

CREACIÓN DE DOS PIEZAS MUSICALES PARA GUITARRA ELÉCTRICA CON BASE EN RECURSOS DEL GABÁN LLANERO

Página | 6

PABLO CÉSAR GARNICA MONTAÑO

Cód. 891209107



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado
de Maestro en Música**

Director

SEBASTIÁN PINEDA BAUTISTA

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2021

Este trabajo desarrolla un proceso de investigación-creación que tiene como finalidad la composición de dos piezas musicales con recursos estilísticos propios del gabán llanero. Esta composición está diseñada especialmente para guitarra eléctrica y trae consigo indicaciones interpretativas propias del instrumento, pretendiendo generar un vínculo entre la preferencia y popularidad mundial que goza el instrumento y la riqueza sonora que ofrece el género llanero, con la intención de beneficiar específicamente el folclore colombiano y, dicho de manera precisa, hacer que más personas la conozcan e interpreten.

Además, los ejercicios de composición e investigación realizados arrojaron los siguientes resultados: dos piezas musicales que se aproximan a los quince minutos de duración, un recurso audiovisual que exhibe la interpretación de las composiciones, un escrito tipo monografía y un cuaderno de notas de campo que sustentan el proceso de investigación creación.

Abstract

This work develops a research-creation process that aims to compose a two-piece musical production with stylistic resources of typical Colombian plains musical gender. This composition is specially designed for electric guitar and brings with its interpretative indications of the instrument, trying to generate a link between the preference and worldwide popularity enjoyed by the instrument and the musical richness offered from Joropo, with the specific intention of benefiting traditional Colombian music and, in short words, to make that more people know about it and play it.

In addition, the composition and research exercises carried out yielded the following results: two musical pieces that approximate the actual duration of fifteen minutes, an audiovisual resource that displays the composition, a monograph-type writing and a field notebook that support the research creation process.

Resumen	7
Abstract	7
Contenido	8
Introducción	11
Justificación	12
Objetivos	14
Objetivo general	14
Objetivos específicos.....	14
Planteamiento Del Problema	15
Antecedentes	19
Marco conceptual	25
La Música Llanera.....	25
Golpe	26
Gabán.....	27
Acompañamiento del cuatro en el golpe Gabán	29
Guitarra eléctrica.....	30
Técnica.....	32
Marco Metodológico	37
Primera fase.....	38
Segunda fase:.....	39
Tercera fase:	39
Cuarta fase:.....	40
Resultados	41
Tablas de análisis	44
Análisis de las Piezas	44
Gualí	44
La Tingua Azul.....	50
Escenarios de circulación	54

Soundslice..... 55

Trayectoria del creador..... 57

Conclusiones 58

Bibliografía 64

Cronograma de actividades: 69

Enlace Cylac: 72

Anexos 73

Videos..... 73

Partituras..... 73

Cuaderno de notas de campo..... 109

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 29

Figura 2 29

Figura 3 31

Figura 4 33

Figura 5 34

Figura 6 35

Figura 7 35

Figura 8 37

Figura 9 41

Figura 10 42

Figura 11 45

Figura 12 45

Figura 13 46

Figura 14 46

Figura 15 48

Figura 16 49

Figura 17 50

Figura 18 50

Figura 19 51

Figura 20 52

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1..... 28
Tabla 2..... 69

Esta investigación titulada “creación de dos piezas musicales para guitarra eléctrica con base en recursos del gabán llanero” busca acoplar elementos rítmicos, melódicos, armónicos y estructurales provenientes del golpe llanero gabán en asociación con algunas técnicas y herramientas interpretativas de la guitarra eléctrica. Se reconoce el aporte del instrumento distinguido por su notoria participación en otros géneros musicales como el jazz, el rock y el pop, en contraposición a su exigua presencia en el joropo.

Este trabajo está dividido en tres partes que son: Los preliminares (planteamiento del problema) donde se realiza la presentación de la problemática, por otro lado, encontramos también los antecedentes y el marco teórico que ayudan al lector a comprender el campo de acción que corresponde a la guitarra eléctrica y el gabán llanero vinculados a esta investigación, además de las fuentes de información más importantes que nutrieron el desarrollo de este producto artístico, y por último encontramos la sección conclusiva, donde se realizan las reflexiones sobre el proceso de composición de las piezas y redacción del documento. En el apartado de anexos es donde se adjuntan las partituras de la obra, grabación de la obra y cuaderno de notas de campo.

Justificación

Dentro del plan rectoral 2019-2023 de la Universidad de Cundinamarca, se propone el fortalecimiento de los programas propios de la universidad con el fin de hacer posible la graduación y permanencia estudiantil.

Dentro de la materia conjunto los estudiantes pueden elegir como grupo: Big band, Coro institucional, Banda, Ensamble Llanero entre otras, de esta forma, gracias a la participación durante dos semestres en el ensamble llanero surge la idea de realizar una composición de música llanera.

Dicha composición artística busca consolidar y articular conocimientos obtenidos por el estudiante en la materia de ensamble llanero, además de las competencias y experiencias musicales adquiridas durante la carrera, con el fin de aprovechar, compartir e innovar en la cultura nacional, vinculando de esta forma el ejercicio de investigación creación con la misión trascendente de la Universidad, donde:

Udec, (2019) se determina que, la misión de la universidad es institucional, debe trascender la propuesta tradicional y clásica respecto a la docencia, la investigación y la extensión; con el fin de dar paso a la formación y el aprendizaje, la ciencia, tecnología, innovación e investigación y la interacción social universitaria.

Este documento además, plantea un diálogo musical del gabán llanero en conjunto con la guitarra eléctrica, que busca un reconocimiento de la cultura local en entornos transnacionales mediante: el enriquecimiento del repertorio de la guitarra eléctrica introduciendo recursos de la cultura nacional y por ende latinoamericana, la ampliación del ámbito sonoro del gabán llanero,

la difusión de la música llanera en entornos distintos y la búsqueda e interés por la identidad musical para ser compartida y conocida en el exterior.

Sumado a esto, debemos tener en cuenta el papel que juega el tema de la virtualidad y lo digital en este proceso investigativo y creativo, ya sea para el desarrollo del escrito, así como para la difusión del mismo. Según Torres (2017) la guitarra eléctrica en el contexto educativo toma fuerza gracias a los medios digitales, además comenta que el instrumento logra integrarse a otras músicas para emprender el estudio del mismo desde panoramas musicales alternativos. Creando así un campo de acción ideal para compartir la obra de sonoridad llanera mediante las redes para que el alcance sea significativo.

Objetivo general

Generar dos piezas musicales para guitarra eléctrica fundamentadas en técnicas del instrumento y en recursos sonoros del gabán llanero.

Objetivos específicos

- Identificar recursos sonoros del gabán llanero y las técnicas de la guitarra eléctrica que conforman las piezas musicales.
- Documentar el proceso creativo mediante un cuaderno de notas de campo.
- Elaborar los productos de las piezas musicales correspondientes a una partitura con tablatura y grabación audiovisual de la interpretación de las composiciones.
- Desarrollar el proceso de circulación de los videos, partitura con tablatura de las piezas musicales a través de los canales songsterr, youtube, Scribd, Sound-slice.

Planteamiento Del Problema

La guitarra eléctrica es un instrumento musical joven en su participación dentro de la música folclórica de Colombia, como lo afirma la Zea (2018):

Teniendo en cuenta que la guitarra eléctrica es un instrumento relativamente nuevo o poco usado en las músicas tradicionales, se puede decir que, si bien se conoce que existe un ‘patrimonio’ musical, no ha sido tan explorado como podría serlo, hablando puntualmente del caso de los instrumentos eléctricos como la guitarra (p. 38).

Si bien ha sido notorio el desarrollo de la guitarra eléctrica y su técnica, se hace necesaria la producción de material formal que busque la vinculación del instrumento con la música folclórica del país, en Colombia encontramos entornos en donde estas dos convergen como en universidades, academias de aprendizaje artístico y centros culturales.

En este sentido, se suma el visible trabajo que realiza la academia en Colombia por mantener viva la música folclórica, ya que diferentes universidades del país ofrecen la carrera de música y otorgan un título profesional según consulta de base de datos en el la página web del Ministerio de Educación Nacional, Sistema Nacional de Educación Superior SNIES. Algunas de ellas como la universidad Javeriana, Francisco José de Caldas, la Universidad de los Andes, que cuentan con acreditación de alta calidad, conforme a ello, debemos nombrar a la universidad de Cundinamarca que cuenta con registro calificado ante el MEN.

De esta manera se observa cómo en las universidades del país hay preocupación e interés por propiciar la presencia de espacios académicos que incorporen la enseñanza de la música colombiana y de la práctica de instrumentos típicos en los planes de estudio de las universidades.

Para el caso de la Udec, la universidad incluye en su plan estudiantil y en varios de sus núcleos temáticos el estudio, la interpretación y la práctica de músicas tradicionales como la música llanera, que es objeto de formación en historia de la música colombiana, y que se interpreta dentro de los ensambles de World Music y por supuesto en el grupo de música llanera que son opciones para elegir en el programa de estudios dentro de la asignatura conjunto, sumado a esto, en el syllabus de guitarra eléctrica de sexto semestre se aborda el estudio de la misma.

Por tales motivos resulta de interés la búsqueda, adaptación y creación del material escrito y sonoro de repertorio musical llanero colombiano dirigido hacia la guitarra eléctrica.

“La relación hallada en este trabajo consiste primero en: una exploración de la música llanera con instrumentos no convencionales, como el caso de la guitarra eléctrica” (Rodríguez, 2017, p. 12). Según Lambuley (2014), parte de la música llanera ha crecido desde un punto de vista rural, basándose en la sonoridad de instrumentos acústicos tradicionales de la región Orinoquía, anteriormente evitando el uso de instrumentos modernos, como los eléctricos y electrónicos, en este caso la guitarra eléctrica, que está tardando en incorporarse en el folclor nacional.

Por otro lado, en un ámbito musical existen generalidades que coaccionan a que el músico interprete un género musical en un formato instrumental establecido, que le atribuyen cualidades sonoras arraigadas o lo que llamamos propias, y, en consecuencia, se posterga la idea de compartir los saberes locales con otras culturas, por la razón de que difícilmente se encuentran los instrumentos típicos de la región de la Orinoquía en otras partes del mundo diferentes a Colombia y Venezuela. De esta manera el material musical llanero escrito para un instrumento universal como la guitarra eléctrica sería una herramienta de propagación del Joropo.

Según Sánchez, (2012) “Desde el año 2000, han surgido diferentes grupos musicales, especialmente bogotanos amparados bajo la sombrilla de las llamadas nuevas músicas colombianas (NMC)” (p. 11). Con el auge de grupos fusión y experimentales, se ven propuestas interesantes donde se observa la incorporación de instrumentos eléctricos dentro de sus formatos, como en el caso de Los Crema Paraíso, Ensamble Tríptico, Sankofa Trío y Los Pirañas, entre otros. En estas agrupaciones se contempla la inclusión de instrumentos modernos dentro de su formato como sintetizadores, bajo eléctrico y la guitarra eléctrica, que es punto focal para esta investigación.

Adicionalmente, se observa la escasa existencia de referentes documentales respecto a la vinculación de música llanera y guitarra eléctrica (Rodríguez, 2017), esto luego de la búsqueda en bancos de información y bases de datos como el repositorio de las universidades de Cundinamarca, Pedagógica, Distrital Francisco José de Caldas, y Google académico entre otros. Hecho que nos lleva a sugerir la adaptación de recursos musicales propios de la música llanera a la guitarra eléctrica y/o trabajos relacionados.

Dadas las características musicales del golpe gabán, como su velocidad, agresividad de sus frases, sonoridad vertiginosa, además de su popularidad en fiestas y festivales como por ejemplo “El Gaván de Oro”, podría propiciarse una demanda significativa por los guitarristas eléctricos hacia la producción de partituras y tablaturas, a su vez esto ayudaría a que el género sea más conocido, interpretado y explorado.

Se genera interés por realizar material de este tipo luego de participar en el Ensamble Llanero de la Universidad de Cundinamarca, luego de interpretar varios golpes se concluye que es uno de los que más emoción genera en el público y en los mismos músicos al momento de

tocarla, además que sería notoria su adaptación e interpretación en la guitarra eléctrica ya que la mayoría de los instrumentos típicos del joropo son cordófonos y algunos de ellos llevan trastes.

Por los factores presentados anteriormente, se concluye que es importante tanto el estudio de la música llanera, para este caso el golpe gabán, así como el estudio de los recursos técnicos de la guitarra eléctrica para encontrar espacios/puntos comunes y buscar un lenguaje donde resalte la cultura colombiana y su sonoridad en un ámbito local y transnacional, llegando a la pregunta problema: *¿Qué recursos sonoros del gaban llanero y técnicas del instrumento intervienen en la creación de dos piezas musicales para guitarra eléctrica?*

Para consolidar este trabajo de investigación-creación debemos nombrar algunos documentos y fuentes de información que han servido como base para nutrir conceptos que ayudarán a desarrollar este escrito. Es necesario mencionar que desde los preliminares de esta investigación no se ha hallado ninguna obra de música llanera escrita especialmente para la guitarra eléctrica, no obstante, existen adaptaciones musicales, artículos y escritos que proporcionan un norte al presente, como es el caso de algunos trabajos de grado, incluso que hacen parte del repositorio de la Universidad de Cundinamarca como los siguientes:

- Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera, Daniel Nicolás Chacón Bernal, Repositorio de Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá 2019.

Esta investigación plantea un diálogo entre la música llanera y la ejecución de la guitarra eléctrica al proponer tres estudios para el instrumento basados en tres Golpes llaneros: San Rafael, El Gavilán y Pajarillo, además de contextualizar y analizar aspectos musicales (especialmente rítmicos, melódicos y armónicos). Teniendo en cuenta los resultados según el autor, Chacón (2019) “Así mismo, los resultados pueden ser usados en espacios académicos en donde se justifica nutrir repertorios técnicos del instrumento con nuevas alternativas” (p. 51).

Para este el autor plantea un enfoque de tipo cualitativo sustentando que el trabajo se enmarca dentro de la investigación artística y que en ella la practica musical desempeña un rol fundamental, además el diseño metodológico está dividido en 3 fases, una de análisis de los golpes llaneros ya mencionados, otra etapa de observación y estudio de partituras, audios y una

fase final que desemboca en un proceso creativo. Dentro de las conclusiones a las que se llega, explica que, no se realizó una adaptación sino una exploración de las técnicas de guitarra eléctrica como herramienta para conjugar con el material musical de los estilos musicales demarcados. Y como resultado se entregan tres estudios de los golpes llaneros para guitarra eléctrica.

El documento de Daniel Chacón, es fuente de información de varias definiciones importantes, como la música llanera y la bandola, relacionándolas con la guitarra eléctrica y logrando una forma aproximada de la sonoridad del joropo en la guitarra eléctrica, mediante la adaptación musical, además el tratamiento del formato de la investigación da rumbo a la presente.

- La guitarra eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco andino Colombiano Giovanni Alonso Rodríguez Balcerero, Repositorio de Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá 2016.

En este trabajo se busca una adaptación de un pasillo colombiano dirigido hacia guitarra eléctrica incluyendo características de armonización, improvisación e interpretación que realiza el conocido compositor y guitarrista (Joe Pass) en su libro Joe Pass Chord Solos.

Se plantea un diseño metodológico de carácter cualitativo constituido de tres fases, en la primera de ellas se buscan antecedentes que permitan desarrollar el marco teórico de la investigación, en donde se encuentran temáticas relacionadas con la técnica de la guitarra eléctrica, lo relacionado con los (*chord Melody*) y una distinción de la música colombiana, a continuación en la segunda fase se realiza una contextualización de la guitarra dentro de la música andina de Colombia y de esta forma determinar que le aporta el instrumento al género,

posteriormente en la tercera fase se seleccionan los temas musicales a los que se les realizará la adaptación y de esta forma determinar las posibilidades basadas en las metodologías de Joe Pass.

En las conclusiones Rodríguez observa que los conocimientos adquiridos acerca de la guitarra jazz, armonía y técnica instrumental durante su etapa de pregrado le funcionan para buscar una inclusión de esos elementos dentro de la música tradicional colombiana y de esta manera pensar en un rescate e innovación. El producto de esta investigación desemboca en la producción de dos partituras, bambuco y pasillo que sustentan el proceso de adaptación.

Para la investigación propia, el trabajo de Rodríguez funciona como un enlace de un género folclórico colombiano con la guitarra eléctrica, buscándole al instrumento una funcionalidad dentro del género, de esta manera, se usa como referencia para compaginar el joropo con la guitarra eléctrica.

- Adaptación de patrones ritmo-melódicos de marimba de chonta en género de juga a la guitarra eléctrica Oscar Munar Molina, Repositorio de Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá 2016.

A través de esta investigación el autor presenta la adaptación a la guitarra eléctrica de cuatro piezas musicales del grupo Semblanzas del río Guapi, grupo Naidy y grupo Socavón, que son artistas del género juga, donde se tiene en cuenta la forma de tocar los patrones ritmo-melódicos de las canciones en la marimba de chonta.

Munar determina que el diseño metodológico de la investigación es de carácter cualitativo. Luego de identificar las piezas musicales y sus distintos segmentos, se someterán al proceso de adaptación, identificando los elementos de la marimba para luego traducirlos musicalmente a la guitarra eléctrica de la forma más exacta posible. El proceso se divide en seis

fases donde se observa, recopilación de información, trabajo de campo, participación en talleres para reforzar conocimientos, elección de repertorio, identificación de material musical para transcripción y por último el montaje en guitarra eléctrica.

En conclusión, se identifican las técnicas de guitarra eléctrica que se utilizaron para expresar fielmente cada recurso de la marimba y como resultado se producen cuatro partituras que exponen la adaptación de cuatro canciones provenientes del pacífico sur de los grupos anteriormente nombrados.

Por ser una investigación de un estudiante de la Universidad de Cundinamarca, este se utiliza como referencia para el tratamiento de las partes del escrito y forma del mismo, por con siguiente, ofrece direccionamiento a la investigación decantando fuentes bibliográficas.

Adicionalmente, también se relacionan en esta investigación algunos referentes pertenecientes a repositorios de algunas universidades donde otros investigadores han desarrollado estudios que apuntan hacia las temáticas propuestas en el presente documento.

- Interpretación de dos composiciones para guitarra eléctrica solista: bambuco-jazz y bullerengue-funk (Neila angélica zea Giraldo) Universidad Francisco José de Caldas Bogotá 2018)

Mediante este trabajo el ideal es crear un discurso personal del autor que juegue con los ritmos, métricas, armonías y patrones melódicos propios de cada género tradicional colombiano antes mencionado, y relacionarlos de una forma atractiva con la propuesta (jazz/funk) a través de técnicas interpretativas, armonías y ritmos.

El enfoque del proyecto es cualitativo buscando describir, analizar y comprender las temáticas mencionadas durante el planteamiento del problema, relacionadas con los géneros bambuco, Jazz, funk, bullerengue, bambuco y su respectiva interpretación desde la experiencia de Zea. La investigación se divide en tres partes, donde la primera fase se encarga de relacionar los antecedentes de trabajos, además, audios de material relacionado con el bambuco y bullerengue para su posterior contextualización. En la segunda fase está contemplada la selección de los ritmos a utilizar dentro de los patrones rítmicos de cada composición, en la fase final se expone el proceso de exploración instrumental y posterior creación de dos piezas musicales.

Como resultado el documento arroja dos partituras de composiciones propias sustentado el trabajo de creación musical y, por otro lado, cuatro análisis realizados sobre partituras de composiciones colombianas.

Esta investigación otorga indicaciones acerca de cómo adaptar el lenguaje musical colombiano a las características sonoras de la guitarra eléctrica, ya que, por sus transcripciones y arreglos en partitura, vemos de forma directa los movimientos melódicos y sus respectivas variaciones trasladadas a la guitarra eléctrica.

- La guitarra acústica como instrumento relevante en la evolución de la música llanera en el departamento de Casanare, Maryland Del Rocio Núñez Ortiz y José Santos Silva Ávila, 2014. Repositorio de Universidad Pedagógica Nacional Facultad De Bellas Artes Colombia Creativa Cohorte III

Según (Núñez y Silva, 2014) por medio de esta monografía “se pretende dar a conocer la importancia que tuvo la guitarra como instrumento precursor antes de que llegaran otros como la

bandola y el arpa a formar parte primordial del formato llanero” (p. 11). De esta manera, los autores presentaron a la guitarra acústica como un medio más de divulgación de este folclor nacional reconociendo que este instrumento aporta y cumple un papel melódico y armónico valioso en la música llanera en Colombia (Núñez y Silva 2014)

Se comenta que, el enfoque metodológico de la investigación es de carácter cualitativo exploratorio, ya que se refiere a características inherentes de un tema que lo hacen exclusivo, y como método de recolección de datos se usa la entrevista abierta más no la de tipo estandarizado. En principio se observan y analizan las concordancias y diferencias de las historias de los personajes interrogados y, así, construir conceptos precisos acerca del reconocimiento de la guitarra en cuanto a la ejecución de la música llanera. Dentro del desarrollo del tema se tienen en cuenta algunas condiciones culturales y sociales de los intérpretes entrevistados para resaltar su papel en el desarrollo de la guitarra dentro de la música de departamento del Casanare.

Según las versiones de los casanareños entrevistados, se llegó a la conclusión de que la interpretación del joropo con guitarra fue una práctica de procedencia local más no foránea, otra de las conclusiones sobresalientes fue que resulta fundamental promover la práctica y la enseñanza de joropo con guitarra en los centros culturales y academias. Como resultado se observan las entrevistas transcritas para su análisis.

Este documento sirve de fuente de información para definir algunos aspectos históricos y sociales del territorio llanero, también se ve a la guitarra acústica como protagonista en el género llanero, permitiéndonos buscarle un lugar también a la guitarra eléctrica.

La Música Llanera

Junto a esta expresión, la poesía y el baile llaneros, le dan forma a un término cultural conocido como el joropo, que representa a toda una región extendida en dos países “Colombia y Venezuela”, a lo largo de la cuenca del río Orinoco y sus vertientes fluviales directas.

Hablando especialmente de la música llanera (Arenas, 2010) determina “que ningún tratadista ha podido demostrar la paternidad andaluza del joropo, con argumentos sobre estructura rítmica y armónica, líneas melódicas o formas interpretativas” (p, 139)

Por lo cual ha sido complicado identificar exactamente la aparición de la música llanera, no obstante, se le atribuyen a este género sus orígenes musicales a influencia árabe, mediante la llegada de estas tribus califas árabes a la península ibérica,

Céspedes (2020) relata que:

Todo comienza con el ingenio de un músico nacido en Bagdad llamado Ziryab, quien transforma el Laúd agregándole una quinta cuerda, por el hecho de que él decía que “a ese instrumento le faltaba el alma” y se convierte en un instrumento para alabar a Alá; Ziryab compone más de 10 mil canciones las cuales trascienden a otras culturas y músicas como el Joropo. (p. 14)

Según (Céspedes, 2020) ya en la época de la colonización gracias a la llegada de africanos al territorio americano, los soldados españoles adoptan un género musical con tambores, guitarra, castañuelas y pandero, originando el ritmo fandango que ha permeado muchas músicas del nuevo mundo a raíz del proceso de colonización y mestizaje, entre ellas el

Huapango en México, el Merengue Venezolano, el Zapateo en Cuba, la Zamacueca en Perú, la Cueca Chilena, entre otros. Fandango se llamó en los llanos orientales hasta finales del siglo XIX donde se apropia la palabra Joropo.

En el libro “Cantan los alcaravanes” y específicamente en el capítulo “Llanura, Soga y Corrió” se refleja una distinción entre las músicas folclóricas de la región llanera de Colombia y Venezuela: por un lado, los cantos de ganado (vinculados a las labores habituales de los oriundos de la llanura, que expresan una actividad rural), las músicas de Santo (que se ligan a expresiones de alabanza, funerarias y de aguinaldo), por último, están las músicas de parranda o parrando.

Según Rojas, gracias a los criterios de masificación del arte y la extinción de las prácticas ancestrales de cantos y tonos de la región, en la sociedad moderna tiene un auge importante la parranda llanera;

Llegando a la conclusión:

Y frente a las músicas de parrando, afirma: “Los sonos de parranda, una gran variedad de piezas conocidas con las denominaciones de golpe y pasaje que se agrupan bajo el nombre genérico de joropo, han llegado a constituirse en la música llanera por antonomasia” (Rojas, 2015)

Ahora nos dirigimos hacia el golpe específico que nos atañe este proceso de creación e investigación: el golpe de Gabán llanero.

Golpe

Entendiendo como “golpe” un sub grupo musical específico de composiciones que obedecen a una forma estructural, armónica y rítmica, por lo general las estructuras armónicas son cerradas o fijas según (Rodríguez, 2017).

Dentro del Joropo existen variedad de golpes entre ellos: Golpe de cacho, puerto Carreño, chipola, perro de agua, periquera, gabán, seis por corrido, seis por derecho, quirpa, carnaval, merecure, cunavichero, zumba que zumba, pajarillo entre otro (Escalona Cuatro, 2020).

Gabán

Fijándonos ahora propiamente en el golpe de gabán; la palabra habla sobre un animal de la región (*Ciconia maguari*) cigüeña americana o gabán peonío, de acuerdo con González (1992) “con plumaje en su mayoría blanco y por su anatomía merodean aguas más profundas que las garzas para buscar su alimento. La llanura de Colombia y Venezuela por poseer territorios fluvialmente ricos, a su vez es habitada en gran número por esta especie” (pp. 41-42)

Es oportuno resaltar que la forma correcta de escritura de la palabra “gabán” es con “b” dado a que el ave según la rae se escribe de esta manera. Según la Rae (2019), “Ave zancuda de la ciconiforme, con plumaje blanco y algunas plumas negras en las alas y la cola, pico largo, grueso, de color negro grisáceo” (Real Academia Española, s.f., definición 4).

El término se comenzó a acuñar a lo musical gracias a la primera composición de este tipo, que se originó por el cantautor Ignacio “El Indio” Figueredo.

Según cuenta Céspedes, (2019) en el llano las fiestas se prolongan durante varias horas, comenzando desde el mediodía. Para revitalizar a los invitados, se sacrificaban dos o tres reses, para que se alimentaran y pudiesen seguir bailando durante más tiempo.

La misma autora cuenta que: En una ocasión uno de los invitados tuvo un desacuerdo con el anfitrión de la fiesta, acto seguido el anfitrión soltó a las reses, mientras la gente asistente a la fiesta protestaba por lo sucedido, una voz sugirió ¿para qué reses si hay gabanes en la laguna. Posteriormente las personas se acercaron a la laguna y arrojaron tres piedras y de la nube de aves cayeron varios pájaros de los que se alimentaron para continuar con el festejo.

Este evento sirvió para que Ignacio Figueredo comenzara a improvisar una serie de melodías (en círculo armónico de quinto primero) que animó mucho a los invitados por su vertiginosidad y energía, así que desde ese momento varios compositores han creado letras en conmemoración a esta ave y a lo ocurrido durante ese festejo (pp. 34-35).

Posteriormente se denota una constante en la forma estructural del golpe, que cuenta con: Parte de exposición, llamado, bordoneo, variaciones y remate. A continuación, se muestra un cuadro de características del gabán, algunas adicionales a las ya mencionadas.

Tabla 1

Características del Gabán

Tonalidad	Menor
Métrica	3/4
Sistema de acentuación	Por corrió
Círculo Armónico	i – i – V – V i – V – V – i
Componentes de la estructura	Exposición – Bordoneo – llamado – variaciones – remate.
Tempo	170 pulsos por minuto en adelante.

Nota. Los datos demuestran las características principales del gabán, tabla adaptada de Céspedes, 2020.

Acompañamiento del cuatro en el golpe Gabán

Dentro del Joropo el cuatro juega el papel de instrumento cohesor para generar lo que se conoce como el “amarre”, que es la sincronía entre los instrumentos que componen el ensamble llanero, que, a su vez tiene dos tipos de conformación instrumental: puede ser (cuatro, bandola, maracas y bajo) por otra parte (cuatro, arpa, maracas y bajo).

A pesar de que es un instrumento armónico por su célula rítmica se dice que su desempeño dentro de los conjuntos es armónico-rítmico. Ahora bien, anteriormente se determinó que el golpe de gabán tiene sistema de acentuación por corrió, el ritmo base comportándose de la siguiente manera:

Figura 1

Notación de cuatro llanero i-V-V-i



Nota. Notación de cuatro llanero en sistema de acentuación por corrió. Elaboración propia

Figura 2

Floreo del cuatro



Nota. Floreo del cuatro llanero. Elaboración propia

Guitarra eléctrica

Antes de definir propiamente a la guitarra eléctrica debemos exponer un punto determinante para la necesidad de su aparición y desarrollo. Sabemos, su directo predecesor es la guitarra acústica, no es un secreto para quienes han tocado alguna vez este instrumento que los volúmenes que proyecta son bastante limitados.

En Estados Unidos con el desarrollo de los conjuntos de big band en los años 20's, el instrumento tuvo que ser interpretado mediante un pick o plectro para aumentar un poco el volumen, sin embargo, esto limitó bastante el rol de la guitarra dentro de los conjuntos, relegándolo al papel de mero acompañamiento.

Solucionando un poco este inconveniente, las personas encargadas del sonido comenzaron a ubicar micrófonos en frente del instrumento, resultando así en un ligero incremento del volumen, no obstante, también se presentaban ruidos, “feedback” y estrepitosos rasguños producidos por el ataque del pick versus cuerda. Sonoridades no deseadas que dificultaban la claridad de su discurso y en general el sonido de todo el conjunto musical (Ceballos, 2013).

Entendiendo feedback, según Mora (2016) es la salida del sonido emitida por un parlante, conectado a un micrófono que se alimenta constantemente del mismo sonido (p. 14),

produciendo así un ciclo interminable de chillidos muy agudos, molestos e incluso dañinos para el oído. Esto ocasionó que los primeros desarrolladores del instrumento ubicaran estratégicamente el micrófono en el cuerpo de la guitarra, pero también generó la necesidad de construir un dispositivo de amplificación de sonido especial para el instrumento.

Los experimentos y avances de sistemas de amplificación producidos en los años 20's convergen en el desarrollo de los pick-ups, que son pastillas de amplificación incrustadas en el cuerpo sólido del instrumento, para captar las vibraciones emitidas por la oscilación las cuerdas al ser pulsadas, después de lo cual se mejoró mucho el sistema, lo que desembocó en la creación del “frying pan”.

Figura 3

Rickenbacker Frying Pan (La sartén)



Nota: Frying pan [Fotografía], tomada de guitarrista.com, 2014, <https://guitarrista.com/>

En las siguientes décadas el instrumento ha sufrido diferentes transformaciones morfológicas, teniendo en cuenta los términos de cuerpo sólido, hueco y semi hueco. A su vez

conservó las propiedades del sistema eléctrico de pastillas que se mantiene hasta la actualidad. No obstante, obedeciendo al mismo principio, estas han estado sujetas a mejoras y sustitución de materiales de fabricación aportando cualidades sonoras convenientes para cada ámbito musical en el que la guitarra eléctrica participa.

Gracias a dichas mejoras y participación dentro de los distintos géneros musicales, la guitarra eléctrica ha sido temática de tratados, métodos, instruccionales, etc, explicando las articulaciones sonoras que esta ofrece y las formas de interpretar el instrumento, con egregios músicos, intérpretes y editores como, Joe Pass y su libro *El Virtuoso* 1998, Hal Leonard Corp “Electric guitar lesson pack” 2014, Tony Bacon “The Ibanez electric guitar book” 2013, Rick Graham “Guitar Workout Series” 2014, son solo algunos.

Técnica

Entendiendo como técnica instrumental, el conjunto de recursos inefables propios de un instrumento para la interpretación musical, Agkrahe (2006) comenta que son elementos que diferencian a la práctica musical de cualquier otra área del conocimiento o actividad, ya que obedecen a cualidades propias del sonido y de la construcción misma de los instrumentos musicales.

Partiendo desde la premisa la técnica de la guitarra eléctrica, a continuación, se hará una breve descripción de las técnicas más sobresalientes para la interpretación melódica del instrumento, desde el pensamiento y funcionalidad de la creación propuesta en esta investigación.

5.2.1.1 Sweep picking: según (Music is Win, 2017) los sweeps, son la técnica que todos los guitarristas eléctricos quieren aprender, consta de un movimiento de rasqueo de cuerdas de la guitarra mediante el pick, este desplazamiento del plectro debe realizarse de manera más lenta y amable que el rasqueo normal de acompañamiento con acordes, la idea es realizar melodías generalmente rápidas tocando arpeggios.

Figura 4

Sweep picking

Nota. En el cuadro de la izquierda se aprecia la indicación de que todas las notas se atacan hacia la misma dirección que es opcional, esta indicación de ataque se puede obviar como en el cuadro de la derecha. Elaboración propia

Se requiere una sincronización alta entre juntas manos para que la melodía no se sienta interrumpida, dicho así, una mano va pisando las notas en el diapasón de la guitarra mediante una ligera pero firme digitación, mientras la otra mano debe tocar la misma cuerda (mediante el barrido) para más claridad y con esta misma mano se debe insonorizar la nota tan pronto suene la próxima. Dicho lo anterior, el movimiento del barrido puede ser tanto ascendente como descendente.

Legato: O ligado, está indicado en las partituras musicales, mediante una curva que agrupa varias notas, en la guitarra indica que un grupo de notas de diferentes alturas deben sonar de manera fluida, que el grupo completo se debe atacar una sola vez y no cada una por separado.

Dentro de esta articulación en guitarra eléctrica existen lo que se conoce como Hammer on y Pull offs, por consiguiente:

Hammer on: Es cuando una nota que está sonando (cuerda al aire o pulsada), luego se reemplaza con otra más aguda en la misma cuerda, esta nota posterior es más aguda y se realiza con la mano encargada de operar el diapasón, es importante que todo el grupo que se indica mediante el ligado en la partitura se toque mediante un solo ataque del pick, ya sea ataque ascendente o descendente.

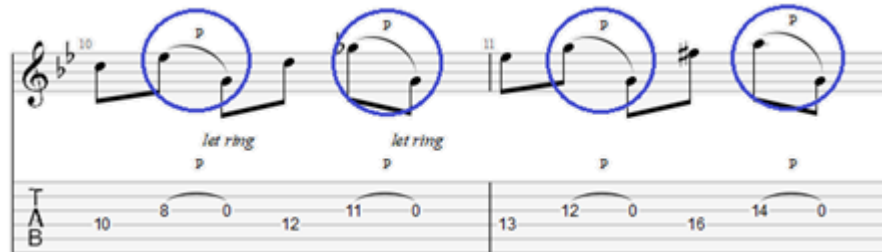
Figura 5

Indicación de Hammer on



Nota. Los Hammer on se indican en la partitura mediante la letra “H” y una ligadura que enlázala nota más grave a la más aguda. Elaboración propia

Pull Off: Este es generalmente un movimiento descendente en cuanto a la altura musical, consiste en que mientras suena una nota previamente oprimida (por alguno de los dedos de la mano que opera el diapasón), luego mediante una acción de levantamiento de dedo que presiona la nota, suena otra más grave anteriormente pulsada por otro de los dedos. Esto debe hacerse bajo un solo ataque del pick a la cuerda (ascendente o descendente).

Figura 6*Indicación de pull-off*

Nota. Los pull-offs se indican en la partitura mediante la letra “P” y una ligadura que enlázala nota más aguda a la más grave. Elaboración propia

En ocasiones los guitarristas procuran articular secciones complejas y rápidas alternado los hammer on y pull offs.

Bending: Según (Govan, 2002) la guitarra Eléctrica especialmente, brinda la posibilidad de halar las cuerdas, provocando que la afinación de una nota se deslice progresivamente hacia otra, además le permite al guitarrista producir vibratos, por consiguiente, ofrece al interprete una expresividad similar a la voz humana. También comenta que, esto apunta a que se puede ser más expresivo en la guitarra eléctrica que en otros instrumentos musicales en donde es físicamente imposible aplicar flexión a las notas, como por ejemplo en el piano.

Figura 7*Técnica bending*



Nota. Aplicación de bending en la cuarta cuerda. Elaboración propia

En el presente trabajo, el proceso de investigación-creación desarrolla a la par la composición de la obra para guitarra eléctrica y la sustentación del proceso creativo por medio del documento escrito. Para la composición se hace uso de la experiencia de dos semestres de participación en el ensamble llanero de la Udec, que sirvió como acercamiento al género. Además del manejo de frases musicales escritas y formalizadas en documentos de investigación citados en la bibliografía de este trabajo, que de una u otra forma direccionan el tratamiento de motivos que conforman las diferentes secciones del gabán.

López (2014) sugiere que debemos “observar la práctica artística que es el motor de la investigación-creación” (p, 168-169), ya sea propia o de otros músicos, para posteriormente registrar las variables de mejor resultado, luego hacer las reflexiones pertinentes.

Figura 8

Práctica creativa y reflexión



Algunos recursos de esta investigación son la observación externa indirecta y la observación participante, porque como observador en la primera tomamos de fuente descripciones, relatos e investigaciones de personas que han documentado sus experiencias directas en ámbitos musicales que los vinculan con el joropo.

Ahora, en la segunda actividad mencionada en el párrafo anterior, por la experiencia obtenida al participar de un ensamble llanero se sugiere una relación de participante observador, como lo designa López, por ser un instrumentista que primero participa del ensamble musical para luego generar una investigación referente a la temática.

Sumado a esto, el trabajo busca referenciar una experiencia humana que en este caso es artística, no busca medir parámetros de los tópicos de investigación, y así aspira cualificar el proceso creativo e interpretativo del autor de la investigación. Por con siguiente, afirmamos que el diseño metodológico de la investigación es de carácter cualitativo.

Para el desarrollo de este proceso de creación es fundamental plantear una serie etapas para fraccionar los tiempos, y de esta forma asegurar orden en el trabajo:

Primera fase: Por un lado, es indispensable realizar una conceptualización personal de la historia de la guitarra eléctrica, lógicamente basándose en pensamientos y definiciones de personas conocidas en el medio y documentos formales, para llegar a una reflexión global que nos permita describir al instrumento.

Este primer acercamiento, además servirá para el estudio y descripción de la música llanera y el gabán, para la construcción de un conocimiento inicial y, por consiguiente, para ver sus características, estructura y rasgos principales. Como se mencionó anteriormente, con la ayuda exclusivamente de investigaciones de los diferentes repositorios de universidades como la UPN, la Universidad Distrital y la Universidad de Cundinamarca entre otras.

Paralelo a estos ejercicios, es necesario comenzar a trabajar sobre un cuaderno de notas de campo para justificar la metodología de la composición, de esta forma evitar el hecho que la obra sea una creación desarticulada, por el contrario, es necesario que el producto alcance los estándares de análisis y desarrollo pertinente en un trabajo de investigación universitario.

Segunda fase: Partiendo de las posibilidades técnicas de la guitarra eléctrica, se busca incorporar aquellas definidas por el compositor como apropiadas para la interpretación de este golpe, buscando en partituras y audios de este tipo de composición musical, ejemplos del tratamiento ritmo-melódico de las secciones. De esta forma, se pretende identificar los momentos donde es posible incluir los recursos técnicos del instrumento sin perder los rasgos del golpe que es el foco de estudio.

Tercera fase: En esta etapa se presenta la composición de la obra musical completa, teniendo en cuenta los aspectos mencionados en las dos fases anteriores. El propósito del material escrito y su grabación en audio y video es ofrecer la partitura completa donde señale las articulaciones apropiadas para que cualquier guitarrista eléctrico de cualquier parte del mundo pueda interpretar la composición. Durante la presente fase, se realiza una revisión exhaustiva del documento y se alimentan los puntos recios del escrito como el marco referencial.

Cuarta fase: Resulta necesaria la reflexión sobre el proceso de composición en esta fase final.

Los apartados de la investigación que corresponden a los resultados, conclusiones, bibliografía y anexos toman su forma completa durante esta sección, además, se registran los pensamientos finales de lo que fue el proceso de elaboración del documento en general y el tratamiento de composición. Las partituras completas están adjuntas en la sección de anexos de este mismo archivo.

La obra se compone de dos piezas musicales para guitarra eléctrica, la primera pieza está en tonalidad de Sol menor y una modulación a Re menor, al final de la pieza vuelve a la tonalidad inicial, dichos cambios de tono se pensaron de manera que no sea abrupto, sino que se sienta natural, con el uso de progresiones con acordes dentro de la tonalidad con cambio de modo o con acordes que sobreponen intervalos de cuarta justa. La segunda pieza más corta en duración, está en la tonalidad de Mi menor y con modulación a Si menor. Las piezas están escritas en métrica $\frac{3}{4}$.

Las piezas poseen secciones reconocibles de llamados, intro, estrofas, bordoneos y remates que son típicos en el gabán, es de resaltar que facilitando la interpretación en la partitura hay indicaciones de articulación para guitarra eléctrica (hammer on, pull offs, bends entre otros), adicionalmente lleva otras indicaciones que ayudan a comprender en qué dirección tocar los acordes con mano derecha (rasgueo hacia arriba o abajo) para que suene al estilo y que guarde cierta sonoridad similar al cuatro.

Ejemplo: Pieza Gualí

Figura 9

The image displays a musical score for the piece 'Pieza Gualí'. It consists of two systems of notation. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth notes. Chord symbols E7, A7, and Dm are placed above the staff at measures 297, 298, and 299 respectively. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers (0, 4, 4, 5, 5, 7, 7, 6, 6, 5, 5) and rhythmic markings. The second system continues the melody and tablature, with chord symbols A7 and Dm appearing at measures 301 and 303. Measure 304 shows a final melodic phrase and a tablature ending with fret numbers 5, 5, 7, 5. The score includes various articulation markings such as slurs and accents.

Nota. Del compás 300-304 se aprecia la indicación de rasgueos. Elaboración propia

Del compás 300 al 304 se indica la dirección del rasqueo, donde la primera y última figuras de cada compás van con el ataque hacia abajo, diferente a la segunda y tercera figuras que va hacia arriba para mantener una sonoridad que se acerca al cuatro llanero, manteniendo acordes de solo tres notas, este recurso se utiliza también en la guitarra acústica pero se cambian los rasgueos hacia abajo por el bajo que se ataca con el pulgar. Hay que mencionar también que se debe mutear las cuerdas al final de cada compás para que no suene sucio.

Para el tratamiento de recursos de arpa se utilizó un rasqueo de acordes hacia arriba que se dejan abiertos en los finales de frases como se muestra a continuación en este fragmento de la Pieza “Tingua Azul” compás 144.

Figura 10

Rasqueo hacia arriba

The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music. The first measure starts at measure 141, the second at 142, the third at 143, and the fourth at 144. The notes in the first three measures are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter). The fourth measure shows a final chord with notes G4, B4, and D5. Below the staff is a guitar tablature with six lines. The notes are indicated by numbers: 0, 12, 17, 0, 12, 17 in the first measure; 0, 12, 16, 0, 12, 16 in the second; 0, 12, 16, 0, 0 in the third; and a final chord with notes 0, 12, 16, 0, 0 in the fourth. A vertical line at the end of the fourth measure is labeled 'RASQUEO' with an upward-pointing arrow, indicating an upward strum.

Nota. El cuarto compás muestra la indicación de rasqueo hacia arriba. Elaboración propia

Una de las metas de este trabajo es llegar a tantas personas como sea posible, respecto a eso, es preciso consolidar una tablatura, para no limitar la información exclusivamente a personas con conocimiento sobre notación musical, sino por el contrario, ampliar la utilidad de la partitura y de este modo dirigirla también a intérpretes que se encuentran en su proceso de aprendizaje o que no posean conocimiento alguno sobre lectura. Adicionalmente con el fin de

brindar motivación a los músicos no académicos de formarse en el ámbito de la lectura y escritura musical.

Uno de los productos del proceso creativo es una partitura completa de 2 piezas para guitarra eléctrica con base en recursos del gabán llanero, donde se especifican las articulaciones que se trabajan en cada frase o sección y que sugiera directamente una digitación directa (tablatura), sin que exista duda por parte de las personas que deseen interpretar esta pieza.

Adicionalmente el documento incluye una grabación audiovisual que muestra la interpretación de la composición, sugiriendo el lugar del diapasón donde se tocan las diferentes secciones de la obra.

Puede utilizarse como un recurso teórico y práctico, que servirá como base para investigaciones posteriores que se puedan producir y que contengan las temáticas de música llanera o guitarra eléctrica.

Por último, a nivel internacional se espera que guitarristas eléctricos de otros países logren tener acceso a la información de este trabajo, para que puedan tocar música colombo-venezolana en un instrumento asequible a todos en cualquier casa musical, así mismo, se interesen más por el género.

Video Pieza #1 Gualí: <https://www.youtube.com/watch?v=Yk11cRCJOk4>

Video Pieza #2 Tingua Azul: <https://www.youtube.com/watch?v=NTc5PLDf-VE>

Tablas de análisis

Pieza #1 Gualí

Tonalidades	Sol menor	Re menor			
Métrica	$\frac{3}{4}$ 4/4				
Número de compases	438				
Número de compases de transición tonal	10 de Sol menor a Re menor, 5 de Re menor a Sol menor				
Estructura Armónica	i – i – V – V			i – V – V – i	
Secciones	Introducción	Estrofas	Solo	Modulación	Coda
Recursos técnicos de Guitarra Eléctrica	Hammer on, pull off, Bend, slide, sweep picking, palm mutting,				
Instrumentos	Guitarra eléctrica Cuatro llanero				
Duración	8 minutos 50 segundos				

Pieza #2 Tingua Azul

Tonalidades	Mi menor	Si menor			
Métrica	$\frac{3}{4}$				
Número de compases	304				
Número de compases de transición tonal	8 de Mi menor a Si menor				
Estructura Armónica	i – V – V – i				
Secciones	a Exposición	b Modulación	c reexposición	d Coda	
Recursos técnicos de Guitarra Eléctrica	Hammer on, pull off, slide, sweep picking, palm mutting, string skipping,				
Instrumentos	Guitarra eléctrica, Cuatro llanero				
Duración	5 minutos 36 segundos				

Análisis de las Piezas

Gualí

En la grabación que se produjo originalmente de esta canción se aprecia un formato compuesto de un instrumento de cuerda rasgada que es el cuatro llanero y otro de cuerda metálica pulsada, la guitarra eléctrica, este segundo cumpliendo el rol de llevar la voz principal (melodías y solos) y el primero como instrumento acompañante, aclarando que los mencionados

no configuran un ensamble llanero típico, sino que se pensó en este formato especialmente para la presente composición. No obstante, la función líder de la guitarra por sí sola ya expone un fragor llanero, el cuatro contribuye a consolidar la sonoridad.

Esta pieza consta de una introducción, sección de estrofas, sección modulante, Solo y conclusión o coda, a continuación, se hará una explicación parte por parte de una manera detallada de cada una de las secciones, ya que estas, a su vez, contienen sub-partes que se relacionan entre sí.

Figura 11

Forma pieza Gualí

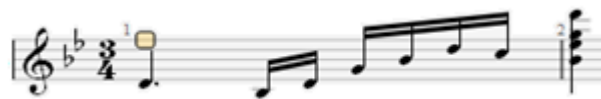


Nota. Se muestran las 5 partes que conforman la pieza Gualí. Elaboración propia

Intro: Con una duración aproximada de un minuto cincuenta segundos consta de ciento cinco (105) compases, donde la principal idea es replicar las extensas introducciones interpretadas con arpa en composiciones de llaneras, un claro ejemplo es el tema “Gaván” interpretado por el Ensamble Baquiano. A continuación, se muestra un fragmento de esta sección donde la guitarra eléctrica toca notas veloces con la técnica de barrido imitando los arpeggios del arpa.

Figura 12

Fragmento sweep picking intro



Además, en esta sección se incluyen motivos que se pueden apreciar desarrollados o replicados en otros momentos de la composición, como en la siguiente imagen, que se muestra la melodía que se presenta también en la sección del solo.

Figura 13

Motivo de la intro

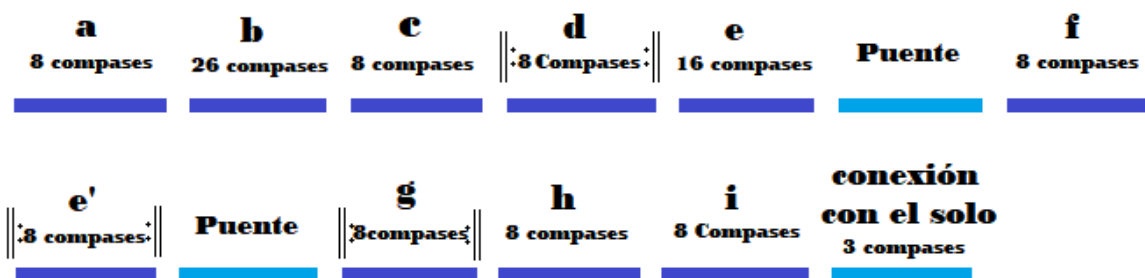


Nota. Se muestran el motivo señalado que posteriormente se aprecia en el solo. Elaboración propia

Estrofas: su extensión abarca desde el compás 106 hasta el 234, y en este se pueden apreciar periodos de 8, 16, y 26 compases, haciéndolos asimétricos además de contrastantes entre sí ya que no todos tienen el mismo número de compases, tienen la función de dar continuidad a la obra, viéndose en cada uno de estos las expresiones de bordón, variación, remate etc. que han sido explicadas previamente en este trabajo.

Figura 14

Sección de estrofas



El antecedente del motivo de la estrofa **a** se emplea en diferentes partes de la composición y se usa como material de desarrollo en la estrofa **d**, por ejemplo, donde aparece inicialmente y luego se desarrolla durante 8 compases mediante las figuras corchea negra corchea y negra que es una célula ritmo melódica frecuente en el joropo. Para las estrofas **b**, **c**, **e**, **e'**, **f** se trabaja la idea de bordón en su construcción para refrescar la composición y que no todas las melodías se constituyan en registros agudos. En **g** se pretende imitar el movimiento de melódico que haría una voz humana, es decir, con énfasis en movimientos por grado conjunto descendente, ascendente, y repeticiones de notas. La estrofa **h** realiza un juego de melodía y acordes buscando una exploración de la progresión I – V – V – I en la guitarra, presentando los acordes sol menor y re 7 en distintas disposiciones de la guitarra eléctrica en chord Melody.

Solo: En apertura de la sección se usa una semi-frase de cuatro compases que se compone de antecedente y consecuente de motivos usado previamente en la introducción, posteriormente se varía ligeramente esta semi-frase y luego se desarrolla durante 19 compases. Durante el acorde dominante y de tónica se utilizan grados de la escala que no generan una sensación de tensión o relajación tan contundente como la novena y el cuarto grado, adicionalmente, se tratan de suavizar los grados estructurales con movimientos ascendentes y descendente por grado conjunto o por aproximación cromática.

Esta parte solista también se usa como herramienta para acelerar el tempo de la canción, ya que es un momento de clímax en la composición, observamos un 170 BPM y se llega a 224 BPM.

Figura 15

Motivos del solo

Nota. Se muestran los motivos del solo que posteriormente se desarrollan. Elaboración propia

Sección de modulación: La longitud de la sección inicia desde la preparación armónica para llegar a la nueva tonalidad (Re menor), hasta cuando vuelve a la tonalidad original de la pieza (Sol menor), esto ocurre en el compás 290, realizando un ligero paso por Do menor, luego Do mayor y finalmente Re menor.

Melódicamente se usan los grados estructurales del acorde repetidos en figuras de corchea para dar énfasis a la acción modulante y se llega a un momento donde juntos instrumentos musicales realizan armonía en la nueva tonalidad para consolidarla.

Posteriormente se utiliza material melódico de las estrofas **e**, **g**, **h**, **i** transportado a Re menor, como se muestra en la imagen, puesto que es un recurso que se utiliza en composiciones llaneras como el Gabán y la Gabana.

Figura 16

Material transportado



Nota. Material de la sección de las estrofas transportado a la nueva tonalidad. Elaboración propia

Sección Conclusiva: Reaparecen los periodos **b**, **c**, exhibidos de forma exacta, pero con la variante de la aceleración de tempo. A continuación, viene un pasaje de carácter conclusivo anunciando el final de la pieza en el compás 413, material que corresponde a la estrofa **d**, luego ambos instrumentos tocan figuras de negra simultáneamente moviéndose de forma cromática descendente en la melodía y en la armonía se observa una secuencia de dominantes (D7 – G7 – Ab7 – A7 – Eb7).

En los últimos compases 9 compases vemos los acordes (Dm – Ebmaj7 – Fsus – Cm – Dmaj9 – A7b13 – D7 – Ebmaj7) interpretados solamente por la guitarra de forma arpegiada, pero dejando sonar las notas en forma de “let ring” y con retardando para ofrecer impresión de conclusión sin terminar en acorde de tónica sino un sustituto que es el acorde de Ebmaj7 ya que comparte las notas Sol y Sib con el acorde de tónica inicial.

Figura 17

Forma de la segunda pieza



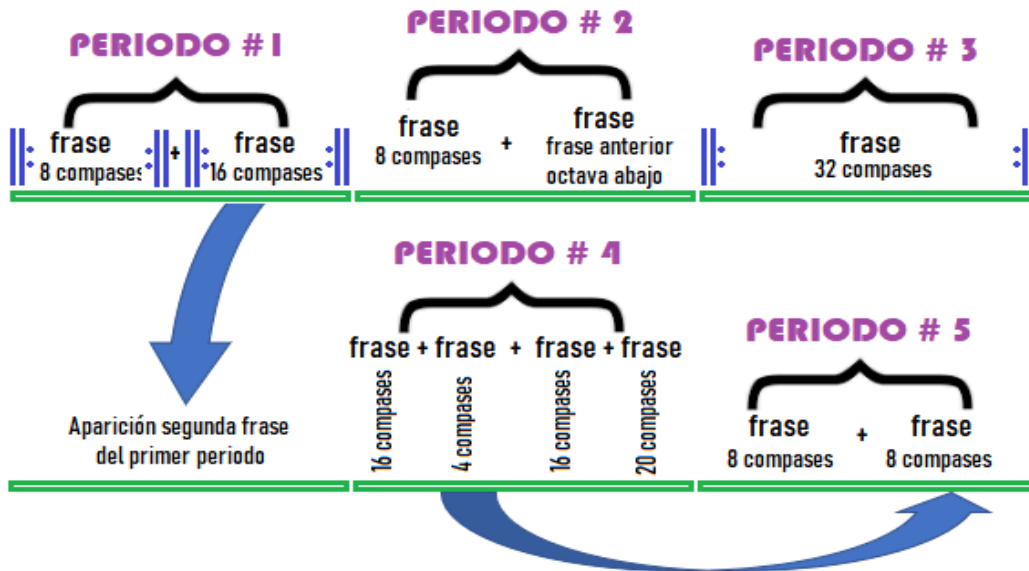
Nota. Se muestra el orden de las secciones de la Tingua azul. Elaboración propia

La segunda pieza para guitarra eléctrica tiene una duración de 5 minutos 34 segundos, en compás de $\frac{3}{4}$ y estructuralmente está compuesta de parte A, parte B, Parte A nuevamente y coda, la tonalidad principal es Mi menor y hace un paso a Si menor durante un segmento de la canción, además la mayor parte de la creación lleva en círculo armónico de cuatro compases de primero quinto primero organizado de la siguiente manera (I – V – V – I) dicho esto, veremos un amplio análisis de las partes de la composición.

Parte A:

Figura 18

Organización temática



Nota. Se exhibe la distribución de periodos, frases y semifrases de la sección **a**. Elaboración propia

Inicia con el estribillo que se repite, este se constituye de una frase que se divide en dos semi-frases paralelas cada una de 4 compases.

Figura 19

Estribillo



Nota. Se refleja el dialogo que sostienen los motivos del estribillo. Elaboración propia

El estribillo y una segunda frase más extensa de 16 compases también con repetición conforman el primer periodo que es binario. El periodo número dos, a su vez consta de dos frases

donde la segunda es igual a la primera, pero en un registro más grave del instrumento. Para el caso del tercer periodo se suprime el nivel de semi-frase, ya que tenemos 1 sola frase que coincide con este, se considera una sola idea por dicha razón no se fragmenta. El cuarto periodo tiene cuatro frases contrastantes de 16, 4, 16, 20 compases respectivamente. El último periodo de esta sección es paralelo además de binario y se construye de 2 frases cada una de 8 compases, la segunda frase es material temático perteneciente al cuarto periodo.

Parte B: La preparación de la modulación aparece desde el compás 161 con el siguiente círculo armónico de 8 compases **Cmaj7 – F#7b5 – G7b9 – C – C7 – C#7 – F#7 – Bm**, en su mayoría la progresión está pensada en pro del tono relativo de la tonalidad original es decir sol mayor realizando, IV – vii – V/IV – IV, y los siguientes 4 compases es una secuencia de dominantes con séptima para llegar a si menor, transformando el cuarto grado de sol mayor en una dominante como aproximación cromática al quinto del quinto de la nueva tonalidad, posteriormente aparece el quinto de si menor para llegar a la tonalidad de esta sección Bm.

Luego aparecen el desarrollo de material de motivos del tercer periodo de la parte A, pero ahora transportadas a si menor. Como el fragmento que aparece en la siguiente imagen.

Figura 20

Reaparición de material

Material temático del primer periodo transportado a Bm, con desarrollo.

Nota. Se exhibe el desarrollo de dos motivos del primer periodo. Elaboración propia

Reexposición: En el compás 209 se realiza una reexposición de material, donde reaparece lo siguiente: primer periodo sin repeticiones, cuarto y quinto periodos. No se realiza presentación del segundo periodo dado que sus motivos no son igual de reconocibles al primero, igualmente no se presenta el tercer periodo ya que su función principal es otorgar una pausa a la composición, hecho que se opone al ideal del compositor para esta sección de clímax.

Coda: Presenta un recurso ampliamente utilizado por los guitarristas en el género rock que consiste en tocar dos notas del acorde pisadas por los dedos, a la vez estas se articulan con la nota que proyecta la cuerda al aire para completar el acorde de triada, la sección inicia desde el compás 289 y muestra un desarrollo melódico que le da continuación a la idea de clímax de la sección anterior, de esta manera concluye la composición.

Desde una mirada académica y artística se hace necesaria la difusión de trabajos como el presente, así pues, darle continuidad al pensamiento y al desarrollo de músicos que comparten su acervo cultural con el mundo, dicha difusión es visible gracias a las herramientas de la virtualidad en primera instancia.

En primer lugar, se espera que la Universidad de Cundinamarca pueda emplear este documento y sus resultados como material de clase en núcleos temáticos como el ensamble llanero, el conjunto World-Music y que la obra sea aprovechada por los estudiantes de guitarra eléctrica como objeto de montaje en sus respectivos repertorios en la asignatura de instrumento principal.

Sería importante facilitar este documento y en especial la partitura, a los estimados estudiantes de la Institución Técnica del Centro Cultural Bacatá, y de esta manera que también sea de provecho para las demás casas de cultura de los municipios de sabana norte y occidente de Bogotá.

Se espera alcanzar el ámbito internacional mediante la publicación de la tablatura por medio de algunas páginas web como por ejemplo songsterr.com que es una de las primeras búsquedas cuando en el navegador digitamos las palabras “Tabs online”, esta página ofrece gratuidad para sus funciones básicas, permite al usuario ver las tablatras desde el navegador y no requiere descargar programas o aplicaciones, así que cualquier persona con acceso a internet puede visualizar las composiciones, además cuenta también con una interfaz intuitiva.

<https://www.songsterr.com/a/wsa/pablo-garnica-gual-tab-s475351t0>

<https://www.songsterr.com/a/wsa/pablo-garnica-tingua-azul-tab-s475758t0>

También se cargó el material en PDF a la página web es.scribd.com donde dice que es la biblioteca digital más grande del mundo, este sitio permite que los usuarios compartan sus archivos en diversos formatos, en esta no solo se pueden compartir libros sino también partituras, podcasts, audiolibros, revistas y archivos en general, cuando se ingresa al website hay una premisa que dice “llega a 90 millones de personas.

<https://es.scribd.com/document/486404711/Guali>

<https://es.scribd.com/document/486405007/Tingua-Azul>

Soundslice

Mediante su versión gratuita, esta plataforma interactiva permite sincronizar videos interpretativos subidos desde youtube con las partituras y/o tablaturas formato guitarpro y tux guitar, creando una herramienta de estudio sólida que amarra lo visual con lo auditivo.

Gualí: <https://www.soundslice.com/slices/SgbDc/>

Tingua Azul: <https://www.soundslice.com/slices/zGbDc/>

En la actualidad existen diversos eventos y escenarios donde se podría dar circulación a las piezas musicales como, por ejemplo: Festivales, concursos, talleres encuentros de composición de música llanera, así que a continuación se nombrarán algunos de ellos para tenerlos en cuenta y realizar posibles actividades de difusión de las piezas musicales.

Festival de la canción llanera: Se realiza en la ciudad de Villavicencio cada año desde 1960 cuando el Meta fue designado como departamento, se reúnen intérpretes de música llanera de Colombia y Venezuela.

El Gaván de Oro: Se realiza en el municipio de san Luis de Palenque del departamento del Casanare cada año en agosto, se reúnen los mejores copleros, pasajistas, cantantes y compositores de Colombia y Venezuela.

Durante ya 10 años de formación académica, el escritor ha realizado los siguientes trabajos de composición:

- Blues para guitarra eléctrica en el marco de compromisos de clase para la asignatura de armonía IV en la Universidad.
- Composición de un estándar de jazz bajo la estructura de balada jazz como reto personal.
- Creación de solos para estándar de Jazz escritos, para la interpretación de estos dentro de los compromisos de clase del núcleo temático de guitarra eléctrica en la Universidad de Cundinamarca.
- Composición de 2 canciones de rock.

Conclusiones

Teniendo en cuenta la pregunta de investigación y los objetivos, a continuación, se exponen los argumentos del desarrollo de la problemática planteada sobre la creación de dos piezas para guitarra eléctrica con base en recursos de gabán y se mencionan algunos pensamientos adicionales deja el proceso de evolución del escrito.

Gracias al desarrollo y consolidación de aspectos de la guitarra eléctrica como el sistema de amplificación, sus facultades tímbricas y posibilidades melódicas y armónicas, se puede afirmar que es un instrumento que sí cumple y que sí puede estar presente inclusive como protagonista en géneros pertenecientes a las músicas folclóricas. Ha estado vinculado a otros géneros más globalizados como el Jazz, rock, pop, bachata entre otros, no obstante, puede también llegar a enriquecer en este caso al joropo, así como la música colombo-venezolana también puede llegar a enriquecer el repertorio para el instrumento, la sonoridad y los recursos de un guitarrista eléctrico de cualquier parte del mundo.

A través del trabajo de composición se toma en cuenta la versatilidad del instrumento, además, se piensa que no es descabellada la idea de plantear un ensamble llanero donde participa la guitarra eléctrica, siempre y cuando el timbre de este no luche con los demás instrumentos, teniendo en cuenta uno de los ensambles tradicionales que se compone de (Arpa cuatro y capachos), sino al contrario, que enriquezca la sonoridad grupal, mediante la escogencia de efectos que apunten hacia la ejecución de las melodías claras y que no interrumpan la comprensión de figuras rítmicas como el efecto delay, que se utilizó en la interpretación de las piezas, usando una configuración con poca presencia y ecos cortos, y/o efectos de overdrive sutil que permiten apreciar la sonoridad de las melodías y los acordes.

Por la capacidad que brinda el procesamiento del sonido, se podría incluso experimentar con distintos parámetros, efectos y demás hasta llegar a encontrar un timbre que se acomode de forma pertinente a un ensamble llanero, esto lo utilizan los crema paraíso desde su propuesta con guitarra eléctrica en el folclor llanero. Desde la propuesta planteada en las presentes piezas se usan ecualizadores virtuales como amplitube, comprimiendo el sonido y simulando un timbre agudo y metálico tipo fender (Para la lengua azul). En cuanto a los pedales análogos se empleó East River Drive de Electro Harmonics, con poco overdrive y para delay se usó un POD-2.0 de line six, además de Time Core de la marca Nux, como antes se menciona con poca presencia.

Teniendo en cuenta los documentos investigados, no se encontró ninguna partitura de composiciones de gabanos para guitarra eléctrica, con esto no quiero decir que no exista alguna, pero se deja expreso que no se encuentra material original de música llanera escrito y dirigido al instrumento, lo más aproximado es adaptación de recursos del arpa, cuatro y bandola, a la guitarra, que por supuesto funcionan como fuente para esta tarea de creación. Hay que resaltar que en los antecedentes y la bibliografía de esta investigación se encuentran registrados trabajos que buscan un lenguaje de improvisación y adaptación de recursos utilizados de instrumentos propios del ensamble llanero, (arpa, cuatro y bandola llanera), que son significativos para alimentar composiciones como la presente.

Para llegar a ser realmente específicos en la escritura musical dirigida a la guitarra eléctrica, resulta significativo el uso de la tablatura, primero por la razón de que permite al compositor y escritor de la obra ser muy puntual en cuanto al lugar de interpretación de los diferentes segmentos musicales en el diapason. Y segundo porque permite al interprete comenzar a aprender la obra directamente en el sitio específico y con la digitación correcta, sin perder tiempo en exploración de frases y formas de interpretarlas.

Los aportes de la guitarra eléctrica al golpe gabán son: mayor registro musical para realizar melodías en diferentes octavas, la capacidad de modificar el timbre mediante el uso de efectos y ecualizaciones tanto de la guitarra como del amplificador, otra contribución es la sonoridad moderna y novedosa que las composiciones pueden llegar a tener. Por otro lado, el gabán ofrece a la guitarra eléctrica la posibilidad de incursionar dentro de otros conjuntos musicales como el llanero y sus variantes que pueden ser: bajo eléctrico, arpa cuatro y capachos entre otros, también la fluidez melódica típica del joropo que es bastante característica, jugando con las notas repetidas en contratiempos y notas a tempo que le brindan un fraseo especial al gabán.

Profundizando un poco más en Guitar-pro 7 cabe destacar adicionalmente algunas indicaciones de expresión que esta entrega a sus usuarios, Hammer on, pull offs, bends, ligadura con glisando y palm muting, ofrecen claridad al momento de memorizar las partituras, facilitando en gran medida la técnica. Adicional a esto, se comenta que el programa es eficaz y muy superior a otros escribiendo para instrumentos principalmente de cuerda pulsada con trastes y baterías. Por estas razones se continuará utilizando esta aplicación para futuros proyectos de edición y creación musical.

A través del ejercicio investigativo, se llega a la conclusión de que, al interior de la carrera artística no sólo hay que visualizarse como un practicante del oficio o intérprete del mismo, sino que a la par, es significativa la conceptualización de las prácticas, su uso genera consciencia y fortalece campos como la docencia y por ende el pensar colectivo en aras de mejorar procesos, técnicas y productos.

En cuanto al gabán es notable la rigidez en sus herramientas compositivas como: figuras rítmicas, el círculo armónico y secciones, no obstante, gracias a la herramienta de la exploración se encontró que, al dar uso a recursos como los cromatismos, figuras rítmicas de semicorcheas y tresillos, el sentido de la obra se distancia de la sonoridad típica de este golpe.

Ahora bien, teniendo una armonía cerrada como se menciona anteriormente, esto se presta para realizar variaciones, permitiendo que el gabán tenga una riqueza melódica amplia y cohesionada entre sus ideas, que se comunican con el material desarrollado, hallando relación entre estrofas y solos.

Gracias al desarrollo del cuaderno de notas de campo se ha logrado una consistencia sólida de motivos, por la razón de que vamos reflexionando sobre los cambios que van apareciendo en las ideas musicales, manteniendo un orden de trabajo y avance en la composición, e ir seleccionando material específico para las distintas secciones de la obra. Además, estas notas de campo pueden llegar a sustentar la obra por sí sola en medio de una ponencia.

El proceso creativo fue una experiencia enriquecedora en variedad aspectos, que se mencionan a continuación:

Innegablemente, fue de utilidad el hecho de contar con un cronograma de actividades, ya que junto al maestro asesor se fijaban metas tangibles mensuales, semanales y diarias, de esta manera, se nutrían las composiciones de forma regular y fluida, lo que permitió una relación cercana del material musical incluido en las piezas, y por otro lado una producción temática continua. Con lo anterior, se notó que la disciplina en las sesiones de creación genera un nexo

directo en el incremento de la cantidad de música escrita y disminución en el tiempo empleado para esta labor.

En cuanto a la producción y registro del material musical resultó significativo el hecho de tener el instrumento (guitarra eléctrica, amplificador y picks de diferentes medidas) en todo momento cerca para ir probando motivos y frases, e inmediatamente registrarlas por separado en el programa de edición, posteriormente, seleccionar los contenidos apropiados para las composiciones o sección de las mismas.

La estrategia utilizada para la creación de las piezas fue primero pensar la tonalidad de las ellas, con la idea de que estas favoreciesen la afinación estándar de la guitarra eléctrica (E B G D A E) como ejemplo la tonalidad de la segunda canción (La Tigua Azul) que está en MI menor, esto generó ampliación de capacidades tímbricas en el instrumento favoreciendo el género, por otro lado, que los pasajes melódicos estén dotados de articulación y que las frases posean tanto notas al aire como notas pisadas por los dedos interactuando armónicamente.

Posteriormente ya con las tonalidades establecidas se comenzó a pensar en unas frases, motivos y periodos bajo la progresión del gabán de (V – I) que fueran base temática sólida para su desarrollo y desde ahí seguir con la construcción de los temas, estrofas, modulaciones, solos y demás secciones de las composiciones, de esta manera se alimentan dichas partes, logrando relación temática entre las estrofas o entre los temas principales y los solos.

En la primera composición luego de tener la forma de la canción que corresponde a estrofas, modulación, solo y coda, se notó la falta de una sección adicional, por esa razón se construye una introducción para este tema, que como anteriormente se mencionó se genera a raíz

de las extensas introducciones realizadas por el arpa en canciones de gabán llanero que se sabe son populares y ampliamente usadas.

Con la experiencia lograda mediante la creación de la primera pieza que es más extensa, se realiza la segunda con unas bases estructurales fuertes, lo que facilitó mucho el proceso de organización y planeación del tema. Con las partituras y tablaturas de ambas canciones listas en cuanto a lo musical, se procede a colocar indicaciones a las secciones en las partituras con ayuda del ejercicio de análisis, lo cual otorga un orden específico a las composiciones.

Bibliografía

(2017, 8 de agosto). La música andina está más viva que nunca, *Revista Semana*

<https://www.semana.com/cultura/articulo/musica-andina-nuevas-generaciones-de-musicos-en-colombia/531607>

Agk, (agosto de 2006). *La técnica musical*, obtenido de

<http://cuadernosdemusica.blogspot.com/2006/08/la-tecnica-musical.html>

Ceballos, C (2013). *Guitarra eléctrica en la música latinoamericana*, Universidad

Pedagógica Nacional, Bogotá.

<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1641/TE-11104.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Céspedes, A (2019). *Transcripción de dos golpes llaneros (gabán y periquera) y una tonada.*

Análisis interpretativo y adaptación para violonchelo, cuatro y maracas, Universidad Distrital Francisco José De Caldas Facultad De Artes Asab Bogotá.

<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/24749/8/C%c3%a9spedesMottaAng%c3%a9licaPaola2020.pdf>

Chacón, D (2019). *Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la*

música llanera, Repositorio de Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá.

http://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/2767/Estudios_para_la_guitarra_el%c3%a9ctrica_basados_en_golpes_de_la_.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Correa, J (2013). *Tonada, Gaván Y Pajarillo: tres arreglos de repertorio formativo tradicional llanero para cuarteto de saxofones de la banda sinfónica infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta* Javier Orlando Vargas, Universidad Pedagógica Nacional Facultad De Bellas Artes, Bogotá D.C.
<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1425/TE-11139%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

González, J (1992). *Contribución al estudio de la ecología de las cigüeñas (Fam Ciconiidae) en los llanos de Venezuela*, Universidad Complutense de Madrid, España.
<https://eprints.ucm.es/3899/1/T18376.pdf>

Guitarrista.com (2014). Historia de la guitarra eléctrica, obtenido de *Revista guitarrista*
<https://guitarrista.com/noticias/guitarras/historia-de-la-guitarra-el%C3%A9ctrica-cap%C3%ADtulo-5-ricenbacker-frying-pan-la-sart%C3%A9n>

Lähdeoja, O., Navarret, B., Quintans, Q y Sedes, A (2010). *The Electric Guitar: An Augmented Instrument and a Tool for Musical Composition*, Université Paris Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord, París.
https://www.researchgate.net/publication/266170630_The_Electric_Guitar_An_Augmented_Instrument_and_a_Tool_for_Musical_Composition

Lambuley, E (2014). *JOROPO: Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia*, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4277/1/TD052-DECLA-Joropo-Lambuley.pdf>

Ministerio de educación nacional (2020), Sistema Nacional de Información de la Educación Superior SNIES. <https://hecaa.mineducacion.gov.co/consultaspublicas/programas>

Molina, N (2005). *¿Qué es el estado del arte?* Universidad de la Salle, Bogotá.

<https://ciencia.lasalle.edu.co/svo/vol3/iss5/10/>

Mora, Y (2016). *Preparación y ejecución de un concierto de guitarra eléctrica*, Antonio Nariño Facultad De Artes Programa De Música, Bogotá.

https://www.academia.edu/38981915/PREPARACION_Y_EJECUCION_DE_UN_CONCIERTO_DE_GUITARRA_ELECTRICA_Yenner_Fabian_Mora_Lopez

Munar, O (2016). *Adaptación de patrones ritmo-melódicos de marimba de chonta en género de juga a la guitarra eléctrica*, Repositorio de Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá.

http://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/795/Adaptacion_de_patrones_ritmo-melodicos_de_marimba_de_chonta_en_genero_de_juga_a_la_guitarra_electrica.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Núñez, M y Silva, J (2014). *La guitarra acústica como instrumento relevante en la evolución de la música llanera en el departamento de Casanare*, Repositorio de Universidad Pedagógica Nacional Facultad De Bellas Artes Colombia Creativa Cohorte III, Bogotá. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1427/TE-11218.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Real Academia Española, [4 de octubre de 2020]. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es/gab%C3%A1n?m=form>

Rodriguez, C (2017). *Improvisación de los golpes pajarillo, gabán, zumba que zumba y tres damas, tratados como estándares de la combinación de música llanera y jazz*, Universidad Distrital Francisco José De Caldas facultad De Artes Asab, Bogotá.
<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/5497/1/Rodr%c3%adguezReyCristhianAlberto2017.pdf>

Rodríguez, G (2016). *La Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*, Repositorio de Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá.
<http://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/363/La%20Guitarra%20El%c3%a9ctrica%20Solista%20en%20el%20Interpretaci%c3%b3n%20de%20Pasil.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rojas, C (1990). *Músicas Llaneras en el marco del proyecto de Escuelas de Música Tradicional del Ministerio de Cultura, Llanura, Soga y Corrió*, obtenido de <https://joropo.territoriosonoro.org/territorio/contexto.html>

Sánchez, A (2012). *Curupira y las nuevas músicas colombianas (NMC): Una lectura desde los estudios culturales*, Tomado de *revista Comunicación, cultura y política*
<https://journal.ean.edu.co/index.php/revistai/article/view/1446/1399>

Schneider, J (2015). *The contemporary guitar*, Maryland Estados Unidos.
<https://books.google.com.co/books?id=ksZ5CgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=i>

[nauthor:%22John+Schneider%22&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwizscqiorPsAhVtvlkKHeLDDPoQ6AEwAHoECAUQA#v=onepage&q&f=false](https://www.repositorio.udistrital.edu.co/bitstream/11349/15839/1/ZeaGiraldoNeilaAng%C3%A9lica2018.pdf)

Torres, C (2017). *Tres arreglos para guitarra eléctrica basados en la propuesta musical de Carlos Vives y La Provincia*, Repositorio de Universidad Pedagógica Nacional Facultad De Bellas Artes, Bogotá.

<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/7876/TE-20115.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Zea, N (2018). *Interpretación de dos composiciones para guitarra eléctrica solista: bambuco-jazz y bullerengue-funk*, Universidad Distrital Francisco José De Caldas Facultad De Artes-Asab, Bogotá.

<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/15839/1/ZeaGiraldoNeilaAng%C3%A9lica2018.pdf>

Cronograma de actividades:

Tabla 2

N° SEMANAS Y FECHAS	ACTIVIDADES POR REALIZAR
Semana 1 - 4 2 – 30 de marzo	Se realizó el encuentro con el asesor para definir métodos de trabajo y momentos para las correspondientes asesorías, asignación de los primeros compromisos para iniciar con el diseño y la redacción del documento, que consistió en alimentar los antecedentes y diligenciar los puntos del anteproyecto de la guía de trabajos de grado que se encuentra en la sección de anexo 2. Por sugerencia del asesor se empezó a investigar las normas APA de séptima edición.
Semana 5 - 8 31 de marzo – 28 de abril	Se realizó la entrega del anteproyecto del trabajo de investigación creación, el asesor encargado lo revisó y posteriormente se realizaron las recomendaciones pertinentes y de esta manera corregir. Simultaneo a esto se agendó el siguiente encuentro virtual para continuar con el escrito. Adicionalmente se hace oportuno el ejercicio de entregar avances de la composición que consistió en

	<p>mostrar las ideas musicales iniciales sobre las que se estaba trabajando. Además, se corrigió el planteamiento del problema que se había realizado con antelación.</p>
<p>Semana 9 - 12 29 de abril – 27 de mayo</p>	<p>Se entregó 50% de la primera pieza de la obra que está en la tonalidad de Sol menor, para que el asesor lo observara y pudiese ofrecer puntos de vista para continuar el desarrollo de la composición. Adicionalmente para estas fechas se esperaba tener la mayoría de los puntos de la investigación claros, de esta manera se nutrió lo concerniente al marco referencial y las definiciones de lo que es la música llanera y el gabán, guitarra eléctrica y la técnica, así pues, se buscaron las diferentes fuentes para realizar las citas.</p>
<p>Semana 13 - 16 28 de mayo – 25 de junio</p>	<p>Para este mes se tiene el 30% del segundo movimiento de la obra y el primer movimiento casi completo. Se continuó nutriendo los contenidos del documento según las especificaciones del maestro asesor, específicamente lo referente a las citas textuales o parafraseadas y su correcta manera de realizarlas según APA séptima versión. Además, fue importante que se realizara una revisión de la composición por un intérprete académico de música</p>

	llanera con experiencia, con el fin de detectar puntos frágiles o para enriquecer la composición.
Semana 17 - 21 18 de Julio – 15 de agosto	Para este momento fue preciso tener el segundo movimiento de la obra completo y nociones de trabajo e ideas musicales para un tercer y conclusivo movimiento de la obra. Además, seguir nutriendo los contenidos del documento según las especificaciones del maestro asesor. Necesario resultó seguir trabajando junto al cuaderno de notas ya que gracias a esta herramienta podemos justificar el material registrado en la obra, adicional a esto puede funcionar muy bien como una fuente de inspiración y variación del material ya utilizado.
Semana 21 - 25 16 de agosto – 13 de septiembre	Resulta vital comentar que para este período de trabajo la obra sufrió un cambio, en vez de tres partes se decide alimentar los dos primeros movimientos en vez de plantear un tercero. Fue posible avanzar un poco más en el contenido de la composición, realizando una introducción para el primer movimiento. Y se complementó más el escrito del trabajo de grado mediante la redacción de los contenidos correspondientes a los resultados y las conclusiones de la investigación y el proceso de composición.
Semana 26 - 32	

14 de septiembre – 19 de octubre	Durante este período, se digitalizaron las piezas en un 100%, con sus respectivas indicaciones como se planteó anteriormente en este cronograma, sumado a esto se consolidó la bibliografía y se preparó el documento para entregar, realizando los ajustes finales como la organización de las tablas de contenido de figuras, tablas, demás correcciones de ajuste de sangría, numeración de títulos entre otros.
----------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Enlace Cvlac:

Pablo César Garnica

Número de certificación: 0001822780202091565 Visualización cvlac

Aviso Legal: La información que se encuentra registrada en este aplicativo fue certificada el 2020-10-15.

Videos

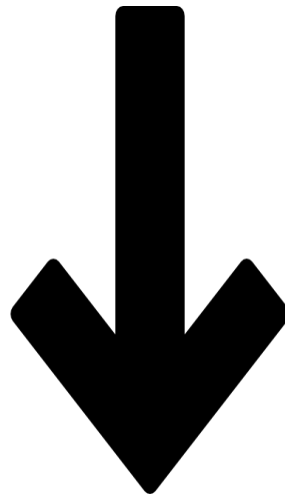
Plataforma youtube.

- Video Pieza #1 Gualí: <https://www.youtube.com/watch?v=Yk11cRCJOk4>
- Video Pieza #2 Tingua Azul: <https://www.youtube.com/watch?v=NTc5PLDf-VE>

Plataforma soundslice

- Video Pieza #1 Gualí: [Gualí - Pablo Garnica | Soundslice](#)
- Video Pieza #2 Tingua Azul: [Tingua azul - Pablo Garnica | Soundslice](#)

Partituras



Gualí

Pieza para guitarra eléctrica
Golpe Gabán

Pablo Garnica

Standard tuning

♩ = 170

Intro

Accel ♩ = 282

Musical notation for measures 1-4. Measure 1: Treble clef, 3/4 time, key of Bb. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter). Bass clef: 0 (T), 6 (B), 5 (A), 8 (G), 7 (F), 5 (E). Measure 2: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 10 (T), 8 (A), 8 (G), 8 (F), 8 (E). Measure 3: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 10 (T), 8 (A), 8 (G), 8 (F), 8 (E). Measure 4: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 15 (T), 15 (A), 13 (G), 13 (F). A star symbol is above measure 3, and an 'S' is below it.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 11 (T), 10 (A), (10) (G). Measure 6: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 12 (T), 11 (A), 10 (G), 8 (F), 10 (E), 8 (D). Measure 7: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 12 (T), 11 (A), 10 (G), 8 (F), 10 (E), 8 (D). Measure 8: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 10 (T), 8 (A), 7 (G), 10 (F), 12 (E), 11 (D). Slurs and 'let ring' markings are present.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 10 (T), 8 (A), 8 (G), 7 (F). Measure 10: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 10 (T), 8 (A), 0 (G), 12 (F), 11 (E), 0 (D). Measure 11: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 13 (T), 12 (A), 0 (G), 16 (F), 14 (E), 0 (D). Measure 12: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 17 (T), 15 (A), 17 (G), 15 (F). Slurs, 'let ring', and 'P' markings are present.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 14 (T), 16 (A), 14 (G), 12 (F), 13 (E), 12 (D), 11 (C), 12 (B), 11 (A), 8 (G), 10 (F), 8 (E), 7 (D). Measure 14: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 12 (T), 11 (A), 12 (G), 11 (F), 8 (E), 10 (D), 8 (C), 7 (B), 8 (A), 7 (G), 5 (F), 7 (E), 5 (D), 3 (C), 5 (B), 3 (A), 2 (G), 4 (F), 2 (E). Slurs and 'sl.' markings are present.

Musical notation for measures 17-20. Measure 17: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 5 (T), 6 (A), 0 (G). Measure 18: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 3 (T), 3 (A), 3 (G). Measure 19: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 3 (T), 3 (A), 1 (G), 5 (F). Measure 20: Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Bass clef: 5 (T), 5 (A), 1 (G), 3 (F), 2 (E).

Musical notation for measures 21-24. Treble clef, key signature of one flat. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated above the staff. Fingerings are shown below the notes. The guitar part below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measure 21: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 22: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 23: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 24: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).

Guitar part (T, A, B strings):
 Measure 21: T=5, A=2, B=3, 2, 5, 2
 Measure 22: T=5, A=2, B=4, 5, 2, 4
 Measure 23: T=3, A=1, B=5
 Measure 24: T=5, A=5, B=3, 2

Musical notation for measures 25-28. Treble clef, key signature of one flat. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated above the staff. Fingerings are shown below the notes. The guitar part below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measure 25: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 26: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 27: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 28: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).

Guitar part (T, A, B strings):
 Measure 25: T=5, A=2, B=3, 2, 5, 2
 Measure 26: T=5, A=2, B=4, 5, 2, 4
 Measure 27: T=(4), A=5, B=5
 Measure 28: T=(5), A=(5), B=(5)

Musical notation for measures 29-32. Treble clef, key signature of one flat. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated above the staff. Fingerings are shown below the notes. The guitar part below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measure 29: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 30: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 31: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 32: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).

Guitar part (T, A, B strings):
 Measure 29: T=10, A=11, B=13
 Measure 30: T=10, A=11, B=13, 11, 10, 15
 Measure 31: T=15, A=13, B=13, 11
 Measure 32: T=11, A=10, B=10, 8, 8, 6, 7

Musical notation for measures 33-36. Treble clef, key signature of one flat. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated above the staff. Fingerings are shown below the notes. The guitar part below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measure 33: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 34: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 35: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 36: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).

Guitar part (T, A, B strings):
 Measure 33: T=3, A=1, B=5, 5, 5, (5)
 Measure 34: T=3, A=1, B=5, 5, 5
 Measure 35: T=3, A=1, B=5, 5, 5
 Measure 36: T=3, A=1, B=5, 5, 5, 3, 1

Musical notation for measures 37-40. Treble clef, key signature of one flat. Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated above the staff. Fingerings are shown below the notes. The guitar part below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measure 37: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 38: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 39: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 40: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).

Guitar part (T, A, B strings):
 Measure 37: T=5, A=5, B=6, 3
 Measure 38: T=1, A=5, B=5, 5, 3
 Measure 39: T=1, A=5, B=5, 4, (3)
 Measure 40: T=(4), A=(4), B=(4)

Musical notation for measures 41-44. Treble clef, key signature of one flat. Measure numbers 41, 42, 43, and 44 are indicated above the staff. Fingerings are shown below the notes. The guitar part below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measure 41: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 42: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 43: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).
 Measure 44: Treble clef, notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Fingerings: H (G), P (A), H (Bb), P (A), H (G).

Guitar part (T, A, B strings):
 Measure 41: T=12, A=11, B=10, 8, 8, 8
 Measure 42: T=7, A=8, B=8, 7, 8, 5
 Measure 43: T=8, A=8, B=8, 8, 8, 6
 Measure 44: T=5, A=6, B=3, 3, 3, 3

Musical notation for measures 45-48. Treble clef, key signature of one flat. Measure 45 starts with a half note (H). Measure 48 ends with a double bar line and repeat sign.

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

Musical notation for measures 49-52. Measure 49 has a half note (H). Measures 51 and 52 contain triplets.

TAB: (3)(4)(4)(3) | 7-8-8 | 8-8-11-10-8 | 10-8-7-10-8-7-10-8-7

Musical notation for measures 53-56. Measures 53-55 contain triplets and slurs (sl.). Measure 56 contains triplets.

TAB: 8-7-8-7-8-7 | 5-8-6-5-3-5-3-5-7 | 5-7-7-5-7-6-8-8-10 | 11-10-8-11-10-8-10-8-6

Musical notation for measures 57-60. Measure 57 has a half note (H). Measure 59 has a half note (H) and a half note (1/2). Measure 60 ends with a double bar line and repeat sign.

TAB: 10-8-6-8-6-5-8-6-4 | 7-5-7-5-7-7 | 5-8-5-8-6-5 | (5)

Musical notation for measures 61-64. Measure 61 has a half note (H). Measure 64 has a half note (H).

TAB: (5)-9-7 | 10-8-7 | 6-5-5 | 9-5-8

Musical notation for measures 65-68. Measure 65 has a half note (H).

TAB: 2-5-3 | 5-8-7-5 | 5-8-7-5 | 7-5-4

Musical notation for measures 69-72. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef with fret numbers.

69 70 71 72

T 7 5 4 | 5 8 7 5 | 5 8 7 5 | 7 5 4

A

B 5 | 5 | 5 | 5

Musical notation for measures 73-76. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef with fret numbers.

73 74 75 76

T 7 5 4 | 8 8 11 10 8 | 8 8 8 8 | 6 8 6 6

A

B 5 | 8 7 8 | 8 8 8 8 | 7 8 8 8

Musical notation for measures 77-80. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef with fret numbers. Includes a triplet in measure 80 and a barre (H) in measure 80.

77 78 79 80

T 5 6 5 5 | 8 15 | 8 0 3 5 3 6 4 5

A 7 7 7 7 | 7 12 | 8 0 3 5 3 6 4 5

B 5 | 8 8 | 8 0 3 5 3 6 4 5

Gm H

H

Musical notation for measures 81-84. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef with fret numbers. Includes a barre (H) in measure 81 and a barre (H) in measure 84. Chord changes D7 and Gm are indicated.

81 82 83 84

T 3 3 3 3 | 8 8 0 3 5 3 6 4 5

A 2 2 2 2 | 7 7 8 0 3 5 3 6 4 5

B 4 4 4 4 | 8 8 8 0 3 5 3 6 4 5

D7 H Gm H

H H

Musical notation for measures 85-88. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef with fret numbers. Chord changes D7 and Gm are indicated.

85 86 87 88

T 3 3 3 3 | 8 8 8 8

A 2 2 2 2 | 7 7 7 7

B 4 4 4 4 | 8 8 8 8

D7 Gm

Musical notation for measures 89-92. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef with fret numbers. Chord changes D7 and Gm are indicated.

89 90 91 92

T 3 3 3 3 | 3 4 3 5 | 3 5 2 2

A 2 2 2 2 | 4 4 5 | 7 7 7 7

B 4 4 4 4 | 4 4 5 | 8 8 8 8

D7 Gm

D7 **Gm** **Ab7** **A7**

T							
A	4	2	4	5	5	5	6
B			6				7

Eb7 **D-11** **Ebmaj7** **Fsus**

T	8	8	8	6	8	11	11
A				5	7	10	10
B				5	8	10	8

Cm **Gmaj9** **Dmaj9** **A7b13**

T	8	8	8	11	10	11	9
A	10			9		9	
B				10			

Estrofas **A** **D7** **Gm** **D7**

T							
A	7	5	7	8	0	7	12
B					10	8	7

Gm **D7**

T							
A	8	7	7	8	7	0	7
B	(10)					12	10

Gm **D7**

T							
A	(8)	11	10	10	11	10	
B							

Musical notation for measures 117-120. Treble clef, key signature of two flats. Measure 117: quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 118: sl. H P sl. H P sl. H P sl. H P. Measure 119: sl. H P sl. H P sl. H P sl. H P. Measure 120: sl. quarter note G4, quarter note A4. Fingering: 10-8-7, 8, 7-5-7-5-3-5, 3-1-3-1-0, 3-4-2.

Musical notation for measures 121-124. Measure 121: quarter note G4. Measure 122: **B** D7, quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 123: quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 124: **Gm**, quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Fingering: (2), 4-4-2-4-2, (2)-5-2-4, 5-5-3-5-3.

Musical notation for measures 125-128. Measure 125: quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 126: **D7**, quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 127: quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 128: **Gm**, quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Fingering: (3)-3-3, 4-4-2-4-2, (2)-5-2-4, 5-5-3-5-3.

Musical notation for measures 129-132. Measure 129: quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 130: **D7** sl., quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 131: sl., quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 132: **Gm**, quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Fingering: (3)-3-3, 7-10-11-7, (7)-7-0-7-10, 8-7-10-8.

Musical notation for measures 133-136. Measure 133: quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 134: **D7**, quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 135: quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 136: **Gm**, quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Fingering: 10-0-7-8-7-5-3-0, 4-4-2-4-2, (2)-5-2-4, 5-5-3-5-3.

Musical notation for measures 137-140. Measure 137: quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 138: **D7**, quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 139: quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Measure 140: **Gm**, quarter notes G4, A4, Bb4, A4. Fingering: (3)-3-3, 4-4-2-4-2, (2)-5-2-4, 5-5-3-5-3.

Musical notation for measures 165-168. Treble clef, key signature of two flats. Chords: D7 (166), Gm (168).
 Bass clef tablature: 5-5-7-5-5 | 4-7-4-5 | 4-7-4-5-4 | 5-7-5-5

Musical notation for measures 169-172. Treble clef, key signature of two flats. Chords: D7 (170), Gm (172).
 Bass clef tablature: 5-7-5-5-5 | 7-7-4-7-8 | 7-5-7-5-4 | 5-5-7-5

Musical notation for measures 173-176. Treble clef, key signature of two flats. Chords: D7 (174), Gm (176).
 Bass clef tablature: 5-5-7-5-5 | 4-7-4-5 | 4-7-4-5-4 | 5-7-5-5

Musical notation for measures 177-180. Treble clef, key signature of two flats. Chords: D7 (178), Gm (180). Includes a hammer-on (H) on measure 180.
 Bass clef tablature: 5-7-5-5-5 | 7-7-5-4-8 | 7-5-7-5-4 | 7-7-7-7

Musical notation for measures 181-184. Treble clef, key signature of two flats. Chords: Cm7 (182), A7 (184). Includes the instruction "let ring" under measure 181.
 Bass clef tablature: 8-0-4 | 3 | (3) | 6 | 5-7

Musical notation for measures 185-188. Treble clef, key signature of two flats. Chords: D7 (186), F (187), Gm (188).
 Bass clef tablature: 6-6-5-5-8-8 | (8) | 11-10 | 11-12-10 | 8-10-8-0-8-7

Musical notation for measures 189-192. Treble clef, key signature of two flats. Chords: D7 (190), Gm (192). Includes piano (P) and hammer-on (H) markings.
 Bass clef tablature: 8-10-8-0-8-7 | 9-7-8-7-5-7 | 5-4-5-0-1-4 | 8-10-8-0-8-7

193 194 195 196

E' Gm

P P P H

197 198 199 200

D7 Gm

201 202 203 204

D7 Gm

205 206 207 208

D7 G Gm

209 210 211 212

D7 Gm

213 214 215 216

D7 Gm

let ring

Musical notation for measures 239-242. Treble clef, key signature of two flats. Chords: H, D7, H, Gm. Includes triplets and slurs.

TAB: 0-3-5-3-6-4-5-3-4 | 0-4-5-5-8-5-7-8

Musical notation for measures 243-246. Treble clef, key signature of two flats. Chords: H, D7, H, Gm. Includes triplets and slurs.

TAB: 0-3-5-3-6-4-5 | 3-3-3-3-2-2-2-2-4-4-4-4 | 0-4-5-5-8-5-7-8-8-8-8-8-8-8

Musical notation for measures 247-250. Tempo: ♩ = 224. Treble clef, key signature of two flats. Chords: H, D7, Gm. Includes slurs.

TAB: 0-3-5-3-4 | 7-7-5-4 | 2-1-4-2 | 3-3-3-3-3-3

Musical notation for measures 251-254. Treble clef, key signature of two flats. Chords: D7, H, Gm. Includes slurs.

TAB: 3-3-3-3 | 5-2-4-5 | 0-4-5-5-8 | 8-8-7-8-8

Musical notation for measures 255-258. Treble clef, key signature of two flats. Chords: D7, Gm. Includes slurs and wavy lines.

TAB: 7-12-12-11-11 | 14 | 13-14-11-12 | 11-10-8-10-8-7

Musical notation for measures 259-262. Treble clef, key signature of two flats. Chords: D7, Gm. Includes slurs and a slide (sl.) mark.

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

287 288 **D7** 289 290 **G**

T 10 11 10
A 12 11
B 9

291 292 **Cm** 293 294 **G7**

T 8 8 7 7 9 9
A 8 8 10 10
B 10 10 10 10 4 4 5 5 3 3

295 **C** 296 **Dm** 297 **E7** 298 **A7**

T 2 2 5 5 5 5
A 3 3 2 2 3 3
B 6 6 4 4 5 5 7 7 6 6 5 5

299 **Dm** 300 301 **A7** 302

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

303 **Dm** 304 305 **A7** 306

T 6 7 7 6 7 7
A 7 7 7 7 7 7
B 5 5 7 5 5 4 7 4 5 4 7

307 **Dm** 308 309 310

T 5 5 5 5 5 7 5 4 7 (7) 8 9 7 6

1. 2. 311 312 313 314 **A7**

T 6 7 6 7 7 2 8
A 7 7 7 8 8 7 (7)
B 7 8 10 8 7 (7)

315 **Dm** 316 317 318 **A7**

319 **Dm** 320 321 322 **A7**

323 **Dm** 324 325 326 **A7**

327 **Dm** 328 329 330

331 **A7** 332 **Dm** 333 334

335 **A7** 336 **Dm** 337 338

339 **A7** 340 **Dm** 341 342

let ring *let ring*

T	8	8	5	5	3	3	1	1
A	6	6	6	6	2	2	3	3
B	7	7	5	5	3	2	2	2

343 **A7** 344 **Dm** 345 346

T	3	3	2	2	0	5	8	7	5	5	8	7	5
A	2	2	2	2									
B	2	2	2	2	0	5	8	7	5	5	8	7	5

347 **A7** 348 **Dm** 349 350

T																
A																
B	5	7	5	4	5	7	5	4	5	8	7	5	5	8	7	5

351 **A7** 352 **Dm** 353 354

T						13	17	15	13	17	15
A						14	14	15	14	14	15
B	5	7	5	4	5	7	5	4	14	14	15

355 **A7** 356 **Dm** 357 358

P *P* *P* *P*

T															
A															
B	14	14	17	15	14	14	14	17	15	14	14	14	17	15	14

359 **A7** 360 **Dm** 361 362

P *P* *let ring* *let ring*

T																		
A																		
B	14	14	17	15	14	14	14	17	15	14	10	10	10	12	6	6	7	7

A7 **Dm**

363 364 365 366

let ring *let ring*

T	8	8	6	7	5	5	6	5	3	3	2	3	1	1	3	2
A	7				6				2				3			
B					5				3				2			

A7 **Dm** **Gm**

367 368 369 370

T	3	3	2	2	15	15	14	15	10	10	11	11	12	12
A	2													
B	2				0									

A7 **Dm**

371 372 373 374

let ring

T	6	6	8	7	8	8	6	7	5	5	6	5	6	6	7	7
A	7				6				6				7			
B					7				5				7			

D7 **Gm**

375 376 377 378

T	7	7	5	7	5	7	5	3	3	3	3	3	3	3	3
A	5							3	3	3	3	3	3	3	3
B	7				6	5		5	3	(3)					

D7 **Gm**

379 380 381 382

T	4	4	2	4	2	(2)	5	2	4	5	5	3	5	3	3	3
A																
B																

D7 **Gm**

383 384 385 386

T	4	4	2	4	2	(2)	5	2	4	5	5	3	5	3	3	3
A																
B																

Musical notation for measures 387-390. Chords: D7, Gm. Includes slurs and fingerings.

T	7	10	11	7	(7)	7	0	7	10	8	7	10	8	10	0	7	8
A	7	8															
B					9												

Musical notation for measures 391-394. Chords: D7, Gm. Includes triplets and fingerings.

T												3	3	3			
A	4	4	2	4	2	(2)	5	2	4	5	5	3	5	3	(3)		
B																	

Musical notation for measures 395-398. Chords: D7, Gm. Includes triplets and fingerings.

T												3	3	3			
A	4	4	2	4	2	(2)	5	2	4	5	5	3	5	3	(3)		
B																	

Musical notation for measures 399-402. Chords: D7, Gm. Includes slurs and fingerings.

T	7	10	11	7	(7)	7	0	7	10	8	7	10	8	10	0	7	8
A	7	8															
B					9												

Musical notation for measures 403-406. Chords: D7, Gm. Includes triplets and asterisks.

T												3	3	3			
A	4	4	2	4	3	(3)	1	X	X	X	0	3	3	3			
B													5		3		5

Musical notation for measures 407-410. Chords: D7, Gm, E. Includes 'let ring' markings.

T	5	5															
A	7	7										7	8	10	8	7	
B			0	3		0	0			7	8	10	10	8	7		

D11 **Ebmaj7** **Gm** **G7**

411 412 413 414

let ring

T	6	6	5	5	8	7	8	6	8
A	5	5	5	5	8	7	10	8	8
B	5				6	6			

Cm **Dm** **Cm** **Bb**

415 416 417 418

T	8	8	10	10	10	10	8	8	6
A	10	10	8	8	12	12	10	10	8
B					10	10	8	8	7

1. **D7** 2.

419 420 421 422

T	10	11	10	11	12	15	15	15	15
A	12	12	11	10	11	14	14	11	11
B						15	15	14	14

Gm **D7** **G7**

423 424 425 426

T	3	4	3	5	3	5	2	2	4	2	6	4	5	5	5
A															
B															

Ab7 **A7** **Eb7** **Dm11**

427 428 429 430

T	6	6	6	7	7	7	8	8	8	6	5	6	5	6	5
A															
B															

Ebmaj7 **Fsus** **Cm**

Rit ♩ = 201

431 432 433 434

T	8	11	8	8	8	11	10	11	10
A	7	10	8	8	8	10	10	11	10
B	8	8	10	8	8	10	10	10	10

The image shows a musical score for guitar, consisting of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The score is divided into four measures, each with a specific chord indicated above it: **Dmaj9**, **A7b13**, **D7**, and **Ebmaj7**. Measure numbers 435, 436, 437, and 438 are placed above the first four notes of each measure respectively. The tablature staff is labeled with 'T', 'A', and 'B' on the left side, corresponding to the Treble, Alto, and Bass strings. Fret numbers are written on the lines of the tablature staff to indicate fingerings for each note.

Measure	Chord	Measure No.	Treble Staff	Alto Staff	Bass Staff
1	Dmaj9	435	G4, A4, B4, C5, D5, E5	F4, G4, A4, B4, C5, D5	E4, F4, G4, A4, B4, C5
2	A7b13	436	C5, D5, E5, F5, G5, A5	B4, C5, D5, E5, F5, G5	F4, G4, A4, B4, C5, D5
3	D7	437	D5, E5, F5, G5, A5, B5	C5, D5, E5, F5, G5, A5	B4, C5, D5, E5, F5, G5
4	Ebmaj7	438	G4, A4, B4, C5, D5, E5	F4, G4, A4, B4, C5, D5	E4, F4, G4, A4, B4, C5

Tingua Azul

Pieza en Em para guitarra eléctrica
Gabán

Pablo Garnica

Standard tuning

♩ = 194

A

Musical notation for measures 1-4. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chord symbols: E- (measures 1-2), B7 (measure 2), E- (measures 3-4). Tablature shows fret numbers: 0-4-5-3-7-5-2-4 (measures 1-2), 0-2-4-4-4-2-0-2 (measures 3-4).

Musical notation for measures 5-8. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chord symbols: B7 (measures 5-6), E- (measures 7-8). Tablature shows fret numbers: 0-4-5-3-7-5-7 (measures 5-6), 0-2-4-4-2-0-2 (measures 7-8). Includes a wavy line indicating a vibrato effect in measure 6.

Musical notation for measures 9-12. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chord symbols: B7 (measures 9-10), E- (measures 11-12). Tablature shows fret numbers: 0-4-5-5-3-3 (measures 9-10), 7-7-7-8 (measures 10-11), 7-7-5-5-7-7 (measures 11-12), 8-8-9-9 (measures 12).

Musical notation for measures 13-16. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chord symbols: B7 (measures 13-15), E- (measures 16). Tablature shows fret numbers: 0-9-8-7-11 (measures 13-14), 12-12-10-10-11-11 (measures 14-15), 0-8-7-10-7 (measures 15-16), 9-9-9-9-10-10 (measures 16).

Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. Measures 17-20. Chords: F-, F#7, 87, E-.
TAB: 8-12-12-10-9-12 | 9-13-13-11-9-11 | 0-8-7 | 5-5-9-9-9-9

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. Measures 21-24. Chords: 87, E-.
TAB: 5-8-0-5-8-5 | 7-10-7-5 | 8-7-8-8 | 8-9

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. Measures 25-28. Chords: 87, E-.
TAB: 8-8 | 10-12-12-10-12 | (12)-12-10-12-12 | 8-12-12-8-12

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. Measures 29-32. Chords: 87, E-.
TAB: (12)-12-8-12-12 | 10-12-12-10-12 | (12)-12-10-12-12 | 8-9

Musical notation system 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. Measures 33-36. Chords: 87, E-.
TAB: 0-0 | 2-4-4-2-4-4 | (4)-4-2-4-4 | 0-4-4-0-4

87 E-

37 38 39 40

□ V V □ V V □ V V □

T (4) 4 0 4 4 | 2 4 4 2 4 | (4) 4 2 4 4 | 0 2

B

87 E-

41 42 43 44

T

B 7 7 5 9 9 | 8 5 4 7 5 | (5) 4 7 4 5 | 2 4 5 2 4 5

87 E-

45 46 47 48

T 5 5 | 4 5 | 1 2 4 5 2 4 | 4 4 4 4 6 | 7 5 4 5 2

B

87 E-

49 50 51 52

T 0 0 | 2 4 | 4 4 8 7 5 | 9 8 7 10 0 | 8 5 0 4 5

B

87 E-

53 54 55 56

T 12 10 0 | 9 9 8 | 10 8 7 8 7 | 7 7 8 9 10 | 9 8 12 9 8 0

B

let ring sl.

Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 57-60. Measure 57 starts with a sharp sign. Measure 58 has a **87** dynamic marking. Measure 60 has an **E-** dynamic marking. The guitar part below shows fret numbers: 9-8-12-9-8-0 for measures 57-58, 11-10-12-11-10-0 for measures 59-60, and 9-8-7-9 for measure 60. There are also some square symbols in the guitar part.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 61-64. Measure 61 starts with a sharp sign. Measure 62 has a **87** dynamic marking. Measure 64 has an **E-** dynamic marking. The guitar part below shows fret numbers: 5-4-2-2 for measure 61, 6-4-4-4 for measure 62, 8-7-5-8-7 for measure 63, and 10-9-9-12-12 for measure 64.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 65-68. Measure 65 starts with a sharp sign. Measure 66 has a **87** dynamic marking. Measure 68 has an **E-** dynamic marking. The guitar part below shows fret numbers: 13-12-10-14-12 for measure 65, 14-11-0-13 for measure 66, 8-7-5-8 for measure 67, and 9-0-0 for measure 68.

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 69-72. Measure 69 starts with a sharp sign. Measure 70 has a **87** dynamic marking. Measure 72 has an **E-** dynamic marking. The guitar part below shows fret numbers: (0)-3-7-5-7-6 for measure 69, 8-7-5-4-5 for measure 70, 4-2-5-4-2-1 for measure 71, and 8-8-9-9 for measure 72.

Musical notation system 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 73-76. Measure 73 starts with a sharp sign. Measure 74 has a **87** dynamic marking. Measure 76 has an **E-** dynamic marking. The guitar part below shows fret numbers: 0-4-5-5-3-3 for measure 73, 7-7-8 for measure 74, 7-7-5-5-7-7 for measure 75, and 8-8-9-9 for measure 76.

Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 77-80. Chords: E- (measure 80). Fingering numbers are provided for both the melody and the bass line.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 81-84. Chords: F-, F#7, B7, E-. Fingering numbers are provided for both the melody and the bass line.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 85-88. Chords: B7, E-. Fingering numbers are provided for both the melody and the bass line.

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 89-92. Chords: B7, E-. Includes chord diagrams (V and □) for the B7 and E- chords. Fingering numbers are provided for both the melody and the bass line.

Musical notation system 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 93-96. Chords: B7, E-. Includes chord diagrams (V and □) for the B7 and E- chords. Fingering numbers are provided for both the melody and the bass line.

87 E-

T
A
B

87 E-

T
A
B

87 E-

T
A
B

87 E-

T
A
B

87 E- p

T
A
B

Musical notation system 1 (measures 117-120). Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure numbers 117, 118, 119, and 120 are indicated above the staff. A dynamic marking of **87** is placed above measure 118, and an **E-** marking is above measure 120. The guitar tablature below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical notation system 2 (measures 121-124). Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure numbers 121, 122, 123, and 124 are indicated above the staff. A dynamic marking of **87** is placed above measure 122, and an **E-** marking is above measure 124. The guitar tablature below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical notation system 3 (measures 125-128). Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure numbers 125, 126, 127, and 128 are indicated above the staff. A dynamic marking of **87** is placed above measure 126, and an **E-** marking is above measure 128. The guitar tablature below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical notation system 4 (measures 129-132). Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure numbers 129, 130, 131, and 132 are indicated above the staff. A dynamic marking of **87** is placed above measure 130, and an **E-** marking is above measure 132. The guitar tablature below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical notation system 5 (measures 133-136). Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure numbers 133, 134, 135, and 136 are indicated above the staff. A dynamic marking of **87** is placed above measure 134, and an **E-** marking is above measure 136. The guitar tablature below shows fret numbers for strings T, A, and B.

Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 137-140. Measure 137 starts with a sharp sign. Measure 138 has a **87** above it. Measure 139 has a sharp sign. Measure 140 has an **E-** above it. Bass clef tablature below shows fret numbers: 0-12-17-0-12-17 for measures 137-138, and 0-12-16-0-12-16 for measures 139-140.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 141-144. Measure 141 starts with a sharp sign. Measure 142 has a **87** above it. Measure 143 has a sharp sign. Measure 144 has an **E-** above it. Bass clef tablature below shows fret numbers: 0-12-17-0-12-17 for measures 141-142, 0-12-16-0-12-16 for measure 143, and 0-0-0-0-0-0 for measure 144.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 145-148. Measure 145 starts with a sharp sign. Measure 146 has a **87** above it. Measure 147 has a sharp sign. Measure 148 has an **E-** above it. Bass clef tablature below shows fret numbers: 2-0-2-0 for measures 145-146, 2-2-4-4-2-2 for measure 147, and 0-0-0-0-0-0 for measure 148.

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 149-152. Measure 149 starts with a sharp sign. Measure 150 has a **87** above it. Measure 151 has a sharp sign. Measure 152 has an **E-** above it. Bass clef tablature below shows fret numbers: 2-0-2-0 for measures 149-150, 2-2-4-4-2-2 for measure 151, and 0-0-0-0-0-0 for measure 152.

Musical notation system 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 153-156. Measure 153 starts with a sharp sign. Measure 154 has a **87** above it. Measure 155 has a sharp sign. Measure 156 has an **E-** above it. Bass clef tablature below shows fret numbers: 8-10-9-9 for measure 153, 7-9-9-8 for measure 154, 13-13-11-10 for measure 155, and 17-14-12-12 for measure 156.

Musical notation for measures 157-160. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure numbers 157, 158, 159, and 160 are indicated. Chords B7 and E- are shown above the staff. The bass staff shows fingerings for strings T, A, and B.

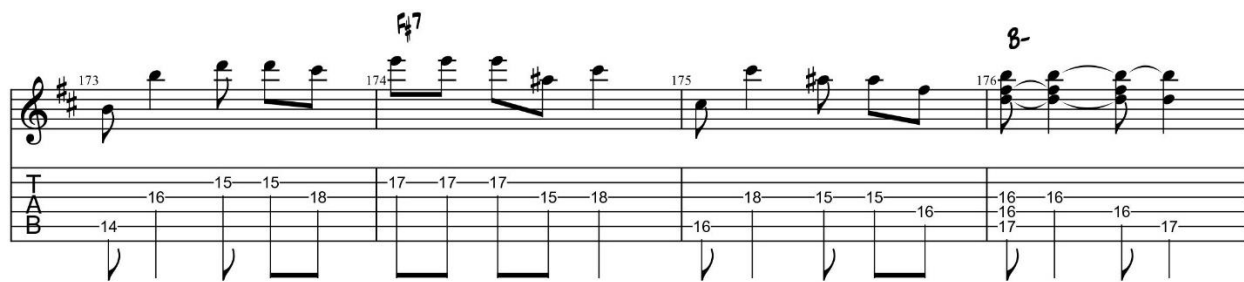
B

Musical notation for measures 161-164. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure numbers 161, 162, 163, and 164 are indicated. Chords Cmaj7, F#7b5, G7b9, and C are shown above the staff. The bass staff shows fingerings for strings T, A, and B.

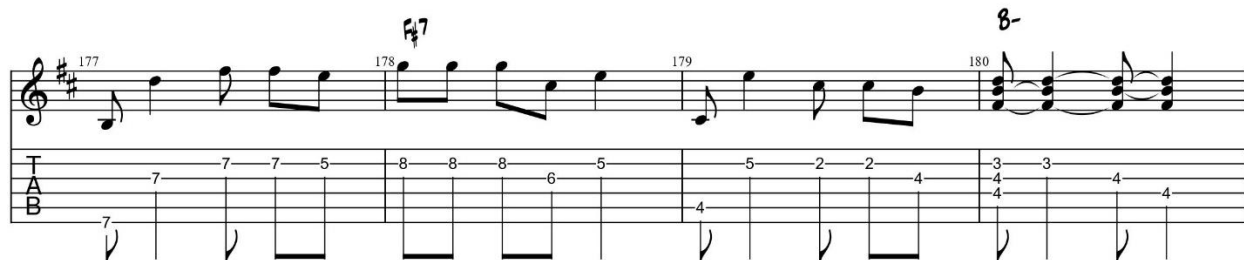
Musical notation for measures 165-168. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure numbers 165, 166, 167, and 168 are indicated. Chords C7, C#7, F#7, and B- are shown above the staff. The bass staff shows fingerings for strings T, A, and B.

Musical notation for measures 169-172. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure numbers 169, 170, 171, and 172 are indicated. Chords F#7 and B- are shown above the staff. The bass staff shows fingerings for strings T, A, and B.

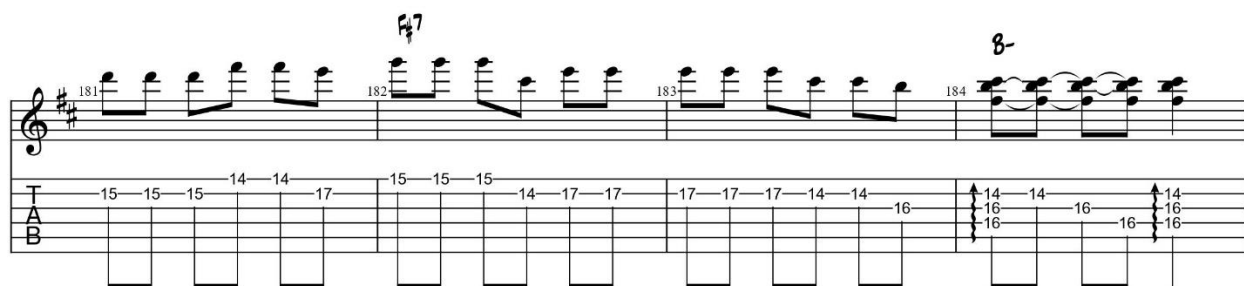
Musical notation for measures 173-176. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure numbers 173, 174, 175, and 176 are indicated. Chords F#7 and B- are marked above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers for the top three strings (T, A, B).



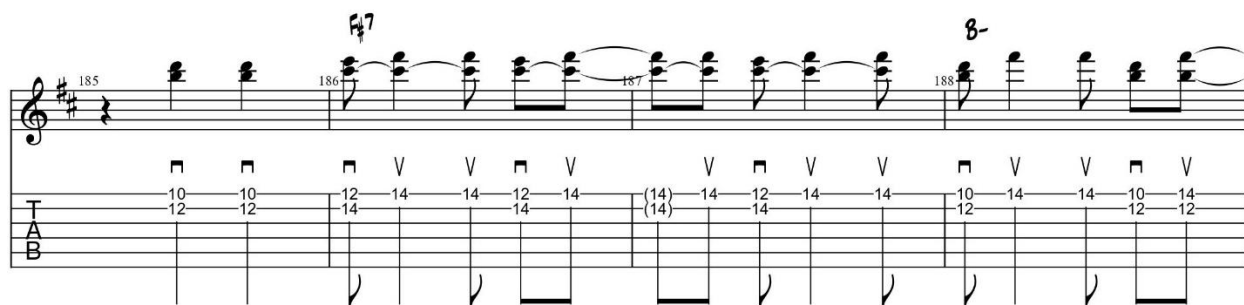
Musical notation for measures 177-180. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 177, 178, 179, and 180 are indicated. Chords F#7 and B- are marked above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers for the top three strings.



Musical notation for measures 181-184. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 181, 182, 183, and 184 are indicated. Chords F#7 and B- are marked above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers for the top three strings.



Musical notation for measures 185-188. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 185, 186, 187, and 188 are indicated. Chords F#7 and B- are marked above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers for the top three strings, including some double fretting and bends.



Musical notation for measures 189-192. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 189 starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. Chords F#7 and B- are indicated above the staff. The guitar part shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measures: 189, 190, 191, 192

Chords: F#7, B-

Fret numbers: (14) 14 10 14 14, 12 14 14 12 14, (14) 14 12 14 14, 10 12

Musical notation for measures 193-196. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 193 starts with a whole rest. Chords F#7 and B- are indicated above the staff. The guitar part shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measures: 193, 194, 195, 196

Chords: F#7, B-

Fret numbers: 3 3, 5 7 7 5 7, (7) 7 5 7 7, 3 7 7 3 7

Musical notation for measures 197-200. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 197 starts with a whole rest. Chords F#7 and B- are indicated above the staff. The guitar part shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measures: 197, 198, 199, 200

Chords: F#7, B-

Fret numbers: (7) 7 3 7 7, 5 7 7 5 7, (7) 7 5 7 7, 3 4

Musical notation for measures 201-204. Treble clef, key signature of two sharps. Chords F#7 and B- are indicated above the staff. The guitar part shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measures: 201, 202, 203, 204

Chords: F#7, B-

Fret numbers: 15 14 14 17, 15 15 15 14 17, 17 14 14 16, 15 17 14

Musical notation for measures 205-208. Treble clef, key signature of two sharps. Chords F#7, B7, and E- are indicated above the staff. The guitar part shows fret numbers for strings T, A, and B.

Measures: 205, 206, 207, 208

Chords: F#7, B7, E-

Fret numbers: 16 15 15 18, 14 14 14 13 11, 11 8 8 9, 9 9 9 10

A'

Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 209-212. Chord symbols: 87, E-. Fingering: 0-4-5-3-7-7, 2-4, 0-2-4-4-4-2, 0-2.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 213-216. Chord symbols: 87, E-. Fingering: 0-4-5-3-7-5, 7, 0-2-4-4-2, 0-2. Includes wavy lines above measures 214 and 215.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 217-220. Chord symbols: 87, E-. Fingering: 0-4-5-5-3-3, 7-7-7-8, 7-7-5-5-7-7, 8-8-9-9.

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 221-224. Chord symbols: 87, E-. Fingering: 0-9-8-7-11, 12-12-10-10-11-11, 0-8-7-10-7, 9-9-9-9-10-10.

Musical notation system 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 225-228. Chord symbols: F-, F#7, 87, E-. Fingering: 8-12-12-10-9-12, 9-13-13-11-9-11, 0-8-7-9-7, 5-5-9-9-9-9.

Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 229-232. Includes guitar tablature for strings T, A, B. Chords 87 and E- are indicated.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 233-236. Includes guitar tablature for strings T, A, B. Chords 87 and E- are indicated.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 237-240. Includes guitar tablature for strings T, A, B. Chords 87 and E- are indicated.

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 241-244. Includes guitar tablature for strings T, A, B. Chords 87 and E- are indicated.

Musical notation system 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), measures 245-248. Includes guitar tablature for strings T, A, B. Chords 87 and E- are indicated.

Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The system includes a melody line and a guitar tablature line. The melody starts at measure 249 and ends at measure 252. The guitar tablature is for a guitar with a standard tuning (EADGBE). The system is marked with a tempo of 87 and a dynamic of *p*. The key signature changes to E major at measure 252.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The system includes a melody line and a guitar tablature line. The melody starts at measure 253 and ends at measure 256. The guitar tablature is for a guitar with a standard tuning (EADGBE). The system is marked with a tempo of 87 and a dynamic of *p*. The key signature changes to E major at measure 256.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The system includes a melody line and a guitar tablature line. The melody starts at measure 257 and ends at measure 260. The guitar tablature is for a guitar with a standard tuning (EADGBE). The system is marked with a tempo of 87 and a dynamic of *p*. The key signature changes to E major at measure 260.

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The system includes a melody line and a guitar tablature line. The melody starts at measure 261 and ends at measure 264. The guitar tablature is for a guitar with a standard tuning (EADGBE). The system is marked with a tempo of 87 and a dynamic of *p*. The key signature changes to E major at measure 264.

Musical notation system 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The system includes a melody line and a guitar tablature line. The melody starts at measure 265 and ends at measure 268. The guitar tablature is for a guitar with a standard tuning (EADGBE). The system is marked with a tempo of 87 and a dynamic of *p*. The key signature changes to E major at measure 268.

87

Musical notation for measures 269-272. The treble clef staff shows a melodic line in G major. Measure 269 starts with a sharp sign. Measure 272 ends with an E- chord. The guitar tablature below shows fret numbers: 7-7-7-7 for 269, 9-9-9-9 for 270, 7-7-7-7 for 271, and 7-7-7-7 for 272.

87

Musical notation for measures 273-276. The treble clef staff shows a melodic line in G major. Measure 276 ends with an E- chord. The guitar tablature below shows fret numbers: 10-10-10-10 for 273, 9-9-9-9 for 274, 7-7-7-7 for 275, and 7-7-7-7 for 276.

87

Musical notation for measures 277-280. The treble clef staff shows a melodic line in G major with some chromaticism. Measure 280 ends with an E- chord. The guitar tablature below shows fret numbers: 0-4-2-0-9-8 for 277, 0-10-12-0-16-12 for 278, 0-12-16-0-12-16 for 279, and 0-12-17-0-12-17 for 280.

87

Musical notation for measures 281-284. The treble clef staff shows a melodic line in G major with chromaticism. Measure 284 ends with an E- chord. The guitar tablature below shows fret numbers: 0-12-17-0-12-17 for 281, 0-12-16-0-12-16 for 282, 0-12-16-0-12-16 for 283, and 0-12-17-0-12-17 for 284.

87

Musical notation for measures 285-288. The treble clef staff shows a melodic line in G major with chromaticism. Measure 288 ends with an E- chord. The guitar tablature below shows fret numbers: 0-12-17-0-12-17 for 285, 0-12-16-0-12-16 for 286, 0-12-16-0-0 for 287, and a final measure with fret numbers 0-0-0-0-0-0 for 288.

C

Musical notation for measures 289-292. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Measure numbers 289, 290, 291, and 292 are indicated above the staff. Chord symbols **B7** and **E-** are placed above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers: 0-12-12-0-15 for measure 289; 0-10-11-12-14 for measure 290; 0-10-11-12-14 for measure 291; and 0-12-12-0-15 for measure 292. The bass staff contains rhythmic stems.

Musical notation for measures 293-296. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Measure numbers 293, 294, 295, and 296 are indicated above the staff. Chord symbols **B7** and **E-** are placed above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers: 0-12-12-0-15 for measure 293; 0-10-11-12-14 for measure 294; 0-10-11-12-14 for measure 295; and 0-12-12-0-15 for measure 296. The bass staff contains rhythmic stems.

Musical notation for measures 297-300. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Measure numbers 297, 298, 299, and 300 are indicated above the staff. Chord symbols **B7** and **E-** are placed above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers: 0-12-12-0-15 for measure 297; 0-10-11-12-14 for measure 298; 0-10-11-12-14 for measure 299; and 0-12-12-0-15 for measure 300. The bass staff contains rhythmic stems.

Musical notation for measures 301-304. The system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Measure numbers 301, 302, 303, and 304 are indicated above the staff. Chord symbols **F-7**, **F7**, **B7**, and **E-** are placed above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers: 8-12-12-10-12 for measure 301; 9-13-13-11-11 for measure 302; 0-8-7 for measure 303; and 0-0-0-2-2-0 for measure 304. The bass staff contains rhythmic stems and a first ending bracket labeled '1.'.

Cuaderno de notas de campo

Proceso de composición del Gabán

Motivo introducción



Anteriormente se dejaba la primer nota **RE** dos veces, y la nota **Do** al final de la idea tenía esta figuración.



Digitación final de esta frase, por sonoridad se prefiere dejar el primer **SOL** al aire, con un ataque de pick descendente, nótese además que luego de tocar la nota **SOL** en el traste 12, luego desplazamos la mano izquierda dos trastes atrás para luego tocar la nota **FA** con el mismo (dedo 4) para que las notas siguientes se pulsen con más comodidad y preparación.

Variación #1

En la siguiente imagen se muestra primer compás del motivo anterior, donde se usa en el compás 47 como conector entre dos frases más largas y contrastantes entre sí



1 2 3

T A B 7 7 7 7 0 | 10 8 7 10 8 | 7 7 7 7 10

4 5 6

T A B 7 7 8 7 7 | 8 8 7 8 8 | 7 7 0 8 8

7 8

T A B 0 8 7 7 10 10 | 11 11 10 11 13 13

Forma final luego de retoques.

1 2 3

T A B 7 7 7 7 0 | 10 8 7 10 8 | 7 7 7 10 8

4 5 6

T A B 7 7 8 7 7 | (7) 5 0 8 8 | (8) 7 0 0

7 8

T A B 8 8 7 7 10 10 | 11 11 10 11 13

Notas en cuanto a la primera composición en G y E menor y la estructura armónica del gabán: Se trato de trabajar sobre la estructura de gabán que siempre muestran en los libros correspondiente a dos compases de tónica y dos de dominante. Pero en términos reales gracias a

la experimentación y las diferentes audiciones que se han realizado, como por ejemplo la interpretación del gabán del grupo ensamble baquiano
https://www.youtube.com/watch?v=UtAME_p8H88

I – I – V – V: Como se muestra la progresión los libros.

I – V – V – I: Como realmente se escribe y se interpreta en el género.

Resulta muy útil concebir las diferentes secciones del gabán como se muestra en el segundo ejemplo ya que es más fácil articular las frases, esto se hace posible iniciando la composición con un compás de tónica seguido por dos de dominante, posteriormente dos de tónica, y seguir de esta manera hasta el final de la composición.

También es muy importante hacer que cada sección del gabán esté pensado y compuesto este numerado en pares: por ejemplo

Como se observa en ese ejemplo cuando se repite la sección el octavo compás complementa la idea musical de tónica junto al primer compás, componiendo de esta forma la manera en la que aparece la progresión de **I – I – V – V** que aparece en la mayoría de libros o información relacionada al golpe.

Las secciones para el gabán en mi pensar deben estar expresadas en múltiplos de cuatro preferiblemente, ya que la progresión es de 4 compases propiamente. No obstante, puede hacerse en múltiplos de dos, pero para la simetría de las partes y de las frases sería mejor en múltiplos de 4, como se comentó anteriormente.

Secciones: A continuación, se pretende mostrar el tratamiento personal de las secciones mediante el ejercicio de la composición.

Llamado: a través de la experimentación y la investigación se encontró que esta sección es la que precede a los versos, esto cuando el gabán es cantado. Aunque instrumentalmente también se podría hablar de estrofa, teniendo en cuenta el tratamiento melódico.

A continuación, muestro el llamado utilizado para la composición titulada La Tingua Azul:

En esta sección que generalmente se hace utilizando una sola voz, se quiso orquestrar aplicándole la tercera y la cuarta justa y la tercera del acorde para complementar un poco más la armonía. Ya que al principio se pensó en escribir e interpretar el llamado con una sola voz en la melodía.

A continuación, vemos otra especie de llamado que utilicé en la composición Gualí, nótese el uso de la figuración típica de llamado, (negra, dos corches y negra) pasando por las notas del acorde para darle un sentido de innovación.

Bordoneo: Ahora quiero mostrar cual y comentar algunos asuntos acerca del tratamiento de los bordones, que son un tipo de melodía que generalmente están escritas e interpretadas en figuración de negras, también puede llevar algunas pocas corcheas para articular. En esta versión se pretendió incluir acordes también para brindar un poco de recursos guitarrísticos de comping.

1618

Esta frase se usa varias veces con algunas variaciones en una de las piezas de la obra, y funciona para unir versos o variaciones del tema principal. Además, también se utilizó este recurso de bordoneo como herramientas para el desarrollo armónico y de esta forma modular a una tonalidad cercana.

Variaciones: En este punto se desea mostrar un poco del material y la relación que existe entre las secciones de las composiciones.

La primera de las dos anteriores imágenes muestra el tema principal de la pieza la Tunga azul, con una extensión de 8 compases, ahora en la segunda imagen se muestra parte de un desarrollo que en total está compuesto de 16 compases, donde se trató de usar material propio de la frase introductoria para que la composición guarde sentido entre sus partes.

Remate: El remate que se muestra a continuación se usa para concluir una sección de la pieza en Mi menor, igualmente se usa para la conclusión del tema.

The image shows a musical score for guitar in E minor, measures 301-304. The score is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the guitar tablature is written in the bass staff. The chords are F-7, F#7, B7, and E-. The tablature shows fret numbers for each string (T, A, B) and includes a sweep picking technique indicated by a downward arrow in measure 304.

En este ejemplo conclusivo se usó el recurso de sweep picking la técnica de guitarra eléctrica. También se deseó utilizar un cambio en la armonía para variar un poco el círculo usual del gabán.