

# **ESTUDIOS TÉCNICOS PARA LA GUITARRA ELÉCTRICA BASADOS EN GOLPES DE LA MÚSICA LLANERA**

**DANIEL NICOLÁS CHACÓN BERNAL**



**Universidad de Cundinamarca**  
**Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas**  
**Programa de Música**  
**Zipaquirá Cundinamarca**  
**2019**

# **ESTUDIOS TÉCNICOS PARA LA GUITARRA ELÉCTRICA BASADOS EN GOLPES DE LA MÚSICA LLANERA**

**DANIEL NICOLÁS CHACÓN BERNAL**

**Cód. 891214109**



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

**Director**

**Oscar Alejandro Beltrán Sánchez**

**Universidad de Cundinamarca**

**Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas**

**Programa de Música**

**Zipaquirá Cundinamarca**

**2019**

## **Resumen**

El siguiente trabajo se presenta como reflejo del proceso creativo de tres estudios técnicos para la guitarra eléctrica usando algunos aspectos musicales de los Golpes de la música llanera: San Rafael, El Gavilán y Pajarillo. Partiendo de la naturaleza del Estudio o *Etude* como género se busca ahondar en técnicas específicas de la ejecución del instrumento: String Skipping, Hybrid Picking y Sweep Picking. El diálogo planteado entre lo técnico y lo musical se basa en un marco conceptual pertinente y se nutre con el análisis de material referente a ambas dimensiones.

### **Palabras Clave:**

Guitarra eléctrica, etude, música llanera, joropo, estudio, técnica, String Skipping, Hybrid Picking, Sweep Picking, Golpe, San Rafael, El Gavilán, Pajarillo.

## **Abstract**

The following paper is presented as a reflection of the creative process of three technical studies for the electric guitar using some musical aspects of the Joropo's Golpes: San Rafael, El Gavilán and Pajarillo. Starting from the nature of the *Etude* as a genre, we seek to delve into specific techniques of the instrument playing: String Skipping, Hybrid Picking and Sweep Picking. The dialogue between the technical and the musical is based on a relevant conceptual framework and is nurtured by the analysis of material referring to both dimensions.

### **Keywords:**

Electric guitar, etude, música llanera, joropo, study, technique, String Skipping, Hybrid Picking, Sweep Picking, Golpe, San Rafael, El Gavilán, Pajarillo.

## Contenido

|   |    |
|---|----|
| Resumen.....  | 3  |
| Palabras Clave: .....                               | 3  |
| Abstract.....                                       | 3  |
| Keywords:.....                                      | 3  |
| Contenido.....                                      | 4  |
| Capítulo I.....                                     | 1  |
| Introducción.....                                   | 1  |
| Planteamiento del problema.....                     | 1  |
| Objetivos.....                                      | 5  |
| <b>General</b> .....                                | 5  |
| <b>Específicos</b> .....                            | 5  |
| Justificación.....                                  | 5  |
| Capitulo II.....                                    | 6  |
| Estado del arte.....                                | 6  |
| <b>Trabajos relacionados</b> .....                  | 6  |
| Marco referencial.....                              | 9  |
| <b>Guitarra eléctrica</b> .....                     | 9  |
| <b>Técnica</b> .....                                | 9  |
| <b>Estudio o Étude</b> .....                        | 10 |
| <b>Algunas técnicas de guitarra eléctrica</b> ..... | 13 |
| <b>Ejes de música tradicional en Colombia</b> ..... | 14 |
| <b>Música llanera</b> .....                         | 16 |
| <b>Joropo</b> .....                                 | 17 |
| <b>El golpe</b> .....                               | 18 |
| Capitulo III.....                                   | 19 |
| Marco metodológico.....                             | 19 |
| Fase 1.....   | 20 |
| <b>Lo Métrico – Rítmico</b> .....                   | 21 |
| <b>Lo Acórdico Armónico</b> .....                   | 30 |
| <b>Lo melódico</b> .....                            | 39 |

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| <b>Lo técnico expresivo</b> ..... | 41 |
| <b>Fase 2</b> .....               | 42 |
| <b>Fase 3</b> .....               | 44 |
| <b>Estudio 1:</b> .....           | 44 |
| <b>Estudio 2:</b> .....           | 46 |
| <b>Estudio 3</b> .....            | 48 |
| <b>Conclusiones</b> .....         | 50 |
| <b>Bibliografía</b> .....         | 51 |

# Capítulo I

## Introducción

El presente trabajo de investigación busca plantear un diálogo entre la música llanera y la ejecución de la guitarra eléctrica al proponer tres estudios para el instrumento basados en tres Golpes. La característica principal del *etude* o estudio es que aborda aspectos técnicos específicos. Su uso es amplio en la tradición académica musical en el desarrollo de destrezas o habilidades del ejecutante. En el caso de la guitarra eléctrica los *estudios* suelen inscribirse en músicas populares y tradicionales; en el contexto de la música tradicional colombiana y específicamente en la llanera no existen.

Para proponer este tipo de piezas fue preciso contextualizar y analizar aspectos musicales (especialmente rítmicos, melódicos y armónicos) en los Golpes San Rafael, El Gavilán y Pajarillo. Además, caracterizar estudios existentes como referentes de estructura y diseño formal. Se hizo uso de revisión y análisis documental (libros, artículos, partituras, audios, videos), también de diario de campo como estrategias metodológicas. La estructura del trabajo es la siguiente:

Capítulo I: Se realiza el planteamiento del problema

Capítulo II: Se revisa el estado del arte y se plantea el marco teórico

Capítulo III: Se propone el diseño metodológico y se plantean las conclusiones

## Planteamiento del problema

En la formación del guitarrista eléctrico el repertorio de *estudios* técnicos es usado para trabajar dificultades específicas propias de la ejecución o algún aspecto

particular de la técnica instrumental. (Latham, 2008). Normalmente este tipo de obras se enmarcan en un determinado estilo musical y en el caso de las escritas para la guitarra eléctrica corresponden en su mayoría a géneros populares y tradicionales norteamericanos en los que el instrumento ha tenido algún tipo de relación o desarrollo desde el ámbito histórico. A partir de la exploración de material instructivo en las plataformas de compañías de publicación y distribución de libros y recursos de música como Hal Leonard, Mel Bay Publications, Alfred Music y Berklee Press se determinó que principalmente los estudios abarcan músicas como el jazz, blues, rock, country y algunos de sus subgéneros. De acuerdo con lo anterior, podemos notar que estos estilos son ajenos a las músicas colombianas, de las que, si bien la guitarra eléctrica no hace parte tradicionalmente existen exponentes en la actualidad de su interpretación y acercamiento desde la fusión y la hibridación con otros géneros.

Del mismo modo, para indagar en la producción de conocimiento escrito sobre la guitarra eléctrica y la música tradicional en Colombia se realizó una búsqueda documental en bases de datos académicas como Google Scholar, SCieLO, proQuest Central, repositorios de universidades, bibliotecas y páginas web, usando como palabras clave: guitarra eléctrica, estudios, técnica, ejercicio, música tradicional colombiana. En las investigaciones encontradas el acercamiento de ambas variables va desde la improvisación, la fusión con otros géneros, arreglos, composiciones y la adaptación desde instrumentos de tradición, como marimba, gaita, bandola llanera. Luego, es notorio que aspectos técnicos específicos del instrumento han sido abordados desde distintas perspectivas, pero ningún autor ha realizado concretamente

una propuesta que posibilite trabajarlos y resolver dificultades propias de la guitarra eléctrica haciendo uso de aspectos estilísticos de las músicas tradicionales.

En la cátedra de guitarra eléctrica de la Universidad de Cundinamarca se pretende realizar una aproximación a la música tradicional colombiana, el syllabus de este núcleo temático establece el montaje de una obra a través de los semestres académicos de la siguiente forma:

Tabla 1

*Abordaje estilístico en el contexto de la música colombiana, cátedra de guitarra eléctrica de la Universidad de Cundinamarca según Beltrán Sánchez (2019)*

| <b>Semestre:</b>        | <b>Región colombiana:</b> |
|-------------------------|---------------------------|
| <b>Primer y segundo</b> | Andina                    |
| <b>Tercer y cuarto</b>  | Caribe                    |
| <b>Quinto</b>           | Pacífica                  |
| <b>Sexto</b>            | Orinoquia                 |

Fuente: Elaboración propia

En el caso de la *música de la región llanera* o música de *loropo* es poco común encontrar obras escritas específicamente para la guitarra eléctrica, así que abordar este tipo de música puede suponer una dificultad técnica o musical o una mezcla de ambas y significar un factor negativo que afecte la práctica instrumental (Iznoala, 2000). Por tanto, hacen falta opciones que permitan optimizar el acercamiento a las músicas llaneras desde aspectos técnicos instrumentales. El autor del presente trabajo ha

efectuado algunos acercamientos a instrumentos como la bandola llanera, razón por la cual se ha generado interés en estas músicas e inquietudes desde la guitarra eléctrica.

Los trabajos encontrados en la búsqueda documental anteriormente mencionada, con relación a la música llanera y la guitarra eléctrica fueron dos:

- *“Adaptación de elementos técnicos, rítmicos y tímbricos de la bandola llanera a la guitarra eléctrica: un proceso creativo en una obra inédita de rock”* (Martinez Alvarado, 2015)

- *“Improvisación sobre los golpes pajarrillo, gabán, zumba que zumba y tres damas tratados como estándares de la combinación de música llanera y jazz”* (Rodriguez Rey, 2016)

Más allá de estos documentos, la inclusión de este instrumento en la música llanera no se ve suficientemente soportada desde el material escrito como investigaciones o disertaciones.

En relación con lo anterior se hace evidente la necesidad de proponer alternativas al repertorio de la guitarra eléctrica con relación a las músicas llaneras. Para el intérprete hace falta entonces, opciones que posibiliten el aprovechamiento de elementos del lenguaje de estilos tradicionales del llano como medio para el desarrollo de aspectos técnicos en el instrumento. Propuestas que además favorezcan la producción de conocimiento y material escrito desde nuestro ámbito musical y la apropiación de la cultura del territorio.

En consecuencia, surge la pregunta: ¿Cómo diseñar estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera?

## **Objetivos**

### **General.**

Diseñar estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera.

### **Específicos.**

- Analizar tres *golpes* y aspectos musicales de su ejecución instrumental en la música llanera.
- Caracterizar *estudios técnicos* existentes escritos para la guitarra eléctrica.
- Proponer tres estudios para guitarra eléctrica a partir de la asociación de elementos técnicos del instrumento y aspectos de la música llanera.

## **Justificación**

Realizar este trabajo es relevante para el ejercicio propio de la música como instrumentista. Posibilita la creación a partir de la reflexión sobre los procesos técnicos de la ejecución. Todo esto, viable como propuesta de sincretismo desde la exploración de la música tradicional colombiana que es totalmente conveniente por su riqueza y valor cultural.

El trabajo es importante para la disciplina musical porque eventualmente podría resultar beneficioso para otros guitarristas tocando los estudios, o a cualquier músico al que pueda sugerir nuevas ideas de investigaciones relacionadas.

## Capítulo II

### Estado del arte

#### Trabajos relacionados.

##### *De la guitarra eléctrica y lo llanero.*

---

- *Guitarra eléctrica: un proceso creativo en una obra inédita de rock* (Martinez Alvarado, 2015)

Este trabajo hace un acercamiento muy valioso a la técnica de la guitarra eléctrica, en este caso a partir de un proceso de adaptación desde la bandola llanera. El autor apropia elementos técnicos, rítmicos y tímbricos en una creación de una obra de Djent Metal (corriente moderna del rock) usando una afinación del instrumento diferente a la estándar.

- *Improvisación sobre los golpes pajarillo, gabán, zumba que zumba y tres damas tratados como estándares de la combinación de música llanera y jazz.*

(Rodriguez Rey, 2016):

Este trabajo pretende brindar herramientas al guitarrista eléctrico a la hora de abordar la música llanera desde la improvisación como proceso común con el jazz analizando estructuras armónicas, melódicas y rítmicas de cuatro golpes tradicionales.

## ***De la música llanera y técnica en otros instrumentos.***

---

- *Estudios característicos: estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales* (Cardona, 2007)

En este trabajo el autor produce veinticinco estudios breves para guitarra solista empleando elementos constitutivos y característicos de distintos géneros de las regiones andina, atlántica, pacífica, llanera e insular. Si bien el enfoque se hace desde la guitarra clásica, dicho escrito representa gran utilidad y proximidad como antecedente para la presente investigación. El tipo de obra que maneja (estudio) es el mismo a realizar. Además, involucra música llanera, en este caso abordando cada uno de los regímenes de acentuación métrica: Por Corrió, Por Derecho y Chipola.

- *Dos golpes llaneros para violín: un material de estudio para la apropiación de aspectos técnicos del instrumento* (Rojas Barragán, 2016)

Este trabajo representa una cercanía conceptual importante para la presente investigación. El autor realiza la composición de varias piezas diseñadas para guiar los procesos de enseñanza de aspectos técnicos propios del violín involucrando elementos constituyentes de la música llanera (patrones rítmicos, secuencias armónicas, construcciones de intervalos, características tímbricas y de textura).

- *Tres piezas llaneras para trombón. Repertorio para formación de trombonistas de nivel universitario* (Vásquez Calderón, 2018)

En este trabajo el autor propone tres piezas para trombón como herramienta de aproximación a los contenidos de la música llanera que además puedan ser usadas como repertorio de estudio y de recital para estudiantes universitarios.

### ***De la guitarra eléctrica y la música tradicional colombiana.***

---

Se listan algunos trabajos recientes que involucran estos dos tópicos:

- *A Cuerda de Chonta: Tres composiciones para guitarra eléctrica y formato de marimba basadas en el género del currulao del litoral pacífico sur de Colombia.* (Pineda Monroy, 2016)
- *“Del grito al pick” aplicación de características interpretativas de la gaita hembra, en el aire de gaita, al lenguaje de la guitarra eléctrica.* (Valbuena Romero, 2017)
- *Interpretación de dos composiciones para guitarra eléctrica solista: bambuco-jazz y bullerengue-funk* (Zea Giraldo, 2018)
- *Algunos aspectos técnicos e interpretativos de la guitarra eléctrica champeta en Carlos Vives y la provincia* (Medina Tamayo, 2015)
- *Adaptación de patrones ritmo-melódicos de marimba de chonta en género de juga a la guitarra eléctrica* (Munar Molina, 2017)
- *La Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano* (Rodríguez Balcerro, 2016)

## Marco referencial

### Guitarra eléctrica.

Guitarra amplificada. “Cuenta con conductores o pastillas electromagnéticas integradas que convierten las vibraciones de las cuerdas en impulsos eléctricos; los impulsos son transmitidos hacia un amplificador externo a través de un cable y de ahí a un altavoz.” (Latham, 2008, p. 693). El advenimiento de este instrumento confluye en los años 20 y 30 con los inicios de grabaciones fonográficas y de la radio comercial, así como en general la propagación de aparatos eléctricos en los Estados Unidos. La búsqueda por incrementar el volumen del sonido de la guitarra llevó por ejemplo a usar cuerdas de acero, diseños con tapas curvas (*Archtop*) o incluso cuerpos metálicos con resonadores cónicos. Pero fue sólo hasta la década de 1930 cuando se empezó a dar uso a los *pickups* (micrófonos) electromagnéticos en guitarras tipo *Lap Steel* comúnmente conocidas como hawaianas y más tarde en modelos tipo *Hollow Body* populares en el jazz. Posteriormente, en los años 50 aparecen las guitarras eléctricas con cuerpo sólido (sin caja de resonancia) con las que se solucionan problemas de *feedback* (interferencias acústicas) desarrolladas por compañías como *Fender* y *Gibson*. La producción a gran escala y acogida del público, posibilitaron que este instrumento se consolidara como un icono cultural a través de los años por su importante presencia en numerosas formas de música popular (Seguret, 1999; Henzig, 2017).

### Técnica.

A partir de la reflexión de lo que puede significar “tocar la guitarra” y “convertirse en un guitarrista” Fernández (2001) define estos tres conceptos:

- *Mecanismo*: conjunto de reflejos que hacen posible tocar la guitarra.
- *Técnica*: procedimientos a seguir para dominar o superar un pasaje o dificultad dados.
- *Aprendizaje*: proceso en el que se adquieren *mecanismo o técnica*.

En este contexto, la técnica que se puede entender como “tocar de la forma deseada” necesita del “saber cómo se toca” que representa el mecanismo y que sólo a través de la práctica se convierte en una operación que hace “fácil lo difícil” mediante el trabajo creativo y sistémico. (Fernández, 2001)

### **Estudio o Étude.**

El *estudio* o *Étude* se estableció como género mayoritariamente en el contexto instrumental del piano sobre el siglo XIX con compositores como Chopin y Lizt. Según Tsong (2001) el *estudio* al ser una obra construida alrededor de una única idea técnica o musical se opone a los principios de la forma sonata (clásica) y a la noción de contraste y en ese sentido se acerca en esencia a géneros barrocos y en particular al *preludio*. Como expresa Samson (2003) la connotación que se registra hoy del término *estudio* frente a *ejercicio* obedece a la diferenciación entre “piezas con ambición o inspiración artística” y “piezas de practica puramente mecánicas”.

Sobre la guitarra clásica y el *estudio* Cardona (2007) afirma:

El universo de la guitarra cuenta con gran cantidad de excelentes estudios que abarcan desde el período Clásico hasta la Vanguardia. Mateo Carcassi, Mauro Giuliani, Fernando Sor, Francisco Tárrega, Napoleón Coste, Dionisio Aguado, Emilio Pujol, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, Stephen Dodgson & Hector Quine,

son compositores y guitarristas que han creado series sistematizadas de estudios que son obligatorios en las escuelas de todo el mundo (pp. 9-10).

En el caso de la guitarra eléctrica se han publicado numerosos *estudios* y material instructivo en general (Métodos, libros, revistas, cintas, videos etc.) por compañías como Mel Bay Publications, Hal Leonard, Berklee Press, Premier Guitar etc. A continuación, se muestran algunos ejemplos:

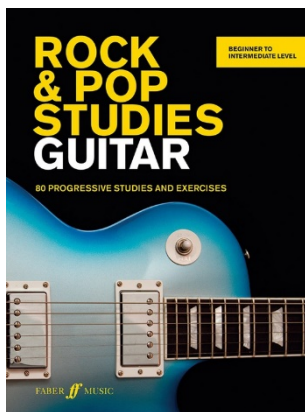


Figura 2 Portada del libro

### **Rock & Pop Studies Guitar**

80 Progressive Studies and Exercises

Tom Fleming

Guitar Book

Faber Music

### **Modern Guitar Method Grade 1: Rock Studies**

Stuart Bull

(Book + Online Audio)

Mel Bay Publications, Inc.

Figura 1 Portada del libro

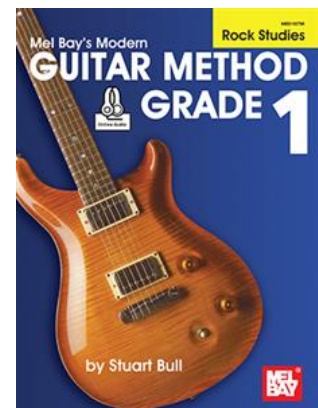
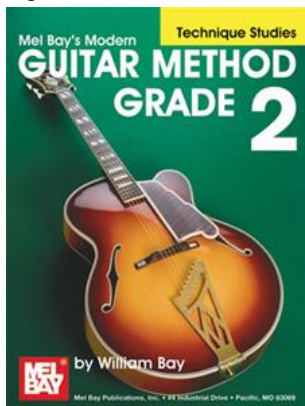


Figura 3 Portada del libro



### **Modern Guitar Method Grade 2 Technique Studies**

William Bay

(Book)

Mel Bay Publications, Inc.

## Etudes for Electric Guitar – Book 1

Twelve Solo Pieces for Guitar  
in Standard Notation and Tab

Kris Lennox

Softcover Audio Online – TAB

Music Sales America

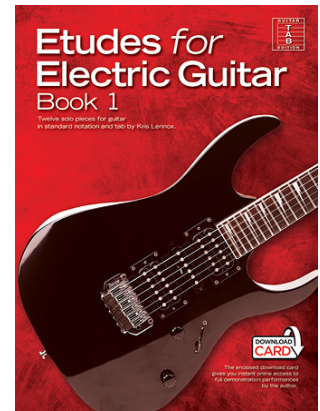
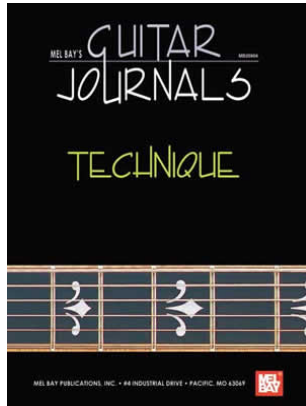


Figura 5 Portada del libro

Figura 4 Portada del libro



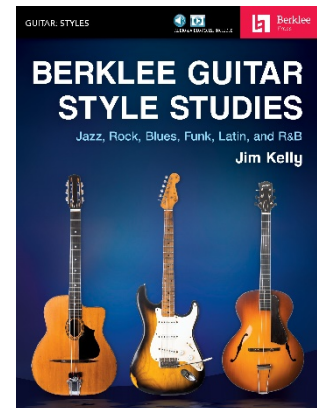
## Guitar Journals - Technique

William Bay and Corey Christiansen

(Book)

Mel Bay Publications, Inc.

Figura 6 Portada del libro



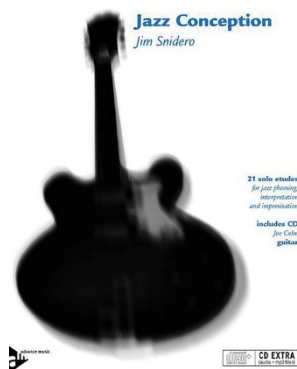
## Berklee Guitar Style Studies

Jim Kelly

Book with Online Media

Berklee Press

Figura 7 Portada del libro



## Jazz Conception: Guitar

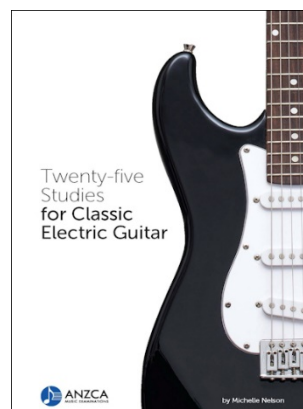
21 Solo Etudes for Jazz Phrasing,  
Interpretation, and Improvisation

Jim Snidero

Guitar Book & MP3 CD

Advance Music

Figura 8 Portada del libro



## Twenty-five Studies for Classic Electric Guitar

Michelle Nelson

ANZCA

## **Algunas técnicas de guitarra eléctrica.**

### **Picking o Flat Picking**

*Flat Picking* o *Picking* es la denominación que se le da al estilo de tocar guitarra con Pick (artefacto o herramienta usado para atacar las cuerdas del instrumento.

Normalmente es una pieza sólida que puede ser de distintos materiales y se sostiene entre el dedo pulgar y uno o más dedos de la mano derecha -o mano atacante-; también conocido como púa, plectro, uña etc.). Dependiendo del direccionamiento que se le dé, los ataques pueden ser hacia abajo (down-stroke) o hacia arriba (up-stroke) la combinación alterna entre estos dos tipos de ataque se conoce como *Alternate Picking* o *Pick alterno* (Forero Góngora, 2014).

### **Sweep Picking**

La técnica implica mantener el pick en una misma dirección mientras se toca a través de un *set* (conjunto) de cuerdas (Gill, 51 Sweep Picking Licks | Guitar Lessons With Danny Gill Licklibrary, 2014). Se le conoce también como “barrido” (derivado del verbo en inglés Sweep que significa barrer). Esta técnica ofrece economía en la forma de atacar las notas con la mano derecha respecto al *Alternate Picking* y puede prestarse para alcanzar mayor velocidad en la ejecución de algunos pasajes. Es frecuente su uso en melodías conformadas por arpeggios, aunque puede usarse también en otros diseños melódicos. Así mismo es común combinar esta técnica con notas ligadas a partir de movimientos de la mano izquierda (o digitadora); recursos frecuentemente conocidos como *Hammer-on* y *Pull-off*.

### **String Skipping** (Saltos de cuerda)

Esta técnica es una forma de ejecutar con *pick* notas en cuerdas que no son adyacentes. Según Gill (2007) al “saltarse cuerdas” es posible tocar formas de intervalos amplias generando líneas melódicas que de otra forma no serían posibles.

### **Hybrid Picking**

El objetivo de esta técnica es tocar con el pick y los dedos simultáneamente. Es muy característica de géneros musicales como el Country y el Blues siendo este un recurso muy interesante para poder crear texturas Polifónicas y de Melodía con Acompañamiento (Forero Góngora, 2014, p. 18).

### **Ejes de música tradicional en Colombia.**

A través del *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, el Ministerio de Cultura propone el fortalecimiento de procesos formativos en las particularidades de las músicas tradicionales regionales planteando un proyecto editorial de materiales pedagógicos. Allí se proponen once ejes de música tradicional.

Los ejes permiten identificar las músicas de la tradición con relación a un territorio que prioritariamente las ha producido y en donde generan un fuerte arraigo social y, por ende, una especial identidad; además, hacen referencia a los formatos instrumentales y los géneros más representativos. Así, se proponen los siguientes ejes:

- eje de músicas isleñas: músicas de shotiss, calipso, zoka y otros.
- eje de música vallenata: formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.

- eje de músicas de pitos y tambores: formatos de gaita, pito atravesado, tambora, baile cantado, banda pelayera, y otros; con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- eje de músicas del Pacífico Norte: formato de chirimía con músicas de porro chocono, abozos, alabos y otras prácticas vocales.
- eje de músicas del Pacífico Sur: formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros y prácticas vocales.
- eje de músicas andinas del centro oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales, entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.
- eje de músicas andinas del centro occidente: formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros.
- eje de músicas andinas del centro sur: formato cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco y otros.
- eje de músicas andinas del sur occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, hayno y otros.
- eje de músicas llaneras: formatos de arpa y bandola llanera con cuatro y capachos, con músicas de joropo.
- eje de músicas de la amazonía: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia y de otros países; músicas

híbridas entre músicas de colonización y músicas indígenas (Ministerio de Cultura, 2004, p. 4).

### **Música Llanera**

Por Música Llanera se entiende la música de fiesta del pueblo mestizo que habita las sabanas que bañan los ríos de la cuenca hidrográfica del Río Orinoco, en territorio de Colombia y Venezuela. La región de los Llanos del Orinoco, como se denomina este extenso territorio, comprende en Colombia principalmente los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada y Meta, y en Venezuela los estados Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico. La influencia de las formas culturales llaneras se extiende hacia otras regiones colindantes tales como algunas zonas de Guaviare y Boyacá, en Colombia. (Rojas Hernandez, 2004, p. 6).

La delimitación geográfica de los territorios descritos por Rojas evidencia una región que se caracteriza principalmente por ser planicies circunscritas en la cuenca

hidrográfica del Orinoco. La siguiente es una representación visual de la zona descrita:



Figura 9 Región de los Llanos del Orinoco según Rojas.

Como señala Rojas, la designación de música llanera se usa principalmente para la música festiva, diferente a otras manifestaciones culturales musicales como cantos de labor o rituales, incluso músicas de grupos indígenas.

### **Joropo.**

Calderón (2015) hace una definición bastante amplia de Joropo:

Uno de los hijos más ilustres del Fandango en América es sin lugar a dudas el Joropo de Venezuela y Colombia, expresión intensa de arte popular en

permanente evolución, originalmente una fiesta campesina integrando poesía, canto, música y danza en un sistema de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros definidos de estilo (p. 420).

El joropo es fruto del mestizaje de expresiones de tradición ibéricas/árabes, africanas e indígenas. Su expresión en tierras Venezolanas y Colombianas tiene múltiples manifestaciones culturales. Además, posee diferentes vertientes (tradicionales) regionales como el joropo oriental, central, guayanés, occidental, andino y llanero como identifica (Lengwinat, 2014). Solamente el Joropo Llanero “es común a Colombia y Venezuela, siendo el más difundido de todos, por su amplia discografía y radiodifusión, la abundancia de festivales y concursos que involucran a ambos países” (Calderón Sáenz, 2015, p. 421).

En gran medida la grabación y difusión de las que habla Calderón, posibilitaron la aparición de nuevos “estilos” musicales y su “urbanización”. En el aspecto instrumental Calderón (2015) afirma: “Aparte del canto, esencia fundamental de esta música, la instrumentación tradicional del Joropo Llanero es el clásico trío de arpa ó bandola (considerados “instrumentos mayores”), cuatro y maracas, además del recién incorporado contrabajo o bajo eléctrico” (p. 422).

### **El golpe.**

El Golpe es considerado una categoría o género musical del joropo junto con el Pasaje. Su característica principal es la estructuración cíclica que posee. Existe gran variedad de “Golpes” y cada uno tiene unas características armónicas y melódicas establecidas. De éstas, la cualidad más importante es su progresión armónica que funciona como

“esqueleto” o sonotipo para la ejecución instrumental y/o el canto. Generalmente se toca a tempos rápidos.

Contrasta con el Pasaje que tiene un carácter lírico y contemplativo, una estructura más extensa próxima a la canción o *lied* europeo y usualmente un tempo moderado.

(Calderón Sáenz, 2015; Lengwinat, 2014)

## Capítulo III

### Marco metodológico

El enfoque en este trabajo es de tipo cualitativo. Como refiere Hernández Sampieri (2014), en este enfoque, procesos fundamentales de investigación como la formulación de hipótesis, diseño metodológico, selección, recolección y análisis de datos son generalmente emergentes, flexibles y se implantan de acuerdo con el contexto y circunstancias. Este trabajo en su realización puede enmarcarse en la Investigación Artística tal como la caracteriza López Cano y San Cristóbal (2014): “en ella la práctica musical tiene un papel fundamental, ya sea a nivel técnico, interpretativo, creativo, escénico o artístico en general” (p. 123). Sobre el uso la creación como procedimiento generador de conocimiento Daza afirma (2009):

El proceso creador en el arte, por ser una práctica que se lleva a cabo desde el conocimiento técnico práctico, posibilita al ser humano reflexionar sobre sus propios procesos tanto internos, como externos, y así mismo propiciar en el sujeto una especie de reflejo del ser, de lo que es, de sus emociones y sus sentires, a través del objeto creado y de la reflexión constante sobre este (p. 92).

El diseño metodológico propio de esta investigación parte de los objetivos planteados y tiene como propósito servir como un plan de índole. Tal diseño se piensa en tres fases o momentos:

- Fase 1: Se realizará el análisis y la descripción de los golpes llaneros: San Rafael, Gavilán y Pajarillo como muestras seleccionadas luego de hacer la inmersión inicial en la música llanera. Dicha inmersión se efectuó consultando material físico y digital (libros, investigaciones, audios, partituras y videos).
- Fase 2: En esta fase se examinarán las partituras de algunos estudios específicos para guitarra eléctrica y se determinarán características y atributos esenciales en cuanto a estructura y forma que puedan ser útiles como ideas para la composición de este tipo de obra.
- Fase 3: Usando como marco de referencia los aspectos analizados en las fases 1 y 2 se hará síntesis de la información a través de una propuesta creativa: el diseño de tres estudios técnicos para el instrumento.

Para el desarrollo de esta investigación se hace uso del diario de campo y de la revisión documental como estrategias metodológicas.

### **Fase 1**

Para analizar aspectos de la música llanera entendida como una manifestación popular vale la pena considerar las complejas dinámicas desde las que se puede ver inmersa desde lo musical. Néstor Lambuley habla de los circuitos musicales de gran y medio alcance; circuitos que “expresan la movilidad e intercomunicación propios de la heterogeneidad y multiplicidad cultural” (2002, pp. 2-3).

En este sentido las *formas llaneras* del circuito *Andino Llanero Colombo-Venezolano* pueden ser comunes en sus niveles de estructuración con otras músicas del Gran Sistema Caribe-iberoamericano. A la vez pueden existir diversificaciones y variaciones en subregiones y subsistemas.

Estos planteamientos son cimentados por Lambuley en los principios de Sistemática y Transformabilidad de las músicas. “Se podría decir que la ‘Sistemática’ interpreta las pautas identificadoras de una música, y la ‘transformabilidad’ la inestabilidad generadora de nuevas configuraciones sonoras” (2002, p. 4).

Haciendo uso de los conceptos del mismo autor, los niveles de estructuración de la sistemática servirán para analizar aspectos de la música llanera. Estos son:

- Lo métrico-rítmico
- Lo acórdico-armónico
- Lo melódico
- Técnico expresivo
- Relación música-texto

Dado al claro enfoque del presente trabajo en aspectos de ejecución instrumental sin atender a lo vocal con relación al texto este último nivel no será abordado.

### **Lo Métrico – Rítmico.**

Este aspecto representa una parte esencial en el joropo. Los distintos roles desempeñados por los instrumentos y la voz además de los zapateos en la danza generan un entramado que se caracteriza por ser politríptico y polimétrico (Calderón Sáenz, 2015).

### ***Matrices rítmicas.***

Como generalidad esta música se configura en matrices binarias y ternarias

usualmente en compases de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ . Rojas (2004) define matriz rítmica como “la estructura que establece las coordenadas sobre las cuales se ubican en el tiempo los eventos sonoros” (p. 10); está conformada por pulsos con una división establecida y para este caso donde los elementos rítmicos de menor duración son seis puede ser:

Matriz de división binaria: seis eventos por compás, agrupados en pares



Figura 10 Matriz de división binaria

Matriz de división ternaria: seis eventos por compás, agrupados en ternas



Figura 11 Matriz de división ternaria

“Los diferentes instrumentos empleados en la ejecución de la música llanera asumen cada uno determinadas matrices, generando un dialogo polirítmico entre las dos matrices de división (ternaria o binaria)” (Rojas Barragán, 2016, p. 28).

Un ejemplo del anterior planteamiento puede ser la textura base de *seis* o *por derecho*. Los patrones rítmicos del cuatro y maracas se relacionan y corresponden a una matriz ternaria mientras que el bajo describe una matriz binaria y establece cercanía con los zapateos de la danza del joropo sobre la que Rojas (2004) afirma:

“contiene una rutina básica constituida por una marcación fuerte de dos de los tiempos del compás ternario y una marcación débil del tiempo restante, patrón

rítmico reproducido también por los bajos del arpa y la bandola, y asumido en la organología reciente por el bajo eléctrico” (p. 8).

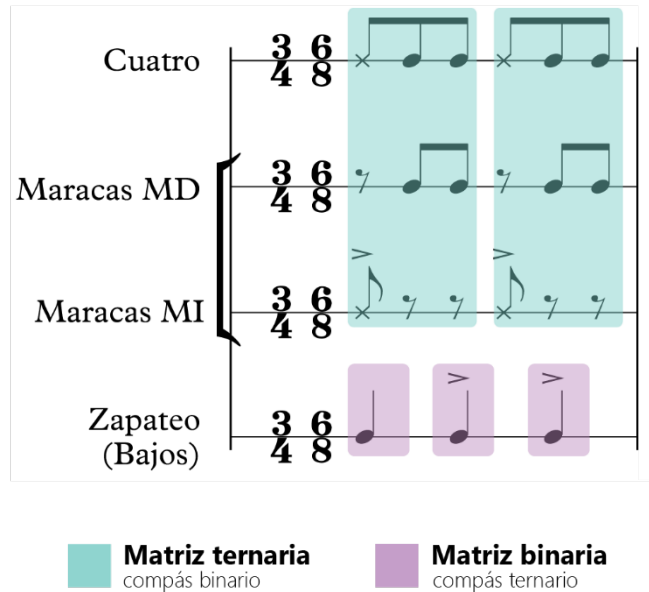


Figura 12 Ejemplo de superposición de matrices rítmicas en distintos planos

En el aspecto de la notación de obras de la música llanera, autores como Samuel Bedoya dan uso al nominador doble  $\frac{3}{4} \frac{6}{8}$  para indicar que la estructura global de la pieza puede presentar indistintamente organizaciones de una u otra métrica y no para indicar alternancia estricta de uno y otro compás. (Lambuley, 2015)

### ***Lo acentual.***

Además de la ya referenciada superposición de ritmos y métricas el modo de acentuación en la música llanera deriva en determinados toques o texturas. En la rutina básica de acompañamiento o *base*, el cuatro ejecuta ciertos tipos de ataque o rasgueo:

- a) “Abierto”: que deja resonar las cuerdas libremente.

b) “Trancado”: apagado, golpe seco que apaga las cuerdas.

(...) El sonido “trancado” es puramente percusivo y se intercala cada dos sonidos abiertos, marcando grupos de tres corcheas en 6/8. El resultado es una puntuación rítmica del material armónico (Calderón Sáenz, 2015, p. 429).

La forma en la que se ordenan estos ataques en el cuatro y la implicación del cambio armónico (que se realiza siempre en la primera nota del compás) permiten identificar principalmente dos texturas: *Por corrió* y *Por derecho* (Otros autores denominan: Golpe corrido y Golpe de seis (Calderón Sáenz, 2015); Sistema alfa ( $\alpha$ ) y beta ( $\beta$ ) (Bedoya, El Joropo. Un sistema musical 1992, 2015); Sistema A y B (Castro Rueda, 2014))

*Por corrió.*



Figura 13 Base rítmica del cuatro en textura Por Corrio

Estas secuencias de tres eventos se ejecutan no sólo en el cuatro, también en las maracas. Encontramos entonces:

dos sonidos no acentuados (los rasgueos abiertos del cuatro y los ataques arriba-abajo no acentuados de las maracas) con un tercer sonido acentuado bien por efecto tímbrico (el sonido asordinado o apagado del cuatro) o por énfasis dinámico (como el ataque hacia abajo acentuado de las maracas) (Rojas Hernandez, 2004, p. 8).

Figura 14 Base acentual textura Por Corrio

Adicionalmente en el bajo se destacan el primer y tercer tiempo del compás ( $\frac{3}{4}$ ).

Claudia Calderón (2015) hace unión de estos elementos acentuales a modo de clave rítmica como “base generadora de un carácter musical específico” (p. 431). Su representación visual es la siguiente:

Figura 15

*Por derecho.*

Figura 16 Base rítmica del cuatro en textura Por Derecho

La ejecución de las secuencias de tres notas empezando por el trancado o apagado configura esta otra textura. Esta base acentual con maracas y bajo se puede representar así:

The musical score consists of four staves, all in 3/4 time with a 6/8 feel. The top staff, labeled 'Cuatro', features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific articulation. The second staff, 'Maracas MD', shows eighth notes with accents. The third staff, 'Maracas MI', features eighth notes with accents and rests. The bottom staff, 'Zapateo (Bajos)', shows eighth notes with accents. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figura 17 Base acentual textura Por Derecho

De igual forma que la textura por corrio el bajo se circunscribe en matriz binaria, pero ahora acentuando el segundo y tercer tiempo. Juntando los acentos, la clave rítmica de la textura por derecho es:

This score illustrates the rhythmic key for the 'Por Derecho' texture. It features two staves. The top staff, labeled 'Acentos cuatro y maracas', shows eighth notes with accents on the second and third beats of each measure. The bottom staff, labeled 'Acentos bajo', shows eighth notes with accents on the first and fourth beats of each measure. The time signature is 3/4 with a 6/8 feel.

Figura 18 Clave rítmica textura Por Derecho

### *Regímenes acentuales.*

Usando los acentos del bajo Carlos Rojas sintetiza como *regímenes acentuales*: *Por Corrio* y *Por Derecho*; además agrega una variación llamada *Chipola*:

### *Por Corrio*

Rojas (2004) agrega que “La totalidad de las piezas conocidas como pasaje y la gran mayoría del repertorio de golpes (estructuras armónicas y melódicas tradicionales) se estructuran en este régimen acentual” (p. 14).



Figura 19 Acentuación régimen Por Corrio

### *Por Derecho*

Sobre este régimen se estructuran golpes como Pajarillo, Seis por derecho. Se le conoce también como *atravesao* y en ocasiones se usa en piezas de otros regímenes para generar variación.



Figura 20 Acentuación régimen Por Derecho

### *Chipola*

Este régimen presenta como particularidad la alternancia entre dos compases (a diferencia de los regímenes anteriores configurados en uno solo); el primero ternario como en el caso del *Por Corrio* y el segundo acentuado de forma binaria. Además del golpe homónimo se conocen otros como el Pajarillo Chipoleao que se configuran con este tipo de acentuación.

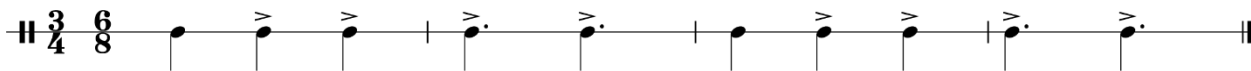


Figura 21 Acentuación régimen de Chipola



### Partidos en *Por Derecho*



Figura 25 Partidos en régimen de Por Derecho

### Partidos en *Chipola*

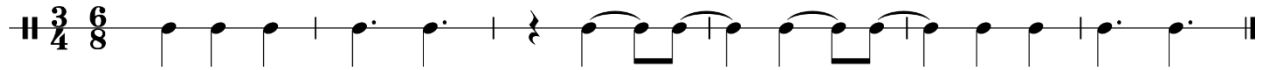


Figura 26 Partidos en régimen de Chipola

### *El Cruzao o hemiola*

“Consiste en un módulo de dos compases de tiempo ternario acentuado cada dos pulsos (pulsos de blanca) de forma que en la extensión de los dos compases se perciben tres acentos principales” (Rojas Hernandez, 2004, p. 16).

En *Por Corrió* y *Por derecho* se puede pensar esta configuración rítmica momentánea

como un compás de  $\frac{3}{2}$ .

### Hemiola en *Por Corrio*



Figura 27 Hemiola en régimen Por corrio

### Hemiola en *Por Derecho*



Figura 28 Hemiola en régimen Por derecho

### Hemiola en *Chipola*

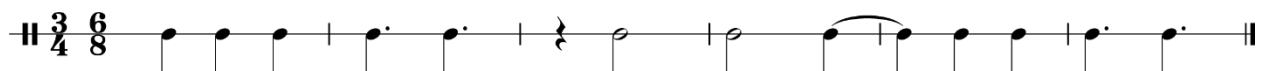


Figura 29 Hemiola en régimen de Chipola

Puede decirse que la diversidad genérica o los distintos tipos de música llanera se circunscriben en los ya considerados modos rítmicos. Según Calderón (2015) los principales géneros son el Pasaje y el Golpe. Sus regímenes son:

- Pasaje: Por Corrio
- Golpe: Por Corrio, Por Derecho, Chipola

### **Lo Acórdico Armónico.**

En el caso del Golpe o golpes llaneros (en los cuales se enfoca la atención en el presente trabajo) este aspecto es de gran importancia. Cada golpe tiene una identidad determinada por la especificidad de su ciclo armónico y su correspondencia a un sistema o régimen rítmico. Se ordenan también según la Modalidad. Esta puede ser Mayor, Menor o Menor-Mayor si discurren entre ambas (conocidos también como bitónicos (Bedoya, El Joropo. Un sistema musical 1992, 2015) ) Algunos de los golpes más comunes son:

Tabla 2  
*Lista de algunos golpes llaneros comunes*

| <b>Sistema<br/>Rítmico</b> | <b>Nombre del Golpe</b> | <b>Modalidad</b> |       |                 |
|----------------------------|-------------------------|------------------|-------|-----------------|
|                            |                         | Mayor            | Menor | Menor-<br>Mayor |
| <b>Por Corrio</b>          | Gavan                   |                  | X     |                 |
|                            | La Paloma               | X                |       |                 |
|                            | Seis corrio             | X                |       |                 |
|                            | Catira                  |                  | X     |                 |
|                            | Periquera               | X                |       |                 |

|                    |                  |   |   |   |
|--------------------|------------------|---|---|---|
|                    | Zumba que zumba  |   | X |   |
|                    | Quirpa           |   |   | X |
|                    | Cacho Pelao      |   |   | X |
|                    | Nuevo callao     | X |   |   |
|                    | Quirpa           |   |   | X |
|                    | Carnaval         |   |   | X |
|                    | San Rafael       |   | X |   |
|                    | San Rafaelito    | X |   |   |
|                    | El Gavilán       |   |   | X |
|                    | Los diamantes    |   |   | X |
|                    | Quitapesares     | X |   |   |
| <b>Por Derecho</b> | Seis por derecho | X |   |   |
|                    | Pajarillo        |   | X |   |

Fuente: Elaboración propia

A continuación, se revisarán algunos aspectos específicos de los golpes Pajarillo, San Rafael y El Gavilán.

### **Pajarillo**

Golpe que corresponde al régimen acentual *Por Derecho*. Se considera golpe monopartito. Se estructura armónicamente en tonalidad menor usando primer, cuarto y quinto grado así:



Figura 30 Estructura armónica del Pajarillo

Además del ciclo armónico señalado, el pajarillo puede presentar otros eventos armónicos como la denominada cadencia frigia  $Im - bVII - bVI - V7$ ; progresión descendente que consta de la yuxtaposición de los grados  $bVII$  y  $bVI$  presentes en la escala menor natural y  $V7$  de la escala menor armónica.

## San Rafael

De este golpe llanero Lambuley (2015) afirma:

El nombre de San Rafael se debe al santo patrono de los pescadores. Su melodía -rasgos melódicos más importantes e identificadores de una determinada forma musical (Lambuley, Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas, 2002)- corresponde a la escala menor melódica pues la matriz armónica de la primera parte se basa en  $Im - V7$  (16 compases), en la segunda parte se realiza la modulación de paso  $II7 - V$  (16 c) y el ciclo concluye con la coda o revuelta tradicional de  $Ivm - Im (III) - V7 - Im$  (4 c). (p. 84)

Para realizar un contraste de información relacionada sobre este golpe se usan:

Tabla 3

*Lista de recursos usados como contraste de información en el San Rafael*

| Material bibliográfico  | Ejemplos Audio/Video  |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Música Llanera Cartilla de iniciación musical -Carlos Rojas</li> <li>• Aspectos musicales del joropo - Claudia Calderón</li> <li>• Interpretación del arpa llanera – William Castro</li> </ul> | Versiones de: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anselmo López (1997)</li> <li>• Urbino Ruiz (2017)</li> <li>• Eneas Perdomo (1993)</li> <li>• Samuel Bedoya (2008)</li> <li>• Cholo Valderrama (2001)</li> <li>• CIRPA / Cartilla iniciación (s.f)</li> <li>• Cheo Hurtado (2015)</li> </ul> |

- 
- Video “San Rafael (Joropo) en llano adentro” (2011)
  - Cimarrón (2019)
- 

Fuente: Elaboración propia

### Partes y Ciclo armónico

La información analizada sugiere un consenso referente a la existencia de dos secciones o partes contrastantes en el aspecto armónico.

- Primera parte **A** (8 compases):  $I\text{m} - V7 - I\text{m} - I\text{m} - V7 - V7 - I\text{m} - I\text{m}$
- Segunda parte: **B** (12 compases)  $II7 - II7 - V - V - II7 - II7 - V - IV\text{m} - I\text{m} - V - I\text{m} - I\text{m}$

(Ritmo armónico: Un acorde por compás.)

Calderón identifica las dos partes y las organiza de forma inversa a los otros autores. Puede deberse a que en ocasiones los golpes tienen inicio por la segunda parte. En su descripción del ciclo armónico realiza la notación sin especificar los grados menores, hecho que hace que el cifrado se entienda como la estructura de un San Rafaelito y no San Rafael.

La progresión  $IV\text{m} I\text{m} V I\text{m}$  al final de la segunda parte es denominada en la música llanera **revuelta** y tiene relevancia en muchos otros golpes (en tonalidad mayor y menor) (Rojas Hernandez, 2004).

En cuanto a la notación del ciclo armónico, Rojas empieza la parte A con dos compases de  $I\text{m}$  (como si se tomara el último de la parte B) desplazando un compás el ciclo, de esta manera queda ubicada la revuelta al final de la parte dos. En cualquiera

de las dos notaciones la repetición cíclica hace mantener las mismas relaciones de duración entre compases y armonía.

### **Estructura formal**

A diferencia de las partes y el ciclo armónico, no se encontró unanimidad en algunos aspectos de la forma en la interpretación de este golpe.

- Según todos los autores y audios la primera parte tiene repetición
- Según Rojas y Castro la segunda parte se repite. En la versión de Cheo Hurtado, Cimarrón, CIRPA/Cartilla iniciación y los intérpretes en vivo en el video “San Rafael (Joropo) en llano adentro” se toca de esta manera. Configurando así:

así:  $||: \boxed{\mathbf{A}} : || : \boxed{\mathbf{B}} : ||$

- En la versión CIRPA/Cartilla iniciación existe repetición de la segunda parte, pero no en su extensión original pues la cantidad de compases varía la segunda vez.
- Según Calderón y las versiones de Anselmo López, Urbino Ruiz, Eneas Perdomo, Samuel Bedoya y Cholo Valderrama, la parte B se toca una sola vez. Configurándose:  $||: \boxed{\mathbf{A}} : || \boxed{\mathbf{B}}$
- A modo de coda o conclusión del golpe, se repite una o varias veces adicionales la revuelta. En la versión de Anselmo López se da repetición a la revuelta en medio de la pieza (sin ser la última vuelta) y sin carácter enteramente premeditado. Se evidencia allí la libertad del solista y la función de la base acompañante al seguirlo.

La siguiente es la ilustración del esquema armónico del golpe San Rafael (sin repetir la parte B):

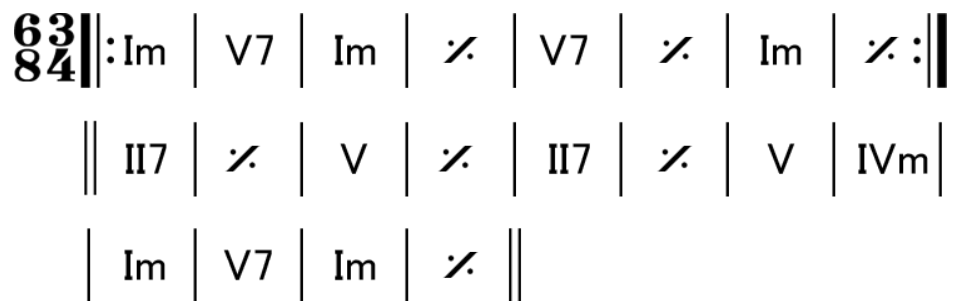


Figura 31 Estructura armónica del San Rafael

### Gavilán

De forma similar, se expondrá a modo de discusión la información encontrada de este golpe en:

Tabla 3

*Lista de recursos usados como contraste de información en el Gavilán*

| Material bibliográfico  | Ejemplos Audio/Video   |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Música Llanera Cartilla de iniciación musical -Carlos Rojas</li> <li>• Aspectos musicales del joropo - Claudia Calderón</li> <li>• Interpretación del arpa llanera – William Castro</li> </ul> | Versiones de: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anselmo López (1968)</li> <li>• Ángel C. Loyola (1996)</li> <li>• Indio Figueredo (1973)</li> <li>• Samuel Bedoya (2008)</li> <li>• Cholo Valderrama (2002)</li> <li>• CIRPA / Cartilla iniciación (s.f)</li> <li>• Cimarrón (2011)</li> <li>• Cheo Hurtado &amp; José Archila (2015)</li> <li>• Video “El Gavilán con Cuatro Venezolano” (2014)</li> </ul> |

Fuente: Elaboración propia

## Partes y Ciclo armónico

En este aspecto existen diferencias o variaciones en el ciclo armónico según la información encontrada. A pesar de las distintas notaciones de los tres autores se identifican dos partes del ciclo que corresponden a dos momentos contrastantes:

1. Progresión en tonalidad mayor (Ritmo armónico: un acorde por compás)

I – I (IV) – V7 – V7 – V7 – V7 – I – I

( ) : Acordes que pueden usarse como alternativa

2. Progresión en la tonalidad relativa menor

Según Rojas y Castro en el segundo momento la función de los acordes es de tónica (Im) y dominante (V7) cada una en dos compases (a) (similar al golpe Gaván) mientras que Calderón plantea tónica (Im) en un compás, subdominante (IVm) en un compás y dominante en dos compases (V7(b)) (similar al golpe Catira).

a. Im – Im – V7 – V7

b. Im – Ivm – V7 – V7

Una característica importante del ciclo es el enlace entre los momentos mencionados.

Según el ejemplo audiovisual “El Gavilan con Cuatro Venezolano” y el esquema armónico de Calderón este nexo es:

I – IIm – III7 – III7

Los demás ejemplos e información de material bibliográfico describen una progresión evidenciada por líneas de bajo descendentes hacia el nuevo centro tonal (relativa menor). El ritmo armónico es de dos acordes por compás, es usual el uso de la variación rítmica *Los Partidos*.

I VIIm – V IV – III7 IIm – I III7

## Estructura formal

El primer momento armónico (8 compases) se toca con repetición según todos los autores y ejemplos con la particularidad de que en la segunda repetición (2 últimos compases según esta notación) se hace la progresión considerada como enlace.

El número de repeticiones del segundo momento (Tonalidad relativa menor) varía según los intérpretes; en algunos casos está determinado y en otros es abierto y depende por ejemplo de la improvisación de un solista. A continuación, se ilustrarán estas posibilidades de ejecución del golpe El Gavilán:

- Versión descrita por Rojas, Castro y versiones de Ángel C. Loyola, Indio Figueredo, Samuel Bedoya, Cholo Valderrama, CIRPA / Cartilla iniciación, Cimarrón.

$$\begin{array}{c}
 \mathbf{\frac{63}{84}} \parallel : I \quad | \quad \not\propto \quad | \quad V7 \quad | \quad \not\propto \quad | \quad \not\propto \quad | \quad \not\propto \quad | \quad \overbrace{I \quad | \quad \not\propto}^{1.} : \parallel \\
 \overbrace{I \quad VI m \quad | \quad V \quad IV \quad | \quad III7 \quad II m \quad | \quad I \quad III7}^{2.} \parallel : VI m \quad | \quad \not\propto \quad | \quad III7 \quad | \quad \not\propto : \parallel VI m \quad | \quad V7 \quad | \\
 \cdot I m \cdots bVII \quad bVI \cdots V7 \quad IV m \cdots bIII \quad V7 \cdots I m \cdots \not\propto \cdots V7 \cdots \not\propto \cdots I m
 \end{array}$$

Figura 32 Variante 1 de estructura armónica de El Gavilán

- Versión descrita por Calderón y ejemplo audiovisual “El Gavilán con Cuatro Venezolano”.

$$\begin{array}{c} \mathbf{63} \\ \mathbf{84} \end{array} \parallel : I \quad | \quad \not\approx \quad | \quad V7 \quad | \quad \not\approx \quad | \quad \not\approx \quad | \quad \not\approx \quad | \quad \overbrace{I \quad | \quad \not\approx :}^{1.} \parallel$$
  

$$\overbrace{I \quad | \quad II_m \quad | \quad III7 \quad | \quad \not\approx \quad || : VI_m \quad | \quad II_m \quad | \quad III7 \quad | \quad \not\approx : || VI_m \quad | \quad V7 \quad |}^{2.}$$
  

$$\dots\dots\dots IV_m \dots\dots V7 \quad \dots \quad \not\approx \quad \dots\dots Im \dots\dots IV_m \dots\dots V7 \dots\dots \not\approx \dots\dots Im$$

Figura 33 Variante 2 de estructura armónica de El Gavilán

- Versión híbrida, este ejemplo es encontrado en las versiones Anselmo López y Cheo Hurtado & José Archila. El cambio armónico es sutil en los instrumentos. (De forma más evidente en el cuatro)

$$\begin{array}{c} \mathbf{63} \\ \mathbf{84} \end{array} \parallel : I \quad | \quad \not\approx \quad | \quad V7 \quad | \quad \not\approx \quad | \quad \not\approx \quad | \quad \not\approx \quad | \quad \overbrace{I \quad | \quad \not\approx :}^{1.} \parallel$$
  

$$\overbrace{I \quad VI_m \quad | \quad V \quad IV \quad | \quad III7 \quad II_m \quad | \quad I \quad III7 \quad || : VI_m \quad | \quad II_m \quad | \quad III7 \quad | \quad \not\approx : || VI_m \quad | \quad V7 \quad |}^{2.}$$
  

$$\cdot Im \dots bVII \quad bVI \dots V7 \quad IV_m \dots bIII \quad V7 \dots\dots Im \dots\dots IV_m \dots\dots V7 \dots\dots \not\approx \dots\dots Im$$

Figura 34 Variante 3 de estructura armónica de El Gavilán

### Otras consideraciones de la interpretación de El Gavilán

En algunas versiones se inicia la pieza con la progresión descendente al segundo momento, esta misma progresión en versiones como las de Cimarrón y Samuel Bedoya se repite como recurso técnico-expresivo. En todos los ejemplos se finaliza la pieza en la tónica menor del segundo momento.

## Lo melódico.

En la mayoría de los Golpes existe además un motivo característico denominado el “llamado”, que da la pauta de entrada al canto, motivo diferente en cada Golpe. Así mismo se caracterizan los Golpes por frases armónicas contundentes en bloque homorrítmico, de carácter conclusivo para hacer los “cortes” ó cierres y efectuar transiciones ó finales (Calderón Sáenz, 2015, p. 426).

Introducción melódica característica de El Gavilán:



The image shows a musical score for the beginning of 'El Gavilán'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, and a quarter note E2. The second system continues the melody with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass line continues with a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Figura 35 Melotipo de inicio de El Gavilán. Tomada de *Interpretación del Arpa Llanera* (Castro Rueda 2014, p. 261).

Introducción melódica característica de San Rafael: Presente en la parte A



Figura 36 Melotipo de inicio del San Rafael. Tomada de *Interpretación del Arpa Llanera* (Castro Rueda 2014, p. 279).

Un ejemplo de final usando homorritmia en pajarillo es este: Se enfatiza la progresión “giro frigio” usando bloques en hemiola.



Figura 37 Final característico del Pajarillo. Tomada de *Interpretación del Arpa Llanera* (Castro Rueda 2014, p. 278).

Una frase cadencial muy común en golpes como El Gaván y El Gavilán



Figura 38 Final característico de El Gavilán. Tomada de *Interpretación del Arpa Llanera* (Castro Rueda 2014, p. 265).

### Lo técnico expresivo.

En los Golpes puede identificarse distintos momentos de intención en la ejecución de los instrumentos algunas veces como respuesta a lo vocal o solista y otras como determinación de secciones o interludios contrastantes. Calderón (2015) pone como ejemplo el *Bordoneo* que “consiste en un juego melódico de los bajos del arpa, generalmente acompañado de simples percusiones acórdicas en el registro agudo, en coincidencia con la métrica del golpe seco de las maracas y los “trancados” del cuatro” (p. 426).



Figura 39 Ejemplo de bordoneo. Tomada de *Interpretación del Arpa Llanera* (Castro Rueda 2014, p. 274).

La figura anterior ejemplifica este momento en la ejecución del arpa llanera (Ejemplo característico del Pajarillo). Mientras en un plano superior se tocan acordes de la

progresión en *Partido*, en otro inferior los bajos o “bordones” desarrollan una melodía con un ostinato rítmico que contrasta con el acompañamiento básico.

Otro ejemplo de los recursos tímbricos y rítmicos usados es el referido por Castro (2014) como *chamarriao* o *cueriao*. Representado en la siguiente imagen en el plano inferior.



Figura 40 Ejemplo chamarriao o cueriao. Tomada de *Interpretación del Arpa Llanera* (Castro Rueda 2014, p. 283).

En la interpretación del arpa Castro dice: “... su resultado sonoro es agresivo y fuerte. Se puede interpretar dándole énfasis al staccato con apoyo que hace el pulgar” (p. 186).

## Fase 2

En esta fase se revisarán algunas características de tres estudios escritos para guitarra eléctrica con el fin de obtener ideas básicas sobre cómo se estructuran estas obras, que tan extensas pueden ser y cuáles son sus aspectos generales en cuanto a forma. Ideas que pueden ser referentes en el proceso creativo propio (Fase 3).

### **Etude#1 pour guitare électrique François Willemaers**

Esta obra se estructura principalmente en dos partes. Se hace una progresión armónica usando la técnica de Sweep Picking. Los diseños melódicos son repetitivos.

|                          |                                   |    |
|--------------------------|-----------------------------------|----|
| <b>Estudio:</b>          | Etude # 1 pour guitare électrique |    |
| <b>Autor:</b>            | François Willemaers               |    |
| <b>Metrica:</b>          | 5/8                               |    |
| <b>Forma:</b>            | AABA                              |    |
| <b>Partes:</b>           | A                                 | B  |
| <b>Cantidad compases</b> | 11                                | 22 |

Figura 41 Generalidades Etude #1 pour guitare électrique

### Advanced Hybrid Picking Etude (Pentarium) Gustavo Assis-Brasil

Esta es una pieza corta que se centra en la ejecución de la técnica de *Hybrid Picking*. Su estructura es lineal y no presenta repeticiones. El uso de semicorcheas como figura reiterativa es recurrente en toda la pieza.

|                          |   |
|--------------------------|---|
| <b>Estudio:</b>          | Advanced Hybrid Picking Etude (Pentarium) |
| <b>Autor:</b>            | Gustavo Assis-Brasil                      |
| <b>Metrica:</b>          | 4/4                                       |
| <b>Forma:</b>            | A   |
| <b>Partes:</b>           | A   |
| <b>Cantidad compases</b> | 13  |

Figura 42 Generalidades estudio Pentarium

### Etude #1 Julian Lage

En este estudio se evidencia el abordaje de la técnica *String Skipping* o saltos de cuerda. Mediante la reiteración de la célula rítmica compuesta por tres corcheas se dibuja el uso de algunos acordes en disposiciones abiertas o *spread voicings*.

Respecto a los otros ejemplos en esta fase, éste estudio tiene mayor extensión no sólo por su cantidad de compases escritos (59) si no por la repetición de sus secciones. La

partitura analizada es una transcripción musical de una ejecución grabada en video por el guitarrista. Si bien se pueden identificar ciertos momentos o partes no existe homogeneidad en su duración y repetición a lo largo de la pieza.

|                          |                     |   |   |   |   |
|--------------------------|---------------------|---|---|---|---|
| <b>Estudio:</b>          | Etude # 1           |   |   |   |   |
| <b>Autor:</b>            | Julian Lage         |   |   |   |   |
| <b>Metrica:</b>          | 6/8 9/8 12/8        |   |   |   |   |
| <b>Forma:</b>            | A B C D A B C D E A |   |   |   |   |
| <b>Partes:</b>           | A                   | B | C | D | E |
| <b>Cantidad compases</b> | 4                   | 8 | 4 | 3 | 2 |

Figura 43 Generalidades Etude # 1

### Fase 3

A continuación, se mostrarán algunos elementos relevantes respecto al proceso creativo de los tres estudios. Se plantearon relacionando técnicas y Golpes de la siguiente forma:

- Estudio 1: Hybrid Picking y El Gavilán
- Estudio 2: Sweep Picking y Pajarillo
- Estudio 3: String Skipping y San Rafael

Las partituras completan se anexarán al documento.

#### Estudio 1:

##### Hybrid Picking

Esta pieza se desarrolla en dos “vueltas” o ciclos del Golpe El Gavilán. La tonalidad es Sol mayor en el primer momento y Mi menor (relativa) en el segundo. Se implementó la variante armónica 1 abordada en la fase 1. En ésta se hace una progresión descendente para conectar las partes mayor y menor. La partitura contiene 48

compases. La progresión menor se repite más veces en la primera vuelta que en la segunda. Como se evidenció en la fase 1 el número de repeticiones puede variar según la intención del autor.

La exploración de la técnica se hizo dando uso a entramados polifónicos, acordes y planos melódicos con alturas diferenciadas. Son recurrentes en la pieza los patrones del bajo

Se incorporan elementos característicos llaneros como el bordoneo: la voz inferior o bajo hace una melodía mientras se ejecuta un ostinato rítmico en las voces superiores.



Figura 44 Bordoneo en Estudio 1

Uso de elementos rítmico como Los Partidos y Hemiola:

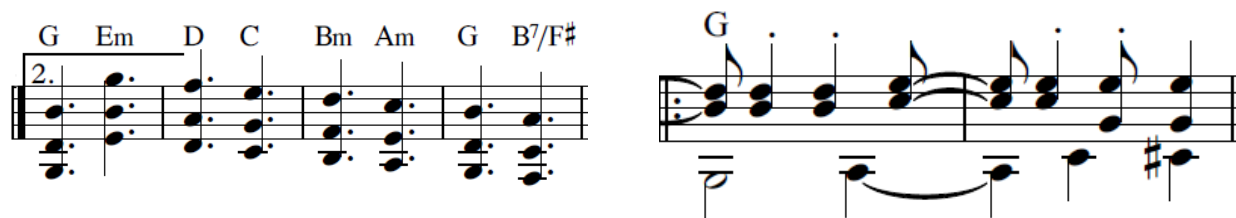


Figura 45 Partidos(izquierda) y Hemiola en voz inferior(derecha) en Estudio 1

El final se hace con un melotipo característico y una escala ascendente haciendo uso de cuerdas al aire evocando un efecto sonoro del arpa.

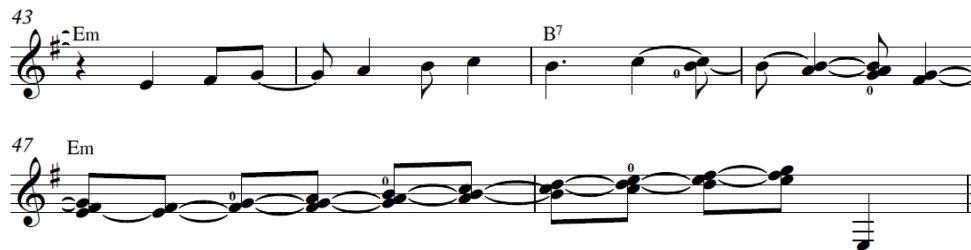


Figura 46 Frase final Estudio 1

## Estudio 2:

### Sweep Picking

Este estudio se basa en elementos del Pajarillo. Su tonalidad es Re menor. Contiene 90 compases notados. Se diferencian 3 momentos importantes. La introducción(25c), el desarrollo del ciclo armónico de Pajarillo (42c) y coda (23c).

La introducción y coda son contrastantes a la estructura armónica del Pajarillo.

Calderón (2015) afirma: “Dentro de una vuelta armónica más corta, paradójicamente se pueden elaborar estructuras melódicas más largas con más soltura, tejer desarrollos sin las rígidas cláusulas de las formas más extensas. (p. 426)”. En concordancia con este planteamiento se exploraron posibilidades de variación y diferenciación melódica y armónica.

En el aspecto rítmico predominan las corcheas como figura reiterativa. Se dio uso a la clave rítmica del régimen Por Derecho para generar la asociación con este sistema acentual.



Figura 47 Uso de clave rítmica Por Derecho en Estudio 2

Del mismo se abordó la Hemiola como variación rítmica, por ejemplo, configurando agrupaciones de cuatro corcheas.



Figura 48 Uso de hemiola en Estudio 2

Se incluyeron algunos elementos melódicos característicos del Pajarillo como la siguiente frase encontrada en la versión de este golpe de William Castro. Melotipo conocido como “llamado”:



Figura 49 Llamado en Estudio 2

Inspirándose en los bloques armónicos que se ejecutan en el “bordoneo” se usan notas superiores pedales:



Figura 50 Notas pedales en Estudio 2

Se enfatizan notas con figuras similares a las del bajo:



Figura 51 Acentuación similar al bajo en Estudio 2

De igual forma se da uso a frases cadenciales como el “giro frigio”



Figura 52 Giro frigio en Estudio 2

En este estudio se quiso explorar los límites de la premisa de mantener el pick en una misma dirección. Abordando distintos diseños melódicos con arpeggios, escalas e intervalos.

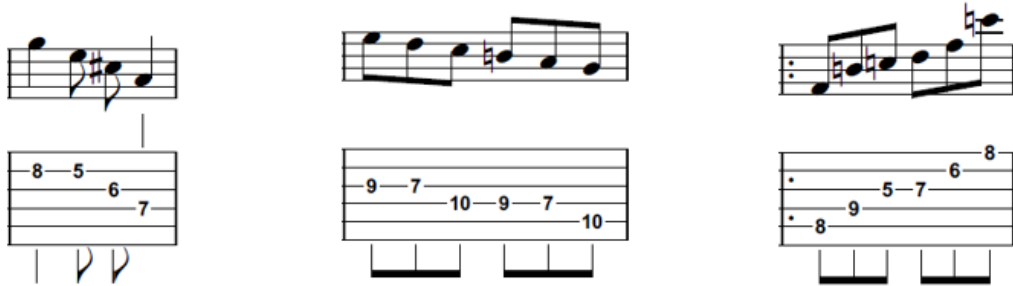


Figura 53 Arpeggios(izquierda), Escalas(centro), Distintos intervalos (Derecha) en Estudio 2

### Estudio 3

#### String Skipping

Este estudio se estructura en dos “vueltas” o ciclos del golpe San Rafael. La tonalidad es La menor. Los compases en partitura son 45. Se emplea la variación de la estructura formal del golpe sin repetición en la parte B tal como se caracterizó en la fase 1. Se concluye con la reiteración de la Revuelta.

Se usaron elementos característicos en el aspecto melódico tales como:

Frase de inicio:

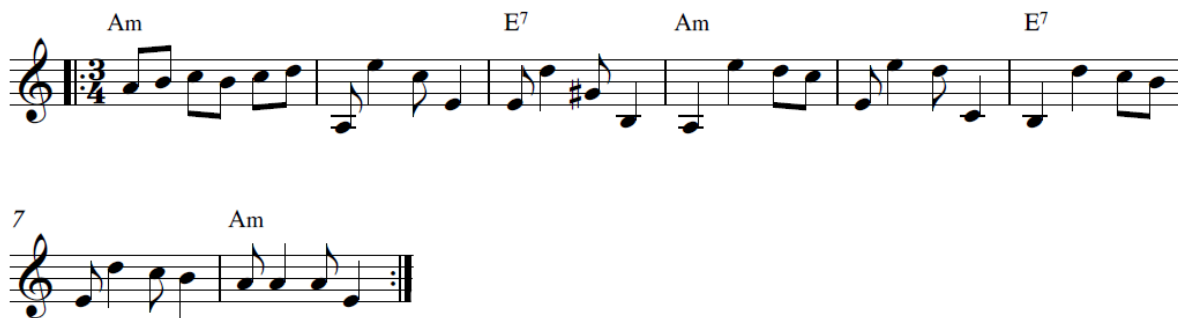


Figura 54 Frase de inicio en estudio 3

Bordoneo:



Figura 55 Bordoneo en Estudio 3

Figuras del bajo. Este recurso se usó ampliamente para generar la ilusión de distintos planos melódicos en contraste con otras alturas y para afirmar la sensación del régimen acentual Por Corrio.



Figura 56 Figuras del bajo en Estudio 3

De la misma forma algunos elementos rítmicos:

Clave rítmica Por Corrio

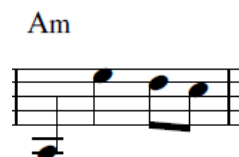


Figura 57 Clave rítmica Por Corrio en Estudio 3

Partidos, usando agrupaciones de notas que evidencian el bajo haciendo estas figuras



Figura 58 Partidos en estudio 3

Hemiola, sugiriendo acento cada dos tiempos



Figura 59 Hemiola en Estudio 3

Figuras de los ataques abiertos del cuatro en Por Corrio

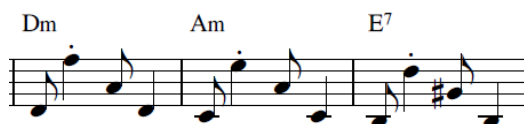


Figura 60 Figura de ataques abiertos de base del cuatro en Estudio 3

El abordaje de la técnica de String Skipping se hizo a partir de diseños melódicos con distancias interválicas propicias para ejecutar en cuerdas no contiguas. Se configuró de esta manera el amplio uso de acordes de triada principalmente en disposiciones abiertas.

### Conclusiones

Como se ha evidenciado, la guitarra eléctrica surge en un contexto de músicas populares. Podríamos decir que su rol cultural ha estado en permanente retroalimentación con su entorno. Esta misma relación de interfluencia podría considerarse como un resultado del presente trabajo en cuanto a que el diálogo planteado entre el instrumento y la música llanera es de dos vías: sus aspectos musicales, técnicos y contextuales se influyen entre sí de igual forma.

Tal como se constató, la música llanera como hecho sonoro puede ser sistematizado, pero al ser un producto cultural es propicio a la transformación. Por ejemplo, las

variaciones en las posibilidades de ejecución de los golpes analizados San Rafael y El Gavilán evidencian rasgos de multiplicidad y diversidad en estas músicas.

El proceso de relacionar elementos de Golpes llaneros con aspectos técnicos de la guitarra eléctrica resultó provechoso. Es necesario considerar que la intención planteada para las creaciones musicales se basó en la exploración de las técnicas y no en la adaptación o arreglo riguroso de los elementos musicales de los Golpes al instrumento. En relación con lo anterior, los estudios resultantes representan solo algunas de las posibilidades de conjugar lo técnico en estos estilos musicales. Dado que se trabajó cada técnica por separado conviene en nuevos espacios de creación del instrumento el uso combinado de las técnicas. Este trabajo puede ser exploratorio para plantear nuevos diálogos con estilos musicales tradicionales o populares desde la guitarra eléctrica y otros instrumentos. Así mismo, los resultados pueden ser usados en espacios académicos en donde se justifica nutrir repertorios técnicos del instrumento con nuevas alternativas.

## **Bibliografía**

Bedoya Sánchez, S. (2008). Tientos de tierra llana. San Rafael [Grabado por J. M. Sossa Ropain]. De *Interfluencias*. Bogotá: Facultad de Artes ASAB.

Bedoya Sánchez, S. (2008). Tientos de tierra llana. Gavilán [Grabado por J. E. Mesa]. De *Interfluencias*. Bogotá: Facultad de Artes ASAB .

Bedoya, S. (2015). El Joropo. Un sistema musical 1992. En N. Lambuley Alférez, *Samuel Bedoya y la pedagogía* (pp. 45-53). Bogotá: Instituto Departamental de Cultura del Meta.

- Bedoya, S. (2015). La forma musical Plan Piloto EMCH. 1989. En N. Lambuley, *Samuel Bedoya y la pedagogía* (pp. 60-69). Bogotá: Instituto Departamental de Cultura del Meta.
- Beltrán Sánchez, O. A. (2019). *Syllabus INSTRUMENTO (I-II-III-IV-V-VI)*. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.
- Calderón Sáenz, C. (2015). Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia. *Música oral del sur N° 12*, 419 - 444.
- Cardona, B. (2007). *Estudios característicos Estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales (Tesis de maestría)*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Castro Rueda, W. M. (2014). *Interpretación del Arpa Llanera*. Bogotá: Instituto Departamental de Cultura del Meta.
- Cimarron. (2011). El gavilán (The Sparrow Hawk). De *¡Cimarrón! Joropo Music from the Plains of Colombia*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=1Hydk7JlxcY>
- Cimarron. (2019). Auténtica llanera (The Sparrow Hawk). De *Orinoco*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=-5Ysgt8NziE>
- Daza Cuartas, S. (2009). Investigación-creación Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horiz. Pedagógico. Volumen 11. N° 1.*, 87-92.
- Fernández, E. (2001). *Technique, Mechanism, Learning*. Columbus: Guitar Heritage Inc.
- Figueredo, I. (1973). El Gavilán. De *Joropos Instrumentales Con El Indio Figueredo El Arpista Del Llano*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=K0lw7ogxEAA>
- Forero Góngora, J. E. (2014). *Instrumentacion de la guitarra eléctrica dirigida a compositores y arreglistas no guitarristas (Trabajo de pregrado)*. Bogotá D.C.: Universidad Distrital Francisco Jose de Cladas Facultad de artes ASAB.
- Fundación CIRPA. (s.f). El Gavilán. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=EfhqmiTCD4>
- Fundación CIRPA. (s.f). San Rafael. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5QinZn7ctT4>

- Gill, D. (23 de 07 de 2007). Essential Practice Routines: String Skipping DVD.
- Gill, D. (13 de 10 de 2014). 51 Sweep Picking Licks | Guitar Lessons With Danny Gill Licklibrary.
- Henzig, L. (11 de Febrero de 2017). *A History of the Electric Guitar 1927 - 1957*.  
Obtenido de Tune Your Sound:  
[http://www.tuneyoursound.com/sites/default/files/exhibition\\_cactus\\_a\\_history\\_of\\_the\\_electric\\_guitar.compressed.pdf](http://www.tuneyoursound.com/sites/default/files/exhibition_cactus_a_history_of_the_electric_guitar.compressed.pdf)
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. Mexico D.F.: McGraw-Hill/ Interamericana Editores, S.A. DE C.V.
- Humpries, J. (18 de 02 de 2015). *Electric Etudes: U2's The Edge*. Recuperado el 20 de 10 de 2019, de Premier Guitar: <https://www.premiarguitar.com/articles/22230-electric-etudes-u2s-the-edge>
- Hurtado, A. J., & Archila, J. (2015). Gavilán. De *Music of the cuatro and the arpa*.  
Obtenido de  
<https://open.spotify.com/track/5rScdHEGOiZm4KYMZiXI0U?si=s5fTJtROQVekHKV1u3UKsA>
- Hurtado, A. J. (2015). San Rafael. De *Cuatro arpas y un cuatro*. Obtenido de  
<https://open.spotify.com/track/4tG7tZNKiRkgQHI8rHmseR?si=XxR53yKDTkqBulx3SW05zQ>
- Iznaola, R. (2000). *Ricardo Iznaola On Practising*. Pacific,MO: Mel Bay Publications,INC.
- Lambuley Alférez, N. (2015). *Samuel Bedoya y la pedagogía*. Bogotá: Instituto Departamental de Cultura del Meta.
- Lambuley, N. (2002). Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (pp. 1-8). México, Distrito Federal: IASPM-AL. Obtenido de  
<https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2cUd3UI81aG1VeVU/view?usp=sharing>

- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lengwinat, K. (2014). Joropo. *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world VOLUME IX GENRES: CARIBBEAN AND LATIN AMERICA*, 400-403.
- López Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona.
- Lopez, A. (1968). El Gavilán Primito. De *Viajando al llano*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=B39Oqym5G90>
- Lopez, A. (1997). San Rafael. De *Clásicos De Oro*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=7PpqTRTQnM>
- Loyola, A. (1996). El Gavilán. De *Bravos del canto llanero*. Obtenido de <https://open.spotify.com/track/4ZTQu4rylucS57jnQjpUtJ?si=0rPdRaoeSny5clcDabjWmQ>
- Martinez Alvarado, S. (2015). *Adaptación de elementos técnicos, rítmicos y tímbricos de la bandola llanera a la guitarra eléctrica: un proceso creativo en una obra inédita de rock (Trabajo de pregrado)*. Bogotá, D.C.: Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, Facultad de artes ASAB.
- Medina Tamayo, J. M. (2015). *Algunos Aspectos técnicos e interpretativos de la guitarra eléctrica champeta en Carlos Vives y la provincia (Trabajo de pregrado)*. Bogotá D.C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de artes-ASAB.
- Ministerio de Cultura. (2004). Presentación. En C. Rojas, *Música llanera Cartilla de iniciación musical* (pág. 4). Bogotá: Plan nacional de música para la convivencia.
- Munar Molina, O. F. (2017). *Adaptación de patrones ritmo-melódicos de marimba de chonta en género de juga a la guitarra eléctrica (Trabajo de pregrado)*. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.
- Perdomo, E. (1993). San Rafael. *Cantares de tierra llana*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=sY3Olc5ZTcA>
- Pineda Monroy, S. A. (2016). *A Cuerda de Chonta Tres composiciones para guitarra eléctrica y formato de marimba basadas en el género del currulao del litoral*

- Pacífico sur de Colombia (Trabajo de pregrado)*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de artes ASAB.
- Rodriguez Balcer, G. A. (2016). *El autor realiza transcripciones de marimba de chonta en piezas musicales del género de juga y las adapta a la guitarra eléctrica (Trabajo de pregrado)*. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.
- Rodriguez Rey, C. A. (2016). *Improvisación sobre los golpes pajarillo, gabán, zumba que zumba y tres damas tratados como estándares de la combinación de música llanera y jazz (Trabajo de pregrado)*. Bogotá, D.C.: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, facultad de artes ASAB.
- Rojas Barragán, T. A. (2016). *Dos Golpes Llaneros para Violín: Un Material de Estudio para la Apropiación de Aspectos Técnicos del Instrumento (Trabajo de pregrado)*. Bogotá, D.C.: Universidad Pedagógica Nacional.
- Rojas Hernandez, C. (2004). *MUSICA LLANERA Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ruiz, U. (2017). San Rafael. De *Cabalgando la Llanura*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=MbtpnIFhjDQ>
- Samson, J. (2003). *Virtuosity and the Musical Work : The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seguret, C. (1999). *El mundo de las guitarras*. Barcelona: ULTRAMAR EDITORES, S.A.
- Tsong, M. (2001). *Études por piano, primer livre of György Ligety: Studies in composition and pianism*. Houston: Rice University.
- Tu cuatro. [Tu cuatro]. (2014). El Gavilan con Cuatro Venezolano [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=s5Scwrw-SdY>
- Valderrama, O. (2002). El Gavilán. De *Historia Musical Del Llano Vol.3*. Varios artistas. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=eVbj0cXA1c4>
- Valderrama, O. (2001). Mi San Rafael. De *Corazón Marca'o*. Obtenido de <https://open.spotify.com/track/1wQhILUStiYLtZTs5c4Ls?si=HMpf0HGjT1GbGyj2jeadIA>

- Valbuena Romero, F. C. (2017). *“Del grito al pick” aplicación de características interpretativas de la gaita hembra, en el aire de gaita, al lenguaje de la guitarra eléctrica (Trabajo de pregrado)*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional.
- Varios. [Carlos Natera]. (2011). San Rafael (Joropo) en llano adentro [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=tJ\\_mMlj-1Lo](https://www.youtube.com/watch?v=tJ_mMlj-1Lo)
- Vásquez Calderón, C. A. (2018). *Tres piezas llaneras para trombón. Repertorio para formación de trombonistas de nivel universitario (Trabajo de pregrado)*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Zea Giraldo, N. A. (2018). *Interpretación de dos composiciones para guitarra eléctrica solista: bambuco-jazz y bullerengue-funk (Trabajo de pregrado)*. Bogotá D.C.: Universidad Francisco José de Caldas Facultad de Artes-ASAB.