplona, Colombia : Universidad de Pamplona. Facultad de artes y humanidades.
- Arbeláez, D. (2015). La tradición del arpa llanera en el torneo internacional del joropo (Villavicencio, Colombia): Continuidad , invención y transgresión. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 70-93.
- Arenas, C. A. (2009). Cultura musical llanera urbana, Un imaginario que se construye en las ciudades del piedemonte. (*pensamiento*), (*palabra*) ... y *obra*, 12-23.
- Avellaneda, F. J. (2020). *Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista*. Bogota D.C.: Trabajo de grado para optar por el título en la maestría en músicas colombianas. Universidad del bosque.
- Barrera Tacha, W. R. (2018). Transferencias de la música llanera al bajo eléctrico. *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria*, 160-186.
- Blanco, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 28, 180-211.
- Contreras, J. C. (2019). *El cuatro y la bandola llanera, su desempeño y comprensión de las lógicas de ejecución en tres estilos del joropo*. Bogota D.C.: Trabajo de grado para optar por el título en la maestría en músicas colombianas. Universidad del bosque.
- Correa, J. O. (2013). *Tonada, gavan y pajarillo: tres arreglos de repertorio formativo tradicional llanero para cuarteto de saxofones de la banda sinfónica infantil y juvenil de barranca de upia meta*. Bogota D.C.: Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional.
- Corredor, E. A. (2019). *Repertorio para guitarra eléctrica solista en ritmos de la región andina colombiana*. Bogota D.C.: Trabajo de grado para optar por el título en la maestría en músicas colombianas. Universidad del bosque.
- Cruz, M. A. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, 219-231.
- Díaz, B. (2007). *A B C D del cuatro*. Yopal: Fundación de profesionales del arpa y su música.
- Erazo, J. E. (2017). *Transcripción y arreglos de Tres Temas Populares para Técnicas de Guitarra Eléctrica*. Cuenca. Ecuador: Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción Musical.

- Flóres, F. J. (2019). Celebrando y redefiniendo el mestizaje: raza y nación durante la República Liberal, Colombia, 1930-1946. *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el caribe colombiano*, 93-116.
- Fragúa, J. S. (2017). *Guadalupe Salsedo y el llano rememorando sobre las huellas del héroe llanero*. Bogotá, Colombia: Trabajo de grado para optar por el título de magíster en comunicación y medios. Universidad nacional de Colombia.
- Gómez, H. J. (2019). *Adaptación del concierto para violín y orquesta en D Mayor, Op 61 de Ludwig van Beethoven para guitarra eléctrica*. Cuenca. Ecuador: Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción Musical.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación Sexta edición*. Ciudad de Mexico: Mc Graw Hill Education.
- Johnson, C. (2003). *Guitar Tapping: For the basics to the hottest lick and tricks*. Hal Leonard.
- Leal, C. (2014). *Música. raza y Región: El currulao del pacífico sur colombiano*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes; Pontificia Universidad Católica de Chile .
- León, J. (2018). El estado de la guitarra eléctrica en la música contemporánea. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 13, núm. 23*, 38-53.
- Lozano, C. (2016). Vestigios del flamenco en el joropo. *Estudios musicales - Historia III - Pontificia Universidad Javeriana*, 1-7.
- Martín, M. Á. (1979). *Del folclor Llanero*. Villavicencio.
- Monsalve, J. A. (2010). Luis Rovira y el primer disco de jazz en colombia . *El malpensante* , 30-43.
- Parra, J. D. (2019). Afrosound y la psicodelia tropical: entre el latin soul y el chucu-chucu. *Artes La revista*, 66-80.
- Sanchez, A. (2012). Curupira y las nuevas músicas colombianas (NMC): una lectura desde los estudios culturales. *Comunicación, cultura y política*, 11-23.
- Santamaría, C. (2007). La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El Artista, núm. 4*, 6-24.
- Stetina, T. (1990). *Speed mechanics for lead guitar*. Hal Leonard Publishing Corporation.
- UNESCO. (1989). *Material Didáctico: Un apoyo indispensable*. Caracas, Venezuela: UNESCO-FNUAP.
- Valbuena, F. (2017). *"Del grito al Pick" Aplicación de características de la gaita hembra, en el aire de gaita , al lenguaje de la guitarra eléctrica*. Bogotá D.C.: Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional.
- Valenzuela, D. (2013). *El universo sonoro de la guitarra amplificada*. Catalunya: Escola superior de música de Catalunya.

- Vargas, J. D. (2018). *Propuesta de un material didáctico para la adaptación de la guitarra eléctrica al ritmo de porro chocoano*. Bogotá D.C.: Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional.
- Vera, S. (1993). *Método para el aprendizaje de la bandola llanera*. Caracas, Venezuela: Fundarte.
- Vianna, H. (1988). *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor.
- Zea, N. A. (2018). *Interpretación de dos composiciones para guitarra eléctrica solista: bambuco-jazz y bullerengue-funk*. Bogotá D.C.: Trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Música. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

## Anexos

### Enlaces – Material audiovisual

#### YouTube:

Lista de reproducción con todos los videos:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLMsY9j6xa4VI3OJTrhcKXM0kCulTUqS2i>

#### SoundCloud:

Lista de reproducción - Estudios acompañamiento:

<https://soundcloud.com/daniel-capera-173889916/sets/estudios-acompanamiento>

Lista de reproducción Estudios melódicos:

<https://soundcloud.com/daniel-capera-173889916/sets/estudios-melodicos-y-posibilidades>

Lista de reproducción Obra:

<https://soundcloud.com/daniel-capera-173889916/sets/entreverao-obra>

#### SoundSlice:

Enlaces de cada uno de los estudios propuestos:

<a href="https://www.soundslice.com/slices/mvqDc/?from=channel">https://www.soundslice.com/slices/mvqDc/?from=channel</a>	Adaptación Cuatro
<a href="https://www.soundslice.com/slices/NSqDc/?from=channel">https://www.soundslice.com/slices/NSqDc/?from=channel</a>	Adaptación Bandola
<a href="https://www.soundslice.com/slices/WvqDc/?from=channel">https://www.soundslice.com/slices/WvqDc/?from=channel</a>	Adaptación Arpa
<a href="https://www.soundslice.com/slices/zSqDc/?from=channel">https://www.soundslice.com/slices/zSqDc/?from=channel</a>	Adaptación Bajo
<a href="https://www.soundslice.com/slices/XSqDc/?from=channel">https://www.soundslice.com/slices/XSqDc/?from=channel</a>	Adaptación Tapping
<a href="https://www.soundslice.com/slices/vSqDc/?from=channel">https://www.soundslice.com/slices/vSqDc/?from=channel</a>	Estudio de Gabán
<a href="https://www.soundslice.com/slices/ZSqDc/?from=channel">https://www.soundslice.com/slices/ZSqDc/?from=channel</a>	Estudio de Zumba que zumba
<a href="https://www.soundslice.com/slices/5SqDc/?from=channel">https://www.soundslice.com/slices/5SqDc/?from=channel</a>	Estudio de Pajarillo
<a href="https://www.soundslice.com/slices/xfHDc/?from=channel">https://www.soundslice.com/slices/xfHDc/?from=channel</a>	Obra - Entreverao

## **Mapas de Acordes**

Convenciones:

X= Cualquier acorde mayor.

X7= Cualquier acorde mayor con séptima menor.

Xm= Cualquier acorde menor.

R= Nota raíz.

5J= Quinta justa del acorde.

3m= Tercera menor del acorde.

3M= Tercera mayor del acorde.

7m= Séptima menor.

● = Ubicación del dedo.

■ = Cejilla.

X7/3M= Cualquier acorde mayor con séptima menor en inversión sobre la tercera.

X7/5J = Cualquier acorde mayor con séptima menor en inversión sobre la quinta.

X7/7m = Cualquier acorde mayor con séptima menor en inversión sobre la séptima.

X/3M= Cualquier acorde mayor en inversión sobre la tercera.

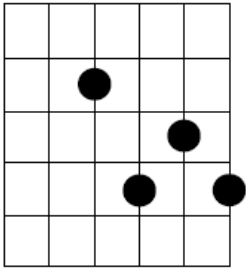
X/5J = Cualquier acorde mayor en inversión sobre la quinta.

Xm/3m= Cualquier acorde menor en inversión sobre la tercera.

Xm/5J= Cualquier acorde menor en inversión sobre la quinta.

Dominante cuarta cuerda

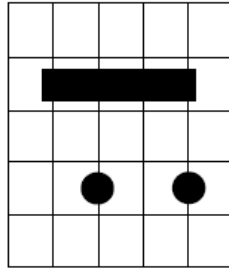
X7



R 5J 7m 3M

Dominante quinta cuerda

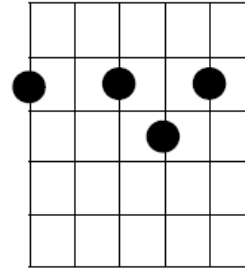
X7



R 5J 7m 3M

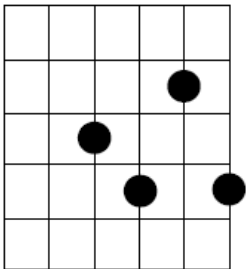
Dominante sexta cuerda

X7



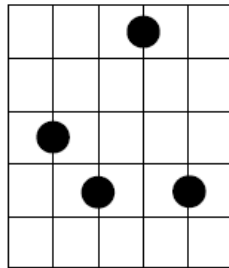
R 7m 3M 5J

X7/3M



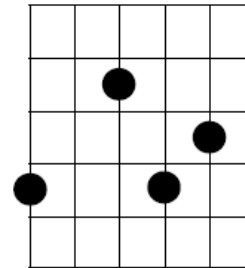
3M 7m R 5J

X7/3M



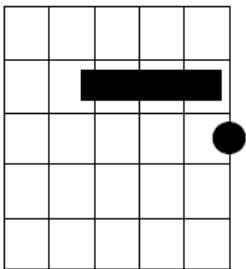
3M 7m R 5J

X7/3M



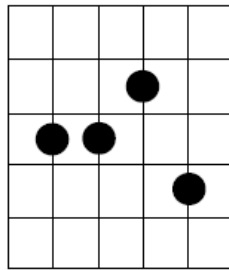
3M R 5J 7m

X7/5J



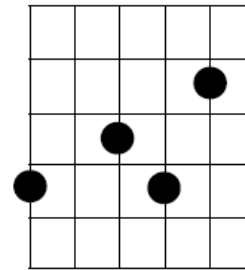
5J R 3M 7m

X7/5J



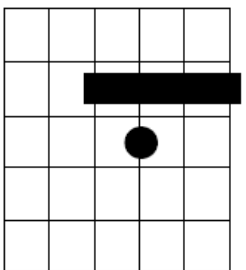
5J R 3M 7m

X7/5J



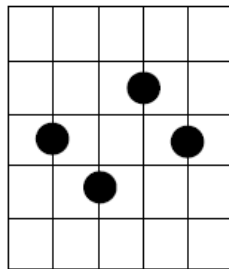
5J 3M 7m R

X7/7m



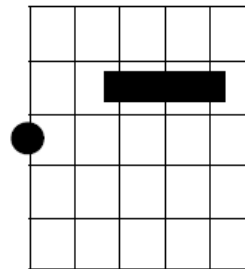
7m 3M 5J R

X7/7m



7m 3M 5J R

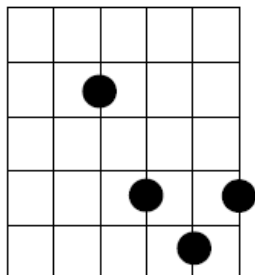
X7/7m



7m 5J R 3M

Acordes mayores cuarta cuerda

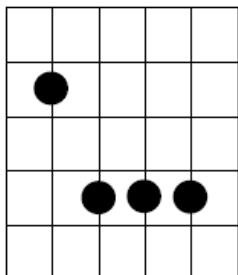
X



R 5J R 3M

Acordes mayores quinta cuerda

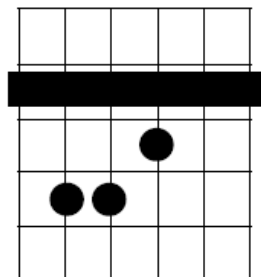
X



R 5J R 3M

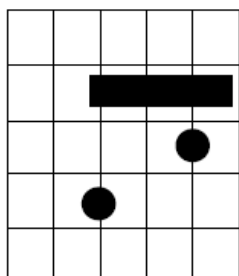
Acordes mayores sexta cuerda

X



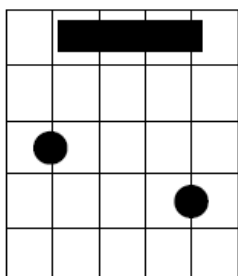
R 5J 3M 5J

X/3M



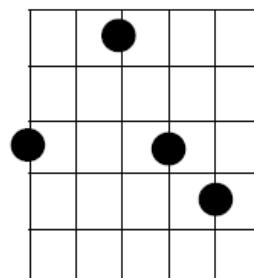
3M 5J R 5J

X/3M



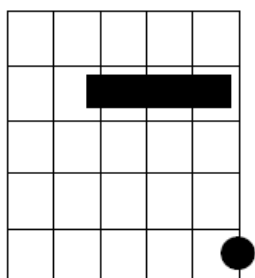
3M 5J R 5J

X/3M



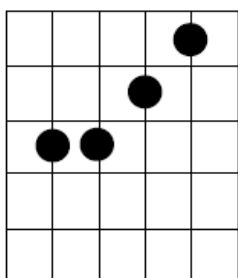
3M R 5J R

X/5J



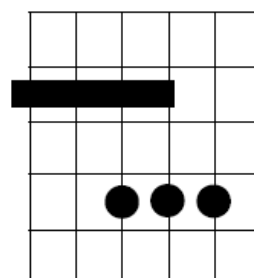
5J R 3M R

X/5J



5J R 3M 5J

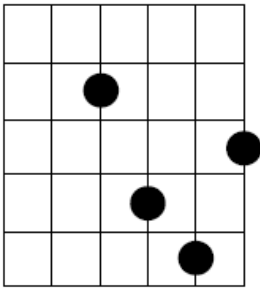
X/5J



R 5J R 3M

Acordes menores cuarta cuerda

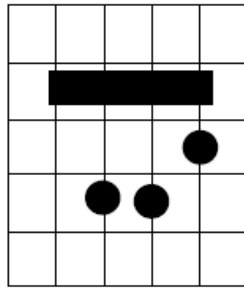
Xm



R 5J R 3m

Acordes menores quinta cuerda

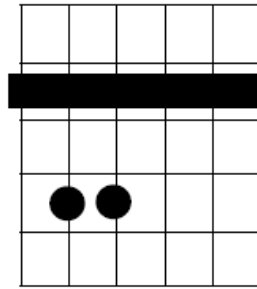
Xm



R 5J R 3m

Acordes menores sexta cuerda

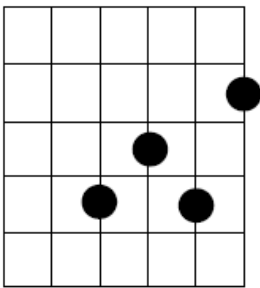
Xm



R 5J 3m 5J

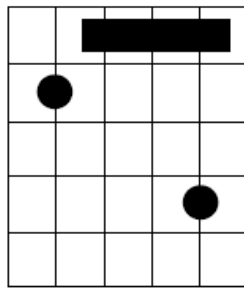


Xm7/3m



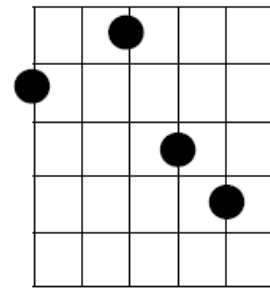
3m 5J R 3m

Xm/3m



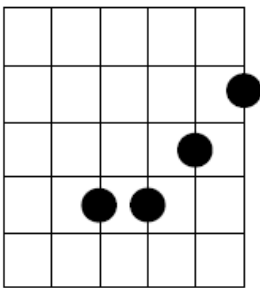
3m 5J R 5J

Xm/3M



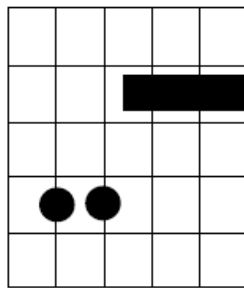
3m R 5J R

Xm/5J



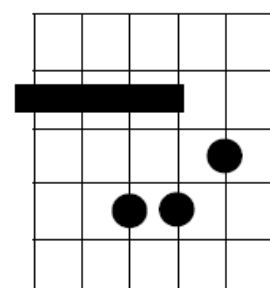
5J R 3m 5J

Xm/5J



5J R 3m 5J

Xm/5J



R 5J R 3m

# Estudios de acompañamiento

## Acompañamiento - Cuatro

### Zumba que zumba y Pararillo

De la tradición

Adaptación:  
Daniel Capera

**Zumba que zumba**  
♩ = 130 - 230

Electric Guitar

Dm/A A 7/G Dm/A *simile*

5 Dm/F D7/F# D7/A Gm/Bb

9 Gm Gm/Bb E7/G# A 7/G

13 Gm/Bb Dm/A A 7/G Dm/A

17 Dm/F Dm A 7/E Dm/F

21 Dm/A D7/A D7/C Gm/Bb

25 Gm/D Gm/Bb E7/B A 7

E.Gtr. *Gm/B $\flat$*  *Dm/A* *A7/G*

**Pajarillo**

E.Gtr. *Dm/A* *Gm/B $\flat$*  *A7/G*

*cambio de sistema*

E.Gtr. *Dm/A* *Gm/B $\flat$*  *A7*

E.Gtr. *A7/G* *Dm/A* *Gm* *A7/G*

E.Gtr. *A7/E* *Dm/F* *Gm* *A7/G*

E.Gtr. *A7* *Dm* *Gm/D* *A7/C#*

E.Gtr. *A7* *Dm/A* *Gm/B $\flat$*  *A7*

E.Gtr. *A7/G* *Dm/A* *Gm* *A7/G*

E.Gtr. *A7/G* *Dm* *C* *B $\flat$*  *A7*

# Acompañamiento - Bandola

## Zumba que zumba y Pararillo

De la tradición

Adaptación:  
Daniel Capera

### Zumba que zumba

♩ = 130 - 230

Arpeggios Plectro

Electric Guitar

Chords: Dm, A7, Dm

E.Gtr.

Chords: Dm/F, D7/F#, D7, Gm/D

Arpeggios Jalao

E.Gtr.

Chords: Gm/Bb, Gm, E7/B, A7/C#

Hybrid Picking

E.Gtr.

Chords: Gm, Dm, A7, Dm, Dm

Rasgueo con plectro

E.Gtr.

Chords: Dm/F, A7/E, Dm, Dm, D7

E.Gtr.

Chords: D7/F#, Gm, Gm/F, Gm/D

E.Gtr. 27

E7 A7 Gm Dm A7

**Pajarillo**

E.Gtr. 32

Arpeggios Plectro

Dm Gm A7 Dm

*cambio de sistema*

E.Gtr. 37

Gm A7 Dm Gm

E.Gtr. 42

Hybrid Picking

A7 Dm Gm A7

a m a m a m a m a m a m

E.Gtr. 47

Rasgueo con plectro

Dm Gm A7

a m a m a m a m a m a m

E.Gtr. 52

Dm Gm A7 Dm

E.Gtr. 57

Gm A7 Dm C Bb A7

# Acompañamiento - Arpa

## Zumba que zumba y Pararillo

De la tradición

Adaptación:  
Daniel Capera

Electric Guitar

Bajo y acordes

Dm A7 Dm

p a m i a m i p p a m i a m i p *simile*

E. Gtr.

Dm/C D7/C D7 Gm

Curieao

Gm/Bb Gm E7 A7

p a m i p p a m i p *simile*

E. Gtr.

Gm Dm A7 Dm

Arpeggios

Dm A7 Dm

p a m p a p a m p a *simile*

E. Gtr.

D7 Gm

E. Gtr.

Gm/B<sup>b</sup>

Gm

E7

A7

E. Gtr. Musical notation for guitar line 25-28, featuring eighth and quarter notes in a melodic line.

Gm

Dm

A7

E. Gtr. Musical notation for guitar line 29-31, including dynamic markings like 'p' and 'simile', and fingerings 'a m i'.

Dm

Gm

Dm

Gm

Bajo y acordes Musical notation for guitar line 32-37, showing bass and chords with dynamic markings 'p' and 'simile', and fingerings 'a m i'.

A7

Dm

Gm

A7

E. Gtr. Musical notation for guitar line 38-43, featuring block chords and a melodic line, with the instruction 'simile'.

Dm

Gm

A7

Dm

Arpeggios Musical notation for guitar line 44-48, showing arpeggiated chords with dynamic markings 'p' and 'simile', and fingerings 'a m p a p m'.

Gm

A7

Dm

Gm

A7

E. Gtr. Musical notation for guitar line 49-55, including bass and chords with dynamic markings 'p' and 'simile', and fingerings 'a m p p'.

Dm

Gm

A7

Dm

C

B<sup>b</sup>

A7

E. Gtr. Musical notation for guitar line 56-61, featuring block chords and a melodic line.

# Acompañamiento - Bajo

## Zumba que zumba y Pararillo

De la tradición

Adaptación:  
Daniel Capera

Pedal Octavador  
Dos octavas abajo del sonido real

$\text{♩} = 130 - 230$

Dm

A7

Dm

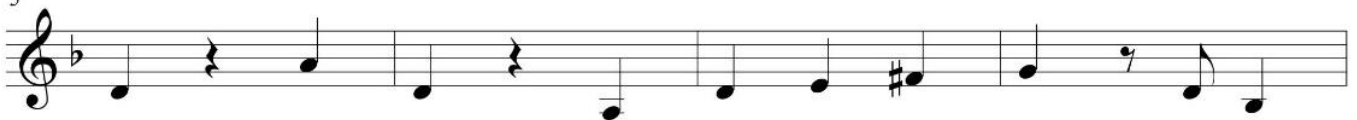
Electric Guitar



D7

Gm

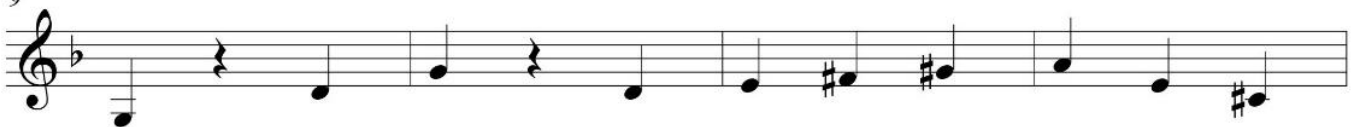
E.Gtr.



E7

A7

E.Gtr.



Gm

Dm

A7

Dm

E.Gtr.



Dm

A7

Dm

E.Gtr.



D7

Gm

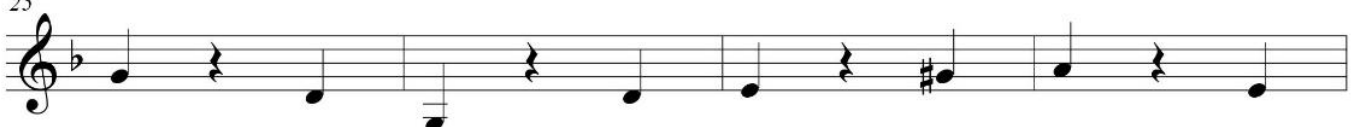
E.Gtr.



E7

A7

E.Gtr.





# Acompañamiento - Tapping

De la tradición

## Zumba que zumba y Pararillo

Adaptación:  
Daniel Capera

Tapping a 4 dedos  
2 Izquierda  
2 Derecha

Electric Guitar

$\text{♩} = 130 - 230$

Dm A7 Dm

5 D7 Gm

9 E7 A7

13 Gm Dm A7 Dm

17 Dm A7 Dm

21 D7 Gm

25 E7 A7

E.Gtr. 29

Gm Dm A7

E.Gtr. 32

Gm A7 Dm

E.Gtr. 37

Gm A7 Dm

E.Gtr. 41

Gm A7 Dm

E.Gtr. 45

Gm A7 Dm

E.Gtr. 49

Gm A7 Dm Gm

E.Gtr. 54

A7 Dm Gm A7

E.Gtr. 59

Dm C Bb A7

Estudios – Melódicos

# Gabán

## Estudio 1

De la tradición

Adaptación:

Daniel Capera

♩ = 130 - 230      A7                      Dm                      A7

Electric Guitar

7                      Dm                      A7                      Dm

E.Gtr.

13                      A7                      Dm                      A7

E.Gtr.

19                      Dm                      A7

E.Gtr.

24                      Dm                      A7                      Dm

E.Gtr.

30                      A7                      Dm                      A7

E.Gtr.

36                      Dm                      A7                      Dm

E.Gtr.

E.Gtr. 41 A7 Dm

Musical notation for guitar line 41-44. Treble clef, key signature of one flat. Chords: A7, Dm.

E.Gtr. 45 A7 Dm A7

Musical notation for guitar line 45-48. Treble clef, key signature of one flat. Chords: A7, Dm, A7.

E.Gtr. 51 Dm A7

Musical notation for guitar line 51-54. Treble clef, key signature of one flat. Chords: Dm, A7.

E.Gtr. 56 Dm A7 Dm

Musical notation for guitar line 56-59. Treble clef, key signature of one flat. Chords: Dm, A7, Dm.

E.Gtr. 62 A7 Dm A7

Musical notation for guitar line 62-65. Treble clef, key signature of one flat. Chords: A7, Dm, A7.

E.Gtr. 67 Dm A7

Musical notation for guitar line 67-70. Treble clef, key signature of one flat. Chords: Dm, A7.

E.Gtr. 72 Dm A7

Musical notation for guitar line 72-75. Treble clef, key signature of one flat. Chords: Dm, A7.

E.Gtr. 76 Dm A7 Dm

Musical notation for guitar line 76-79. Treble clef, key signature of one flat. Chords: Dm, A7, Dm.

# Zumba que zumba

## Estudio 2

De la tradición

Adaptación:  
Daniel Capera

♩=130 - 230

Electric Guitar

Dm A7 Dm

5 D7 Gm

9 E7 A7

13 Gm Dm A7 Dm

17 Dm A7 Dm

22 D7 Gm

26 E7 A7 Gm

30 Dm A7 Dm Dm

A7

Dm

D7

E.Gtr. 34

Gm

E7

E.Gtr. 39

A7

Gm

Dm

Dm

Dm

Dm

E.Gtr. 44

A7

Dm

E.Gtr. 50

D7

Gm

E.Gtr. 54

E7

A7

Gm

Dm

A7

Dm

E.Gtr. 59

Dm

A7

Dm

D7

E.Gtr. 65

Gm

E7

E.Gtr. 70

A7

Gm

Dm

A7

Dm

E.Gtr. 76

# Pajarillo

De la tradición

## Estudio 3

Adaptación:

Daniel Capera

♩ = 130 - 230

Electric Guitar

A7 Dm

E.Gtr. 6 Gm A7 Dm Gm A7

E.Gtr. 12 Dm Gm A7

E.Gtr. 17 Dm Gm A7 Dm

E.Gtr. 22 Gm A7 Dm Gm A7

E.Gtr. 29 Dm Gm A7 Dm Gm A7

E.Gtr. 36 Dm Gm A7 Dm

E.Gtr. 42 Gm A7 Dm Gm

E.Gtr. 47 A7 Dm Gm A7

E.Gtr. 52 Dm Gm A7

E.Gtr. 57 Dm Gm A7 Dm Gm

E.Gtr. 63 A7 Dm Gm A7

E.Gtr. 68 Dm Gm A7 Dm

E.Gtr. 74 Gm A7 Dm Gm

E.Gtr. 79 A7 Dm C Bb Ab

# Obra – Entreverao

## Entreverao

### Obra

De la tradición

Adaptacion:  
Daniel Capera

#### Gabán

$\text{♩} = 130 - 230$

A7

Dm

A7

Electric Guitar



Dm

A7

E.Gtr.



Dm

A7

Dm

Dm

E.Gtr.



A7

Dm

Dm

A7

E.Gtr.



Dm

A7

Dm

E.Gtr.



A7

Dm

A7

E.Gtr.



Dm

A7

Dm

E.Gtr.



E.Gtr. 42 A7 Dm A7

E.Gtr. 48 Dm A7 Dm

E.Gtr. 54 A7 Dm A7

E.Gtr. 60 Dm A7 Dm

E.Gtr. 66 A7 Dm A7

E.Gtr. 72 Dm A7 Dm A7

### Zumba que zumba

E.Gtr. 78 Dm Em7(b5) A7 Dm

83 A7 Dm D7

E.Gtr.

88 Gm E7 A7 Gm

E.Gtr.

94 Dm A7 Dm Dm

E.Gtr.

99 A7 Dm D7 Gm

E.Gtr.

106 E7 A7 Gm Dm A7

E.Gtr.

112 Dm Dm A7 Dm

E.Gtr.

118 D7 Gm

E.Gtr.

E.Gtr. 163 Dm Gm A7 Dm

E.Gtr. 169 Gm A7 Dm Gm A7

E.Gtr. 175 Dm Gm A7

E.Gtr. 179 Dm Gm A7 Dm

E.Gtr. 185 Gm A7 Dm Gm A7 Dm

E.Gtr. 193 Gm A7 Dm Gm

E.Gtr. 198 A7 Dm Gm A7

E. Gtr. 123

E7 A7 Gm Dm A7 Dm

Musical notation for guitar part 123-128. The staff shows a sequence of eighth and quarter notes in a B-flat major key signature. Chords E7, A7, Gm, Dm, A7, and Dm are indicated above the staff.

E. Gtr. 129

Dm A7 Dm

Musical notation for guitar part 129-133. The staff shows a sequence of eighth and quarter notes. Chords Dm, A7, and Dm are indicated above the staff.

E. Gtr. 134

D7 Gm

Musical notation for guitar part 134-138. The staff shows a sequence of eighth and quarter notes. Chords D7 and Gm are indicated above the staff.

E. Gtr. 139

E7 A7 Gm Dm A7 Dm

Musical notation for guitar part 139-144. The staff shows a sequence of eighth and quarter notes. Chords E7, A7, Gm, Dm, A7, and Dm are indicated above the staff.

E. Gtr. 145

Dm A7 Dm D7

Musical notation for guitar part 145-150. The staff shows a sequence of eighth and quarter notes. Chords Dm, A7, Dm, and D7 are indicated above the staff.

E. Gtr. 151

Gm E7 A7

Musical notation for guitar part 151-156. The staff shows a sequence of eighth and quarter notes. Chords Gm, E7, and A7 are indicated above the staff.

### Pajarillo

E. Gtr. 157

Gm Dm A7 Dm Gm A7

Musical notation for guitar part 157-162. The staff shows a sequence of eighth and quarter notes. Chords Gm, Dm, A7, Dm, Gm, and A7 are indicated above the staff. A double bar line is present at measure 161.

*cambio de sistema*

E.Gtr. 204

Dm Gm A7 Dm Gm

Detailed description: This staff contains measures 204 through 209. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are indicated above the staff: Dm (measures 204-205), Gm (measures 206-207), A7 (measures 208-209), Dm (measures 210-211), and Gm (measures 212-213).

E.Gtr. 210

A7 Dm Gm A7

Detailed description: This staff contains measures 210 through 214. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff: A7 (measures 210-211), Dm (measures 212-213), Gm (measures 214-215), and A7 (measures 216-217).

E.Gtr. 215

Dm Gm A7

Detailed description: This staff contains measures 215 through 219. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff: Dm (measures 215-216), Gm (measures 217-218), and A7 (measures 219-220).

E.Gtr. 220

Dm Gm A7 Dm Gm

Detailed description: This staff contains measures 220 through 225. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff: Dm (measures 220-221), Gm (measures 222-223), A7 (measures 224-225), Dm (measures 226-227), and Gm (measures 228-229).

E.Gtr. 226

A7 Dm Gm A7 Dm

Detailed description: This staff contains measures 226 through 232. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff: A7 (measures 226-227), Dm (measures 228-229), Gm (measures 230-231), A7 (measures 232-233), and Dm (measures 234-235).

E.Gtr. 233

Gm A7 Dm Gm

Detailed description: This staff contains measures 233 through 237. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff: Gm (measures 233-234), A7 (measures 235-236), Dm (measures 237-238), and Gm (measures 239-240).

E.Gtr. 238

A7 Dm C Bb A7

Detailed description: This staff contains measures 238 through 243. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff: A7 (measures 238-239), Dm (measures 240-241), C (measures 242-243), Bb (measures 244-245), and A7 (measures 246-247).