CUATRO OBRAS, DOS GUITARRAS, UN LENGUAJE

Tutor:

Maestro Pedro Ángel

Línea de Profundización Instrumental (Composición y arreglos)

Kennedyson Alfredo Ramirez Pinzon

20052098032

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes (ASAB)

Bogotá D.C.

2013

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a **Dios,** que con sus bendiciones me permite estar más cerca de mis sueños, mi madre Hilda Pinzon y padre Manuel Ramirez, a toda mi familia, agradezco y dedico la música que he de interpretar, gracias por todo su apoyo incondicional y multiforme de toda la vida, por todos los tantos consejos de vida para ser lo que soy, al *Rock*, a la Facultad de Artes de la Universidad Distrital (ASAB), por aportarle a mi vida la profesión más bella del mundo, a los Maestros de la ASAB, fuente de muchas motivaciones para ser cada día una mejor persona y un más habilidoso músico y al arte de los sonidos en todas sus manifestaciones y sus intérpretes , **la Música**!

Tabla de contenido

1. Introducción

2. Planteamiento del problema

2.1. Antecedentes

2.2. Justificación

2.3. Pregunta de investigación

2.4. Objetivos

2.4.1. Objetivo general

2.4.2. Objetivos específicos

3. Metodología

4. Referentes conceptuales

4.1. Definiciones de conceptos

4.1.1 Forma *Blues*:

4.1.2 El nacimiento del jazz

4.1.2.1 Evolución y estilos

4.1.5.2 La era del swing

4.1.3 Elementos de armonía moderna y *Jazz*

4.1.4 Standards de Jazz

4.1.5 Referente escrito de los standards

4.1.6 la armonía en el jazz

4.1.6.1 Escalas y modos

4.1.6.2 Armonización y construcción de acordes

4.1.6.3 Superestructuras y tensiones

4.1.6.4 *Dominantes secundarios*

4.1.6.5 Dominantes substitutos

4.1.7 El *Metal* Neoclásico

4.1.7.1 Cacophony

4.1.8 Técnicas de ejecución (Guitarra Eléctrica):

5. Descripción de la Propuesta Musical

5.1 Instrumental uno (EXTRADITE) "lenguaje, forma, aspectos generales, planeación grafica"

5.1.1 Aspectos puntuales de la obra Extradite.

5.2 Instrumental dos (BURJ - KHALI) "lenguaje, forma, aspectos generales, planeación grafica"

5.2.1 Aspectos puntuales de la obra Burj - khali.

5.3 Instrumental tres (IMPRESSIONS) "lenguaje, forma, aspectos generales, planeación grafica"

5.3.1 Aspectos puntuales de la obra Impressions.

5.4 Canción (JUNTO A TI) "lenguaje, forma, aspectos generales, planeación grafica"

5.4.1 Aspectos puntuales de la canción Junto a Ti.

5.6 Desarrollo; Criterios que como intérprete, compositor y arreglista he aplicado para el tratamiento del material en los tres arreglos compositivos:

6. Conclusiones

6.1 Formato instrumental

6.2 Viabilidad

6.3 Bibliografía

6.4 ANEXOS

6.4.1 Partituras de las cuatro obras

6.4.2 Glosario

6.4.3 Soportes de audio de la interpretación de los tres arreglos compositivos.

1. INTRODUCCIÓN

La versatilidad es una de las características del músico actual, que tiene la cualidad de trabajar en distintos equipos, dándose a menudo el caso de que no se conocen unos a otros y proceden de distintos entornos. Como ejemplo, los músicos de sesión son utilizados en cualquier situación en la que se requieren habilidades musicales a corto plazo, desde unas horas hasta muchos meses. En este orden de ideas los nuevos músicos están inmersos en muchas situaciones en las que exige gran calidad y urgencia en los resultados exigidos.

Junto a esta necesidad de transmitir diferentes lenguajes musicales, se desarrollan habilidades en el músico que posibilitan su desempeño simultaneo en distintos espacios como lo es un estudio de grabación, el componer anuncios, música de películas, para programas de televisión, para proporcionar acompañamiento instrumental o vocal a artistas o grupos consolidados, para la creación o arreglo de un tema bien sea instrumental o vocal cuando un grupo lo requiere.

La creación de "Cuatro obras, dos guitarras y un lenguaje" enfoca la versatilidad del músico aproximándose al lenguaje de la guitarra eléctrica y acústica, con el propósito de explorar e interpretar elementos tímbricos y técnicos básicos del instrumento, valiéndose de la experiencia en la interpretación y composición como posibilidad práctica y efectiva para la mejor ejecución de los dos instrumentos.

CUATRO OBRAS DOS GUITARRAS UN LENGUAJE

2. Planteamiento del problema

Nuestra formación musical es influenciada de muchas formas. Desde nuestro primer acercamiento al instrumento hasta las razones que nos llevan a orientar nuestra labor en géneros y estilos que nos resultan prácticos e interesantes en muchos puntos de vista de nuestra vida cotidiana. La labor es ardua y cada experiencia influencia directamente nuestra actividad artística. Por lo general cada intérprete y/o compositor centra su atención en un instrumento y estilo de música en particular.

En el medio musical actual que vivimos en Colombia, en muchos casos se exige al intérprete - compositor y arreglista tener conocimiento formal de diferentes tipos de música, del lenguaje particular del instrumento, de la habilidad de interpretarlo, de su rol en distintos formatos instrumentales y del dominio de los recursos compositivos que permitirán hacer posible la materialización de las ideas en temas originales y/o arreglos compositivos.

Ante este reto, la creación de "Cuatro obras, Dos guitarras, un Lenguaje" consiste en la elaboración de cuatro piezas escritas para guitarra eléctrica y guitarra acústica en contextos distintos y por consiguiente en formatos diferentes, en un lenguaje que cuenta con todos los elementos de un idioma, tiene gramática, sintaxis, comunicación y significado, aunque éste sea abstracto, como lo es la música. Ante este reto se hace vital el conocer algunos de los principales aspectos del lenguaje de los dos instrumentos y estéticas de músicas urbanas como el *jazz*, el *rock* y la música vocal comercial.

2.1 ANTECEDENTES

Con el fin de determinar nuestro enfoque metodológico, vamos a centrar nuestra atención en la actual tendencia del proceso de formación del estudiante de instrumento y/o de composición y arreglos, el cual permite incursionar en diversos contextos de la música. Las

herramientas adquiridas a través del proceso formativo de un músico da la posibilidad de explorar en estilos y músicas distintas hasta el punto que desee, teniendo en cuenta los recursos analíticos, las experiencias con diferentes músicas y formatos, y la circulación de las mismas en medios de comunicación.

No obstante, teniendo en cuenta el amplio catalogo de temas y campos que la formación musical académica debe abarcar en poco tiempo, a veces se tratan temáticas de manera superficial y no se alcanza a profundizar en cada tipo de música. La forma en que cada instrumento se mimetiza con su sonoridad al ensamble musical da como resultado una obra con identidad propia.

En este momento el estudiante decide aspectos que desea profundizar de manera autodidacta, que enriquecerán su labor cotidiana en la disciplina de la música y permitirán que logre desenvolverse con mayor destreza en las exigencias que actualmente el medio musical requiere.

Tanto interpretes como compositores tienen la posibilidad de plantearse metodologías de estudio y sacar mayor provecho a la academia, buscando la manera de abordar en forma responsable la riqueza de los distintos contextos de la música.

2.2 JUSTIFICACIÒN

Este trabajo pretende explorar el resultado de un proceso de formación y el comienzo de otro como profesional. Así mismo pretende resaltar la posibilidad de que un intérprete, compositor y arreglista, incursione con acierto en contextos musicales distintos, dando respuestas acordes a la exigencia actual del medio musical.

Consideramos aspectos relevantes de nuestra formación musical, basados en la labor académica y empírica, que a la par permiten una ejecución consciente del instrumento en su rol dentro de un ensamble.
¿Es posible para un músico incursionar acertadamente en la interpretación de la guitarra acústica, eléctrica y en el área de la composición de manera paralela?

El solo hecho de conocer aspectos básicos del lenguaje de cada instrumento y la relevancia de su correcta interpretación en el momento de aportar su sonoridad al enriquecimiento del ensamble de algún género o por el contrario, explorar posibilidades interpretativas como solista, requiere recorrer un largo camino que es posible transmitir siguiendo un proceso que describe experiencias que permiten apropiar conceptos interpretativos, básicos del instrumento.
De esta manera abordamos el estudio de la guitarra desde un punto de vista, en el que teniendo en cuenta sus posibilidades tímbricas e interpretativas, muy distintas entre los dos instrumentos, es posible emprender un camino para conocer los lenguajes básicos de los dos instrumentos y así lograr conocimientos fundamentales que den el suficiente nivel interpretativo para lograr una buena ejecución en un contexto actual de versatilidad en el músico.

2.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÒN

¿Es posible para un músico desarrollar lógica y adecuadamente sus ideas musicales en el área de la composición e incursionar acertadamente en la interpretación de la guitarra acústica, eléctrica de manera paralela?
¿Cómo la apropiación del lenguaje de la guitarra eléctrica y acústica enriquece al músico para desenvolverse con versatilidad en el ámbito musical actual?
¿Conozco recursos técnicos, tímbricos, armónicos e interpretativos básicos de la guitarra que me permiten una versatilidad en el contexto de la interpretación y composición?
¿Cómo el lenguaje del instrumento enriquece a una interpretación y/o composición libre?
¿Como logro por medio de la práctica de cuatro obras originales, un desarrollo de habilidades interpretativas básicas en ambos instrumentos?

2.4. Objetivos

2.4.1. OBJETIVO GENERAL

Creación de cuatro obras originales que promuevan en el interprete y/o compositor y arreglista, habilidades y destrezas musicales que se centran en el conocimiento y manejo del lenguaje básico de la guitarra acústica y eléctrica como herramienta para una interpretación apropiada y rica en elementos técnicos , tímbricos, armónicos e interpretativos paralelo al continuo desarrollo lógico y adecuado de nuestras ideas musicales enfocadas en la composición.

2.4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

a) Conocer recursos básicos de lenguaje de la guitarra por medio cuatro obras originales.
b) Promover la práctica de los recursos técnicos armónicos e interpretativos de ambos instrumentos por medio de las cinco obras originales.

c) Proponer por medio de las obras compuestas, ejercicios que permitan desarrollar habilidades en aspectos técnicos e interpretativos de ambos instrumentos.

d) Plantear el reconocimiento y apropiación de técnicas en la guitarra eléctrica y acústica.

e) Aportar obras con elementos texturales e improvisatorios del instrumento.

f) Crear cuatro obras musicales que requieran algunos de los recursos tímbricos, armónicos y técnicos básicos que ofrece la guitarra eléctrica y acústica.

g) Contribuir a procesos de formación musical, con la exposición de recursos interpretativos del instrumento.

h) Crear un espacio en donde intérpretes y compositores de ambos instrumentos encuentren una experiencia de escucha que incorpora la versatilidad del músico en ambos instrumentos.

3. METODOLOGIA

Entre el punto de partida y llegada de un proceso de composición, hay un largo espacio que incluye la elaboración de un planteamiento, estructura musical, procedimientos compositivos que dependen de las posibilidades del estilo, la habilidad compositiva y concepto del compositor.

Es posible inferir de los tres procedimientos, unos componentes metodológicos comunes.

El primero es el componente de sonido, definido y limitado inicialmente por el formato y los recursos conocidos por el compositor.

El segundo es el contexto y/o estilo de música, que busca referentes sonoros y nos da un análisis de audición y transcripción como herramienta de análisis que permite conocer y entender teórica y estructuralmente la música.

El tercero es el apoyo en fuentes escritas que nos permite, aparte de su interpretación correcta, detallar mediante la materialización de la idea en el papel, toda su organización, recursos y técnica compositiva utilizada para llegar al fin último "hacer música".

En el marco de esos tres componentes se desarrollan procedimientos micro, cuyo orden y modos son sugeridos por el estilo musical de la pieza.

A continuación se describe el orden metodológico seguido en el desarrollo de nuestro trabajo musical.

1. La interpretación de la guitarra eléctrica y acústica como aporte a la versatilidad necesaria en el ámbito musical actual.

2. Escuchar algunos géneros musicales que resalten el rol de la guitarra eléctrica y acústica para entender aspectos relevantes de su lenguaje y su papel en el enriquecimiento de los mismos.
3. Realizar un cuadro analítico de cada pieza a componer que describa su instrumentación, ritmo, lenguaje, forma y descripción de generalidades.

4. Describir el proceso compositivo que incluye: contexto, lenguaje, forma, género y generalidades de la composición de los temas originales.

5. Creación de "*CUATRO OBRAS, DOS GUITARRAS, UN LENGUAJE"*.

6. Reconocer recursos técnicos, tímbricos, armónicos e interpretativos básicos de la guitarra por medio de las cuatro obras originales.

7. Ejecutar organizadamente cuatro obras originales enfocadas a la construcción de un pensamiento y apropiación de elementos básicos de interpretación del instrumento.

8. Interiorizar los recursos en el instrumento, aprendidos en el transcurso del montaje, para articularlo como elemento funcional en el instrumento.

9. Llevar a cabo el montaje de las obras, acompañando las agrupaciones.

4. REFERENTES CONCEPTUALES

Para el desarrollo de nuestro objetivo, es necesario conocer conceptos básicos de algunos géneros musicales así como de la breve aproximación a los elementos concretos que se usan en el instrumento para obtener una sonoridad deseada.
Dentro del ámbito de formación musical de los guitarristas acústicos, es de gran relevancia el conocimiento de la obra del maestro Abel Carlevaro "Método de Guitarra" que plantea ejercicios que tratan aisladamente dificultades técnicas del instrumento, tanto de la mano derecha como de la mano izquierda. Se aborda la técnica instrumental no como un fin sino como un medio al servicio de la música, por el cual el alumno se va elevando en su condición de artista. El estudio constante de la guitarra exige un trabajo mental que permite resolver los problemas mecánicos, con relación al instrumento. La experiencia podrá demostrar que es más conveniente el estudio razonado y consciente, que pretender el dominio de la técnica por medio de movimientos defectuosos que darían como único resultado una lamentable pérdida de tiempo y esfuerzo. En consecuencia todo ejercicio debe estudiarse muy lentamente, y una vez dominado puede acelerarse, pero nunca a un tiempo que impida el control de los movimientos.
El Maestro Abel Carlevaro nos da una idea general de los distintos problemas que presenta el estudio de las manos izquierda y derecha aisladamente, partiendo del elemento mismo de cada problema particular aislada mente, cuyas soluciones ya han sido encontradas en el trabajo diario y a través de la propia experiencia.

Las ejecuciones faltas de precisión y desproporcionadas en sus concepciones de tiempo y dinámica, restan valor a la interpretación y traen como consecuencia la falta de interés en el oyente.
Una buena interpretación depende de muchas cosas como de una correcta digitación, forma de toque consciente de las dos manos, acomodación súbita de las dos manos en distintas situaciones, sumisión absoluta del juego mecánico a la voluntad superior de la mente y el descanso intermitente y constante de los dedos que no actúan. En esta forma el intérprete estará capacitado para transmitir sin obstáculo, el contenido de la música a ejecutar.

Por otra parte es importante el estudio de diversos métodos de guitarristas eléctricos como Jhon Petrucci, Frank Gambale, Joe Pass y Dave Celentano, en los que se inicia un estudio metódico de la guitarra eléctrica, trabajando fragmentos cortos de improvisación y formas de fraseo de pocos compases de extensión, en los que se tratan técnicas básicas del instrumento y elementos de improvisación en contextos tonales y modales, básicos en el resultado musical deseado.

Un referente de gran valor es la recopilación de la discografía de diferentes músicos como /Gentil Montaña/ Rolan Dyens/ Agustin Barrios/ Clemente Diaz/ Pat Martino/ Stanley Jordan/ Frank Gambale/ Joe Pass/ Jon Petrucci/ Steve Vai/ (entre algunos de los Guitarristas seleccionados para nuestro objetivo) Grandes músicos que exploran una gran cantidad de posibilidades de cada género y que son referentes e iconos musicales que nos son de gran ayuda.

4.1.1 Forma *Blues*:

Es necesario citar en unas breves líneas, algunos de los de los elementos históricos del genero blues, pues resulta importante para saber el por qué de sus sonoridad melancólica y sus letras tristes.

Comúnmente en el *blues*, curiosamente al igual que en los sonotipos llaneros es una estructura ritmo armónica definida, implementada inicialmente por la tradición folclórica negra en el periodo de esclavitud en los Estados unidos, y posteriormente adoptada por las ciudades americanas en vía de desarrollo, tras sufrir una serie de cambios significativos en su ejecución y divulgación transcultural.

Para adentrarnos un poco más, el blues es una expresión musical que llegó a los Estados Unidos de América del Norte a través de los esclavos que provenían principalmente de la costa occidental de África. Los esclavos viajaban en los barcos encadenados, por lo que se conjetura que la única forma musical que podían interpretar era la vocal, aunque pudiera ser que algún instrumento llegara con ellos en su viaje[1].

El blues era interpretado por un solista y la temática era sobre los problemas cotidianos, el día a día. Los cantos de trabajo están asociados más a las cuadrillas de trabajadores negros o a las brigadas de prisioneros desparramados por las sucias y polvorientas carreteras del sur, interpretando ritmos uniformes y comúnmente con frases improvisadas por una voz solista y un estribillo con el que respondían el resto de los trabajadores. El "holler" blues es más un estilo a capela, con el cantante interpretando para sí mismo pero con un elevado tono de voz y una mayor libertad[2].

El blues (cuyo significado es *melancolía* o *tristeza*), se basa en la utilización de notas de blues y de un patrón repetitivo, que suele seguir una estructura de doce compases. La utilización de las notas del blues[3] y la importancia de los patrones de llamada y respuesta, tanto en la música como en las letras, son indicativos de la herencia africana-occidental de este género. Un rasgo característico del blues es el uso extensivo de las técnicas "expresivas" de la guitarra (bend, vibrato, slide), que posteriormente influirían en solos de estilos como el rock.

El desarrollo básico de una composición blues de doce compases se refleja en el estándar de progresión armónica de doce compases, en un compás de 4/4 o (raramente) en un compás de 2/4. Los temas blues lentos suelen tocarse en un compás de 12/8 (4 pulsos por compás, con 3 subdivisiones por cada pulso).

Hacia los años treinta, el blues con una estructura de doce compases se estandarizó. Los acordes blues asociados a una estructura blues de doce compases suelen estar compuestos normalmente por tres acordes distintos, los cuales son tocados a través de un esquema de doce compases:

I7	I7 o IV7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7

[1] historia del blues por Eugenio Moirón pag 1

[2] The Basics – The Blues, Autor: Dick Weissman, Editorial: Routledge.

[3] alteraciones de la tercera y séptima notas de la escala lo que le brinda un carácter triste o melancólico a la estructura. La nota de blues tiene la función de chocar con los acordes que se usan en la armonía de blues para acompañar las melodías. Esta tensión armónica genera la sonoridad dramática característica del estilo. Así mismo, este choque armónico causado por las «notas de blues» en comparación con los acordes que acompañan, se ve acentuado cuando el músico lleva esa «blue note» casi hasta llegar a la tercera mayor, por ejemplo (si estuviéramos hablando de la tercera menor como «blue note»).

V7	IV7	I7	I7 o V7

4.1.2 El nacimiento del jazz

Es oportuno aclarar que nos limitaremos a una breve reseña de la historia de las raíces del jazz hasta la época de los años treinta por su estrecha relación con el nacimiento del *swing*, referente necesario para la contextualización histórica del genero.

Si hablamos de la fecha exacta del nacimiento del jazz, se pierde a finales del siglo XIX bajo la confluencia de formas y estilos musicales de la cultura afroamericana: el gospel, el blues, el ragtime, las marchas militares y la música de baile europea.

Sin embargo, el cornetista Buddy Bolden fue el primer músico famoso en ser considerado jazzista formando su banda en 1895, razón por la cual se suele usar ese año como una fecha simbólica del nacimiento del jazz. Aunque algunos músicos de Nueva Orleans viajaron al norte, el jazz se mantuvo estrictamente como una expresión musical típica de Nueva Orleans

hasta la primera guerra mundial.

El 30 de enero de 1917, un grupo de músicos blancos llamado The Original Dixieland Jazz Band (ODJB) grabó "Darktown Strutter's Ball" e "Indiana" para el sello Columbia. (Paradojicamente la primer grabación oficial de jazz no estuvo a cargo de músicos afroamericanos).

Estaba claro que esta música representaba una gran oportunidad comercial. [4]

4.1.2.1 Evolución y estilos

La música era una parte importante de la vida cotidiana de Nueva Orleans desde por lo menos la década de 1890, con bandas de bronces que se contrataban para tocar en desfiles,funerales, fiestas y bailes. Los músicos, que frecuentemente no leían partituras, tocaban agregando variaciones musicales para mantener las actuaciones interesantes.

En esta ciudad nació Jerry Roll Morton, uno de los primeros músicos que tuvo conciencia de que esa música en la que se entremezclaban tantas influencias y que partía de una tradición un tanto difuminada, era un nuevo estilo de música en sí misma. En este primer jazz todavía se aprecian claramente los lazos con la música de pasacalle y con el ragtime.

Pronto los grupos de jazz comenzaron a emigrar a otras ciudades de Estados Unidos, como Nueva York o Chicago.

La movilización de los afroamericanos del sur de los Estados Unidos buscando mejores condiciones económicas también contribuyó a que los músicos de jazz salieran de Nueva Orleans hacia otras ciudades del norte y oeste y, a principios de los años veinte, Chicago se convirtió en el centro del jazz.

En los años veinte el jazz se desarrollaba principalmente en los locales de los traficantes de alcohol. En 1923 las orquestas de King Oliver y de Jerry Roll Morton comenzaron a grabar discos que anunciaban el jazz (luego llamado “tradicional”). Louis Armstrong fue su más popular representante y fue gracias a él que se impuso la expresión personal del solista frente a la improvisación colectiva que caracteriza al estilo de Nueva Orleans.

[4] Recuperado el 15 de marzo de 2013, Tomado de www.artesmusicales.org/zuik/Articulos/.../TesinaMercedesCatoni.pdf pag 12.

Otra gran figura fue la de Bix Beiderbecke, un trompetista blanco cuyo original fraseo y prematura muerte incitó a que se lo considerara como un mito del jazz de esa época.
Junto al florecimiento de los solistas, en los años veinte tendría lugar el iniciodel esplendor de las grandes orquestas, como la de Paul Witheman, que se consagraría entre el gran público con su versión de "Rhapsody in Blue" de George Gerswhin, la de Fletcher Henderson, con solistas como el trompetista Rex Stewart o Coleman Hawkins al saxo tenor y sobre todo la orquesta de
Duke Ellington.
El panorama económico de 1929 afectó gravemente a numerosos músicos que se vieron alejados de los estudios de grabación y de los escenarios. Sin embargo el público seguía reclamando espectáculos para contrarrestar con la situación económica y las orquestas ya establecidas siguieron en auge a las que se sumaría, entre otras, la orquesta de Count Basie, considerada por muchos la mejor orquesta de jazz de todos los tiempos.
De estas orquestas surgirán numerosos solistas, por ejemplo el pianista Art Tatum y el pianista y cantante Fats Waller.
Una importante consecuencia de la depresión económica americana fue el desplazamiento de muchos artistas hacia Europa en busca de trabajo. Aquí el panorama que encontraron fue muy diferente al que conocían, pues si en un primer momento sus actuaciones se limitaban a los salones de grandes hoteles, que veían en el jazz un signo de modernidad, pronto pasarían a las salas de concierto.
Fue el momento de furor de los "hot clubs", lugares de reunión clandestinos de los aficionados al jazz, a la vez que, gracias a la influencia de músicos como Coleman Hawkins o Sidney Bechet, comenzaron a despertarse numerosas vocaciones musicales. Surgió así la formación del Quinteto del Hot Club de Francia liderado por el guitarrista Django Reihardt y el violinista Stéphane Grappelli.

4.1.5.2 La era del swing

En 1923 se levantó la prohibición de alcohol en Estados Unidos y junto a la popularidad de formaciones de músicos blancos como Benny Goodman o Glenn Miller contribuyó a que el jazz perdiera parcialmente el calificativo de
música marginal.En la segunda mitad de los años treinta el jazz alcanzó uno de sus grandes momentos de florecimiento bajo el estilo de lo que se conoce como "mainstream" (corriente principal).
Las orquestas seguían siendo el marco ideal para el lucimiento de los solistas y a la vez favorecieron al surgimiento de nuevos talentos como el saxofonista Lester Young y del contrabajista John Kirby.
Fue el momento también de la aparición de dos grandes cantantes, Billie Holiday y Ella Fitzgerald, quienes, junto a Sarah Vaughan, representan hasta nuestros días íconos femeninos entre las voces del jazz.[5]

4.1.3 Elementos de armonía moderna y *Jazz*

los Conceptos de composición y armonía moderna, no solo involucrados en el *jazz* con el estudio de la teoría musical, sino también a partir de músicas populares modernas y urbanas, contienen una cantidad gigantesca de posibilidades en diferentes direcciones, según los criterios de cada compositor diestro en géneros de músicas comerciales, y de las demandas de sonoridades de medios de divulgación. Mis inclusiones de conceptos armónicos en la creación del material resultante del producto de la mezcla de diferentes aportes, a grandes rasgos

[5] Recuperado el 15 de marzo de 2013, Tomado de Schuller, Gunther. (1978). El Jazz, sus raices y su desarrollo, (segunda edición). Argentina: Ed. Lerú.

poseen: cifrado moderno del contexto diatónico y cromático; 7, maj7, m7, m7b5, 07, #5, sus2, 4 etcétera, refiriéndome a la nomenclatura interválica y acórdica, tensiones: b9, 9,#9, 11, b13 etcétera, Relaciones armónicas; II V I y sus posibles sustituciones en modulaciones y tonicalizaciónes, escalas tonales y modales desde el concepto de tonalidad mayor y menor, intercambios modales, superposición de acordes entre el formato armónico escrito; bajo, teclado y guitarra, creando tensiones desde la sonoridad para todo el ensamble.

Los elementos de armonía moderna implementados y descritos en el análisis, me aportaron parte de la conceptualización de género resultante al escuchar el producto final, evidenciando las características musicales que poseen elementos técnicos desde el desarrollo teórico de la música popular moderna.

4.1.4 Standards de Jazz

Sabemos que son composiciones musicales ampliamente conocidas, usadas como base de arreglos e improvisaciones de jazz. Se trata del elemento pre-compuesto que sirve de marco estructural para las improvisaciones.

Por lo general son canciones de aproximadamente 32 compases de forma A-A-B-A o A-B-A.
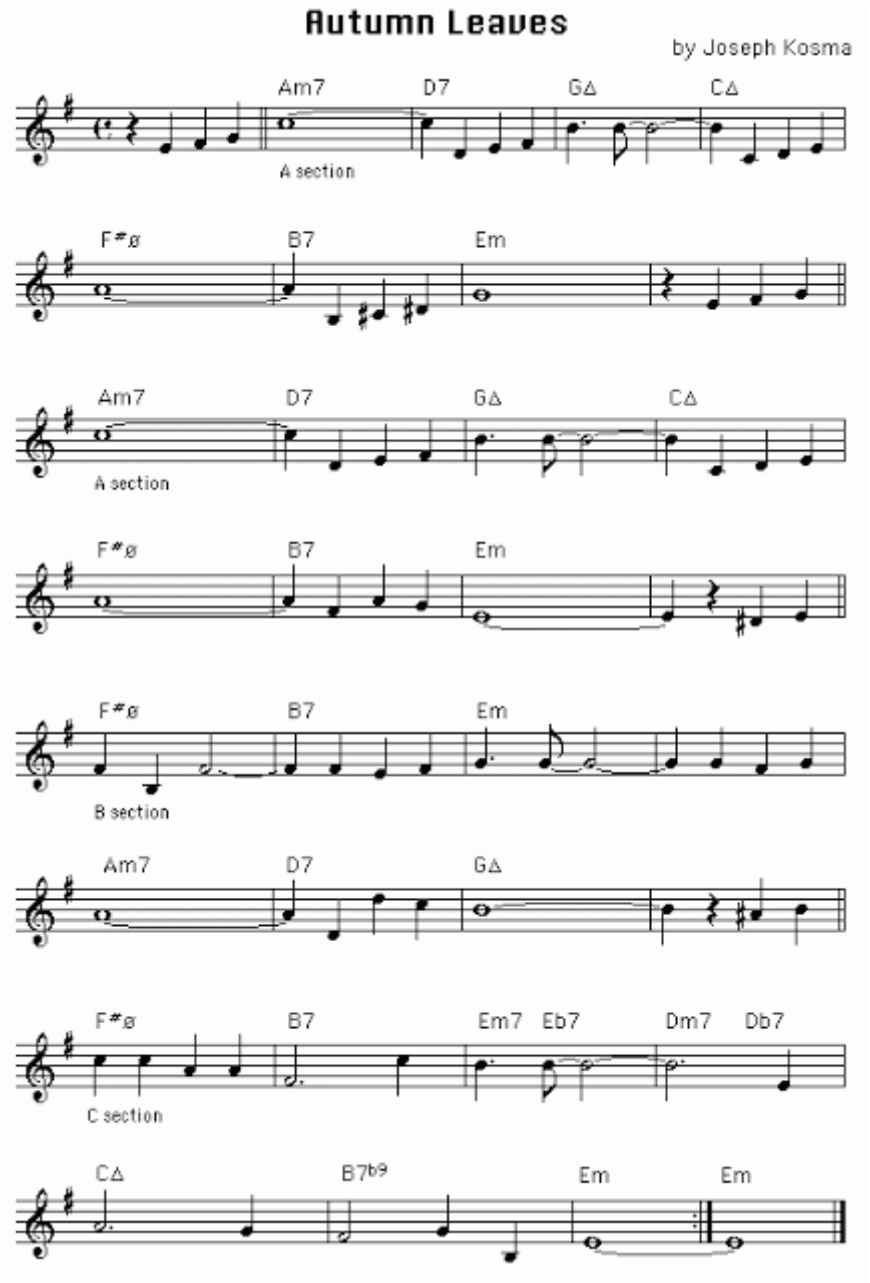
Encontramos en el uso de los temas standards convenciones interpretativas y de desarrollo que proporcionan estructura formal; la norma es presentar al principio y al final de cada standard, el encabezamiento o melodía de la canción. La armonización del head recibe el nombre de changes (cambios), lo que adquiere mayor importancia como elemento estructural y organizador, pues estos cambios armónicos no sólo servirán para proporcionar color armónico a la melodía en el head, sino que se repiten cíclicamente una y otra vez a lo largo de toda la pieza. Cada vuelta completa de los changes hasta su lugar de origen recibe e l nombre de chorus (coro) y son repetidos para que los solistas tengan espacio para improvisar libremente de forma sucesiva, siempre midiendo la longitud de sus solos por unidades de chorus. Así un solo medio (dependiendo por supuesto del tempo de la pieza) puede durar entre dos y cuatro chorus de cada solista.

O sea que no solo el standard esta escrito con forma A-A-B-A, o A-B-A, sino que la forma de trabajar el material en la macro-forma de todo el producto resultante de la improvisación es A-B-A también, siendo A la exposición del estándar completo tanto al principio como al final y B el desarrollo o coros.

4.1.5 Referente escrito de los standards

En general no se tiene escrito ni previsto lo que se está tocando para acompañar al solista. La única partitura que se tiene (y lo ideal sería no emplearla en la interpretación) es la partitura del head[6]. Lo que allí se verá es una línea melódica simplificada rítmicamente y, sobre ella el llamado cifrado americano, tal como se aprecia en la siguiente figura:

[6] Línea melódica simplificada como elemento estructural del tema.



Quizá uno de los ejemplos más conocidos y representativos de la progresión **II V I** que tan habitualmente encontramos, de forma reiterada, en el Jazz sea la que tantos músicos han estudiado en **Autumn Leaves**.

Este tema cuya música corresponde al compositor hungaro por **Joseph Kosma** (1905-1969) se mueve sobre una sucesión de **II V I** que fluctúa entre el modo mayor y su relativo menor (También podríamos haberlo dicho al revés ya que aunque comienza en modo mayor la cadencia final se produce sobre el modo menor).

El tema es completamente simétrico (8 compases por frase) y se encuentra dividido en dos partes.

En la primera parte nos encontramos con el primer **II V I** (**Am7 – D7 – G**) que continua con un **IV** (**C**) que nos lleva a un nuevo **II V I**(**F#m7b5 – B7 - Em**) pero en la tonalidad relativa menor de G: **Em**. El **II V I** de una tonalidad menor suele construirse a a partir de la **escala**

menor armónica, de ahí que nos encontremos con **el acorde disminuido F#m7b5**. Ambas progresiones se repetirán de nuevo antes de comenzar con la segunda parte.

En la siguiente parte continuará con el **II V I** que ya hemos visto de **Em** para luego pasar al **II V I** en su relativo mayor: **G**. Es curioso destacar como el tema, modalmente se invierte en la segunda parte. Si la primera parte comenzaba en **G** y luego modulaba a **Em**, en la segunda comienza en **Em** para luego modular a **G**. Teniendo en cuenta que el tema terminará en **Em.** podríamos decir que la primera parte el tema se encuentra principalmente en modo mayor y que la segunda parte está encabezada, de modo contrastante, por el modo menor.

En la recta final de la segunda parte nos encontramos con una armonización bastante tipica en el Jazz. Trás un nuevo **II V I** de Em nos encontramos con un progresión cromática. **Eb7**, **dominante sustituto** que resuelve en **Dm7** y**Db7**, **dominante sustituto** que resuelve en **C** para concluir en un **V I** (**B7b9** – **Em**)[7].

4.1.6 la armonía en el jazz

Es importante referente el conocer aspectos básicos de la armonía en el jazz, en este caso para tener claridad al analizar el tema Extradition[8], por lo cual se mencionará brevemente algunos aspectos básicos de la armonía en el jazz.

4.1.6.1 Escalas y modos

Las escalas se producen con la subdivisión de la octava en diferentes intervalos. Existen y han existido durante la historia diferentes tipos de escalas, pero la totalidad de la música occidental proviene de las escalas o modos griegos.

Existen discusiones acerca de cuál de los modos griegos es el principal, pero consideraremos aquí como principal el modo jónico. Los otros seis modos se pueden obtener a partir de éste según cual de cada una de las notas consideremos como centro tonal, así la escala posee otra estructura de intervalos de tono o semitono entre sus notas[9].

La escala Jónica coincide con la escala diatónica formada por las siete notas naturales tomadas desde DO hasta SI. Para obtener la escala dórica basta con tomar las mismas notas desde RE hasta DO. Y así sucesivamente, de forma exhaustiva:

Modo	Intervalos	Notas	Grados
Jónico	TTSTTTS	CDEFGAB	1 2 3 4 5 6 7
Dórico	TSTTTST	DEFGABC	1 2 b3 4 5 6 b7
Frigio	STTTSTT	EFGABCD	1 b2 b3 4 5 b6 b7
Lidio	TTTSTTS	FGABCDE	1 2 3 #4 5 6 7

[7] Recuperado el 15 de marzo de 2013, tomado de (Juan Ramos.www.musicalisis.com)

[8] Tercer tema en ritmo de *swing* de la propuesta musical

[9] Recuperado el 15 de marzo de 2013, tomado de Sabatella, Marc. Manual de improvisación en jazz. Edición digital. http://www.pdfqueen.com

Mixolidio	TTSTTST	GABCDEF	1 2 3 4 5 6 b7
Eólico	TSTTSTT	ABCDEFG	1 2 b3 4 5 b6 b7
Locrio	STTSTTT	BCDEFGA	1 b2 b3 4 b5 b6 b7

Es muy importante percibir que aunque todos los modos estén contenidos en un mismo conjunto de notas, según donde se conciba su centro tonal, la escala posee una sonoridad y cualidades diferentes. Para ello se ha de pensar en las notas como grados desde la tónica y reconocer cada modo por las cualidades sonoras de sus intervalos.

La escala mayor coincide con el modo jónico, y la escala menor con el eólico. Aún así, se dice que los modos jónico, lidio y mixolidio son mayores por poseer tercera mayor; también se dice que los modos dórico, frigio eólico son menores por poseer tercera menor.

4.1.6.2 Armonización y construcción de acordes

La armonización de una escala consiste en la construcción de los acordes que pueden formarse con ésta tomando un patrón de intervalos. La forma básica de hacer esto en la armonía tradicional es superponiendo terceras a partir de una fundamental. Se llaman acordes de triada[10] y cuatriada[11], superponiendo dos o tres terceras sucesivas desde cada nota de la escala.

Se pueden armonizar escalas con otros intervalos como cuartas y segundas; por sextas sería como por terceras, por quintas como por cuartas, y por séptimas como por segundas.

Los acordes por cuartas definen con menor claridad la tonalidad y resultan ambiguos para crear una armonía diferente. En principio, los acordes por cuartas que no contengan el tritono pueden usarse como tónica y los que lo contengan como dominante, aunque es necesario considerar las notas a evitar al usarlos en cadencias.

Los acordes con segundas son llamados *clusters*[12] e implican disonancias formadas por los intervalos de segunda. La forma de la que suelen introducirse es considerando los posibles intervalos de segunda que puedan construirse a partir de las notas de los acordes de cuatriada y novenas u otras tensiones.

Superponiendo dos terceras a la fundamental obtenemos las triadas posibilidades:

Abreviatura	Notas	Intervalos	Terceras	Nomenclatura
C+	C E G#	1 3 #5	MM	Do aumentado
C	C E G	1 3 5	Mm	Do mayor
Cm	C Eb G	1 b3 5	mM	Do menor
Cº	C Eb Gb	1 b3 b5	mm	Do disminuido

[10] Acorde conformado por tres notas

[11] Acorde conformado por cuatro notas

[12] Es realmente un acorde musical compuesto de semitonos cromáticos consecutivos distintos (por ejemplo, las notas do, do♯, re, re♯, mi y fa, sonando al mismo tiempo).

Y superponiendo tres terceras obtenemos las cuatriadas:

Abreviatura	Notas	Intervalos	Terceras	Nomenclatura
C+Maj7	C E G# B	1 3 #5 7	MMm	Do aumentado
CMaj7	C E G B	1 3 5 7	MmM	Do mayor
C7	C E G Bb	1 3 5 b7	Mmm	Do séptima
Cm7	C Eb G Bb	1 b3 5 b7	mMm	Do menor
Cm7b5	C Eb Gb Bb	1 b3 b5 b7	mmM	Do semidisminuido
Cº7	C Eb Gb Bbb	1 b3 b5 bb7	mmm	Do disminuido

También son de uso frecuente los acordes mayores y menores con sexta, sustituyendo a la séptima:

Abreviatura	Notas	Intervalos	Nomenclatura
C6	C E G A	1 3 5 6	Do mayor sexta
Cm6	C Eb G A	1 b3 5 6	Do menor sexta

Cada una de estas triadas y cuatriadas irá apareciendo dentro de las diferentes escalas que iremos analizando, así cobrarán un sentido dentro de la tonalidad.

4.1.6.3 Superestructuras y tensiones

Si de una escala tomamos las notas 1, 3, 5 y 7 para formar el acorde de cuatriada, quedan otras tres notas de la escala, que según la naturaleza del acorde, pueden ser, o bien tensiones, o bien notas a evitar. También podrá darse el caso de que tonalmente hablando, una nota característica sea nota a evitar, pero modalmente sea tensión. Por lo general los acordes según su naturaleza admiten como tensión o no, las siguientes notas:

Estructura	Intervalos	Tensiones posibles	Notas a evitar
C+Maj7	1 3 #5 7	9 #11	4 6
CMaj7	1 3 5 7	9 #9 #11 13	4
C6	1 3 5 6	7 9 #9 #11	4
C7	1 3 5 b7	b9 9 #9 #11 b13 13	4
Cm7	1 b3 5 b7	9 11	b2 b6 6
Cm6	1 b3 5 6	7 9 11	

Cm7b5	1 b3 b5 b7	9 11 b13	b2
Cº7	1 b3 b5 bb7	b13	b2 b4

Tensiones admitidas por los acordes de cuatriada.

Según qué modo o escala forme el acorde, aparecerán unas u otras superestructuras. Para los modos griegos se obtienen unas superestructuras determinadas:

Modo	Grados	Acorde	Tensiones	Notas a evitar
Jónico	1 2 3 4 5 6 7	1 3 5 7	9 13	4
Dórico	1 2 b3 4 5 6 b7	1 b3 5 b7	9 11	6
Frigio	1 b2 b3 4 5 b6 b7	1 b3 5 b7	11	b2 b6
Lidio	1 2 3 #4 5 6 7	1 3 5 7	9 #11 13	
Mixolidio	1 2 3 4 5 6 b7	1 3 5 b7	9 13	4
Eólico	1 2 b3 4 5 b6 b7	1 b3 5 b7	9 11	b6
Locrio	1 b2 b3 4 b5 b6 b7	1 b3 b5 b7	11 b13	b2

4.1.6.4 Dominantes secundarios

A cualquier grado diatónico de la escala mayor que posea quinta justa se le puede anteceder de un dominante secundario. Esto es construir un acorde de séptima dominante desde su quinta justa para crear una tensión a resolver con el acorde original.

Así, por ejemplo en tonalidad de DO Mayor, si tomamos el acorde Dm7 y sobre su quinta LA construimos A7, este acorde A7 será el dominante secundario de Dm7, y se cifraría como V7/II.

Para obtener la escala de cada acorde tomaremos las tres notas que faltan de la tonalidad de partida. Por ejemplo para el A7 en DO Mayor, tenemos que contiene las notas LA, DO#, MI y SOL de la escala; nos faltarían las notas RE, FA y SI. La escala resultante es LA, SI, DO#, RE, MI, FA y SOL (o bien, 1, 2, 3, 4, 5, b6, b7), es decir, Mixolidia b13 (quinto modo de la escala menor Melódica).

De forma exhaustiva:

Grado	Dominante secundario	Escala
IIm7	V7/II	Mixolidia b13
IIIm7	V7/III	Mixolidia b9, b13
IVMaj7	V7/IV	Mixolidia
V7	V7/V	Mixolidia

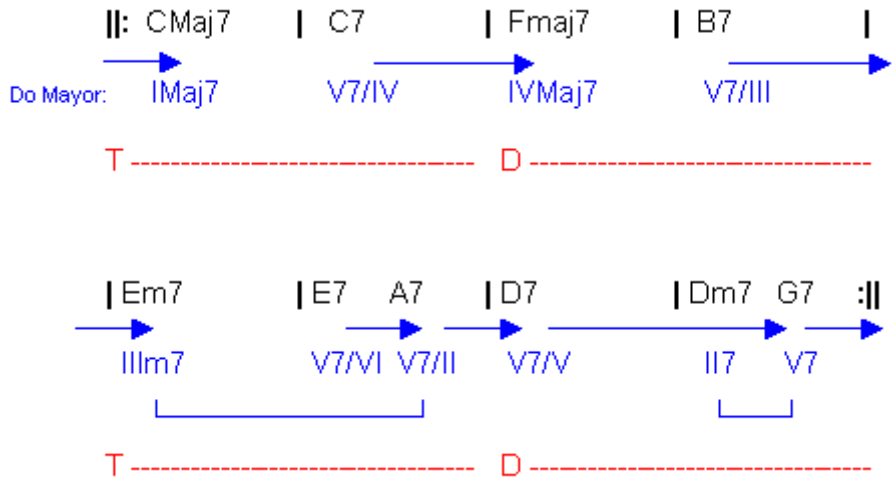
VIm7	V7/VI	Mixolidia b9, b13

Dominantes secundarios y escala implicada.

Al dominante secundario del segundo grado le corresponde la escala Mixolidia b13, quinto modo de la escala menor melódica; pero tiende a usarse la Mixolidia b9 b13, quinto modo de la escala menor armónica, y así generalizar:

- Los dominantes secundarios de grados menores (II, III y VI) implican la escala Mixolidia b9 b13, y los de grados mayores (I, IV y V) la Mixolidia.

Tomado como ejemplo la progresión de un ejemplo anterior, podemos realizar substituciones empleando los dominantes secundarios.



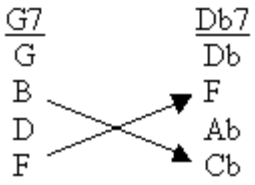
Los dominantes secundarios pueden ir precedidos o pueden compartir su tiempo con un segundo menor relativo tal cual un V7 de la tonalidad puede ir precedido de un IIm7. Este acorde no llevará cifrado tonal, aunque si se encadenara a la secuencia de acordes. Estos acordes llevarán la escala dórica.

4.1.6.5 Dominantes substitutos

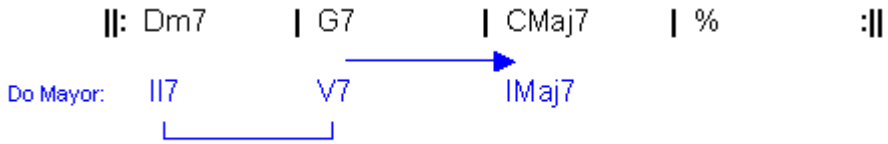
La principal característica del acorde V7 de séptima dominante, es que contiene entre sus grados tercero y séptimo el intervalo de tritono de la tonalidad, formado por la séptima y cuarta notas de la escala respectivamente. La resolución natural de esta tensión es la de llevar la cuarta nota a la tercera y la séptima a la tónica al alcanzar el acorde de tónica IMaj7. En DO Mayor querría decir, que las notas SI y FA del acorde de G7, resolverían en las notas DO y MI respectivamente, del acorde de CMaj7.

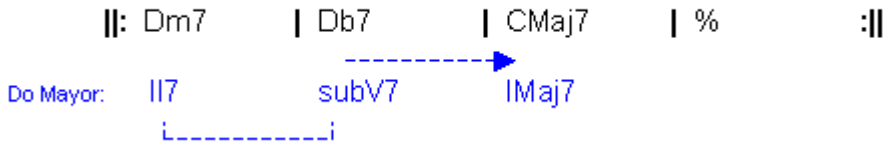
Por la definición del tritono sabemos que es el intervalo que divide en dos partes iguales la octava, por lo que al ser invertido, volvemos a obtener un tritono.

Tomemos el intervalo de tritono de G7 e invirtámoslo pensando que ahora la tercera es la séptima y la séptima la tercera. Si la fundamental del acorde original es SOL (G7) la fundamental del acorde que buscamos es RE bemol, que también contiene al mismo tritono y precisamente está a un tritono de la fundamental del acorde original.



De forma natural este es el acorde de dominate principal de la tonalidad de SOL bemol Mayor. Aún así, si consideramos la resolución del tritono como la del acorde original, lo que hemos generado es un acorde de dominante substituto (Db7) del original V7; que cifraremos subV7.





Cuando se lleva a cabo la sustitución el movimiento entre fundamentales pasa a ser de quintas descendentes, a ser de segundas descendentes. Se emplearán líneas discontinuas para expresar la cadencia IIm7-subV7-IMaj7, y así analizar claramente la progresión.

El subV7 en DO Mayor, contiene las notas REb, FA, LAb y DO; a las que añadiremos MI, SOL y SI, obteniendo REb, MI, FA, SOL, LAb, SI y DO, o bien (1, #2, 3, #4, 5, #6 y b7). Así, nos vemos obligados a rebajar las notas MI y SI a MIb y SIb para evitar intervalos armónicos y enarmonías obteniendo 1, 2, 3, #4, 5, 6 y b7, escala Lidia b7.

Si volvemos a la nota SOL, fundamental original del dominante, vemos que la escala relativa que le corresponde con la escala de RE bemol Lidia b7 (LAb Menor Melódica), es SOL Superlocria; séptimo modo de la escala Menor Melódica. Lo que equivaldría a decir que el acorde de G7 (Mixolidio), pasa a tener tensiones b9, #9, #11 (b5) y b13, que suele cifrase como G7alt. Podríamos resumir que G7alt y Db7 en tonalidad de Do mayor, implican la escala de LA bemol menor melódica.

Extrapolando esto al resto de dominantes: cualquier dominante de la tonalidad ya sea el principal o cualquiera de los secundarios puede ser substituido por su dominante substituto, llamaremos a esto "substitución de tritono".

Para calcular las escalas generadas utilizaremos el mismo procedimiento que en los dominates secundarios; aunque aquí no consentiremos intervalos armónicos, es decir, ajustaremos la escala a intervalos de tono y semitono tal y como en la escala melódica. Así, todos los dominantes substitutos implican la escala Lidia b7, cuarto modo de la escala menor melódica.

Continuando con el ejemplo en DO Mayor:

Dom.	Cifrado tonal	Dom. sub..	Cifrado tonal

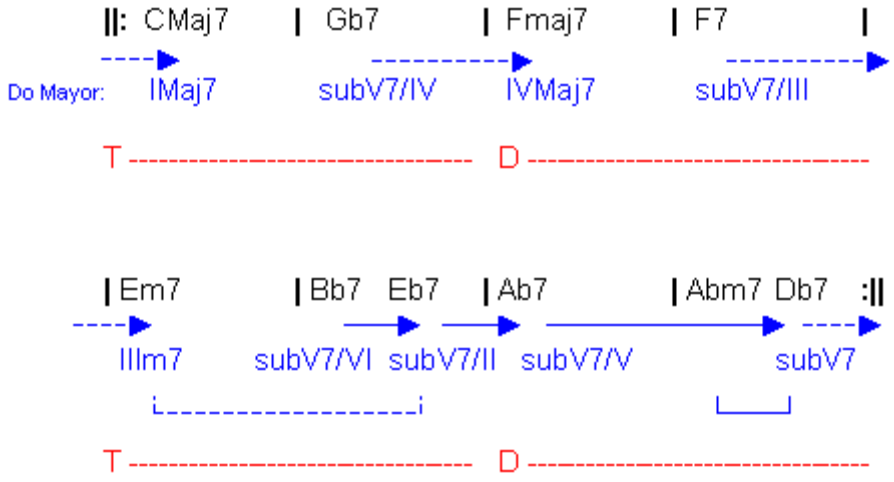
G7	V7	Db7	subV7
A7	V7/II	Eb7	subV7/II
B7	V7/II	F7	subV7/III
C7	V7/IV	Gb7	subV7/IV
D7	V7/V	Ab7	subV7/V
E7	V7/VI	Bb7	subV7/VI

Dominantes secundarios y sus substitutos en tonalidad de DO Mayor.

Visto esto se deduce que todos los acordes de dominantes pertenecen a la tonalidad de DO Mayor, o lo que es lo mismo, todos los acordes de dominante son comunes a todas las tonalidades.

Los dominantes substitutos pueden ir precedidos o pueden compartir su tiempo con un segundo menor relativo substituto, como cualquier otro dominante de la tonalidad puede ir precedido de un IIm7 relativo. Este acorde no llevará cifrado tonal, aunque si se encadenará a la secuencia de acordes. Estos acordes llevarán la escala dórica.

Tomando de nuevo la progresión del ejemplo anterior, abusaremos un poco de la teoría para introducir todas las substituciones. Cuando el movimiento entre fundamentales es de quinta descendente, la línea es continua, y cuando es de semitono descendente, la línea es discontinua.



Poríamos haber dejado D7, o bien simplemente Dm7, en lugar de sustituir por Ab7; o bien dejar Dm7 en lugar de Abm7. También podría ser Am7, o A7, en lugar de Bb7 y Eb7[13].

4.1.7 El *Metal* Neoclásico

Considero que los aportes de un género como el *metal*, serian meritorios de diferentes tipos de análisis para tratar de ilustrar con claridad en el texto y en los sonidos, los efectos

[13]Recuperado el 15 de marzo del 2013, tomado de http://www.armoniamoderna.com/

resultantes de la interpretación de los cuatro instrumentales, sin embargo el *metal* neoclásico siendo un subgénero del *metal,* me permite tener de manera mejor detallada cuales y en donde se ubican esos aportes que esbozan la sonoridad contrastante.

Escalas unísonas, octavadas, por intervalos de tercera, superpuestas por intervalos de quintas diatónicas y cromáticas entre varios instrumentos, *tratamientos armonicos con gran similitud a los de la época del clasicismo* , tempos cambiantes de 4/4, 3/4, , 2/2, figuraciones de segunda y tercera división repetitiva, coloración especifica del formato tanto en la ejecución como en los efectos digitales y análogos, la ecualización en la interpretación, y los matices de cada instrumental; son dentro de varios elementos, muchas de las evidencias originarias del *rock* neoclásico, mejor expuestos en la revisión del análisis de las obras.

4.1.7.1 Cacophony

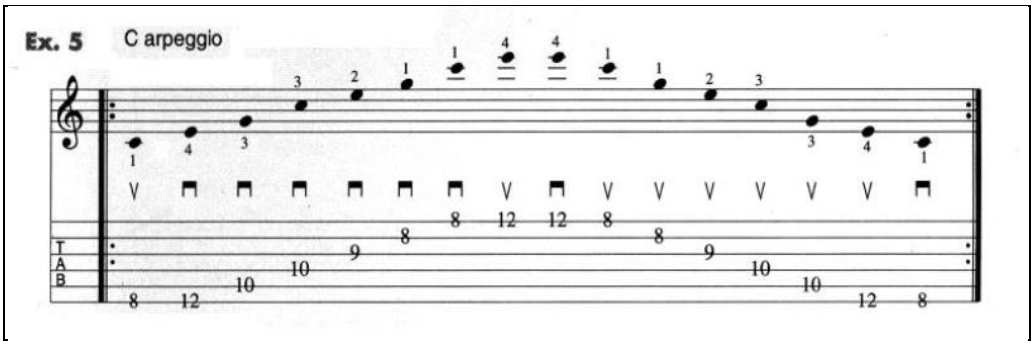
Como punto de referencia relevante por su estética musical, e influencia en la composición de el tema Burj Khali[14], cito una breve reseña histórica de la banda Cacophony.

Fue una banda de la década de los 80's influenciada por un estilo speed metal[15] combinándolo con un extremo virtuosismo en las guitarras, combinando solos basados en escalas exóticas. Liderada por Jason Becker, uno de los guitarristas más virtuosos dentro del heavy metal[16], más específicamente el metal neoclásico, y por Marty Friedman,en ese tiempo virtuoso ex guitarrista de Hawaii. Hay que decir que si bien esta banda se mantuvo en un círculo "underground[17]", esta marcó la pauta y el ocaso de la última época del heavy metal a finales de la década de los 80' junto con el estilo al cual aportaron indudablemente, el technical metal[18]. Esta banda no continuó componiendo debido a una temprana enfermedad de uno de sus importantes integrantes, Jason Becker, el cual contrajo esclerosis lateral amiotrófica (ALS, el mal de Lou Gehrig), un mal que lo afecta paralizándole e impidiéndole progresivamente el uso de su aparato motor, lo que llevó definitivamente a un brusco término de tan importante y prometedora banda.

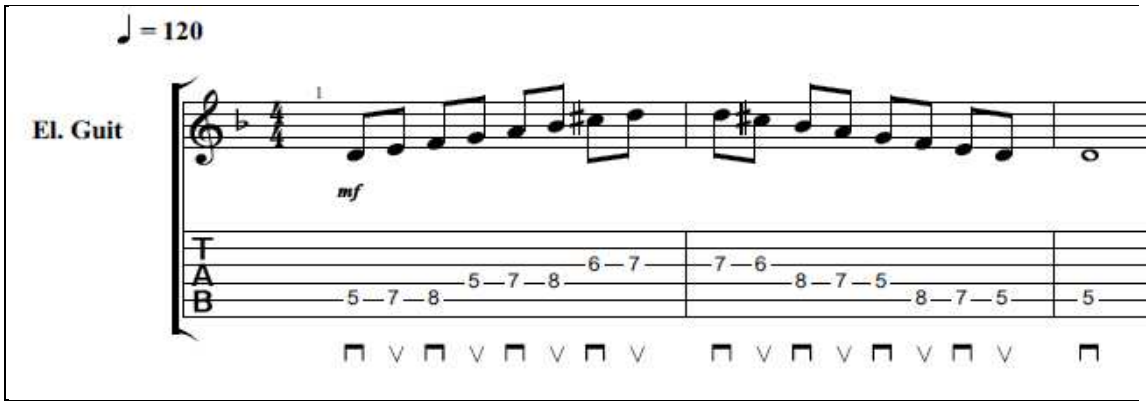
4.1.8 Técnicas de ejecución (Guitarra Eléctrica): Los siguientes son los elementos técnicos guitarrísticos, necesarios para el buen desarrollado de la interpretación:

- ***Sweep picking***: Esta técnica ha sido implementada y desarrollada mayoritariamente en el rock, en subgéneros que demandan procesos avanzados y disciplinados de estudio, como es el caso del *rock* progresivo, *rock* neoclásico, *speed metal* y *Heavy metal* entre otros. Principalmente la utilizo en la ejecución de arpegios, en tempos que requerirían de un elevado nivel de dificultad al utilizar técnicas más rudimentarias como el caso de la técnica *alternate picking.* El siguiente ejemplo fue tomado de la revista *how to play guitar* vol 3. No 6 ; *Frank Gambale*

[14] primer tema que hace parte de la propuesta musical “cuatro obras, dos guitarras un lenguaje”
[15] subgénero del heavy metal, originado entre finales de los años 70 y principios de los 80 a causa de la influencia de los ritmos rápidos del hardcore punk en el heavy metal tradicional
[16] género musical que incorpora y se nutre -entre otros- de elementos del blues rock, del rock and roll de los años 60, de la música clásica, e incluso del folk rock y de la música celta, dependiendo del artista y del subgénero.
[17] Término de origen inglés con el que se designa a los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios o ajenos a la cultura oficial.
[18] es una variante del heavy metal, donde la forma de tocar es más *técnica* que la del resto de las bandas, logrando que su música sea *compleja*.[1] Generalmente incorporan elementos del jazz, y del jazz fusión.



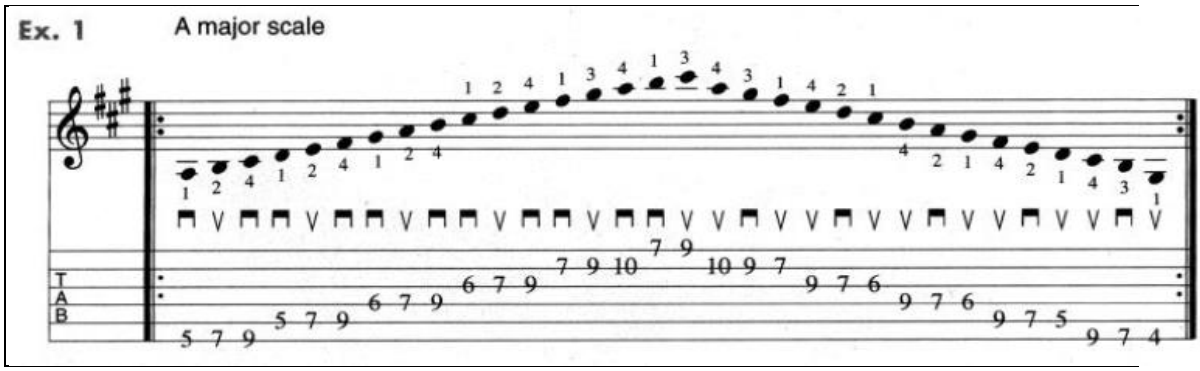
- ***Alternate picking:*** Esta técnica posee diferentes denominaciones en los diversos argot musicales, púa doble, pajueleo doble, *pick up down*, etcétera. La mayoría de la escritura para guitarra eléctrica en las partituras anexas, demuestran el uso mayoritario de esta, a diferencia de la técnica *sweep*, la utilicé en la ejecución de casi todas las escalas, arpegios y demás frases melódicas que no requirieron técnicas alternas como *sweep* o *speed picking*, durante las unidades de pulso y subdivisiones correspondientes a generar velocidad en la interpretación con plectro.



- ***Speed picking:*** La ejecución de escalas diatónicas de manera ascendente y descendente se facilita y admite la posibilidad de lograr velocidades superiores a las permitidas por la técnica anterior, combinando *sweep* con *alternate*, muchos guitarristas en el rock implementamos la técnica del *speed picking*.[19]

  Encontramos la diferencia entre el altérnate picking y el speed picking en que el altérnate picking siempre se ejecuta alternando el pick arriba abajo o viceversa, mientras que en el speed picking se puede tocar utilizando el mismo movimiento (arriba o abajo) dos cuerdas sucesivamente, ahorrando movimientos para obtener una mayor velocidad.

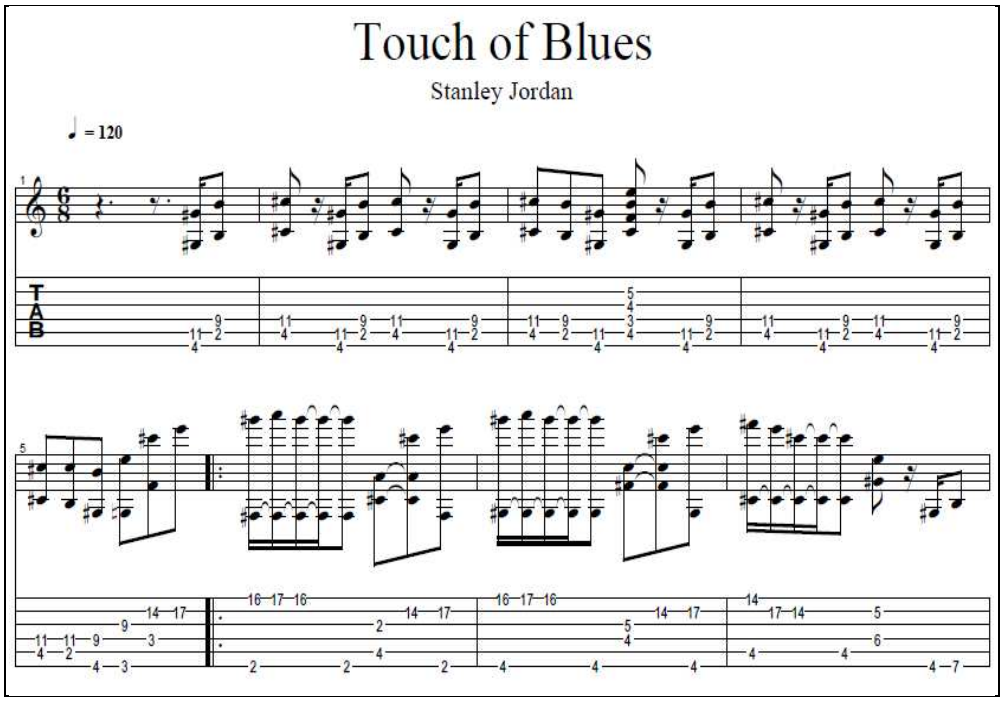
[19] revista ***how to play guitar*** vol 3. No 6 ; *Frank Gambale*



Tapping: El segundo arreglo compositivo que he de interpretar, [20]posee un tema central que está construido en base a la técnica de *tapping* a dos manos, además en el tema instrumental (bhurj – khali) esta técnica es indispensable, dado que parte de las influencias de los diferentes géneros del *rock* están esbozadas a partir de las bandas y artistas que han depurado de manera virtuosa el *tapping* en diferentes modos de ejecución.

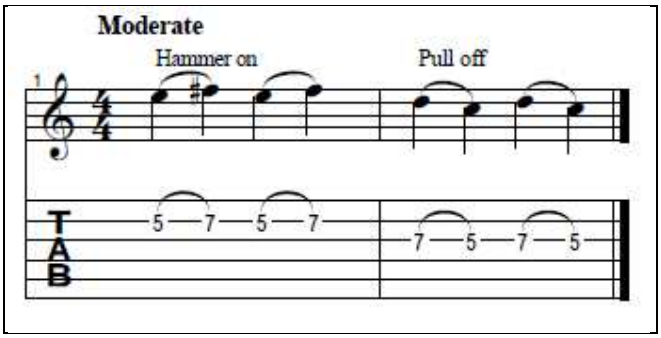
Existen diferentes tipos de *tapping*, tres de ellos son los más implementados en géneros y subgéneros del rock (*tapping, tapping* a dos manos y *tapping* a dos manos con *palm muted* en la mano izquierda), sin descartar que esta técnica haya evolucionado e incursionado en diferentes músicas interpretadas con diapasones electrófonos, dentro de la gama de intérpretes de guitarra y bajo eléctrico conocidos en diferentes géneros y estilos de músicas urbanas, se pueden hallar diferentes manifestaciones de referentes como: *Victor Wooten, Stanley Jordan, Paul Gilbert, Joe Satriani*, entre otros.

Ejemplo (fragmento):

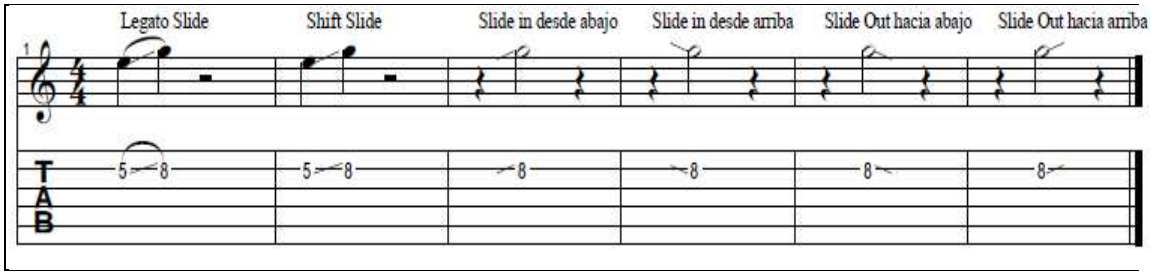


[20] Obra instrumental Extradition y Burj -Khali Alfredo Ramriez

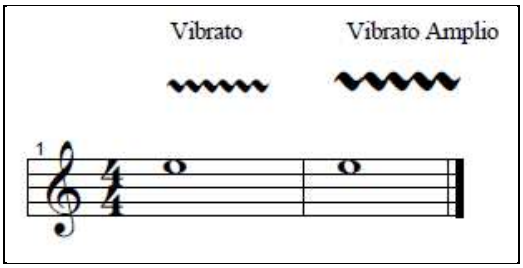
- ***Hammer on /Pull off:*** Estas denominaciones corresponden principalmente al efecto de ligadura expresiva en la guitarra eléctrica y hacen parte fundamental de la estructura del estilo de las frases en los guitarristas eléctricos, en algunos temas implementé esta técnica , principalmente en Extradite.



- ***Slide:*** Existen diferentes tipos de *slide* en la ejecución de la guitarra eléctrica, en términos teóricos se denomina *glissando*, y está presente en la escritura de casi todos los instrumentos de la orquesta clásica y moderna, al igual que con las técnicas de *hammer, tapping* y técnicas de plectro, adopté esta técnica en algunas secciones en la interpretación de las obras.

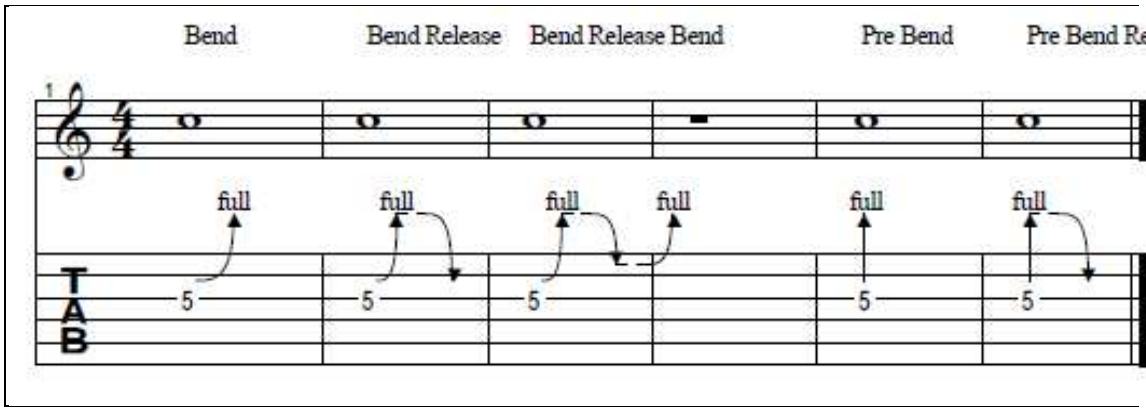


- ***Vibrato:*** El *Vibrato* es una de las características más importantes en el desarrollo del guitarrista eléctrico en formación, todas las obras poseen esta característica como parte de la expresión de las frases, la he adoptado en las obras, teniendo referentes interpretativos para su la ejecución.

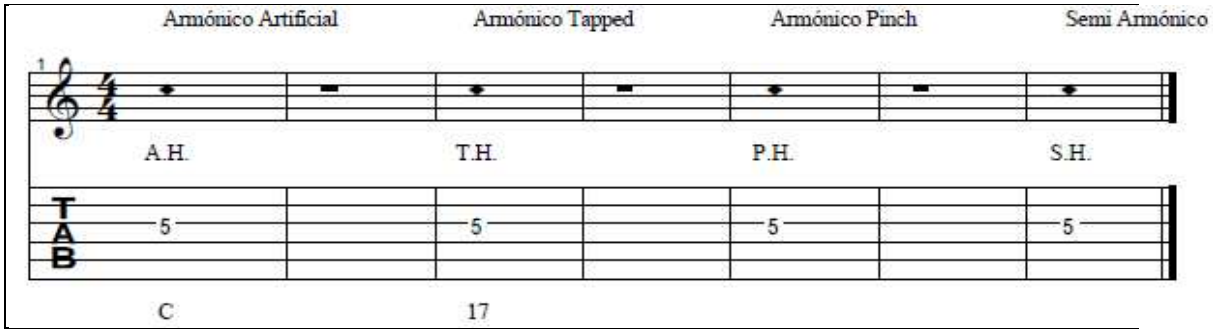


- ***Bend:*** Al igual que la forma *Blues*, esta técnica es uno de los aportes vertidos, por cuenta de la ejecución de la guitarra eléctrica en diferentes géneros de músicas urbanas, también existen diferentes tipos de *bends*.[21]

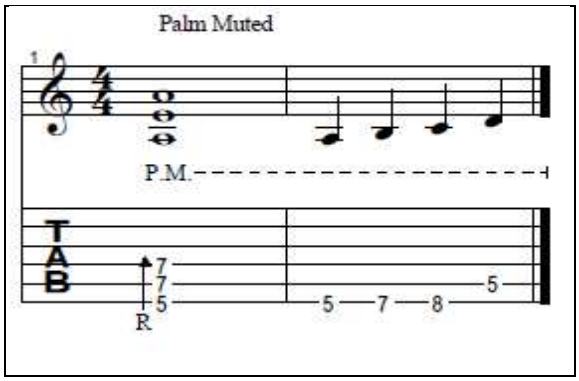
[21] Dentro de todos los tipos de *Bend* puede variar la afinación de la nota, según la cantidad de tonos, semitonos o cuartos de tono que se logren obtener al estirar las cuerdas, el termino *full*, hace referencia a la distancia de un tono.



- **Armónicos Artificiales:** La técnica de los armónicos es cuantitativamente poca con relación a los usos de las demás de la presente serie, sin embargo está presente en algunas de las obras y su uso característico aporta parte del lenguaje interpretativo de las frases en las que las escribí.[22]



- ***Palm Muted:*** Este efecto es de importante trascendencia en el proceso de mejora en el sonido alterado por efectos estridentes como el caso de las distorsiones o los *overdrive*, en su ejecución se ubica la mano derecha sobre el puente y las cuerdas, dando un efecto se sordina, evitando "ruidos" e imperfecciones en la calidad del sonido que deben brindar las cuerdas al ser digitadas por la mano izquierda, esta técnica consiste básicamente en apagar el sonido de manera intermedia con parte de la palma de la mano derecha.



[22] Los ejemplos evidencian armónicos artificiales en intervalos de octavas, sin embargo la digitación puede variar, para lograr armónicos en intervalos diferentes con relación a la nota dada.

- **4.1.9 Utilización de efectos digitales:** En todos los arreglos escribí las intervenciones tímbricas que aportan los procesadores de efectos que utilicé[23]; ***Distorsion, Overdrive, Delay, Chorus, Reverb, Wah, Clean, Chorus y Octave.***

5. Descripción de la Propuesta Musical

Las explicaciones concernientes a los materiales involucrados en la estructura de cada una de las obras, se expone de manera sistemática e ilustra la planeación, desarrollo y posterior resultado. Gran parte del procedimiento melódico - armónico se creó desde la guitarra y el piano, otras veces se inicio desde la escritura directa de las líneas en el pentagrama.

Es de nuestro interés explicar, de forma detallada y ordenada, el proceso de elaboración de "CUATRO OBRAS, DOS GUITARRAS, UN LENGUAJE". Para lograr este objetivo, a continuación se describen aspectos metodológicos puntuales en la composición de cada obra.

5.1 Instrumental uno (EXTRADITE) "lenguaje, forma, aspectos generales, planeación en grafica"

Lenguaje: Es tonal, la primer gran sección es una invención en la tonalidad de La Menor. En esta primer parte (A) se encuentran modulaciones a tonalidades cercanas y a la tonalidad paralela mayor (La Mayor). En la coda regresa a la tonalidad original (La Menor).

En la segunda gran sección, se conserva la tonalidad de La Menor, y aunque el ritmo armonico es menos denso que en la invención, conserva la misma sonoridad triadica de la primer parte.

Forma: Esta obra esta compuesta por dos grandes secciones (A-B). La primera parte del tema (A) esta conformados por una invención de textura contrapuntistica. La segunda parte (B) por el contrario, combina los materiales ritmicos, armonicos y melodicos dando como resultado una textura musical de melodia acompañada .

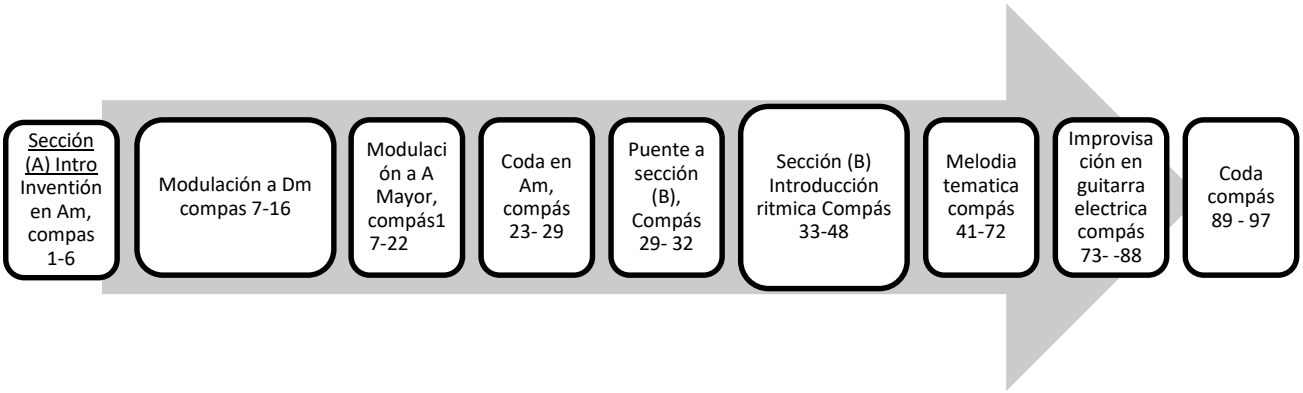
Aspectos Generales: Obra de genero instrumental, toma elementos de la musica del periodo del barroco tardio.Con tempo de Moderato en la sección (A), y un tempo Vivace en la segunda sección de la obra. Su ritmo es binario simple en un compas de 4/4. La textura de la obra es contrapuntistica y de melodia acompañada. En la timbrica de la obra se encuentran instrumento electrofonos (guitarra electrica, bajo electrico, teclado) y de percusión (bateria).

La ejecución de la invención, requiere el manejo de la tecnica del *tapping two hands* en la guitarra electrica.

Las indicaciones acerca de la digitación sugerida de la invención se encuentran en la partitutra.

---

[23] *Pedales analogos MXR distorsión (doublé shot), delay, compressor, Chorus, procesador de efectos Rack Fractal System Ultra.*

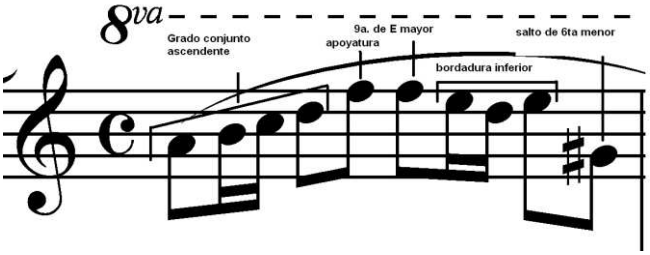


5.1.1 Aspectos puntuales de la obra Extradite. Descripción de los elementos.

Esta segunda parte se basa en una invención, (estructura contrapuntística a dos voces), que Bach compuso originalmente como ejercicio para enriquecer la educación musical de sus alumnos. A pasar de la sencillez de la invención, encontramos ejemplos de técnicas contrapuntísticas como formas de escritura que recurren al cromatismo, los principios del bajo continuo y las diversas formas de ornamentar un tema.

Analizaremos la invención en La Menor a dos voces.

El tema es el siguiente:

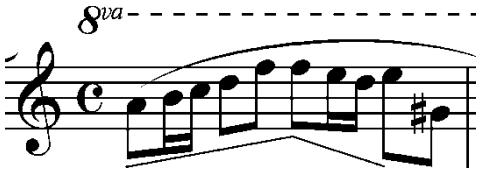


El comportamiento melodico de esta frase es variado pues lo conforman notas por grado conjunto, un cromatismo, una bordadura nferior, tiene figuraciones de corchea y semicorchea.

las primeras cuatro notas (la-si- do-re) van por grado conjunto de froma ascendente, en la cual la nota si , sirve de nota de paso entre las notas del arpegio de la menor (la – do), llegando a la nota re en corchea.

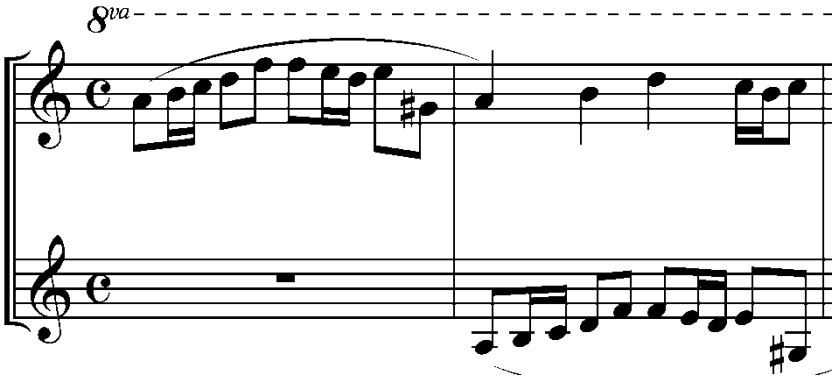
La nota fa es una apoyatura que llega a la novena menor del acorde de septima. Luego hay una bordadura descendente en la tonica del acorde de septima. Por ultimo hay un salto de 6ta. Menor descendente a la tercera mayor del acorde V7.

El contorno melodico del material estudiado (representación grafica del giro melodico).



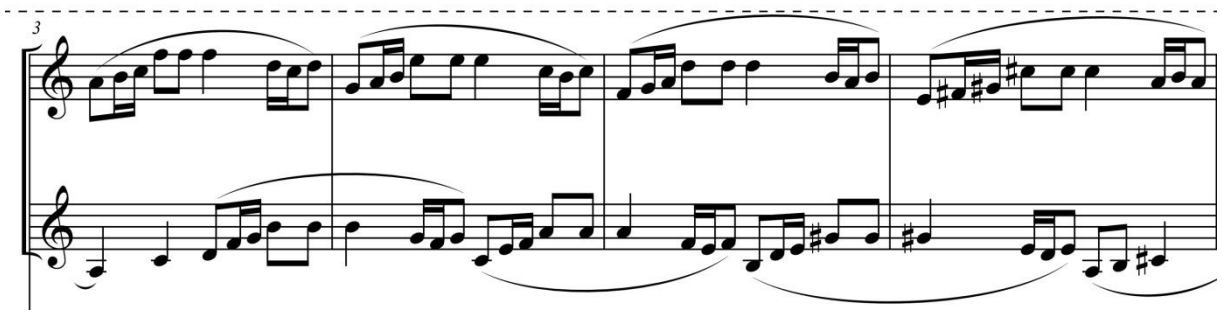
A continuación veamos como son usados diferentes recursos contrapuntisticos alrrededor del tema.

Presentamos en estos compases el sujeto o tema en la voz superior. Inmediatamente, es imitado por la voz inferior dos octavas más bajo, mientras la voz superior hace un fragmento del tema por aumentación.



Podemos utilizar el termino exposición para identificar estos compases.
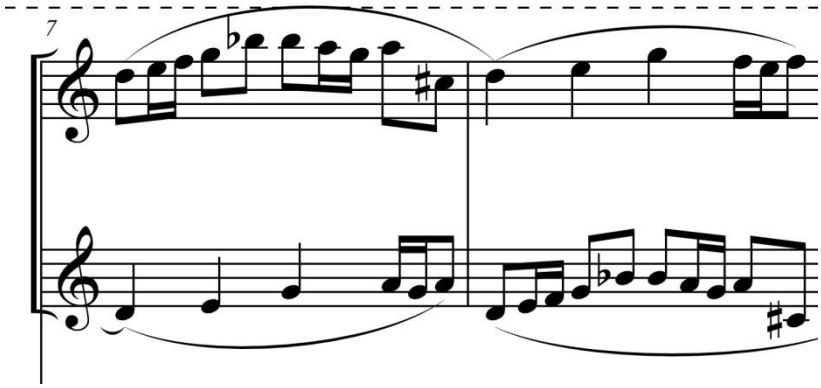
A continuación se realiza en los compases del 3 al 6, una secuencia armónica basada en las primeras 4 notas del sujeto, conservando el contorno melódico:
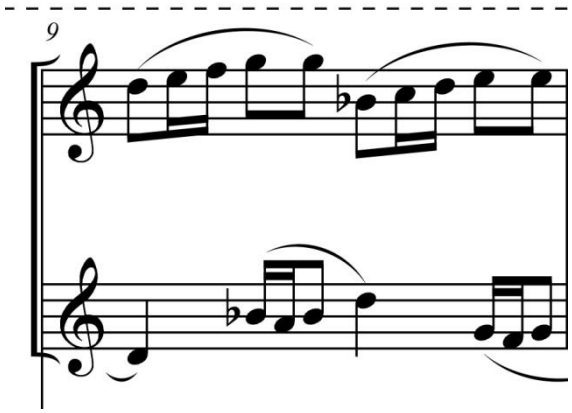


La marcha melodica inicia en el compas 3, en la voz superior, con una melodia de un compas de extensión. A continuación en el tercer tiempo de este mismo compas, inicia la voz inferior una imitación de la voz superior, con la misma figuración.

Esta marcha melodica permite preparar la modulación para la tonalidad de re menor.

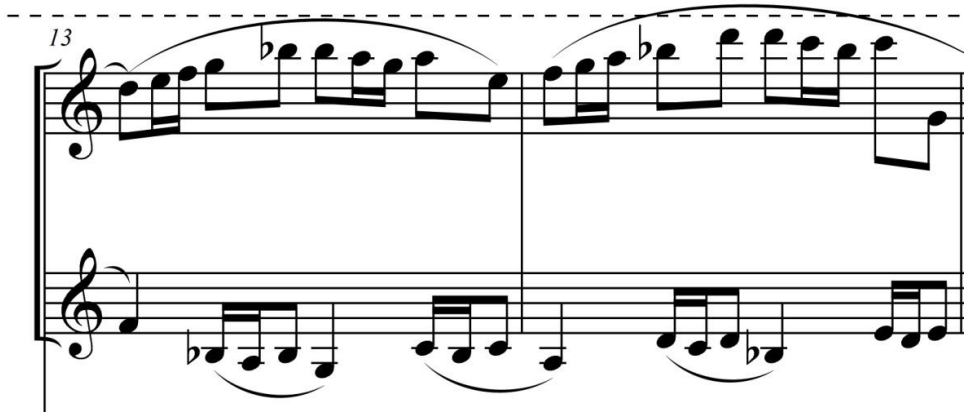
En estos compases se afirma la nueva tonalidad de re menor. Vuelve además a presentar el sujeto en su forma original en el bajo. Mientras se recuerda el motivo aumentado:
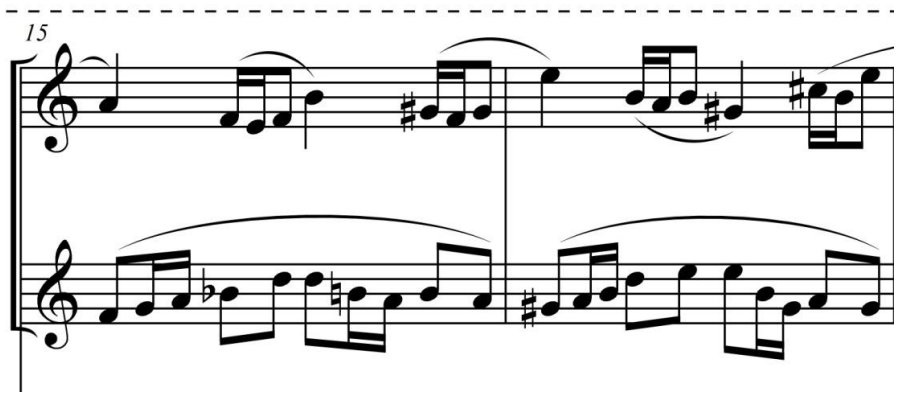


En este compas se da inicio a una marcha armonica que reafirmara la tonalidad de re menor, y que vuelve a utilizar la misma figuración del tema en las primeras cinco notas.
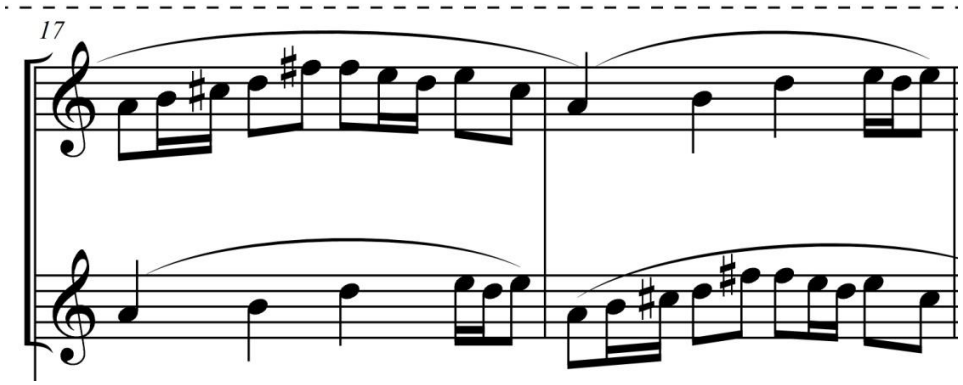


La marcha armonica continua, en estos dos compases se retoma el tema en la voz superior, mientras la voz inferior hace en retrogrado, las primeras notas del tema.



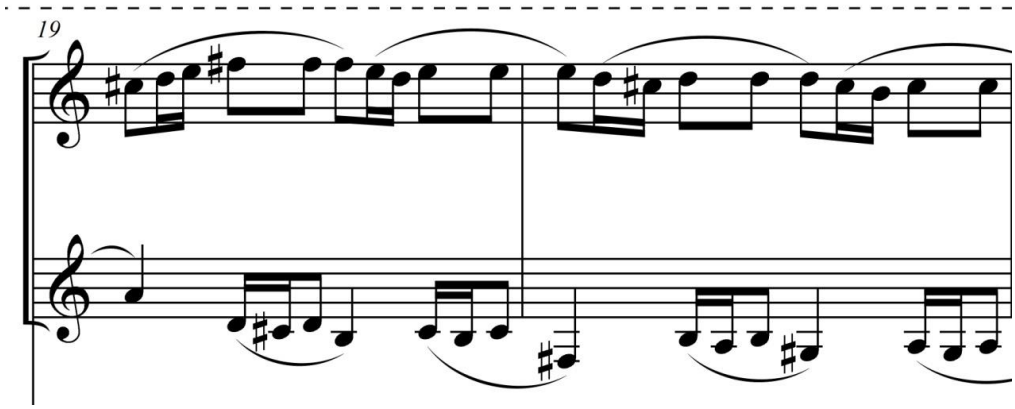
Se inicia un puente modulante hacia la tonalidad de La Mayor, que tiene como caracteristica la figuración del tema en la voz inferior y las primeras notas en retrogrado del tema en la voz superior. Lo contrario a los dos compases anteriores.



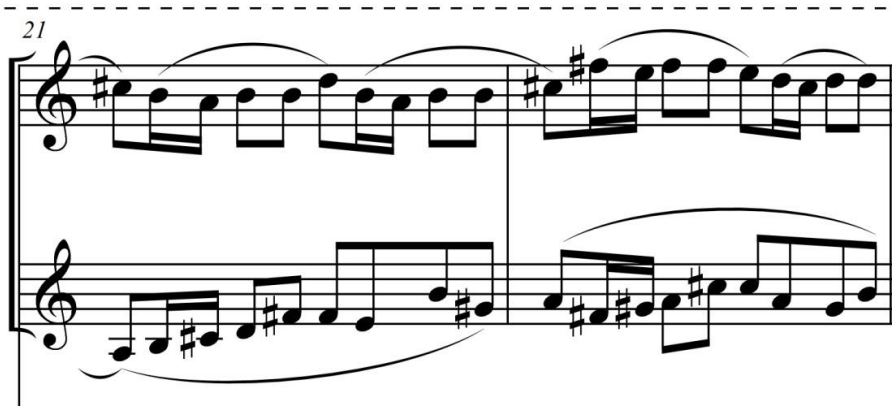
Despues de la modulación se llega a la tonalidad de La Mayor.En el compas 17 se recuerda el motivo en transposición tonal por la voz superior en un primer momento, y luego por la voz inferior.



La reafirmación de la tonalidad de La Mayor empieza con una progresión armonica en la que la voz superior utiliza la misma figuración del tema, con un contorno melodico muy similar al de el tema, mientras la voz inferior hace las primeras notas del tema en retrogrado.

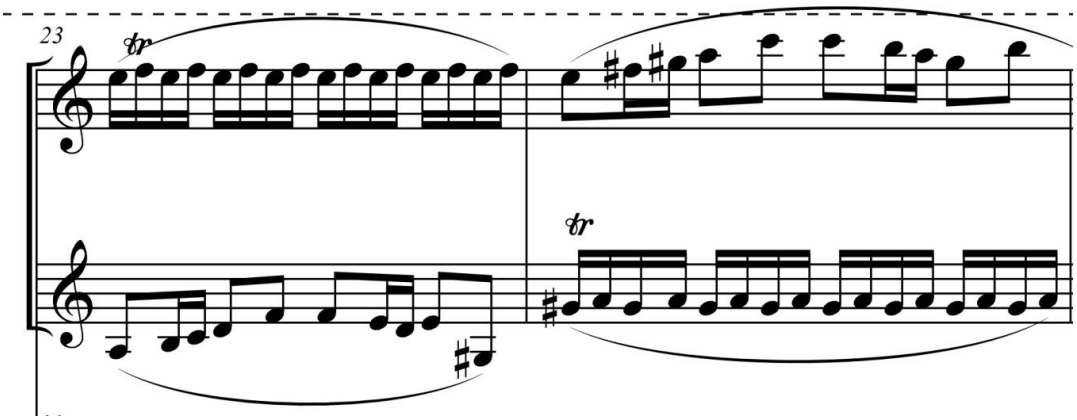


En los compases 21 y 22, hay un puente modulante hacia La Menor. La voz superior conserva la misma figuración del tema, pero variando el contorno melodico expuesto en un principio , mientras la voz inferior recuerda la el motivo transpuesto con variación.
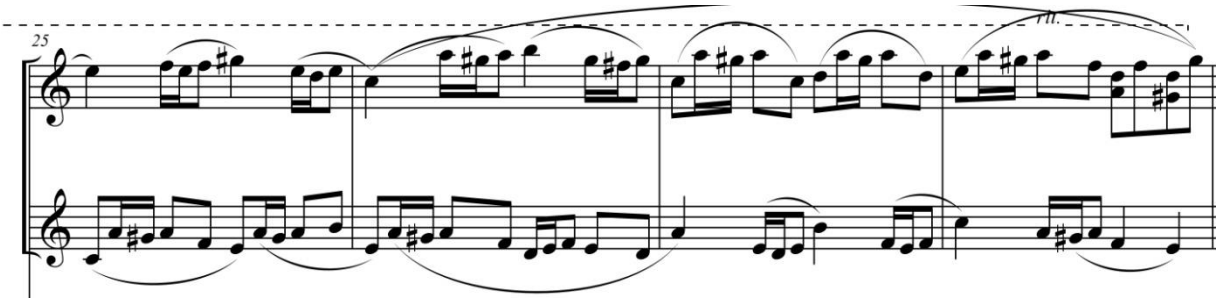


Despues del puente modulante a la paralela menor, la voz inferior hace el tema en la tonalidad original, al mismo tiempo que la voz superio hace un trino. Esta vez se cambia el contrasujeto por un adorno.

En el siguiente compas, el motivo lo hace la voz superior a partir del quinto grado de la tonalidad, utilizando la escala menor melodica, para conservar la sonoridad del estilo.
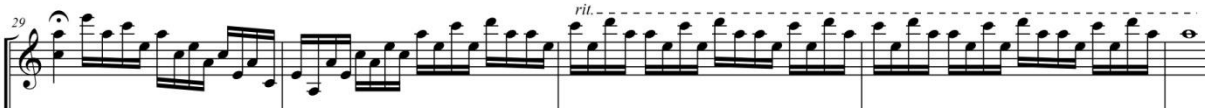


Por ultimo una coda del compas 25 al 28. En los primeros dos compases lleva la figuración del tema en la voz inferior, con un contorno melodico variado.

En los siguientes dos compases, la figuración del tema, pasa a la voz superior. Lo mismo sucede con la figuración de la voz inferior, pues hace la misma figuración de los dos compases anteriores.
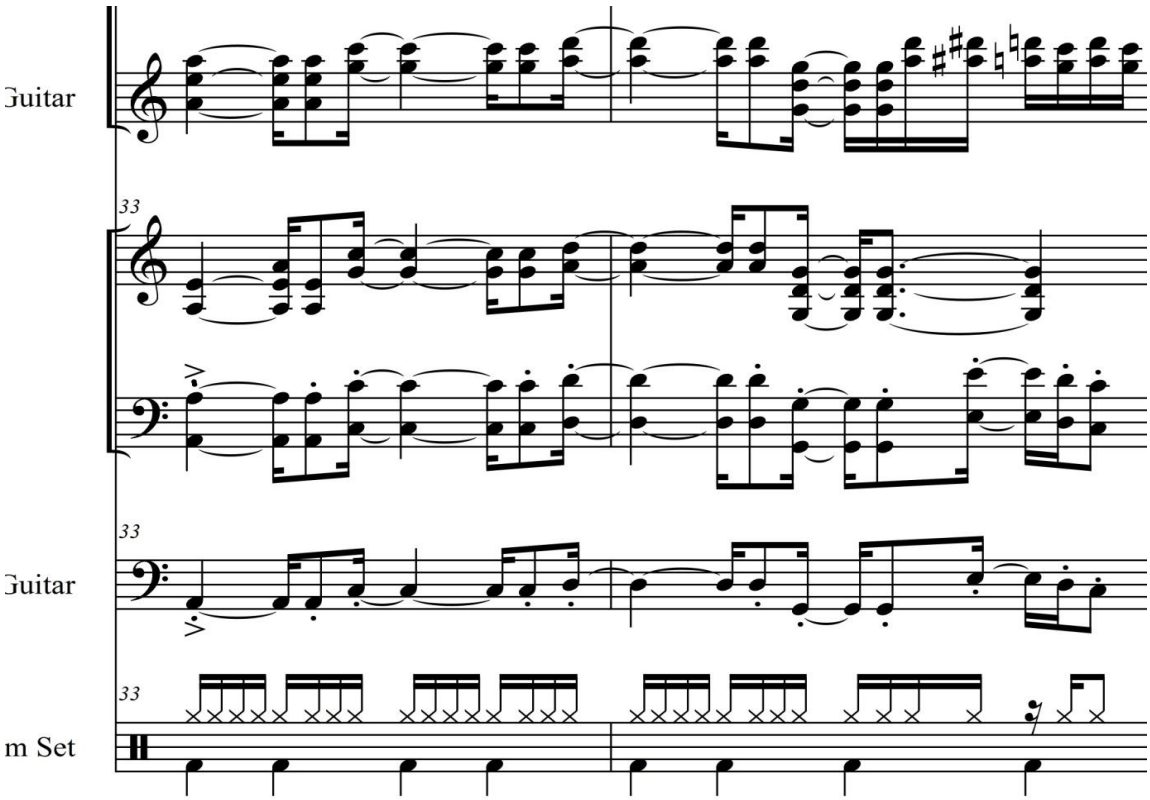


En el compas 29 se prepara un calderon, que nos permite una conclusión del tema poco habitual y que sirve de puente para conectar la primer parte de la obra a la segunda parte, en la que entran el teclado,el bajo electrico, la bateria, y la primera y segunda guitarras electricas.

En el compas 29, el estilo barroco del discurso musical expuesto hasta el momento, tiene un cambio inesperado. Un puente con una figuraciòn de semicorcheas en La Menor , de textura musical homofonica, con un ritardando en los compases 32, 33 y 34, nos conduce a la segunda secciòn de la obra.



Tras la nota La, que concluye el puente que une las dos secciones, la segunda guitarra junto al bajo electrico el teclado y la bateria, dan inicio a la segunda parte del tema con un riff de guitarra que marca una ritmica que siguen los demas instrumentos y ademas contextualiza en el genero del rock la nueva sonoridad.

En este riff que se extiende por ocho compases, la guitarra utiliza la escala pentatonica de La Menor, en un movimiento de cuartas y quintas, que al final de las frases utiliza notas blues (la cuarta sostenida).
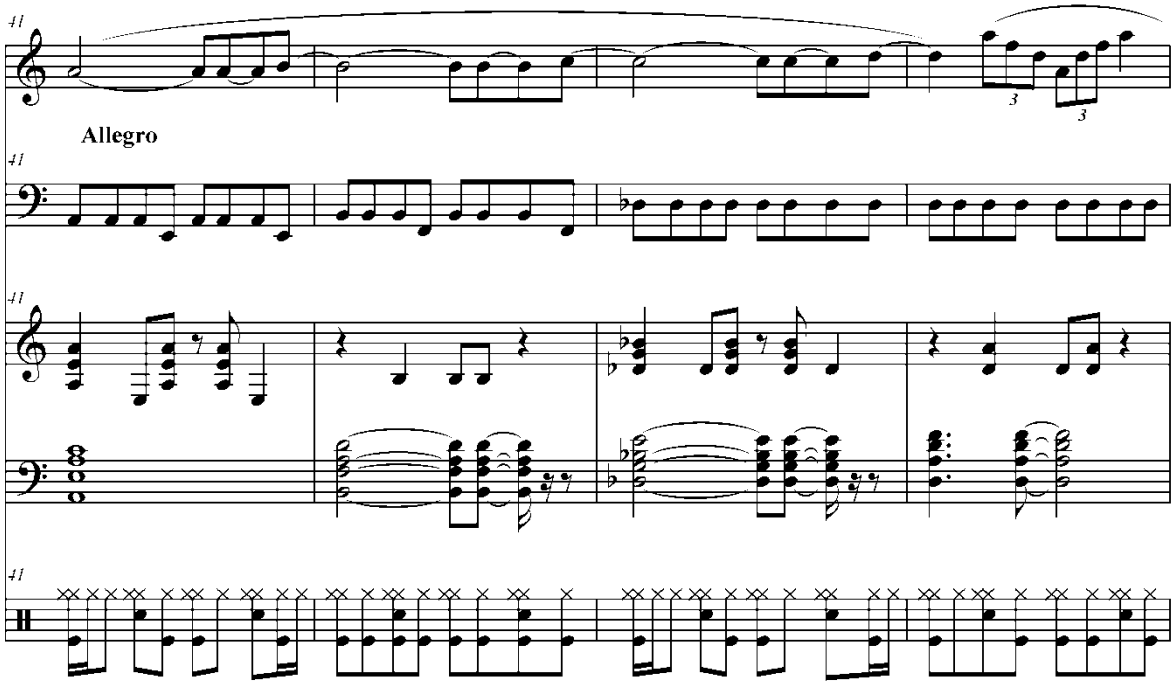


A continuaciòn se suman los demas intrumentos del formato que son el teclado, la primer guitarra, y la bateria, que en los siguientes ocho compases incrementan su densidad ritmica.

En el compas 40, se conforma una textura de melodia acompañada, integrada por todos los instrumentos del formato. Esta parte consta de 32 compases. La progresión armonica ejecutada consta de ocho compases que se repiten dos veces, y son el acompañamiento de una melodia ejecutada por la guitarra electrica (con distorciòn). Con un ritmo armonico de cuatro tiempos por acorde, se ejecuta la siguiente progresión:

/Am/Bº/C#º/Dm/Gm/Am/G#º/Am/D#º/Am/E7/Am/D#º/Am/E7/A/

Esta fragmento conserva la sonoridad triadica de la armonia presentada en un principio por la invención. Por lo tanto, a pesar de contrastar con la primer parte, por el incremento de su tempo y densidad de masa sonora, conserva el mismo tratamiento armonico, que incorpora lementos de el genero del rock como lo son el uso de escalas pentatonicas y figuraciones que son propias del lenguaje de la guitarra electrica.

En el compas 41, la guitarra electrica da inicio a una melodia de dieciseis compases de duraciòn que en los primeros cuatro compases ejecuta una extensión de las primeras cuatro notas del tema principal de la invención.



Aunque con una figuración totalmente distinta a la propuesta por la invención, se relaciona en su curva melodica asecendente en las primeras cuatro notas.

La melodia del compas 41 es adornada con arpegios en tresillos , notas de paso, y vibratos prolongados.

En el compas 73 la guitarra electrica da inicio a una improvisación que se extiende por 32 compases.

En el compas 89 se llega a una coda ejecutada por las dos guitarras electricas, haciendo la reexposición de una parte del tema expuesto en el compas 57, con lo que se da fin a la obra.

5.2 Instrumental dos (BURJ - KHALI) “lenguaje, forma, aspectos generales, planeación en grafica”

Lenguaje: Es modal, en la primer sección (A) de arpegios. En la segunda y tercer sección (B) y (C), se establece la tonalidad de Si Menor.

Forma: Esta obra esta compuesta por tres grandes secciones (A-B -C) que durante el discurso musical se ejecutan de la siguiente manera (A-B-C-B) La primera parte (A) es conformada por arpegios rotos de cuatriadas. La segunda parte (B), la guitarra electrica presenta una textura musical de melodía acompañada. La parte (C), se caracteriza por una improvisación

acompañada. La parte (B) es interpretada nuevamente a manera de coda con algunas variaciones en la armonia, melodia y acompañamiento.

Aspectos Generales: Esta obra es de genero instrumental. Su interpretación en la guitarra electrica requiere de habilidades basicas en la tecnica del tapping a dos manos.

En la introducción al tema se interpreta la sección de arpegios cantabile (con la tecnica del tapping a dos manos), de carácter expresivo y variable en tempo y dinamicas.

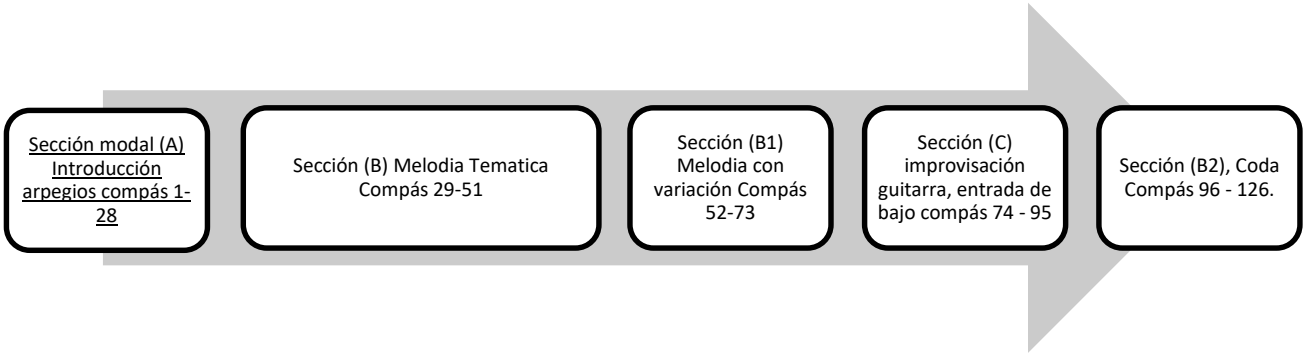
En la segunda sección se expone una melodia, de 24 compases, que se repite dos veces con variaciones. En la tercera parte el formato completo de instrumentos hace su aparición, acompañando a la guitarra electrica en una corta improvisación que prepaa una coda que da fin al la obra. De un tempo Moderato a lo largo del tema, cuenta con un ritmo binario simple en un compas de 4/4. El entramado de la obra musical es de melodia acompañada. En la timbrica de la obra se encuentran instrumento electrofonos (guitarra electrica, bajo electrico, sintetizador) y de percusión (bateria).

Este tema tiene la particularidad de que su ejecución requiera el manejo de la tecnica del *tapping two hands* en la guitarra electrica.

Las indicaciones acerca de la correcta digitación de la invención se encuentran en la partitutra.

Para su ejecución es necesario contar con un pedal analogo de delay, un compresor, un chorus, y una ecualización apropiada del instrumento para permitir la claridad de la ejecución.

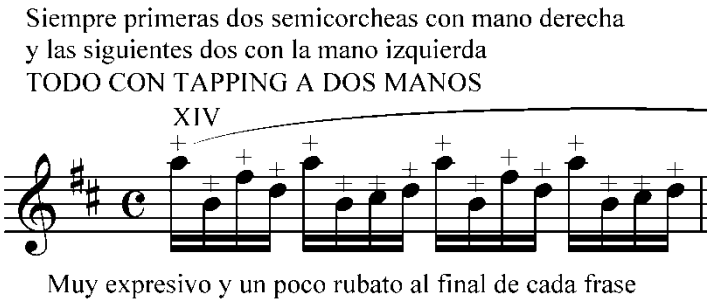
Otra alcaración tecnica para propiciar la buena sonoridad del instrumento, es colocar una sordina en el primer traste del instrumento, para evitar los armonicos que son producidos al percutir la cuerda contra el diapason.



5.2.1 Aspectos puntuales de la obra Bhurj - khali. Descripción de los elementos.
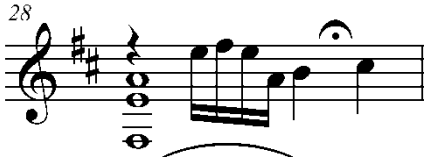
La estructura de la obra cuenta de tres grandes secciones. La primer sección va del compas 1 al 28.

Esta sección modal, que esta constituida por arpegios rotos con septima. Es una introducciónde caracter expresivo, que permite al interprete jugar con dinamicas , tempos y fraseos, necesarios para recrear la atmosfera sonora deseada que ademas prepara la entrada a la melodia tematica de la seccion (B).



Su ritmo armonico es de dos compases por acorde, y empieza con un arpegio de Bm7 en los primeros dos compases.

En la voz superior de cada grupo de semicorcheas, se crea una melodia que se vale de notas de tensión del acorde para aumentar su movimiento. Esta introducción es de 28 compases de duración, y termina en un acorde de F#m7 con un calderon que prepara la melodia principal de la segunda sección.

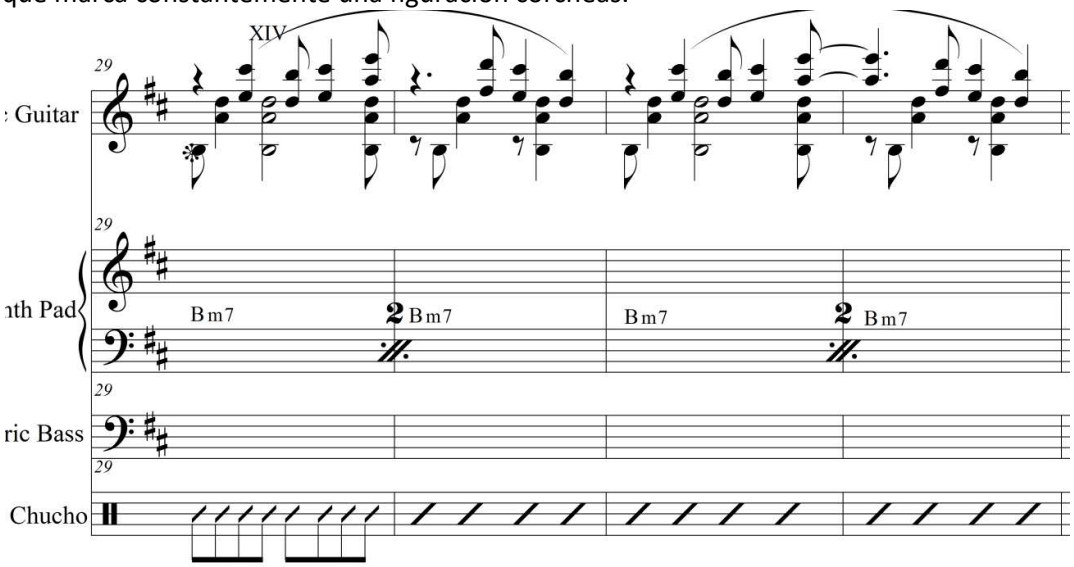


La segunda sección (B) propone un tempo estable, ademas de indicar que las plicas que apuntan hacia arriba tienen que ser ejecutadas con la mano derecha, y las plicas que apuntan hacia abajo, van ejecutadas con la mano derecha.

En ritmo armonico se vuelve mas lento, pues es de cuatro compases de duración por acorde.

Esta segunda sección nos presenta una melodia de 24 compases de extensión, a un tempo moderado y flexible, y una ejecución legato. Otro aspecto importante a resaltar, es la entrada del bajo y el acompañamiento de la melodia por la guitarra electrica.

Esta segunda sección, es ejecutada por la guitarra electrica, el sintetizaror que ejecuta acordes con figuraciónes de redonda y e l acompañamiento de un instrumento de semillas (chucho) que marca constantemente una figuración corcheas.

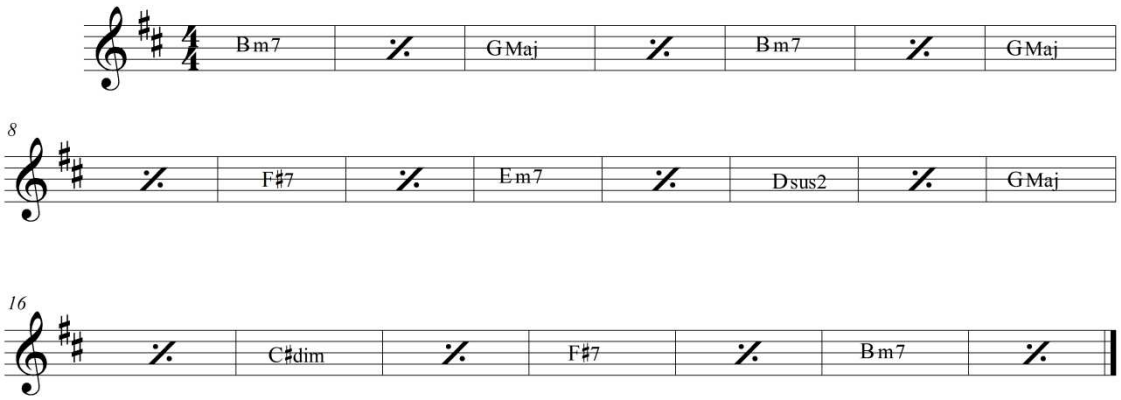


La armonia sobre la cual se desarrolla la melodia principal tiene una duración de 22 compases, misma duración de la armonia que se utiliza para las variaciones de la melodia tematica y para la sección de improvisación.

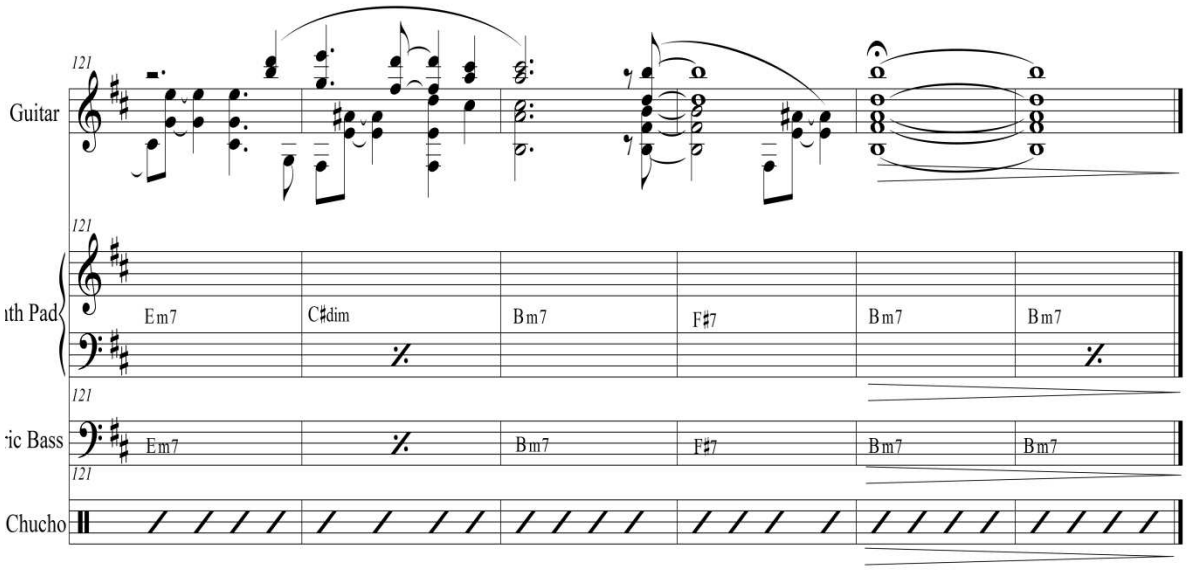
La sección (C) en el compás 74, tiene como caracteristica, la entrada del bajo por primer vez en la obra, que tiene como objetivo el hacer crecer la masa sonora y dar variedad a la textura anterior.

La guitarra electrica despues de haber expuesto la melodia tematica y una variación de ella, hace un cambio en su discurso para ejecutar un acompañamiento mas liviano y dar inicio a la improvisación que se extiende hasta el compas 95.

La armonia de la sección (C) es la siguiente:



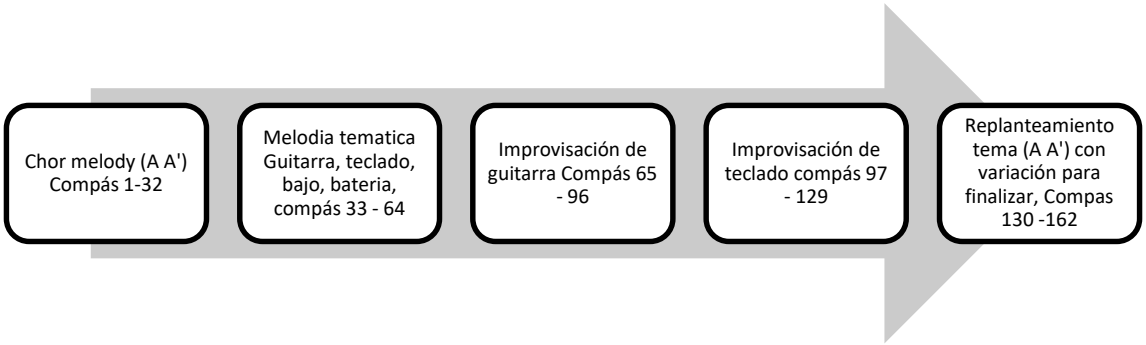
Del compas 83 al 104 se encuentra una coda que retoma la melodia cantabile expuesta al principio de la sección (A) y que da fin a la obra . En esta ocasión la melodia y el bajo es mas ormanentado, con notas de paso en el bajo, la melodia es enriquecida con intevalos de sexta simultaneos, se encuentran figuraciones de semicorchea entre la melodia y el bajo con intervalos de octava, y la melodia continua con rubato.



5.4 instrumental tres (IMPRESSIONS) “lenguaje, forma, aspectos generales, planeación en grafica”
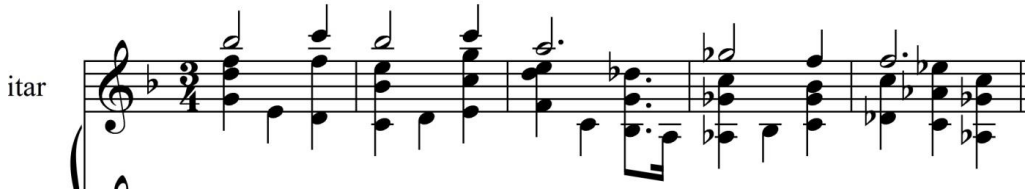
Lenguaje: Es tonal, pues cuenta con una progresión de acordes que van modulando rapidamente a varias tonalidades. La modulación se enfoca en tres centros tonales. El segundo se encuentra a una tercera menor de la tonalidad original, y el tercero a una tercera mayor de la nueva tonalidad.

Forma: Cuenta con dos secciónes basicas (A-B) En la primer gran sección (A), se desarrolla un chord melody de 32 compases. En esta introducción se expone la melodia tematica que sera hilo conductor a lo largo de toda la obra. En la segunda gran sección (B), se conserva la armonia expuesta ya en la primer sección y se ejecuta una melodia sencilla que sera el tema principal de la obra. En la tercer parte (C), la guitarra da inicio a una improvisación de 32 compases, en la que se dara fin a la improvisación de la guitarra y se dara inicio a la improvisación del teclado. Esta improvisación tendra la misma duración de 32 compases. En el compas 96, se da inicio a la coda final que simplemente es una repetición ornamentada de la segunda seccion (B), por la guitarra acustica. Textura musical de melodia acompañada.



5.3.1 Aspectos puntuales de instrumental IMPRESSIONS.

La guitarra electroacústica inicia desde el compás 1 al 32, un chord melody, técnica que consiste básicamente en tocar una melodía armonizada, dicho de otro modo sería tocar melodía y armonía simultáneamente. La técnica es una forma de aproximarse a un concepto que salta entre lo pianístico y el bloque donde cada nota de la melodía es armonizada generando armonías más complejas. La melodia tematica se expone en una figuración de blanca, blanca con puntillo y negras a lo largo de los 32 compases de duración.



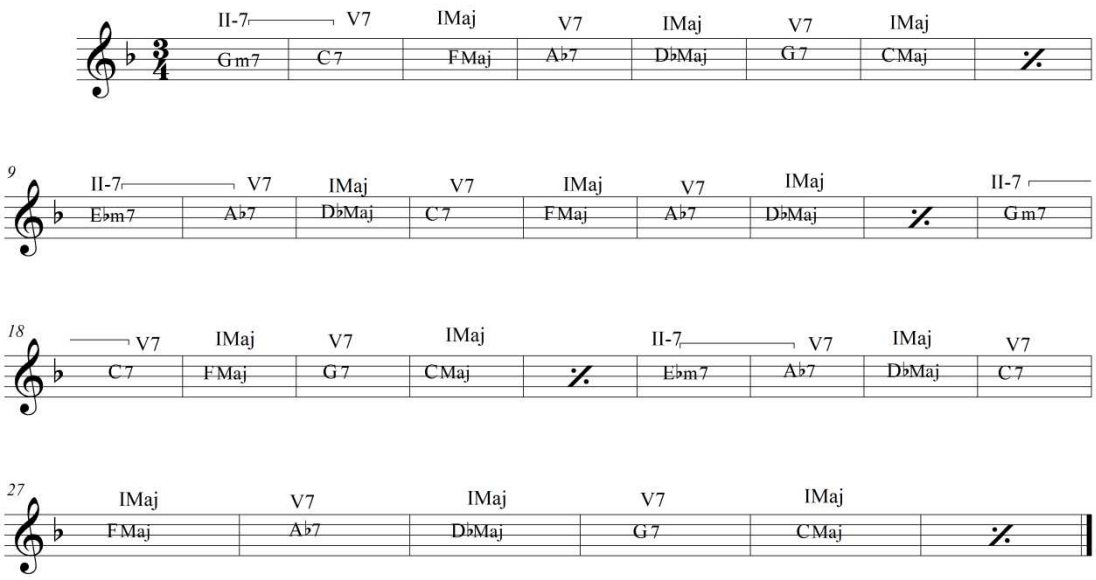
En la primer sección (A) compuesta por diesiseis compases, hacemos el siguiente analisis armonico:

Los primeros tres compases tienen una cadena de II-7 – V7 - IMaj, en la tonalidad de F. A continuación hace una rapida modulación a la tonalidad una 3m arriba (Ab), con una cadena de V7 – Imaj. Seguidamente modula a C, tonalidad ubicada una 3M arriba, con un movimiento armonico de V7 – Imaj. Luego regresa a la tonalidad de Lab, con una cadena de II-7 – V7 – Imaj.

En el compas 12 modula a F con un movimiento armonico de V7 – Imaj. En el compas 14 hace la ultima modulación de la primer sección a la tonalidad deLab, con la cadena V7 – Imaj.

En la segunda sección (B) compuesta por diesiseis compases(compas 17 al 32), hacemos el siguiente analisis armonico:

Los primeros tres compases tienen una cadena de II-7 – V7 - IMaj, en la tonalidad de F. hace una rapida modulación a C, con una cadena de V7 – Imaj. A continuación modula rapidamente a Ab con un movimiento armonico de IIm7 – V7 – Imaj. En el compas 26 modula a F con un movimiento armonico de V7 – Imaj. En el compas 28 modula a la tonalidad deLab, con la cadena V7 – Imaj y termina la sección con una ultima modulación a C, con una cadena de V7 – Imaj para finalizar en el compas 32.



En este momento es clara la armonia propuesta en las dos partes, y en el compás hace su aparición el bajo electrico, el teclado, la guitarra y la bateria.

La guitarra ejecuta de nuevo la melodia expuesta en el chor melody, siguiendo la misma figuración.

La construcción de la melodia se sustenta en la conducción de una de las dos notas guia de los acordes. Esta nota se encuentra siempre en el primer tiempo del cada compás de ¾. En el tercer tiempo del compás, se le da movimiento a la melodia con una nota de aproximación por grado conjunto a la siguiente nota guia del acorde próximo. En repetidas ocasiones tambien se llega a esta nota guia, haciendo la apoyatura en el tercer tiempo del compás anterior.
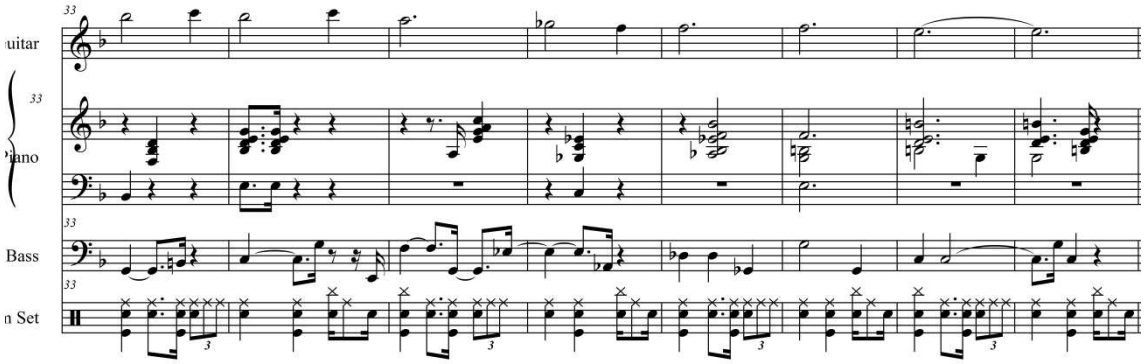
Encuanto a la construcción de la melodia, siempre se pensó en las tres tonalidades que conforman el tema: Cmayor, Ddmayor y Fmayor, como modos jonicos, con sus modos concomitantes de la escala doricos y mixolidios.

Ahora para hablar sobre la interpretación armonica del teclado, debemos tener claro que en el jazz los acordes de base son lcuatríadas. La septima esta incluida como parte del acorde y no como parte de las tensiones. El acompañamiento que realiza el teclado se basa en el recurso de las superestructuras de acordes, que tiene como principal caracteristica la superposición de una cuatriada en este caso a partir de la tercera del acorde, para dar color con las tensiones resultantes.

Otra particularidad es el constante cambio en la figuración del acompañamiento, y la variada acentuación y entrada de los compases.

El bajo electrico interpreta en todo momento la fundamental del acorde, utilizando el color y variedad que le brindan los saltos en notas cordales, las notas de anticipación, las figuraciones en constante cambio que dan interes a la ejecución sin que se pierda en ningun momento la fundamentación armonica que aporta el instrumento al ensamble.

En la bateria ejecuta el ritmo de Swing en ¾, en un tempo de negra = 120. La batería es el único instrumento con una función totalmente rítmica, lo que le confiere una relevancia especial en cuanto motor de todo el grupo.



5.5 Canción (JUNTO A TI) "lenguaje, forma, aspectos generales, planeación en grafica"

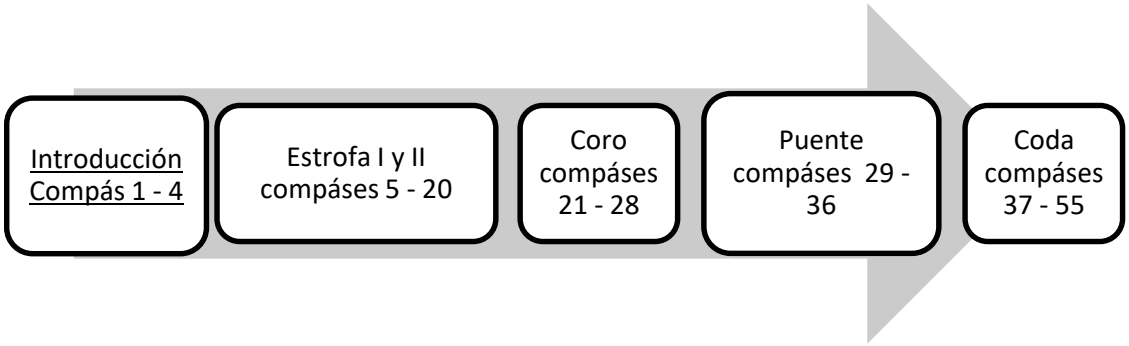
Lenguaje: Esta en la tonalidad de C Mayor.

Forma: Esta obra esta compuesta por los siguientes momentos (Introducción – estrofa - coro - puente – coda), durante el discurso musical se ejecutan de la siguiente manera A B A B C D --- (verso, estribillo, verso, estribillo, puente, coda).

Aspectos Generales: Canción tropipop (conocida por ser difundida por radiodifusoras y que busca fines económicos). De genero tropipop, consiste en una mezcla de géneros musicales tradicionales de la Región Caribe Colombiana, principalmente el Vallenato, con influencias extranjeras tales como la Salsa, Merengue, y el Pop y Pop Rock. El término "tropipop" viene de la combinación de las palabras "tropical" y "pop" describiendo la mezcla que hace el género de raíces latinas tropicales con Música de los Estados Unidos.

Su formato instrumental esta conformado por Voz solista, Guitarra electroacustica, Guitarra Electrica, Bajo electrico y Bateria.

La extensión de la canción es de 55 compases, que cuenta con repeticiones en la introducción, las estrofas y el coro , y tiene una duración aproximada de 3 minutos 21 segundos.
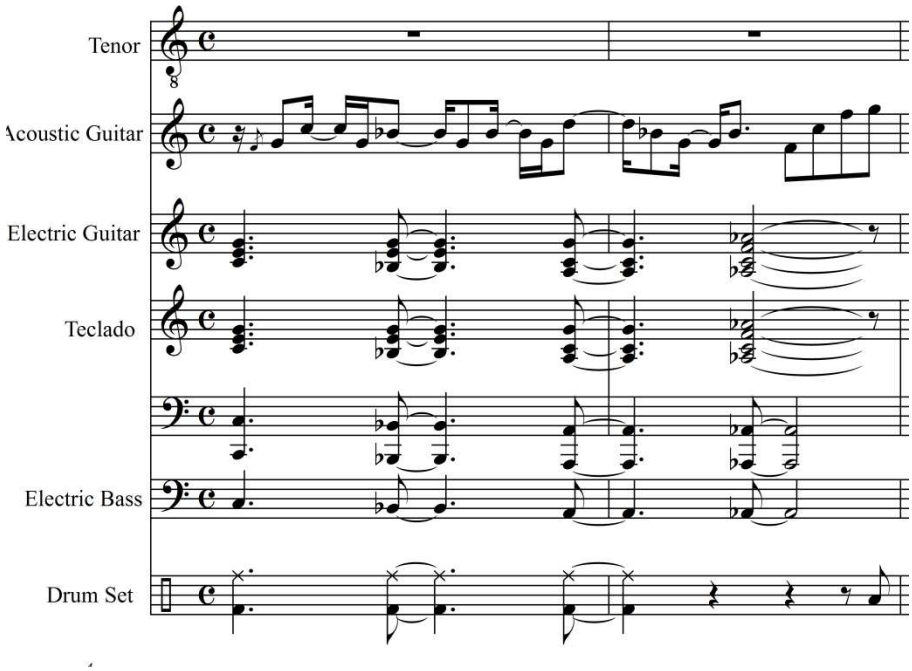


5.5.1 Aspectos puntuales de la canción Junto a Ti.

La introducción inicia desde el compás 1 - 4 y está marcada por la entrada de todos los instrumentos que integran el formato instrumental excepto la voz. El bajo, la guitarra electrica y el teclado hacen básicamente un acompañamiento a la guitarra electroacústica , quien entra con una melodía de dos compases que caracteriza la introducción.

La armonía de esta introducción tiene el siguiente movimiento:
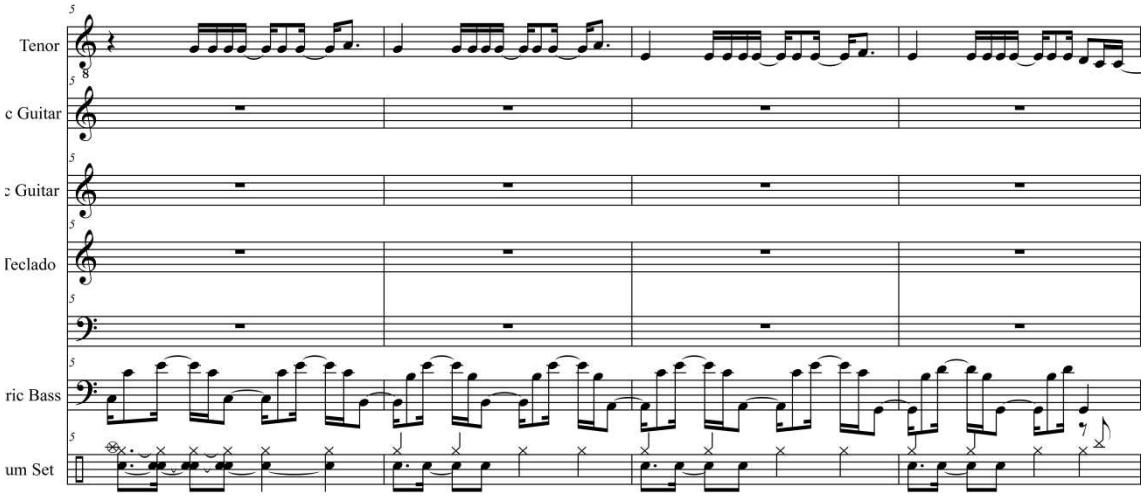
I – I/Bb – VIm – IVm/Ab

Este movimiento armónico, presenta en el último acorde un préstamo modal de la tonalidad paralela menor (Cm).



En el compás 5 hace la entrada la voz líder con el acompañamiento único del bajo y la batería, en una textura orquestal de melodía acompañada. La armonía que componen las estrofas es la siguiente:

C – G/B – Am – C/G – F – C/E – Dm - G



Ya en el compás 9 se incrementa la densidad sonara del grupo, sumándose las dos guitarras y el teclado, para así lograr una finalización del primer estribillo con toda la masa sonora deseada.
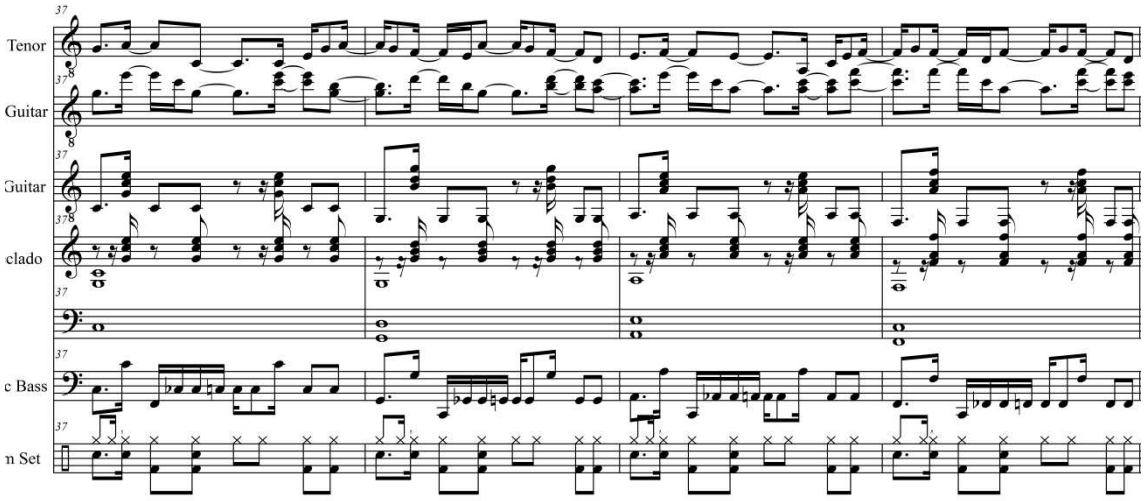
En el compás 21 se da comienzo a la sección del coro, que consta de una armonía de cuatro compases, que tienen el siguiente ritmo armónico:

/C / Cmaj / Vim – IV / IIm - V/

En la sección de el Puente, compás 29 a 36, se encuentra una sección rítmica, que tiene el objetivo de dar variedad e introducir a la coda que finalizara el tema. La armonía utilizada es la siguiente:

/IV / I / IIm / V /

Por último la coda que se extiende desde el compás 37 al 55. Las guitarras ejecutan el acompañamiento basado en las figuraciones del bajo y de la melodía de la voz.



JUNTO A TI - (LETRA)

I

Siento la brisa de tu amor
Que acompaña mi caminar
Por los caminos que dejo
La esperanza de siempre abrazarte
Nunca dejarte y a ti confiarte mi vida entera
que siempre quiere estar a tu lado
Y por ti vivir solo un día más.

II

Quiero perderme junto a ti
Y en la mañana despertar
Con el deseo de sentir
Esa fuerza que siempre es comienzo
De un día intenso
tu amor me cubre me da el aliento
eres respiro que siempre busco
eres fuente de mi felicidad

CORO

Tu Jesús me da luz
Solo entiendo que tu amor me llena
Le das paz a mi vivir
Solo entiendo que este amor por ti
No se olvida le da luz al día
que acompaña mi vivir

III

Tú eres más
Que la razón de un pensamiento
Que va más allá
Del amor de un sentimiento
Quiero dibujar
Esta emoción en los latidos
De mi corazón
Que no conoce algo más bello
Que tu.

5.6 Desarrollo; Criterios que como intérprete, compositor y arreglista he aplicado para el tratamiento del material en las cuatro obras, dos guitarras un lenguaje:

Mi influencia de las músicas urbanas son parte del objeto resuelto a partir de la composición y la interpretación, tanto de los temas instrumentales como de la canción, como también la forma *blues*, el *rock*, el *jazz*, el *pop,* las sonoridades comerciales de diferentes músicas urbanas y demás elementos analizados, juntos me generan una idea inicial de lo que se utiliza como concepto básico para la creación musical.

Mi intención primaria como artista, intérprete de la guitarra y estudiante de un programa académico de música, está centrada en la obtención de sonoridades junto a otras posibles vías de análisis e interpretación de diferentes repertorios de de música culta y popular. Personalmente expongo una propia opinión frente a mi propio trabajo, y considero hacer

parte de la población académica que alimenta un interés continuo, hacia la posibilidad de experimentar y descubrir elementos sonoros aportantes a la evolución de nuestra versatilidad como músicos.

6. Conclusiones

Hizo un breve acercamiento al lenguaje de la guitarra eléctrica y acústica para explorar e interpretar elementos tímbricos y técnicos básicos del instrumento, valiéndose de la experiencia en la interpretación y composición como posibilidad práctica y efectiva para el desarrollo versátil de los dos instrumentos.

En este orden de ideas se recopilaron conceptos interpretativos de la guitarra en distintos géneros. Paralelamente se hizo el ejercicio de consulta y análisis de obras, temas improvisados y canciones, que permiten establecer características en cuanto a forma, estética y tratamiento armónico en variados contextos musicales. En base a estas herramientas y un trabajo de apropiación, hizo posible la composición e interpretación de las ideas musicales expuestas desde un principio.

En cuanto al montaje de los temas, particularmente en la guitarra eléctrica, fue de suma importancia contar con una ecualización adecuada del instrumento, equilibrar las reverberaciones[24] y delay[25] de la guitarra de acuerdo al espacio a utilizar, el controlar la saturación de la distorsión[26], el contar con un instrumento que posibilite la ejecución de los temas (en especial la invención con tapping a dos manos), el tener a disposición pedales análogos o procesadores de efecto que aporten a la sonoridad deseada, y el tener muy en cuenta el apagado de las cuerdas al aire que impiden claridad del sonido en el instrumento.

6.1 Formato instrumental

El montaje de los 4 temas originales, requiere de un espacio específico con condiciones acústicas optimas para la amplificación de el formato seleccionado.

Formato:

- ✓ Voz líder
- ✓ Guitarra eléctrica
- ✓ Guitarra electroacustica
- ✓ Teclado
- ✓ Bajo Eléctrico
- ✓ Batería – percusión menor

Es pertinente hacer la aclaración de que No todos los instrumentos mencionados están presentes en todos los temas.

[24] consiste en una ligera permanencia del sonido una vez que la fuente original ha dejado de emitirlo.

[25] efecto de sonido que consiste en la multiplicación y retraso modulado de una señal sonora. Una vez procesada la señal se mezcla con la original

[26] La distorsión es el resultado del efecto de saturación por la potencia que se envía

- ✓ **VIABILIDAD**

  Esta investigación es posible desarrollarla pues su inicio, proceso y finalización cuenta con el suficiente material visual, bibliográfico y disco gráfico en lo que se refiere a la documentación e implementación de los métodos a seguir. Se tiene disponibilidad de todos los instrumentos, equipos de sonido, procesadores, cables y pedaleras indispensables para la ejecución de la investigación. Se cuenta con una infraestructura apta para el desarrollo cómodo, homogéneo y constante del objetivo hasta la creación de los temas para guitarra. Por último se cuenta con la colaboración de músicos idóneos para el cumplimiento efectivo de nuestra meta: la interpretación de "*CUATRO OBRAS, DOS INSTRUMENTOS UN LENGUAJE*".

6.3 Bibliografía:

- La improvisación como composición. Mercedes Caton Tesina. (Barcelona España) 2004
- Metodo Para Gutarra. Carlevaro Abel (Ricordi) 1986
- *Raíces del Blues; Miranda Fernando (Cumaral , Casa de la Cultura Jose Bercelio Martínez)S.F*
- De la Motte, Diether. (1994). Armonía, (segunda edición). España: Ed. Labor.
- D´Urbano, Jorge. (1953). Como escuchar un concierto, (quinta edición). Buenos Aires, Argentina: Ed. Atlantida.
- *Four Bar Solos With…(Drum Set Method): Rothman Joel 1983*
- Schuller, Gunther. (1978). El Jazz, sus raices y su desarrollo, (segunda edición). Argentina: Ed. Lerú.
- *Teoria de la Musica: A. Danhauser (Ricordi) 2012*
- *Diccionario para la enseñanza de la lengua española: Alvar Manuel. 1 edición Mayo de1995*
- *Cuatro Cuerdas (Método de Bajo eléctrico): Gregorio Gustavo S.F*
- *Funk Bass (Electric Bass Method): Liebman Jon (Hal Leonard Publishing Corporation)1992*
- *Latin Guitar (Electric Guitar Method): Buckingham Bruce (Hal Leonard Publishing Corporation)2000*
- *Funk guitar (The essential Guitar guide):Bolton Ross (Hal Leonard Publishing Corporation) S.F*
- *Rock Discipline: Petrucci John S.F*
- *How to play guitar (vol3) : Gambale Frank 2009*

Audiciones : (materiales fonográficos y audiovisuales de diferentes artistas)

- *System of a Down, Fonogramas: Chop Suey, Violent Pornography, Sugar, Psycho, Toxic City. (Bogotá 2011)*
- *Roland Duens, fonogramas: Conderto pour guitarre et petit orchestra suite populare brasilenne, concerto a Villalobos*
- *joe pass fonograma: you are the sunshine of my life - (montreux 1975)*
- *Stanley Jordan fonograma: - Live in Monreal - 1990 / Full Version*
- *jason becker fonograma: Altitudes - the best solo of jason becker - 1985*
- *Satriani Joe, Fonogramas: Surfing With the Alien, Ice 9, Cryng, Searching, (Bogota 2011)*
- *Malmsteen Yngwie, Fonogramas: Rising Force, Hangar 18 Area 51, Black Star, Animal (Bogotá 2011)*
- *Batten Jennifer, Fonograma: The Flight of the Bumblebee.,(Bogota 2011)*

anexos

6.4.2 Glosario

Anticipación: La *anticipación* anticipa una o más notas del próximo acorde, y ocurre en las partes débiles del compás o tempo.

Amalgama: (amalgama de compases) conjunto de compases de diferentes tempos, consecuentes en una pieza musical

Armadura: Conjunto de Alteraciones al inicio de una pieza musical que indican cual es la tonalidad en la que ha de ejecutarse dicha pieza.

Arreglo: Pieza musical modificada a partir de su composición original

Cadencia: Punto de llegada en una pieza musical, generalmente esta conformada por una progresión de acordes que conducen hacia un acorde de tónica u otras regiones armónicas de la tonalidad.

Carácter: Tinte que se le da a la expresión de un trozo de música. Cada parte de una composición, puede tener una expresión particular.

Conducción de voces: Manera de mover las líneas melódicas de las voces de una pieza musical para generar una armonía característica.

Contrapunto: ejecución de líneas melódicas simultaneas en varias voces o instrumentos.

Cordófono: Instrumentos de cuerdas que vibran mediante la pulsación y la resonancia en un cuerpo sonoro**.**

Dinámica: (matices) Diferentes grados de intensidad por los que pueden pasar uno o varios sonidos, un pasaje, o un trozo de musca entero ej. *Piano, forte, fortissimo*

Electrófono: Instrumento musical que requiere de un sistema de amplificación para poder escuchar su ejecución ej. Guitarra eléctrica, Bajo eléctrico.

Ensamble: montaje de una pieza musical en un formato determinado

Escala pentáfona: Sucesión de alturas conformada por cinco sonidos

Escala: Sucesión de alturas organizadas mediante distancias específicas en divisiones de tonos y semitonos.

Especies de Acordes: Grupos de acordes clasificados mediante la nomenclatura interválica y su función dentro de los sistemas modales o tonales.

Figuración: Tipos de figuras rítmicas combinadas en una pieza musical

Forma: Conjunto de motivos, frases, grupos de frases y secciones de una pieza musical

Formato: Conjunto de instrumentos de diferentes tipos de agrupaciones ej.: Formato de conjunto llanero: Arpa Cuatro Maracas y Bajo eléctrico

Frase: Conjunto de motivos en una pieza musical

Fusión: Arte de combinar diferentes elementos de diferentes géneros y estilos musicales

Interludio: Composición musical corta que sirve de intermedio entre dos partes más extensas**.**

Modulación: Cambio de tonalidad en una pieza musical.

Motivo: Sucesión de notas que conforma la unidad mínima de la forma de una pieza musical

Patrón: Sucesión de notas organizadas rítmicamente, que se repiten formando una secuencia estable sobre algún instrumento del formato de una pieza musical.

Progresión: Conjunto de acordes que se suceden sobre una pieza musical

Pulso: (tiempo) partes que componen el compas, existen pulsos fuertes, semifuertes y débiles.

Rearmonización: Reemplazo de la armonía original de una pieza musical por otra.

Síncopa: Sonido articulado sobre un tiempo débil, o sobre la parte débil de un tiempo, y prolongado sobre u tiempo fuerte o sobre la parte fuerte de un tiempo

Subgéneros: Géneros musicales presentes dentro de otros géneros**.**

Substrato: Conjunto de elementos musicales extraídos de una cultura.

Superestructura: Conjunto de notas que suceden a la estructura de un acorde sobre los intervalos de séptima, novena, onceava y trecena.

Superposición: (superposición de acordes) ejecución de diferentes acordes de manera simultánea.

Sustitución: (sustitución de acordes) reemplazar un acorde por otro que contiene intervalos y funciones en común

Tensiones: notas diatónicas y/o cromáticas presentes en un acorde

Tétradas: acordes compuestos de cuatro notas

Tonalidad: Sistema sobre el cual están construidas la mayoría de las músicas del mundo occidental, el sistema de la tonalidad está regido por regiones armónicas: tónica, supertónica, mediante, subdominante, dominante, superdominante y sensible.

Transcripción: escribir en el pentagrama piezas musicales mediante la audición.

Triadas: acordes compuestos de tres notas

Unísono: Sonido ejecutado de manera simultánea sobre la misma nota en varios instrumentos.
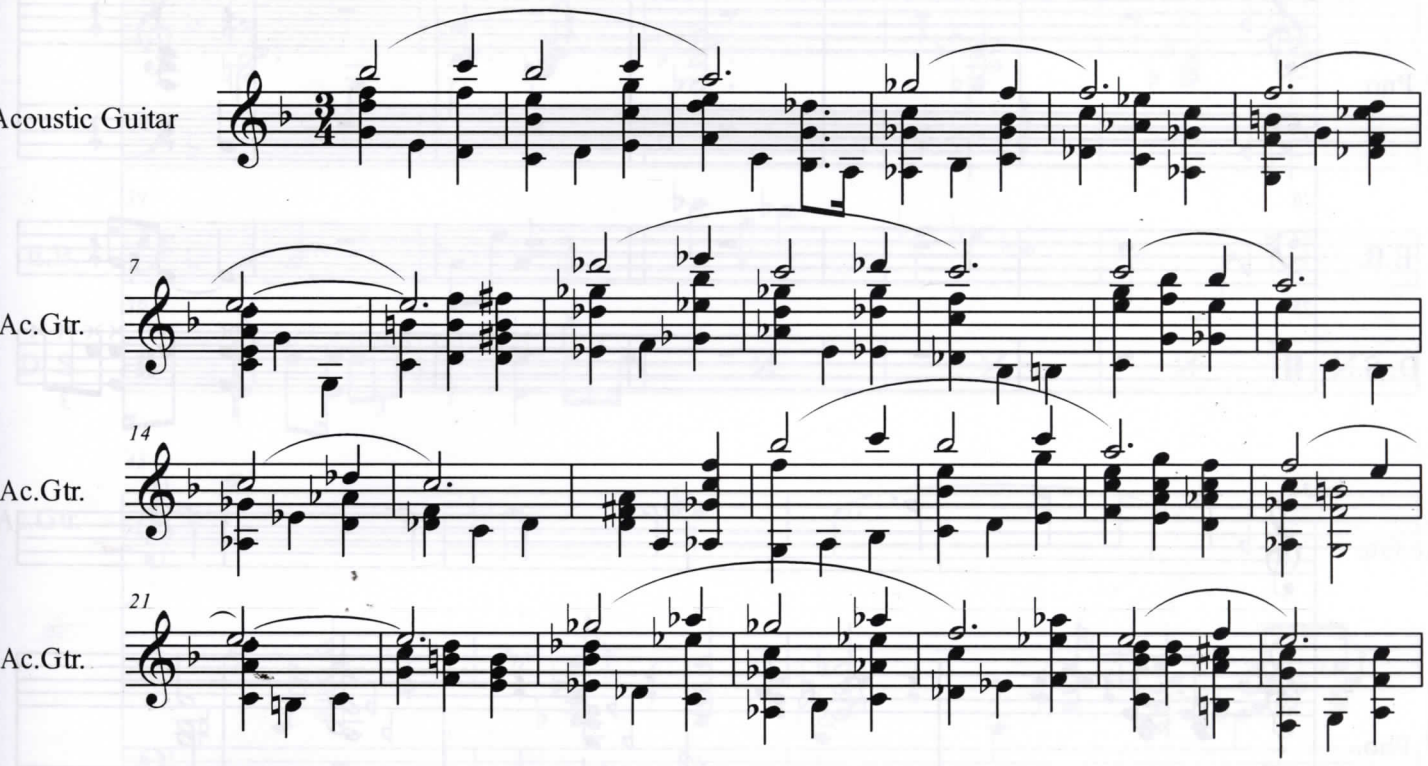
Variación: modificación de una sección de una pieza musical.
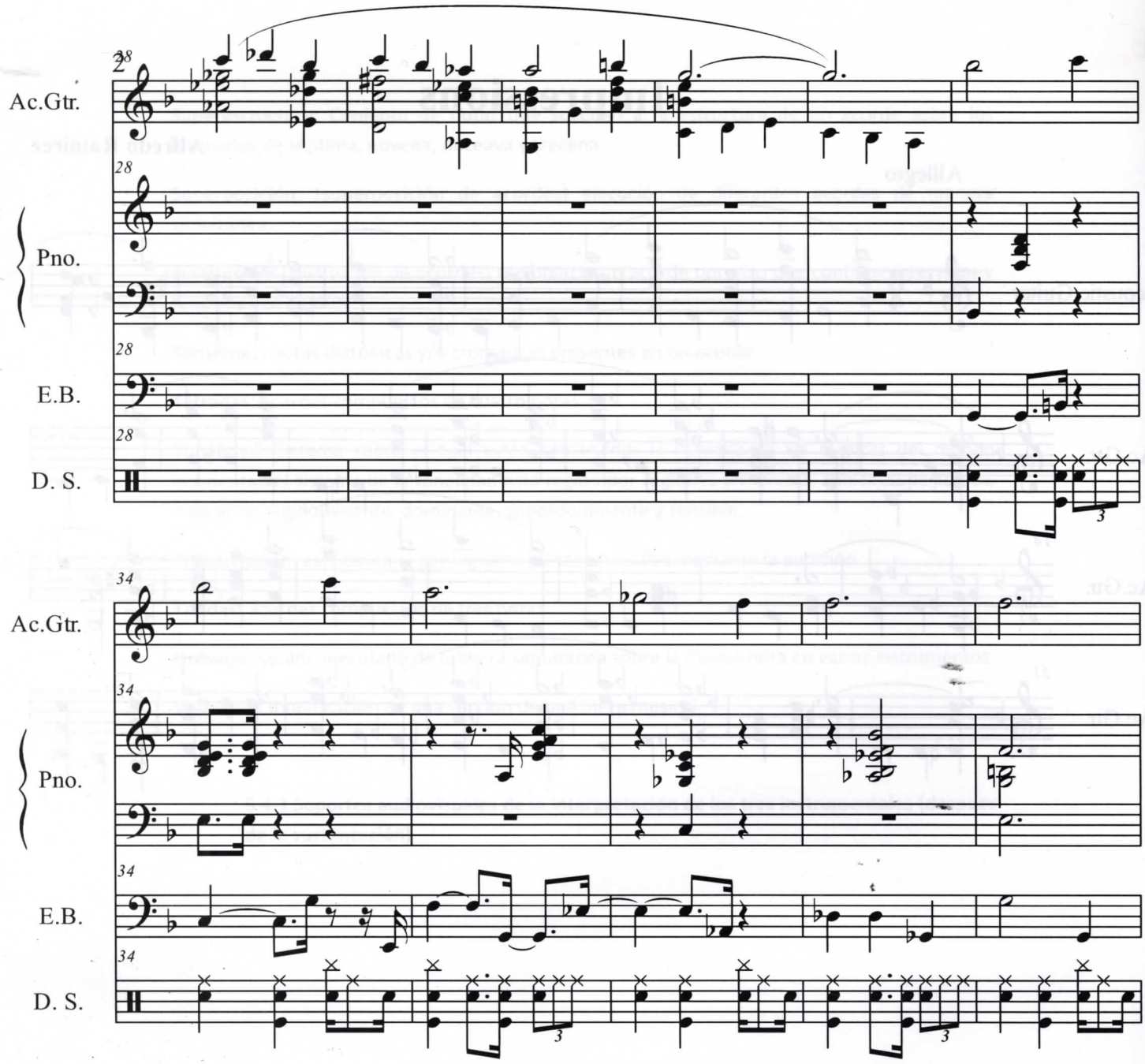
6.4.3 Soportes audiovisuales de la interpretación de los tres instrumentales (después de la sustentación)
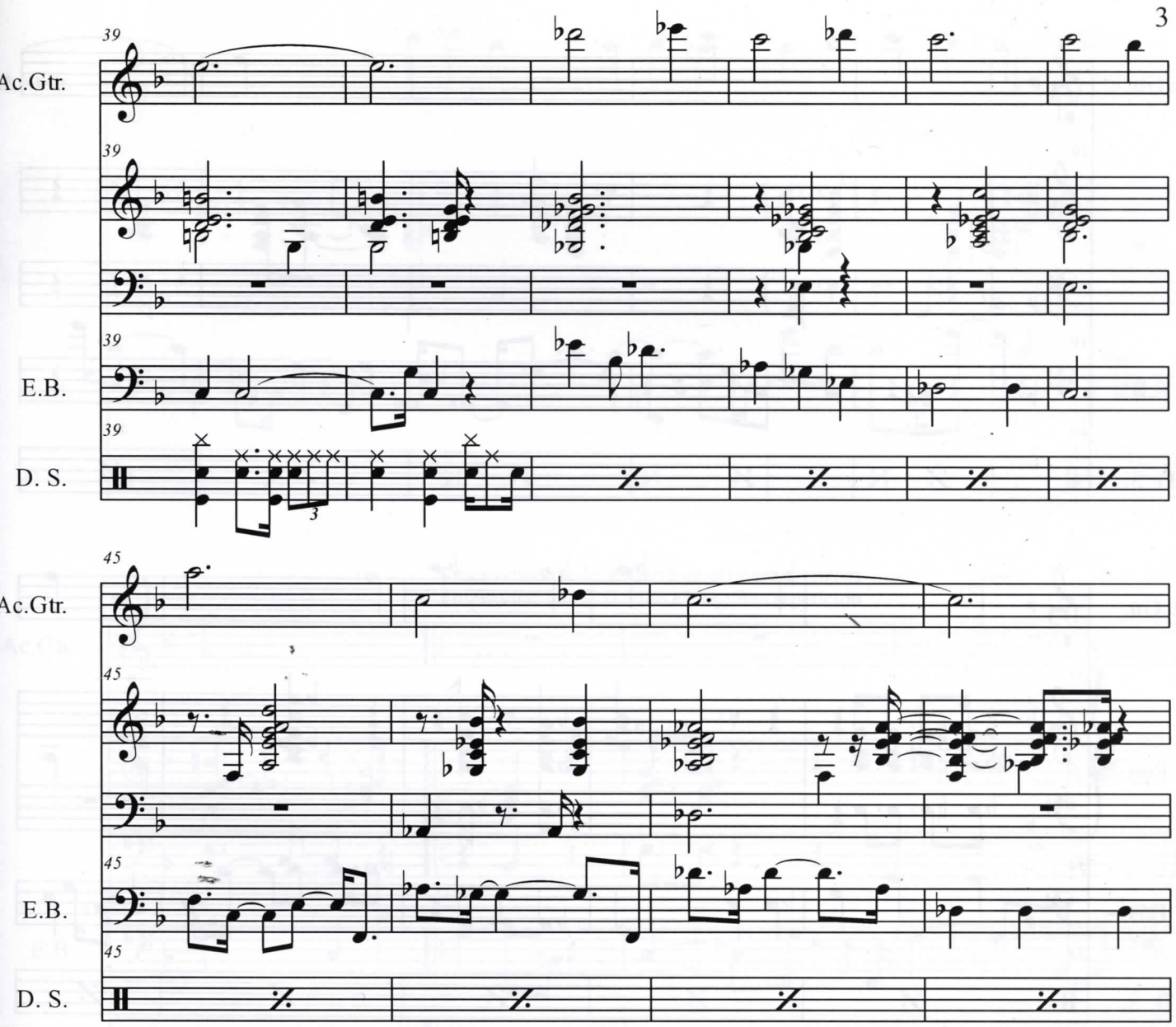
Impressions

Alfredo Ramirez
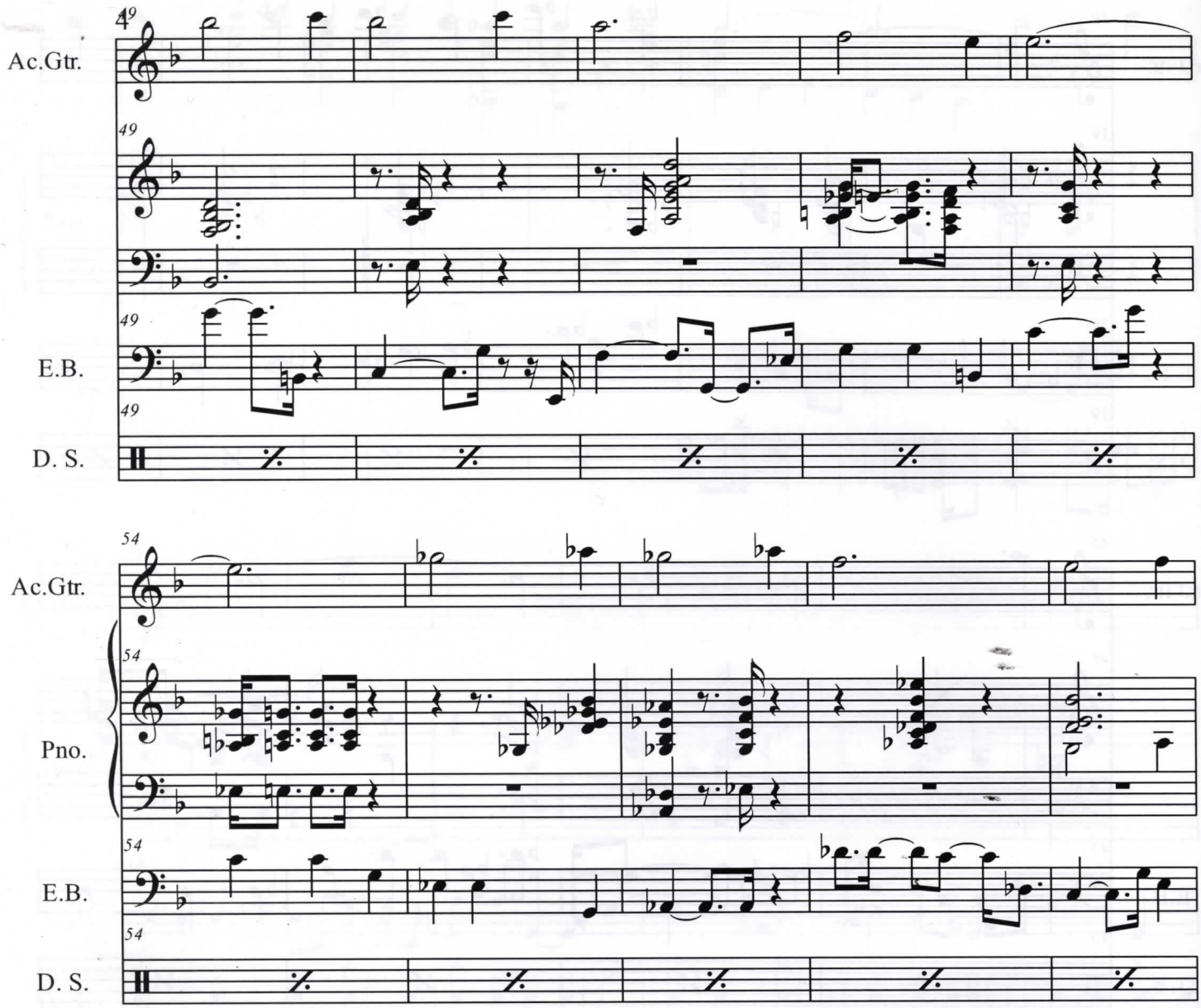
Alllegro
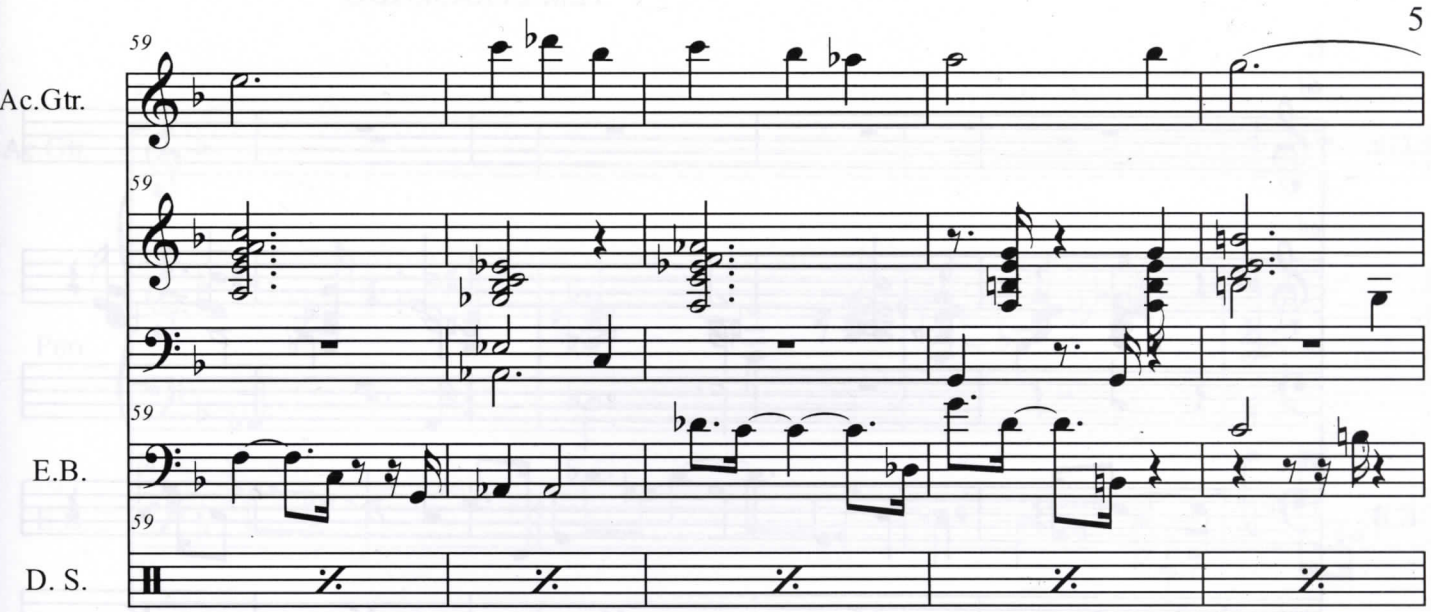



28
Ac.Gtr.
28
Pno.
28
E.B.
28
D. S.
3
34
Ac.Gtr.
34
Pno.
34
E.B.
34
D. S.
3
3
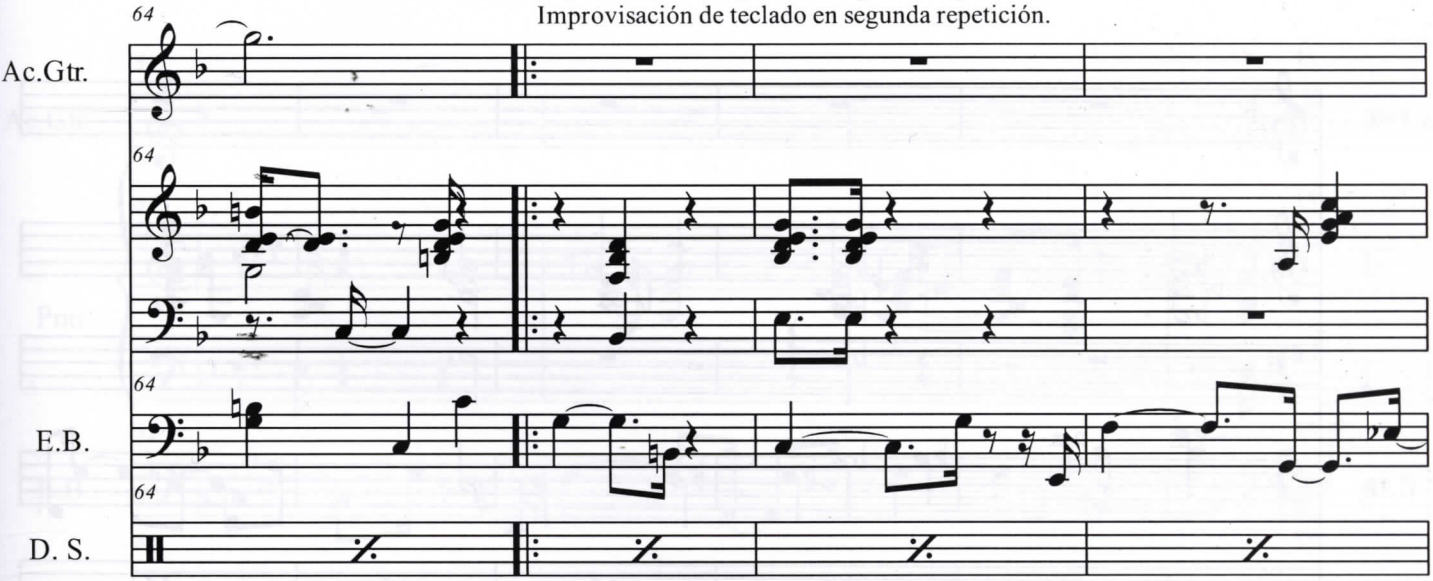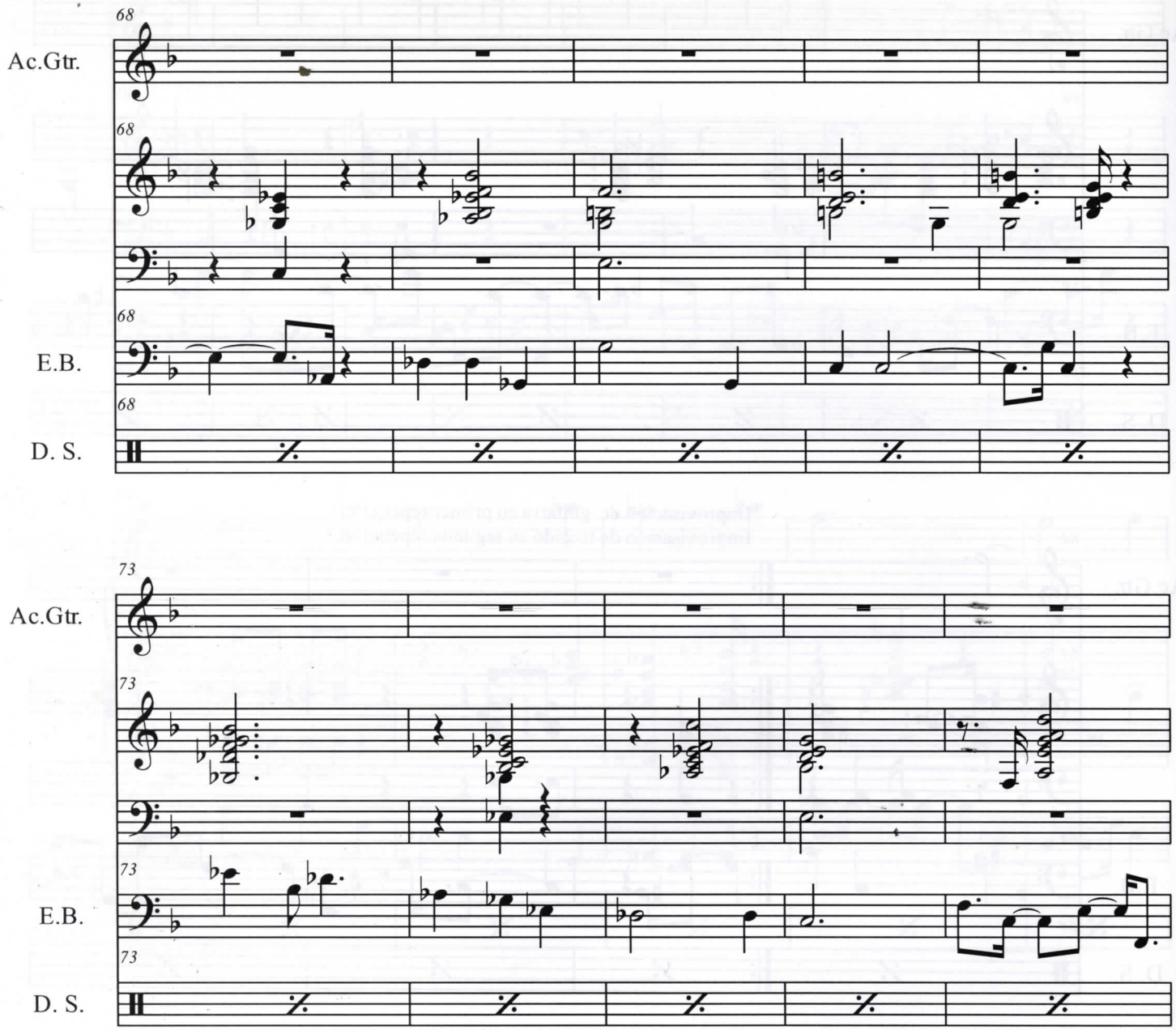


UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
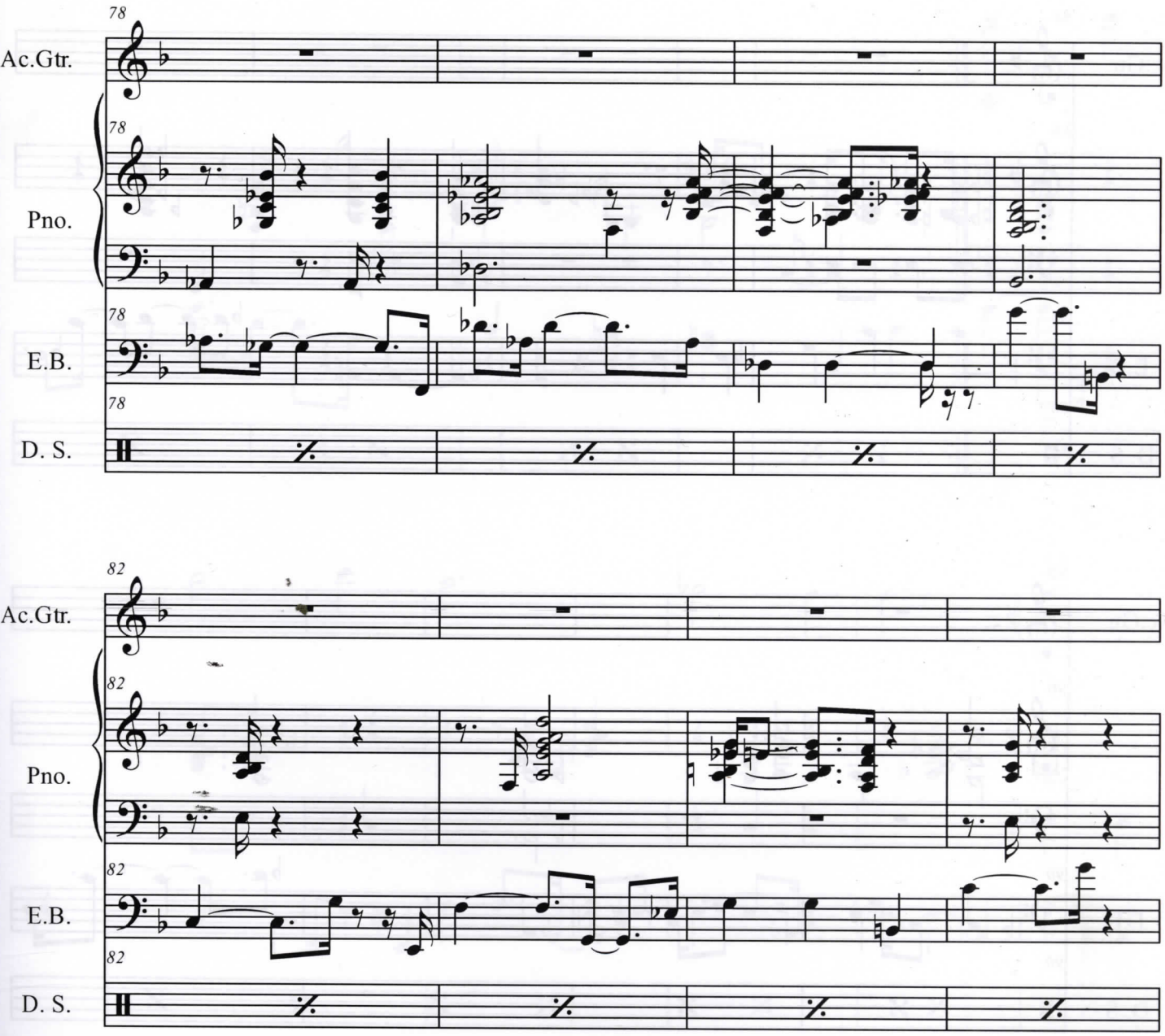

49
Ac.Gtr.
49
49
E.B.
49
D. S.
54
Ac.Gtr.
54
Pno.
54
E.B.
54
D. S.
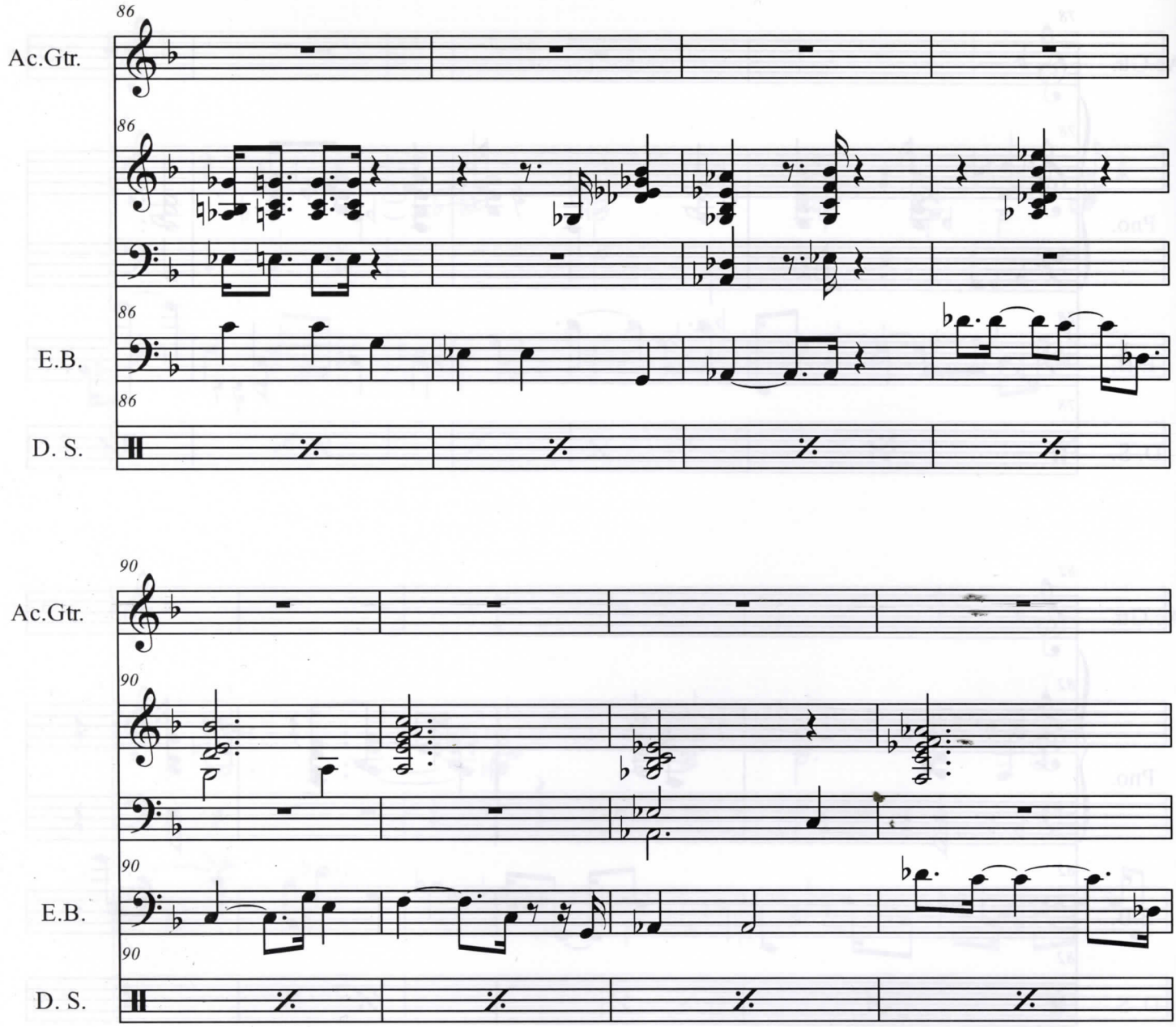


Improvisación de guitarra en primer repetición
Improvisación de teclado en segunda repetición.
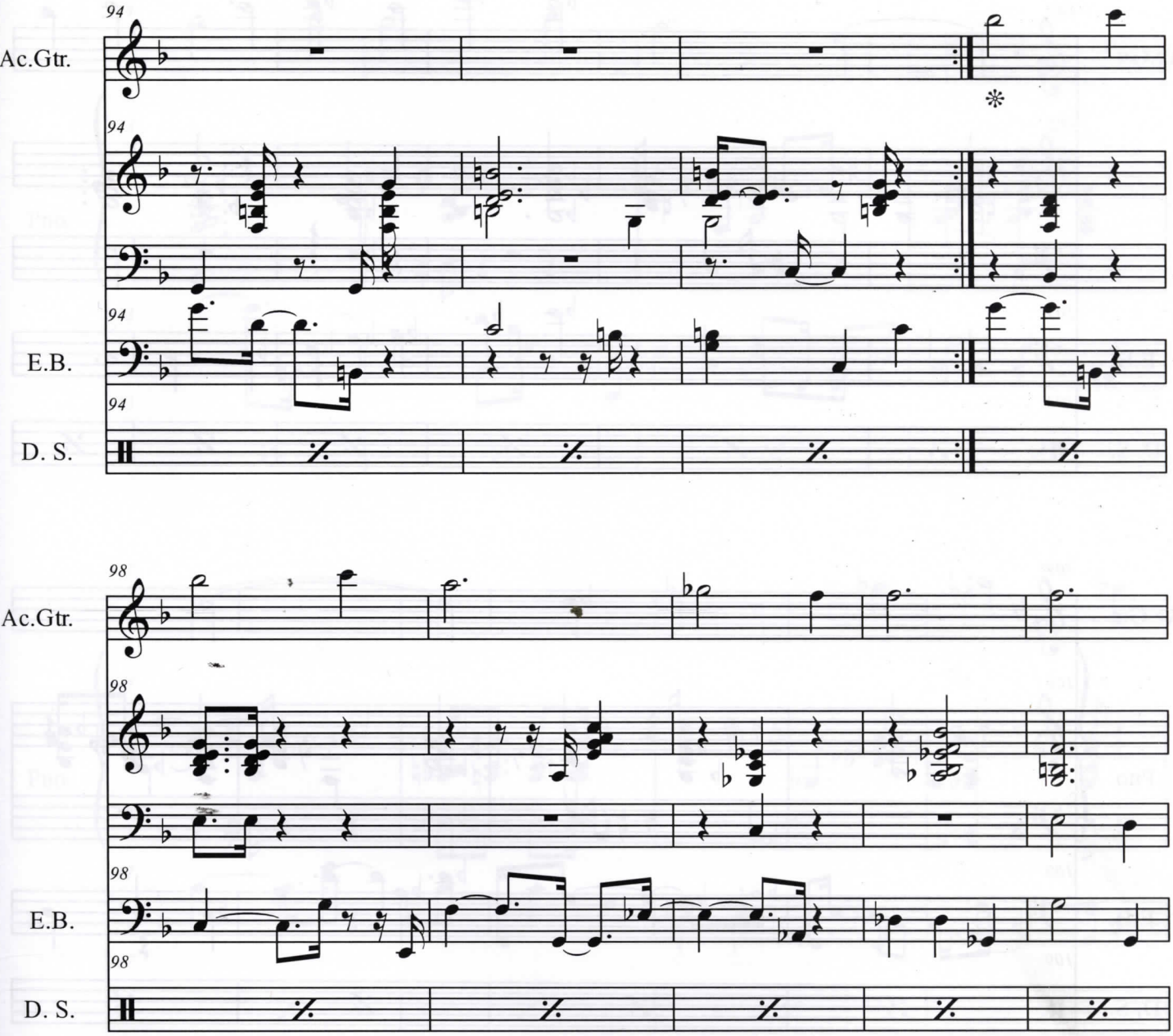



68
Ac.Gtr.
68
68
E.B.
68
D. S.
73
Ac.Gtr.
73
73
E.B.
73
D. S.
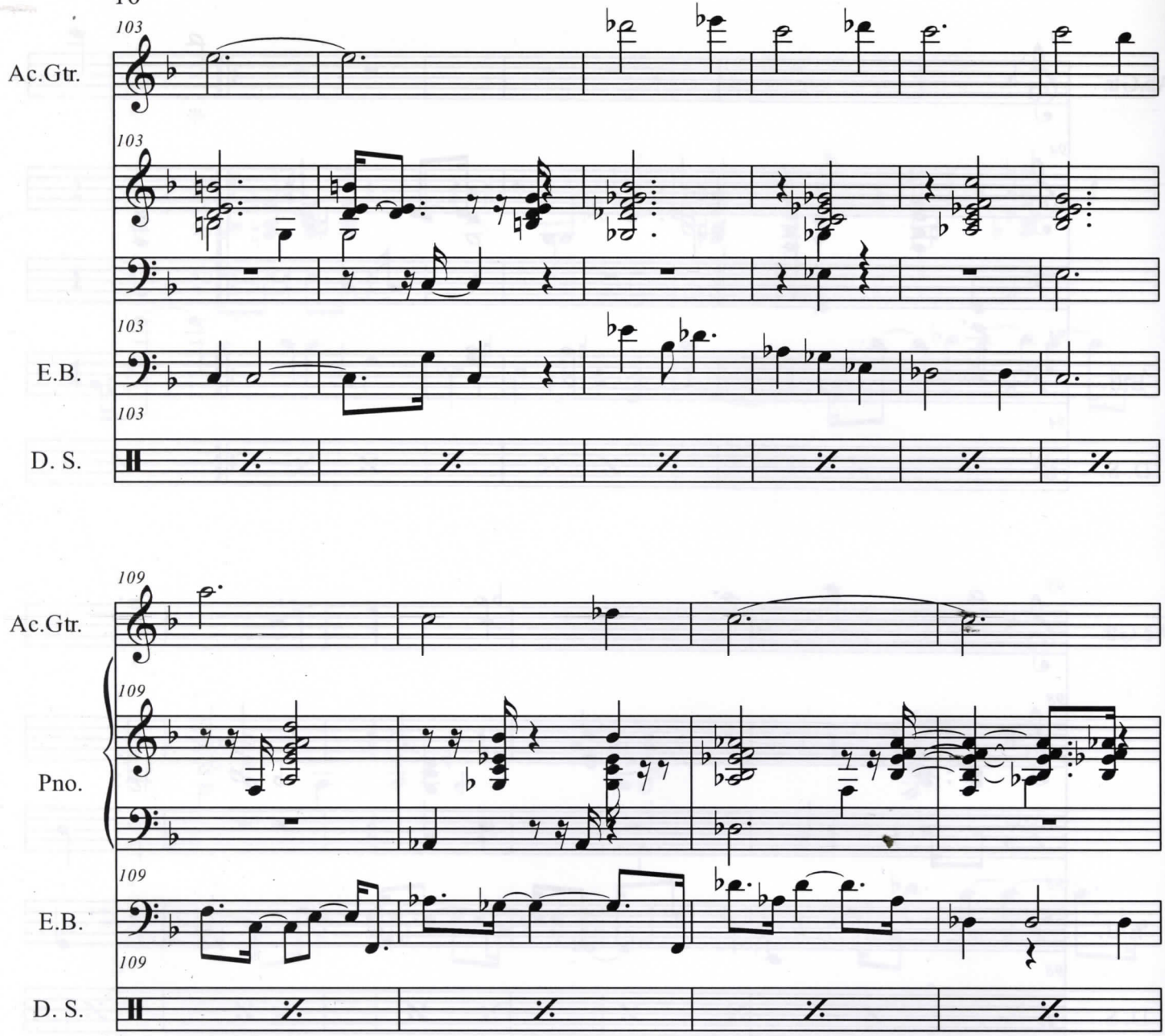

78
Ac.Gtr.
78
Pno.
78
E.B.
78
D. S.
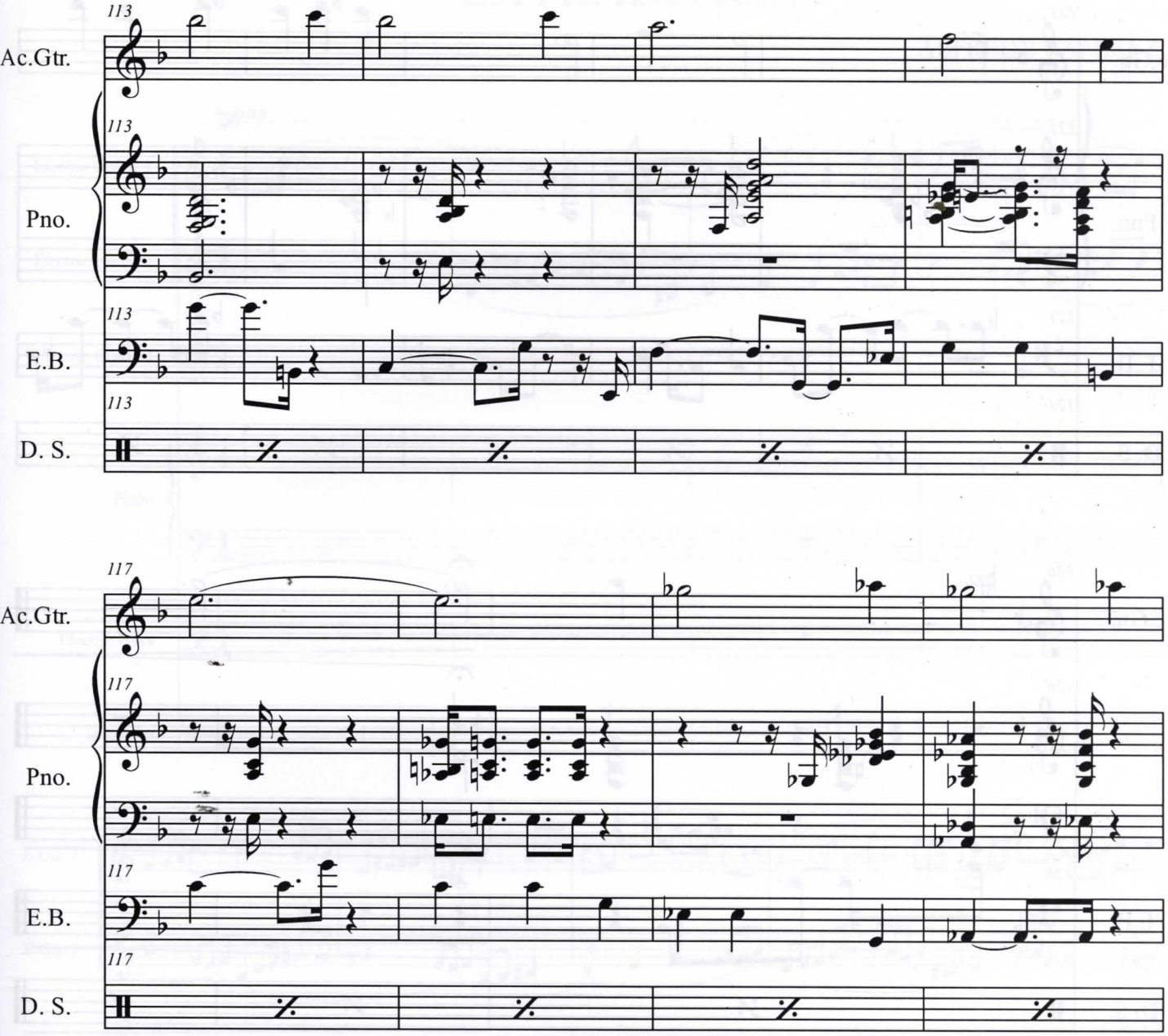
82
Ac.Gtr.
82
Pno.
82
E.B.
82
D. S.


86
Ac.Gtr.
86
86
E.B.
86
D. S.
90
Ac.Gtr.
90
90
E.B.
90
D. S.
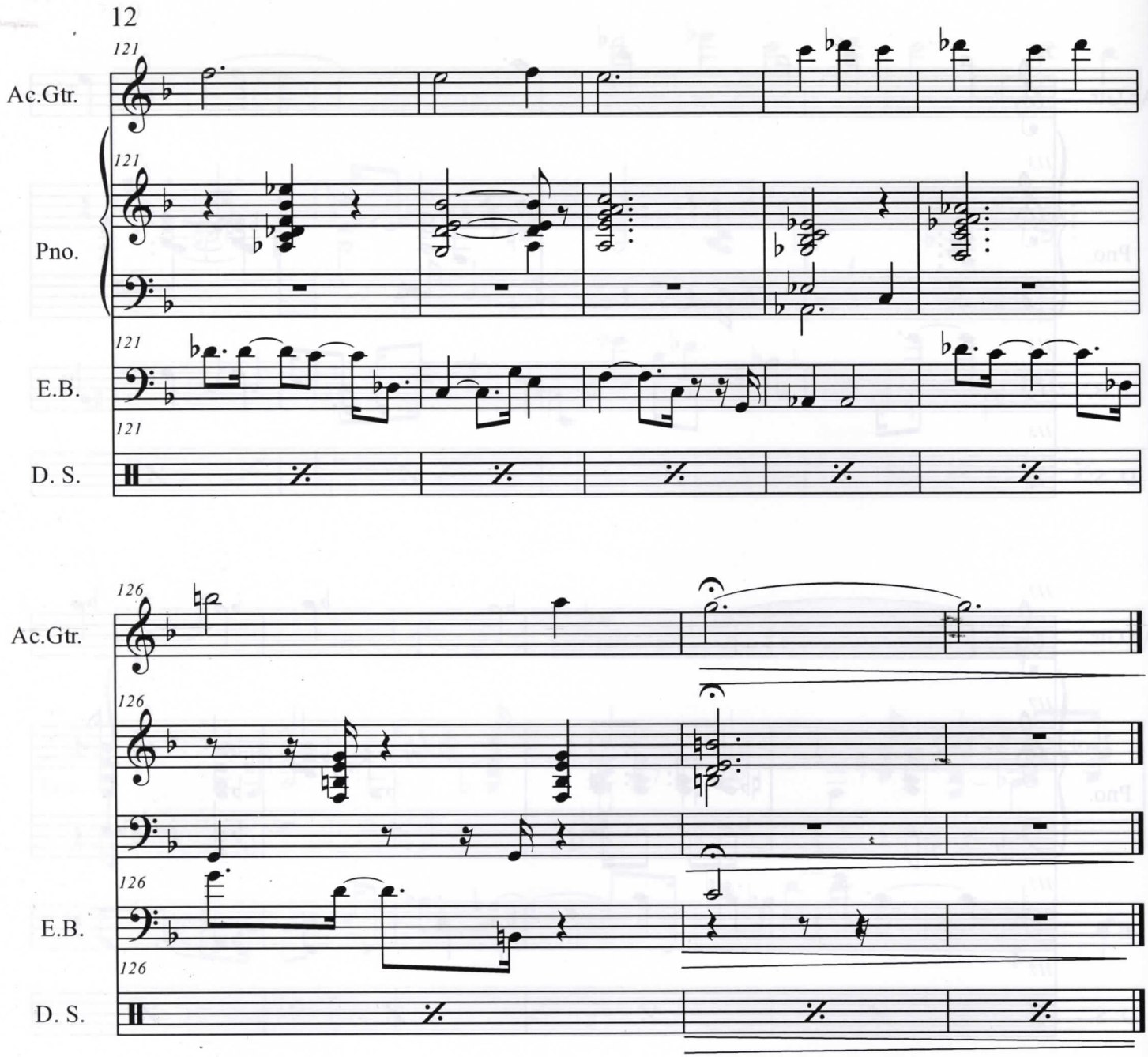

94
Ac.Gtr.
94
94
E.B.
94
D. S.

98
Ac.Gtr.
98
98
E.B.
98
D. S.


103
Ac.Gtr.
103
103
E.B.
103
D. S.
109
Ac.Gtr.
109
Pno.
109
E.B.
109
D. S.
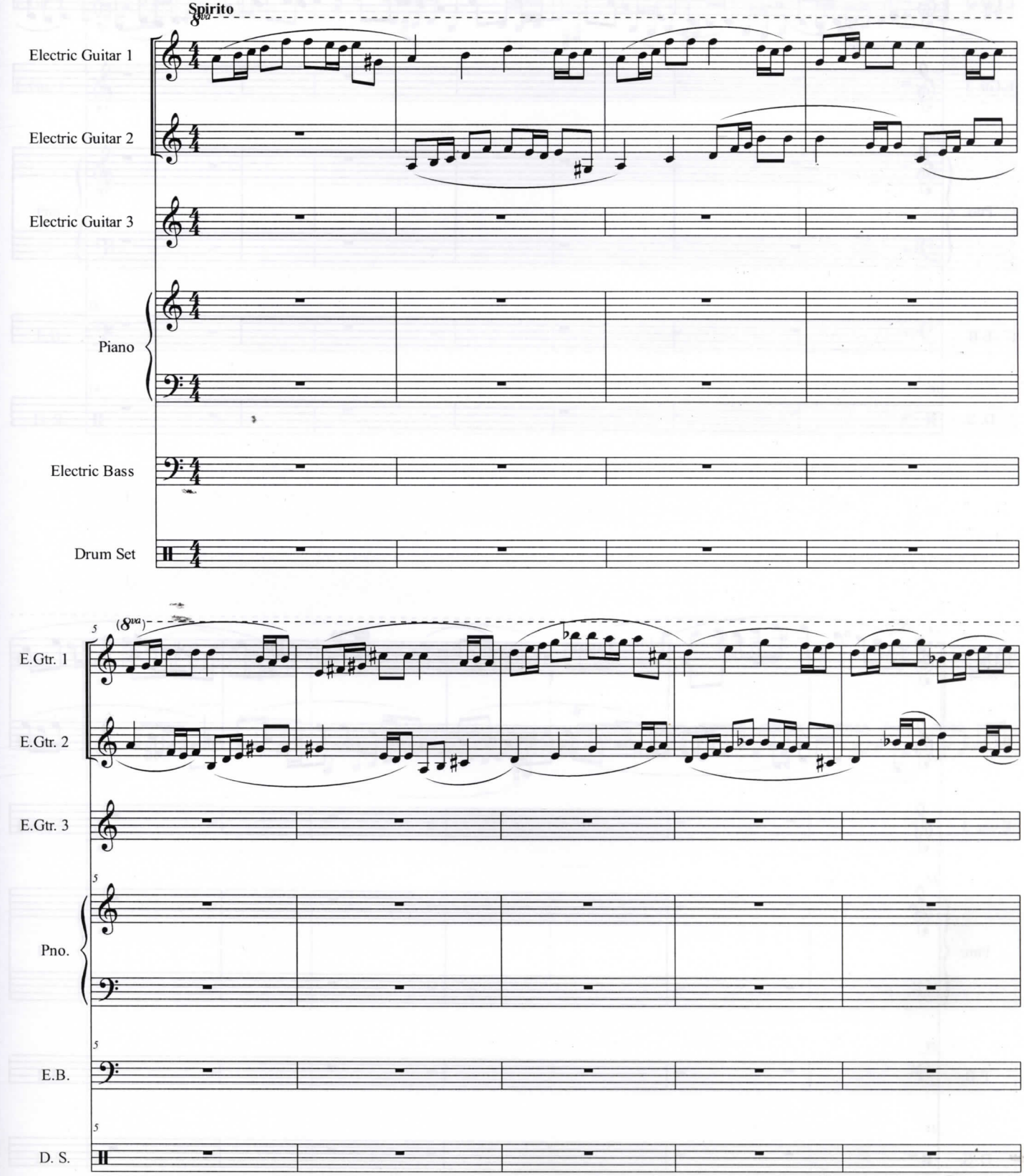

113
Ac.Gtr.
113
Pno.
113
E.B.
113
D. S.
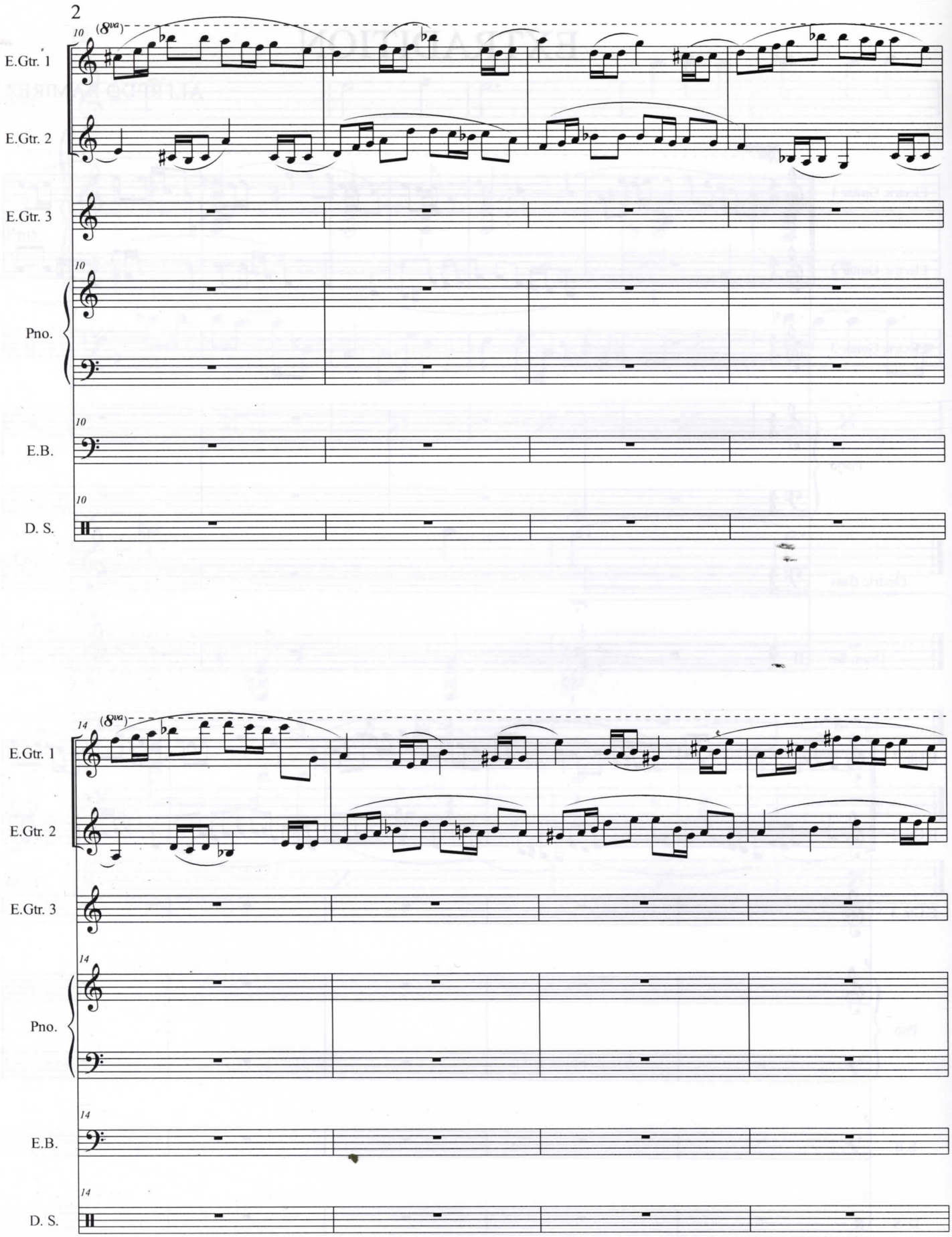
117
Ac.Gtr.
117
Pno.
117
E.B.
117
D. S.
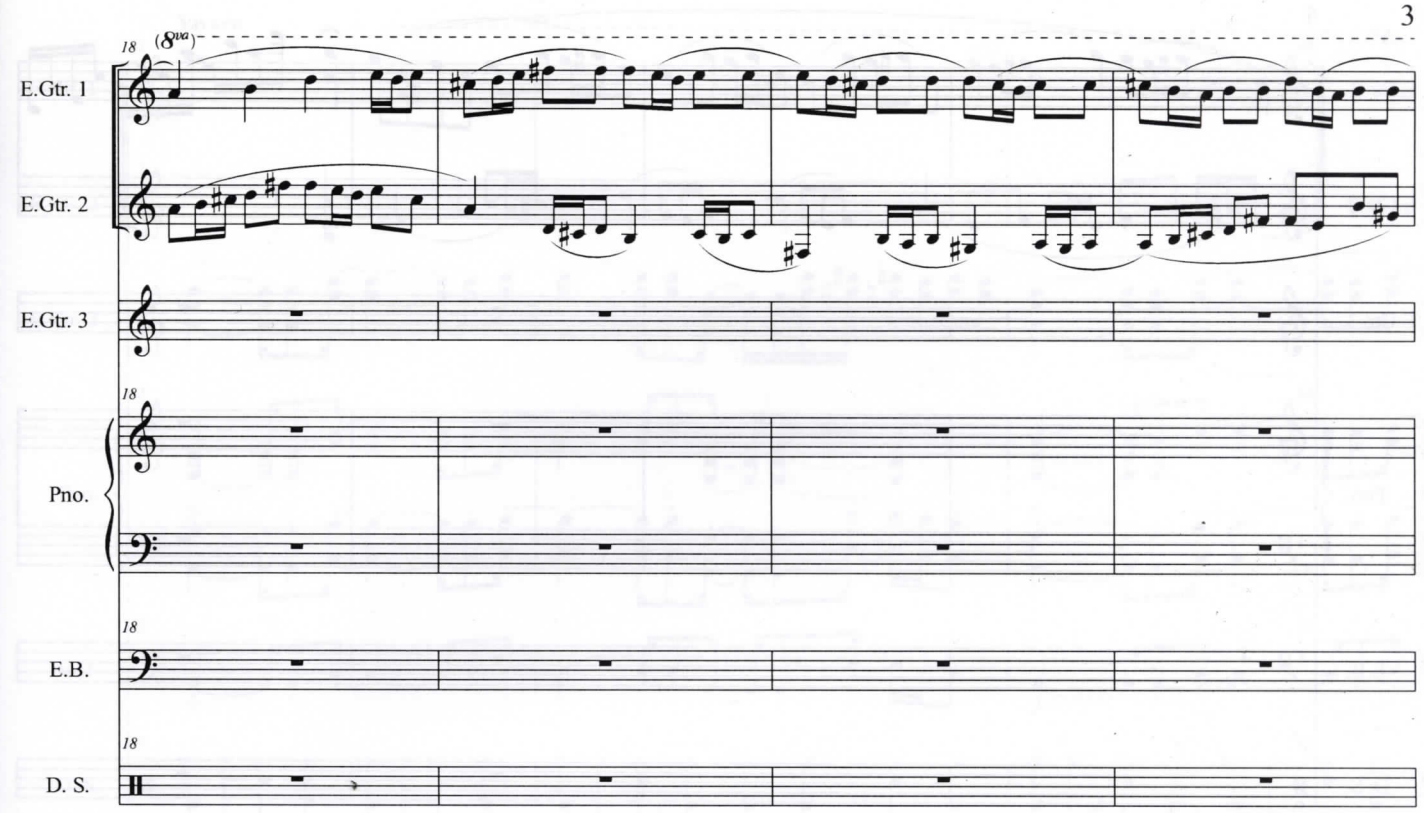

121
Ac.Gtr.
121
Pno.
121
E.B.
121
D. S.
126
Ac.Gtr.
126
126
E.B.
126
D. S.

EXTRADITION

ALFREDO RAMIREZ
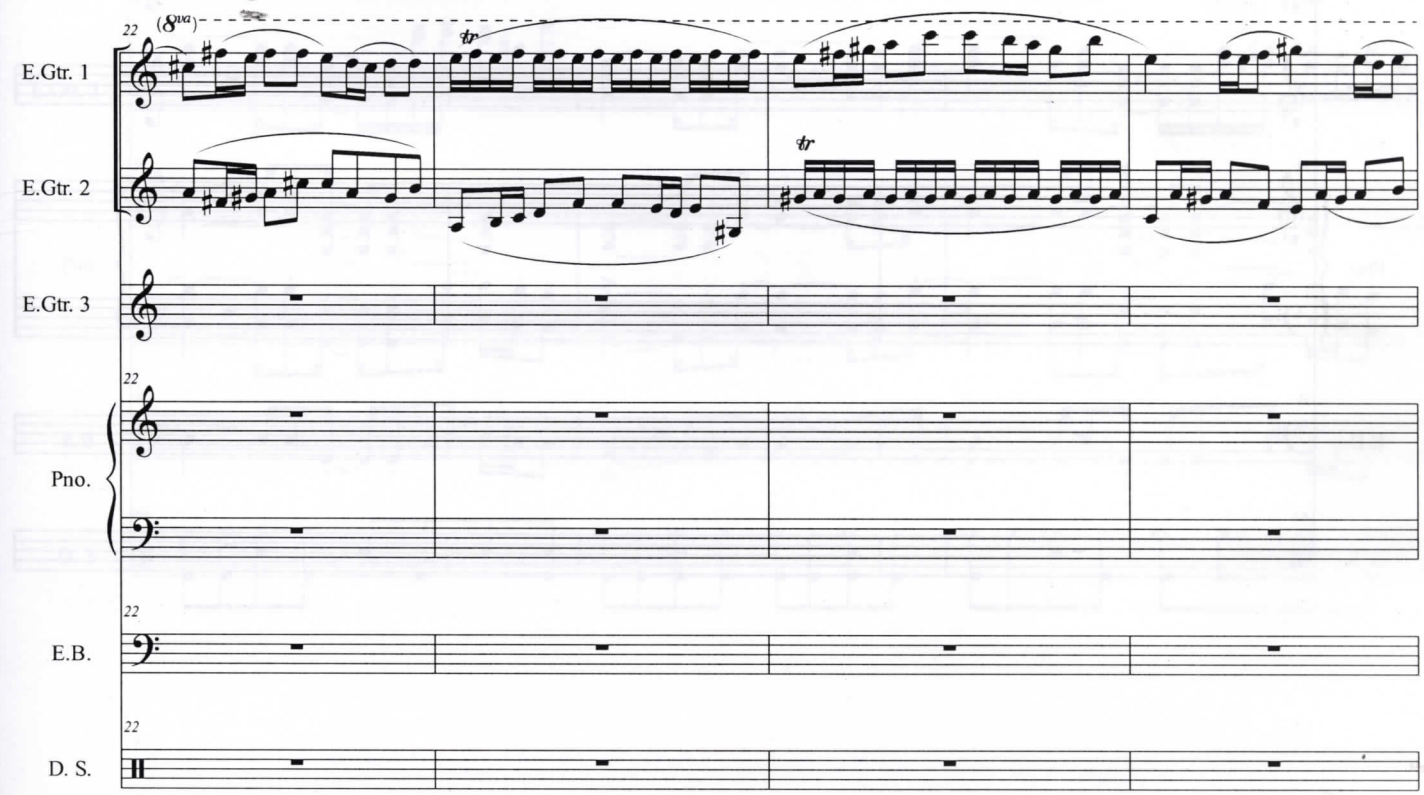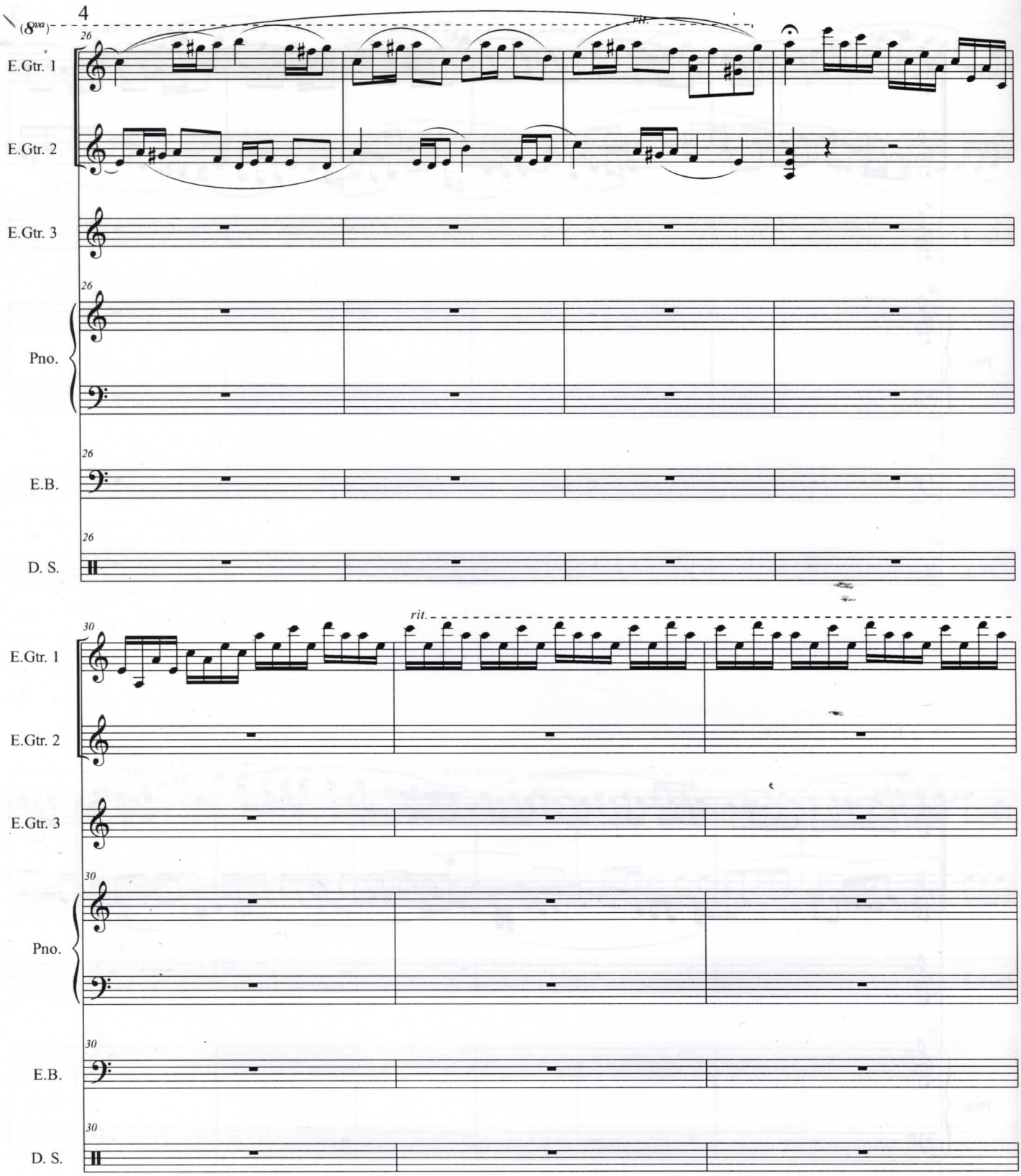



10
(8va)
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
10
Pno.
10
E.B.
10
D. S.
14
(8va)
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
14
Pno.
14
E.B.
14
D. S.
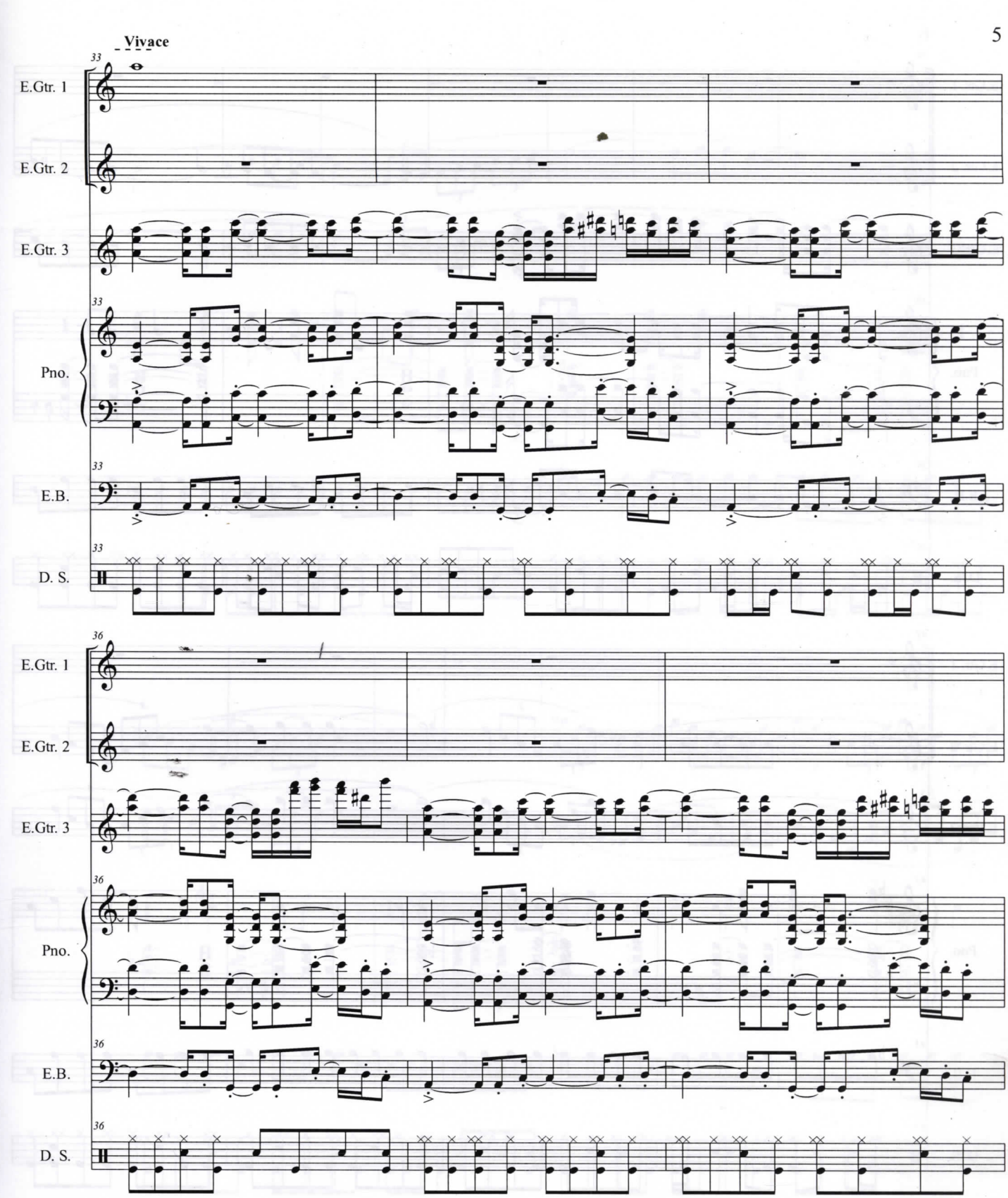

18
(8va)
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
18
Pno.
18
E.B.
18
D. S.
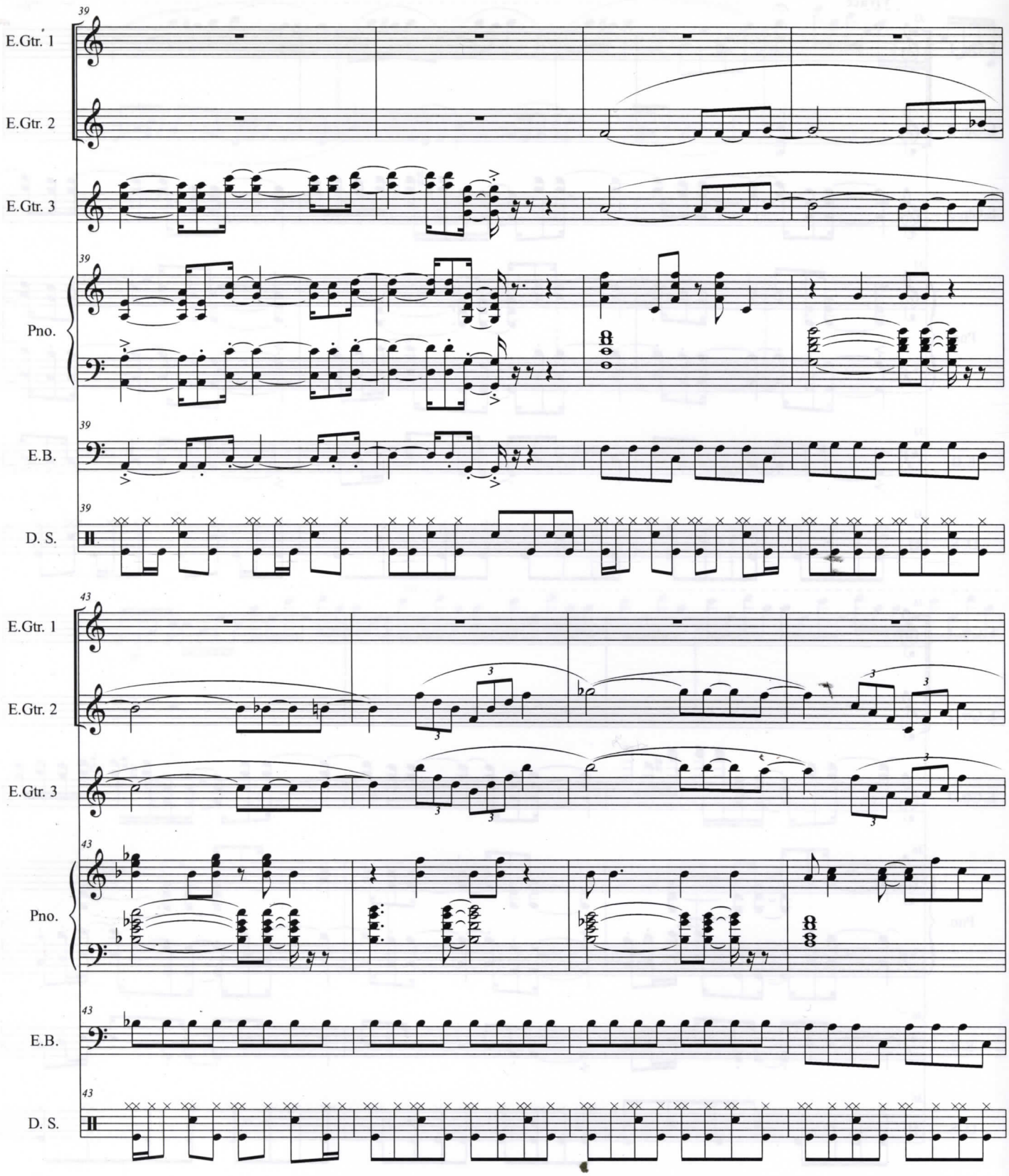
I
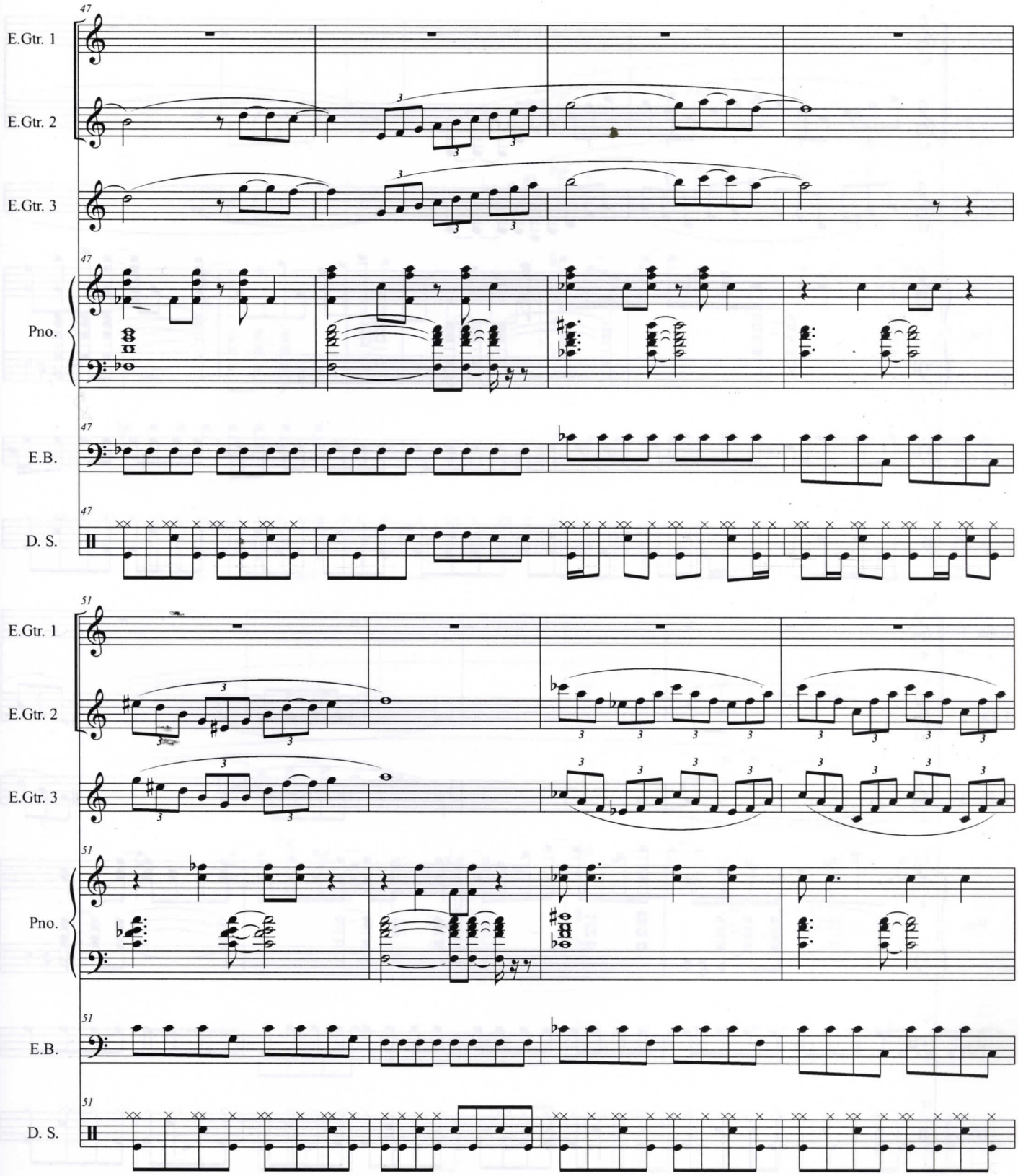
I


22
(8va)
tr
tr
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
22
Pno.
22
E.B.
22
D. S.
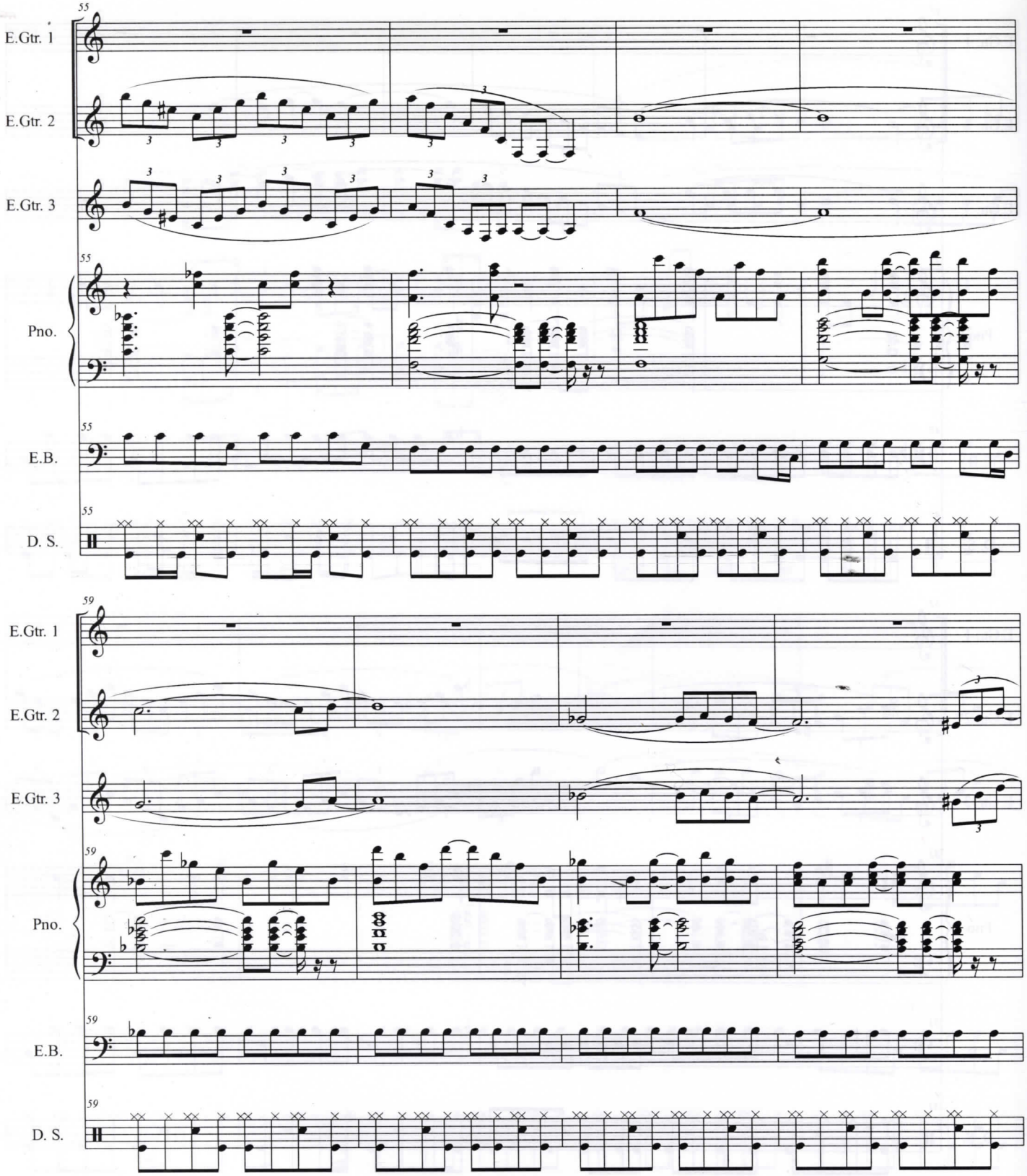

(8va)
26
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.
30
rit.
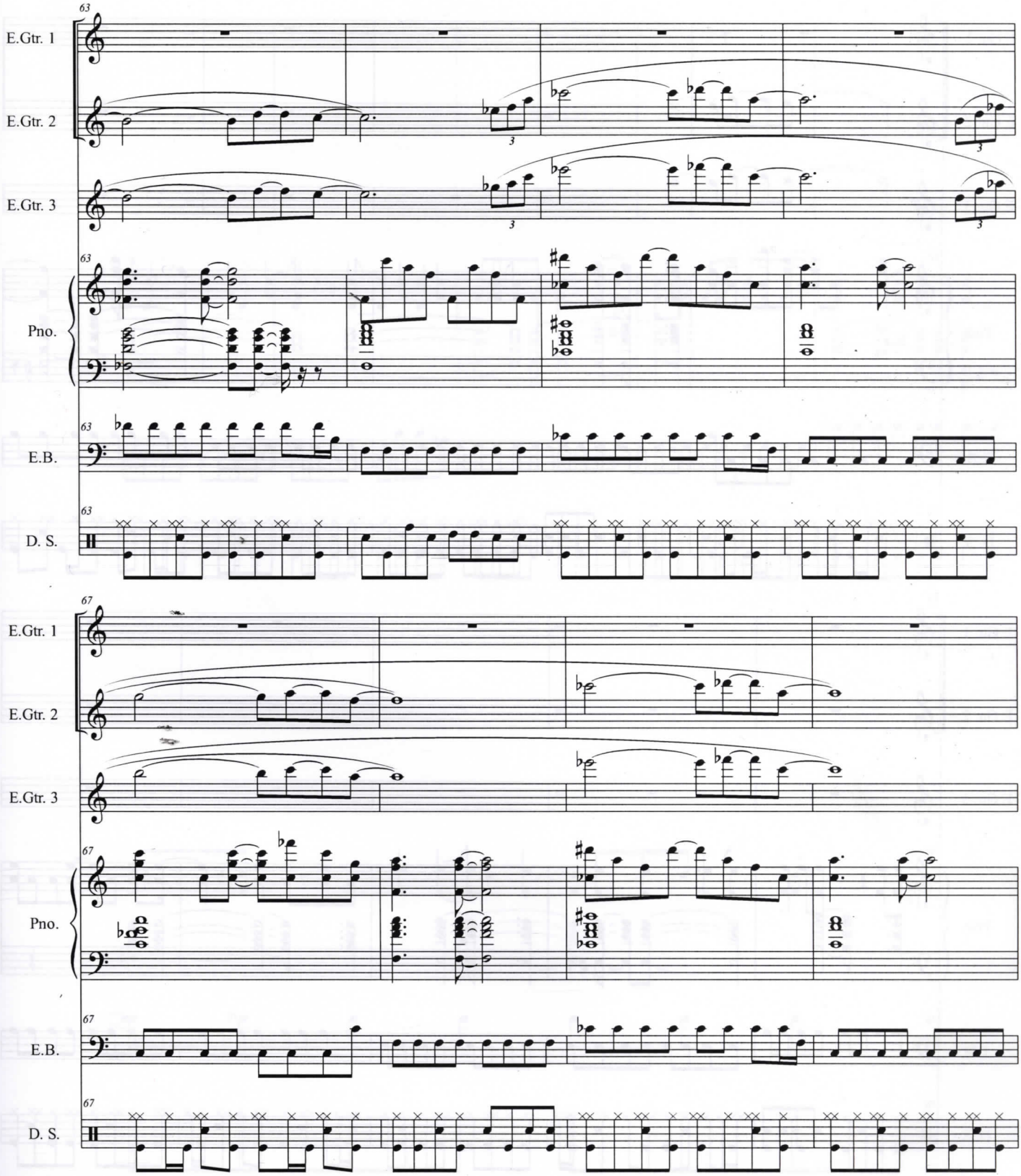

Vivace
33
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.
36
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.
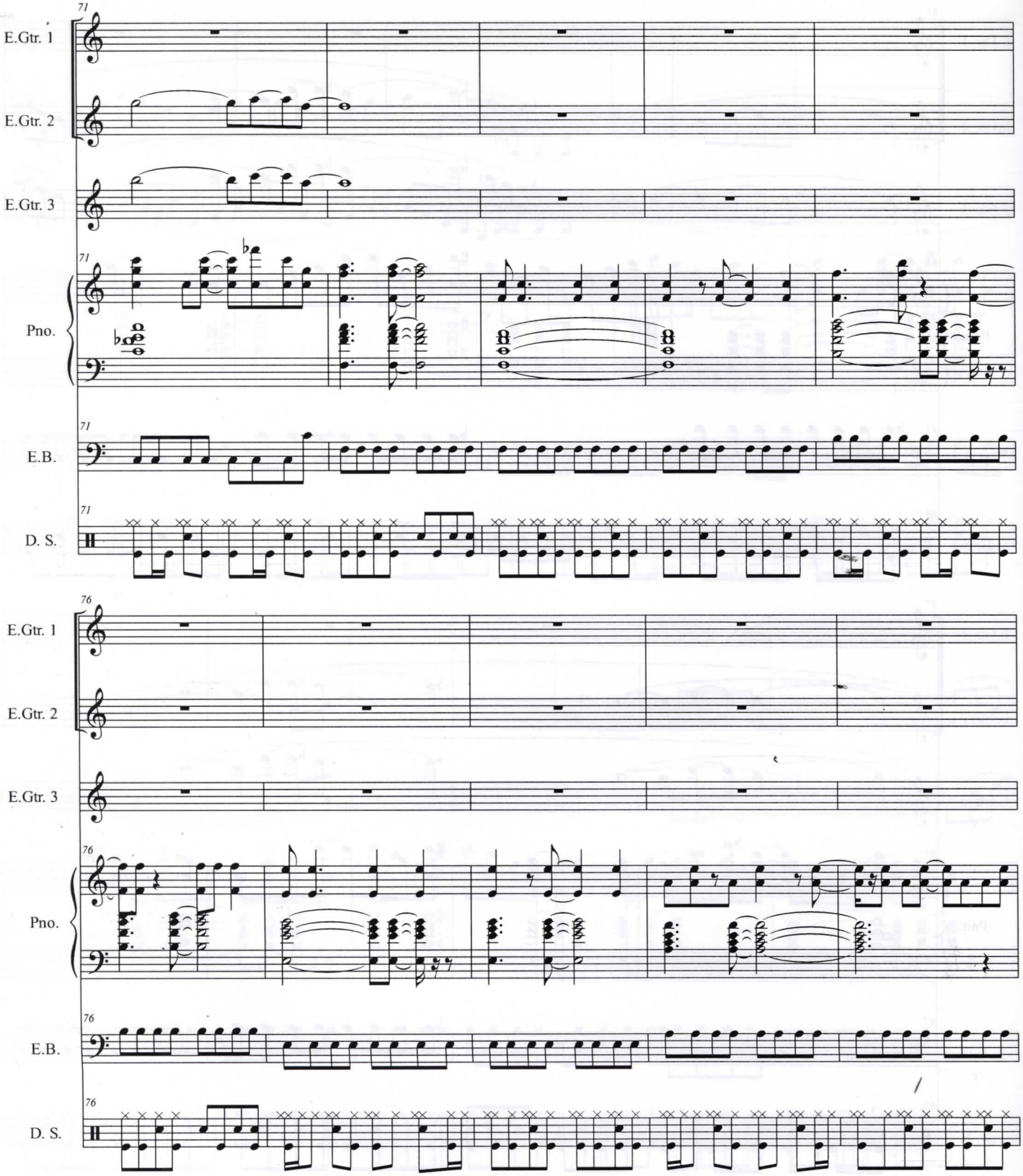

39
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.
43
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.
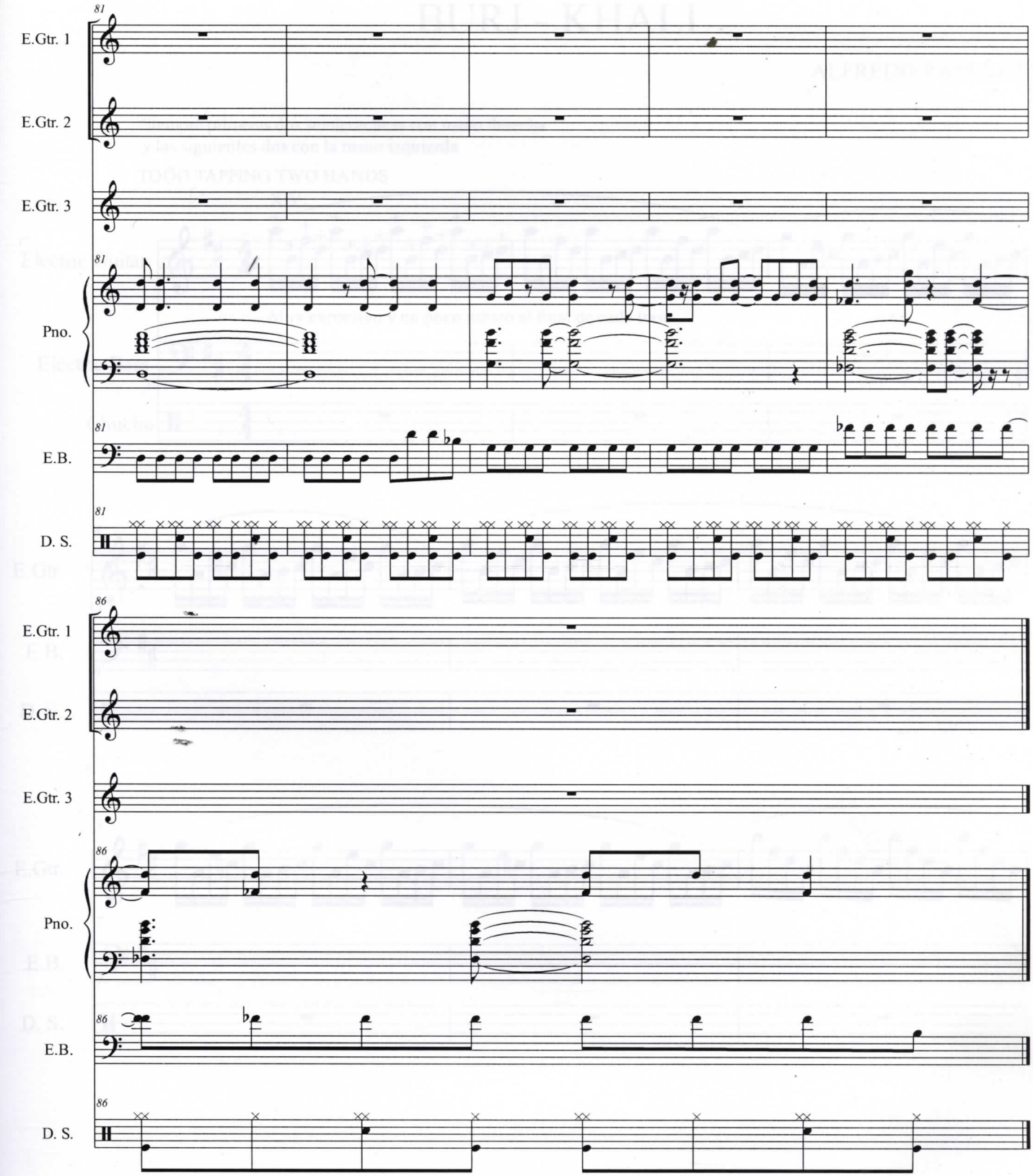


3 3/3


55
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.
59
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.


63
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.
67


71
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.
76
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
Pno.
E.B.
D. S.
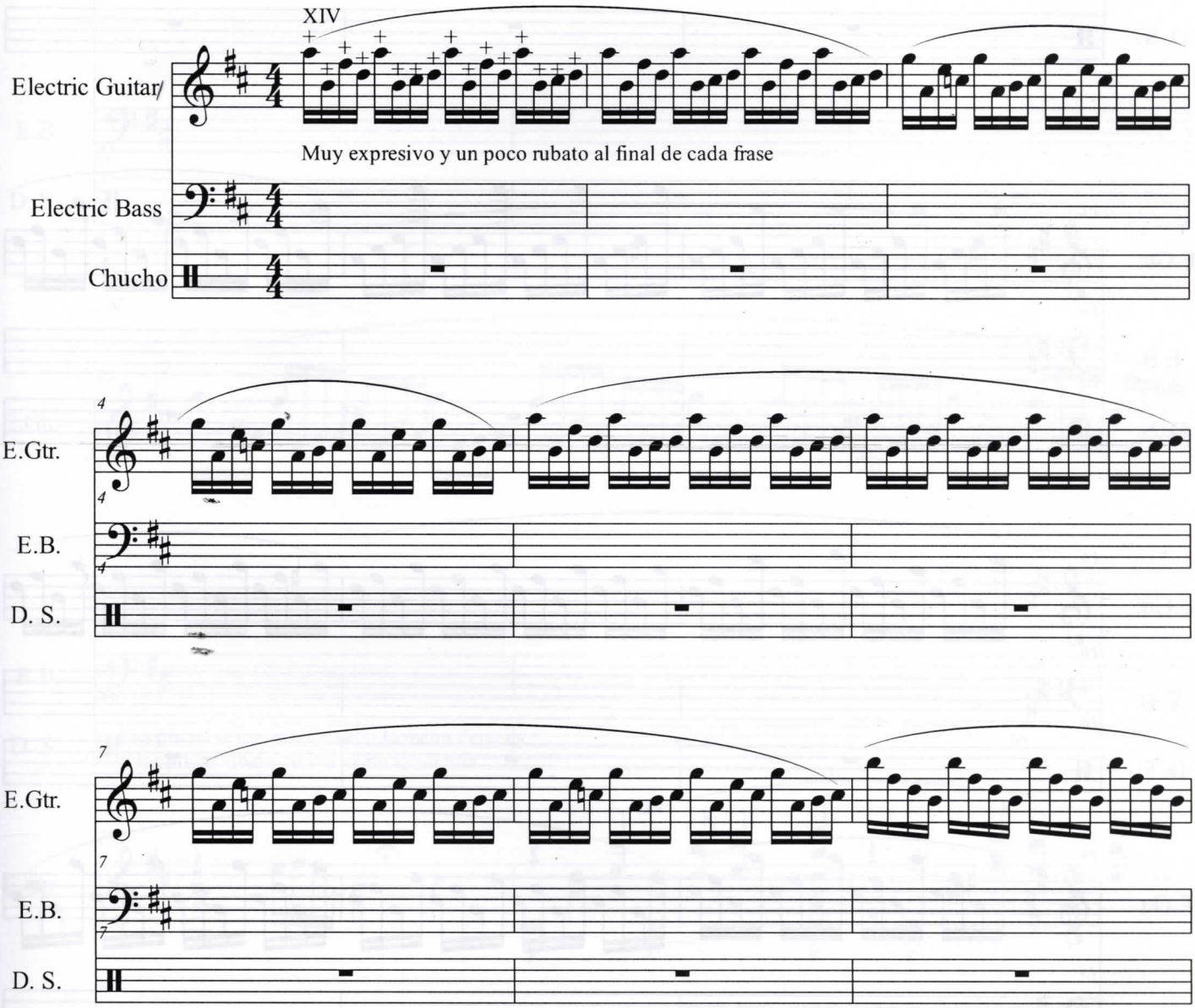

81
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
81
Pno.
81
E.B.
81
D. S.
86
E.Gtr. 1
E.Gtr. 2
E.Gtr. 3
86
Pno.
86
E.B.
86
D. S.
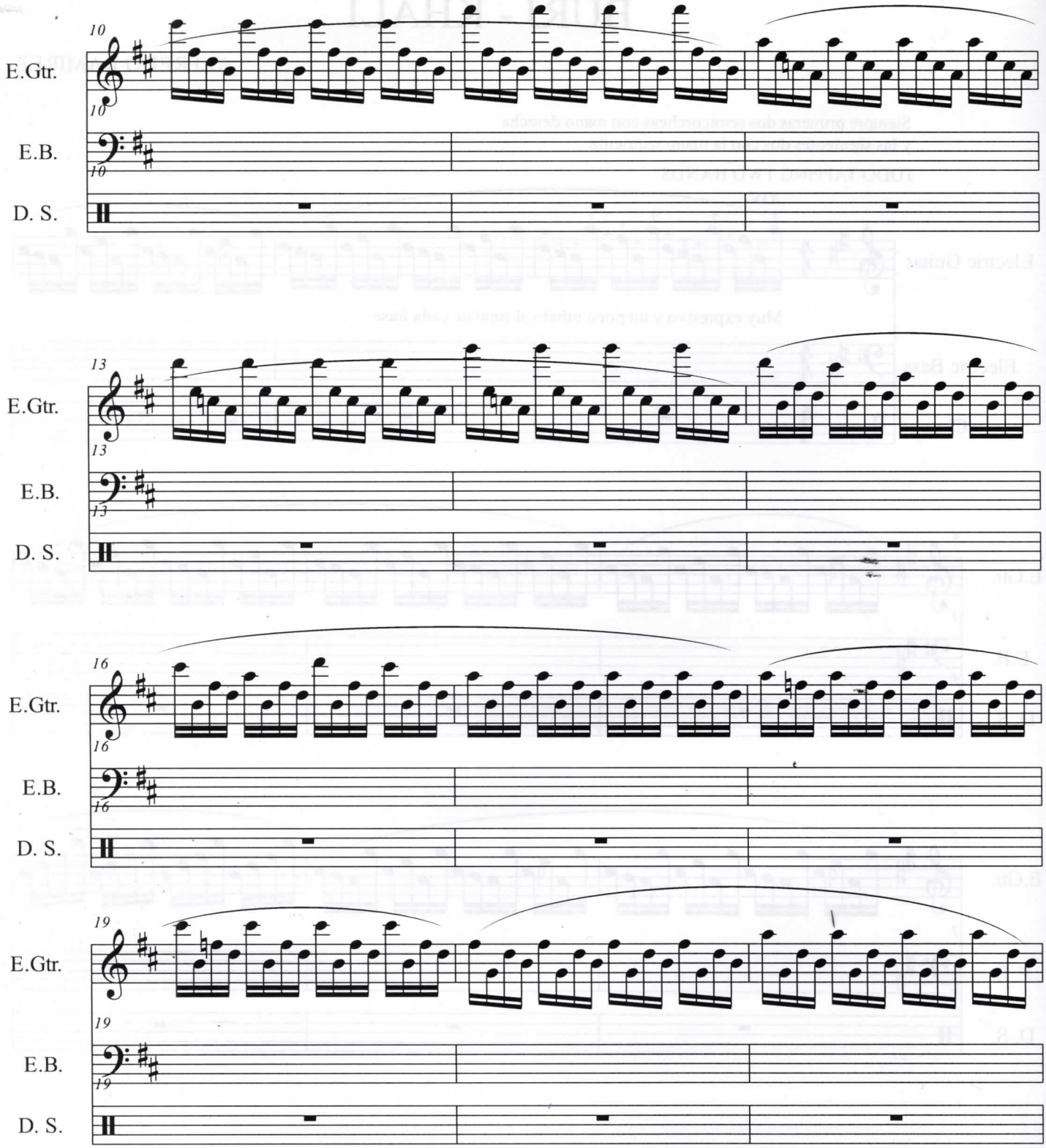
BURJ - KHALI
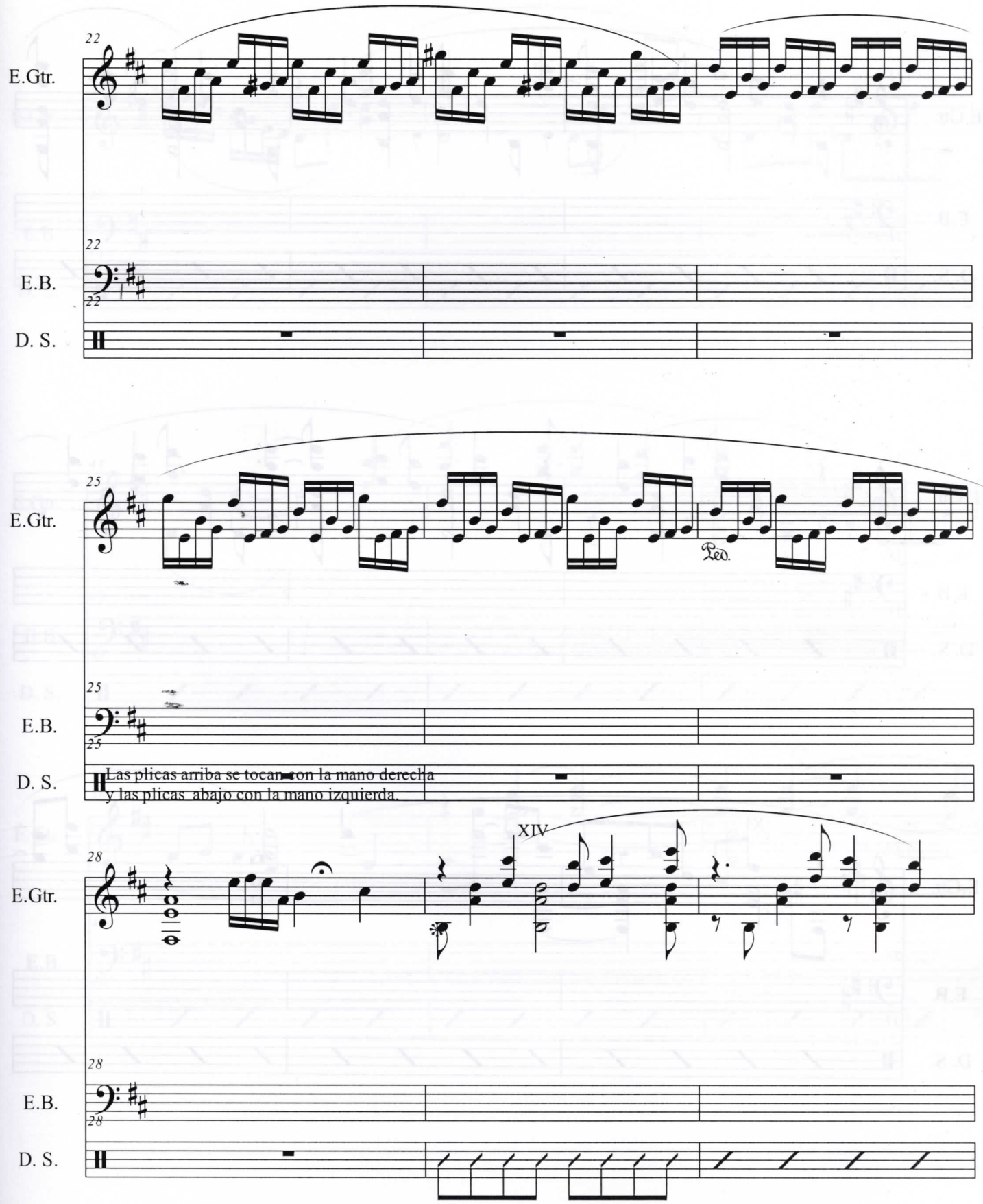
ALFREDO RAMIREZ
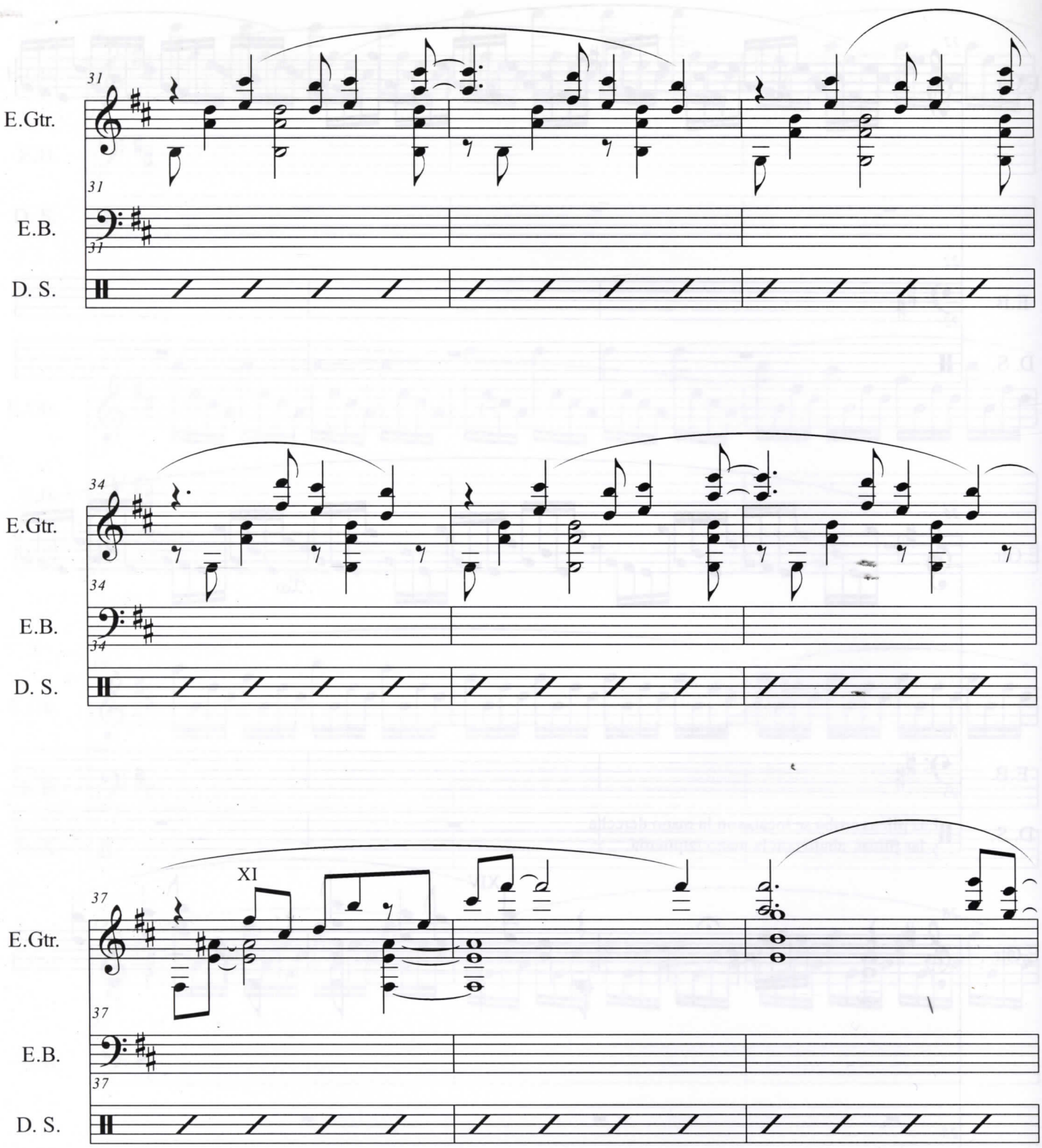
Siempre primeras dos semicorcheas con mano derecha
y las siguientes dos con la mano izquierda
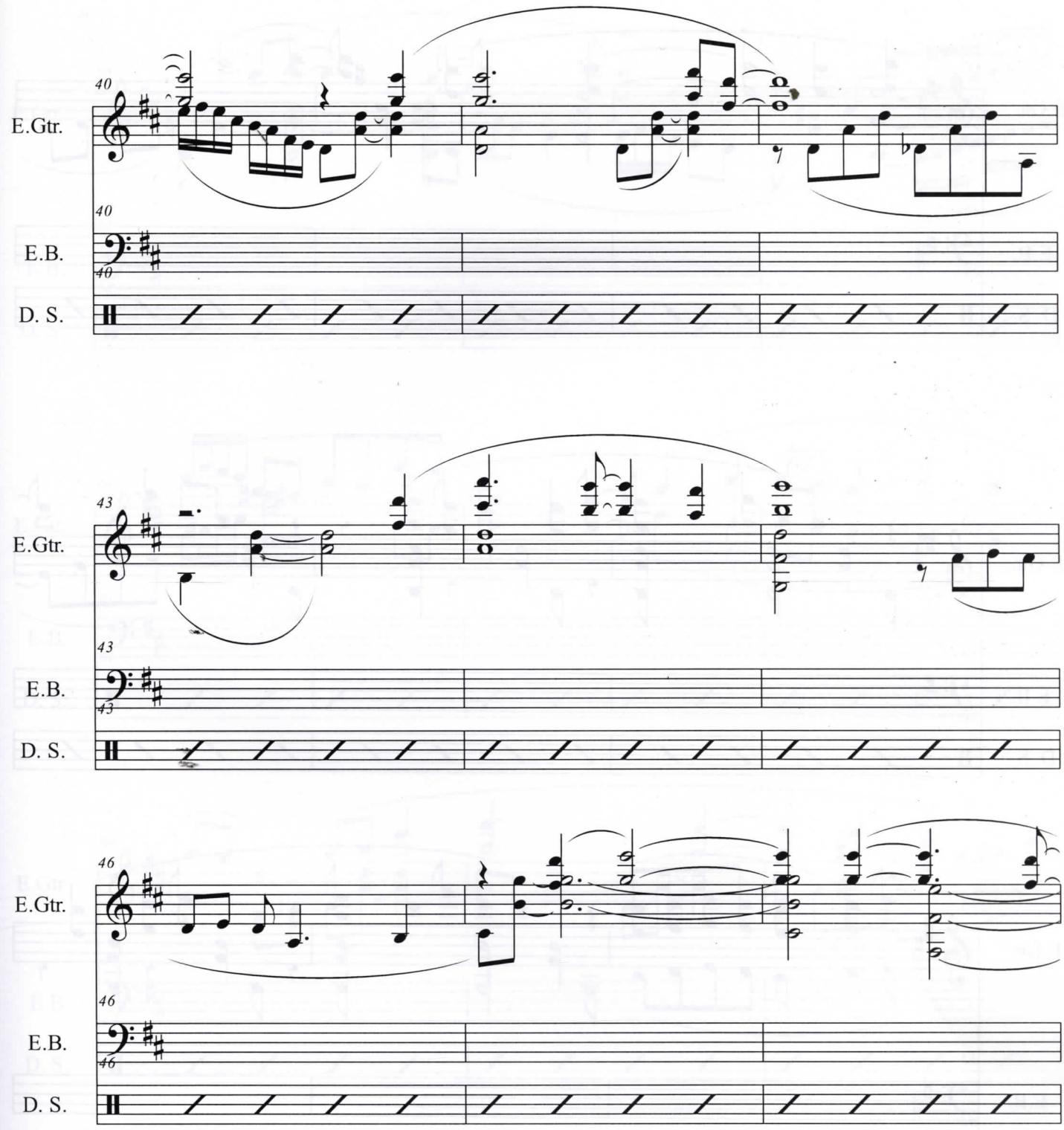
TODO TAPPING TWO HANDS
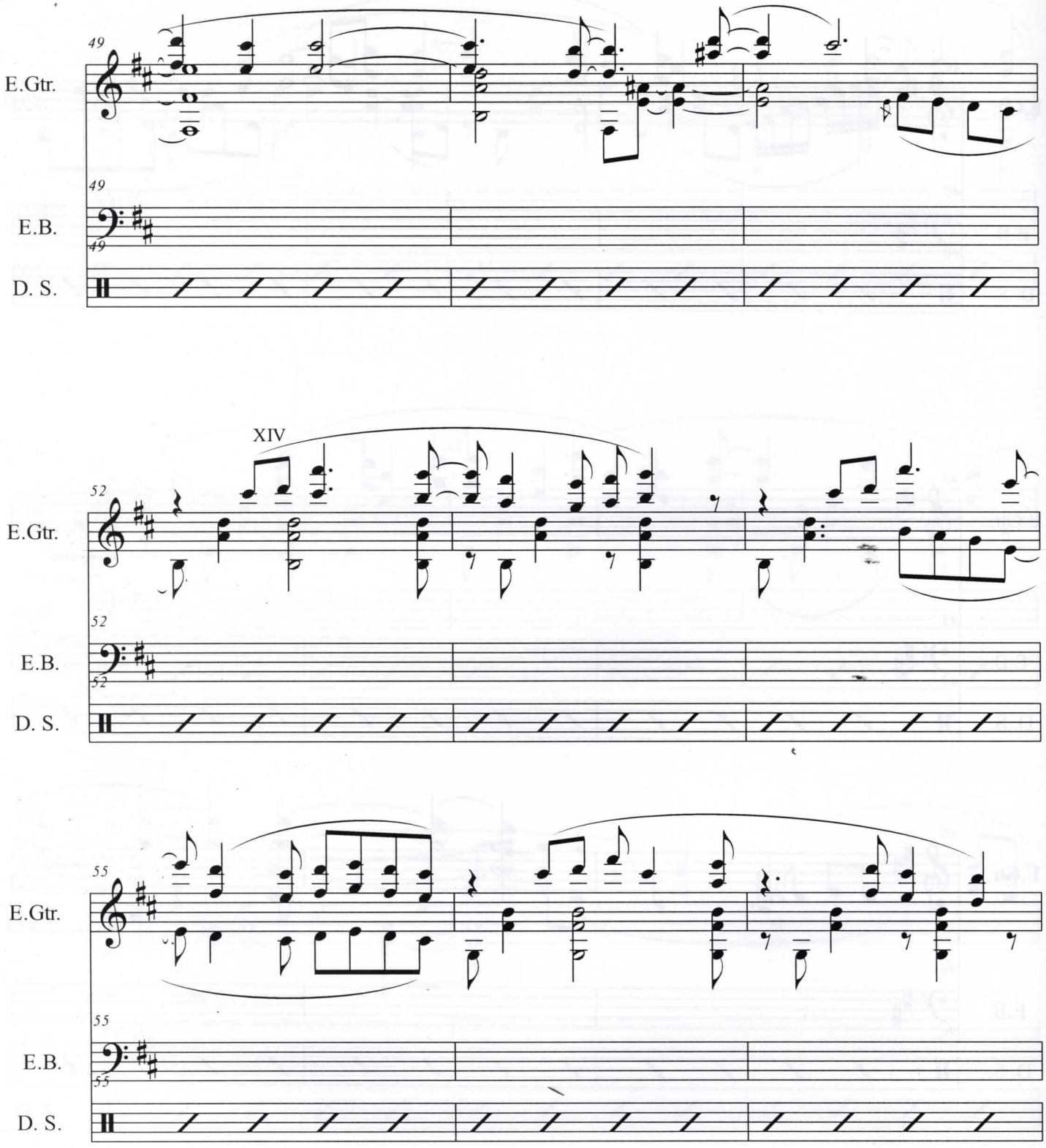


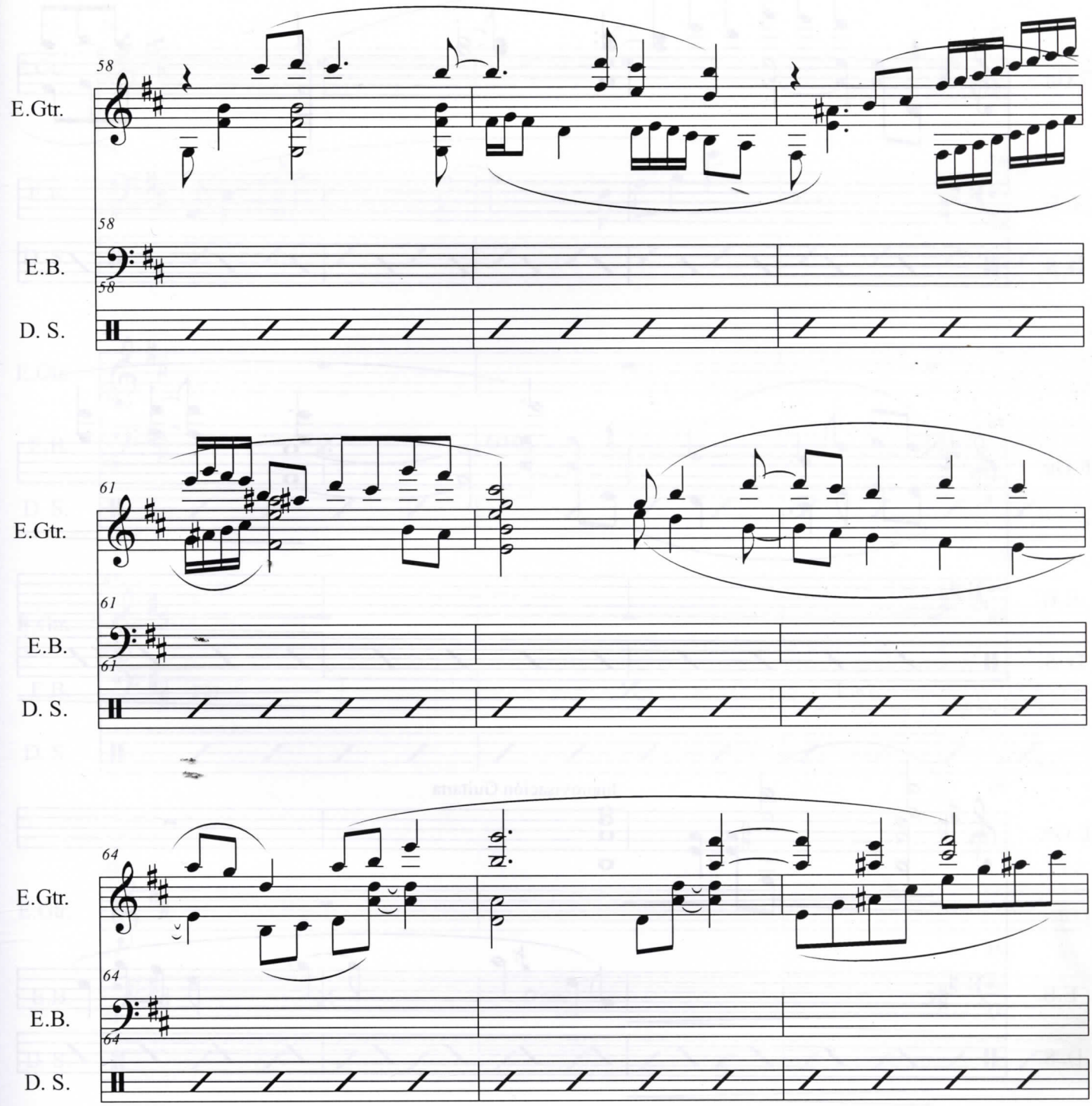

10
E.Gtr.
E.B.
D. S.
13
E.Gtr.
E.B.
D. S.
16
E.Gtr.
E.B.
D. S.
19
E.Gtr.
E.B.
D. S.
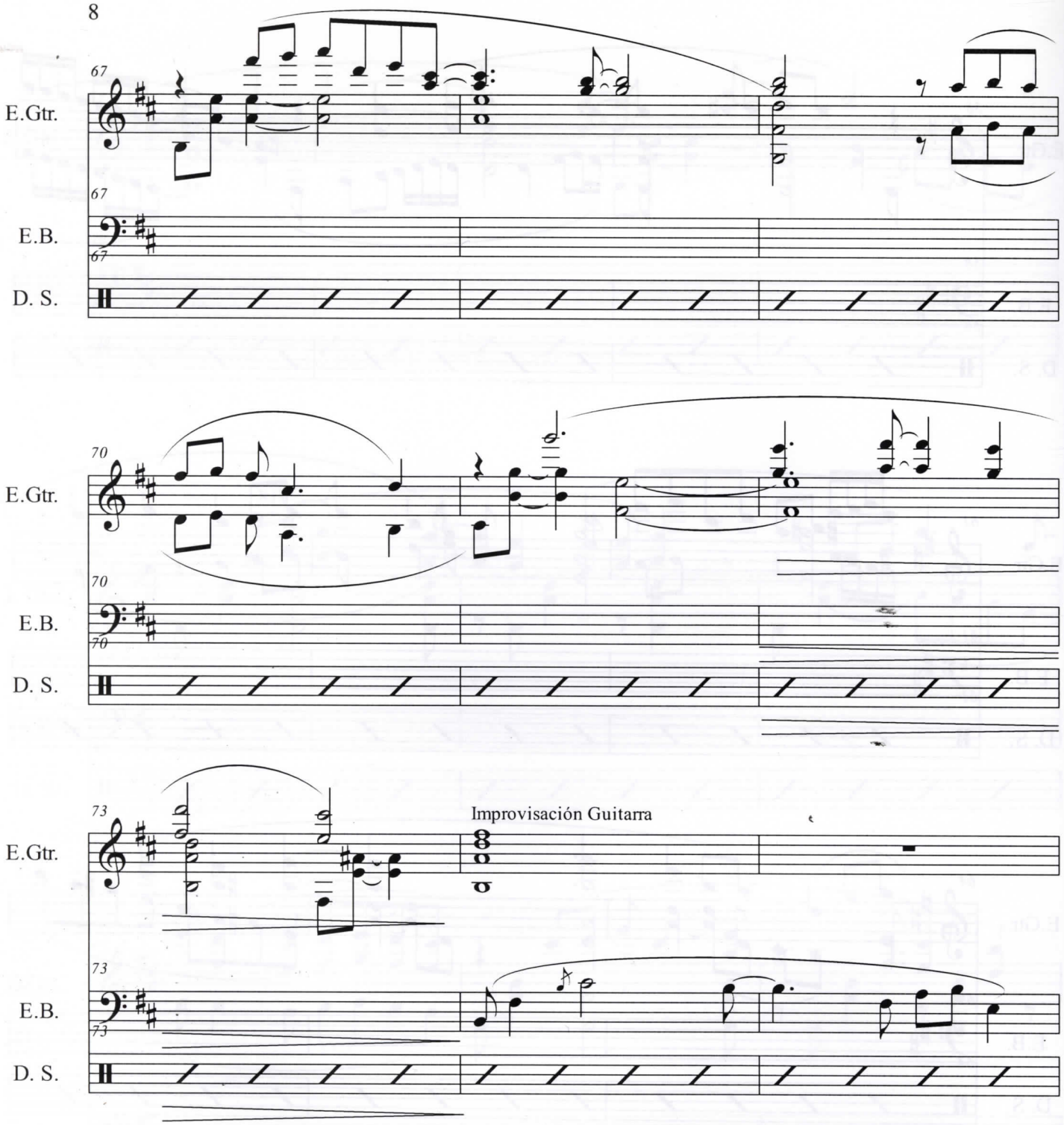

22
E.Gtr.
22
E.B.
22
D. S.
25
E.Gtr.
Ped.
25
E.B.
25
D. S.
Las plicas arriba se tocan con la mano derecha
y las plicas abajo con la mano izquierda.
28
E.Gtr.
XIV
28
E.B.
28
D. S.
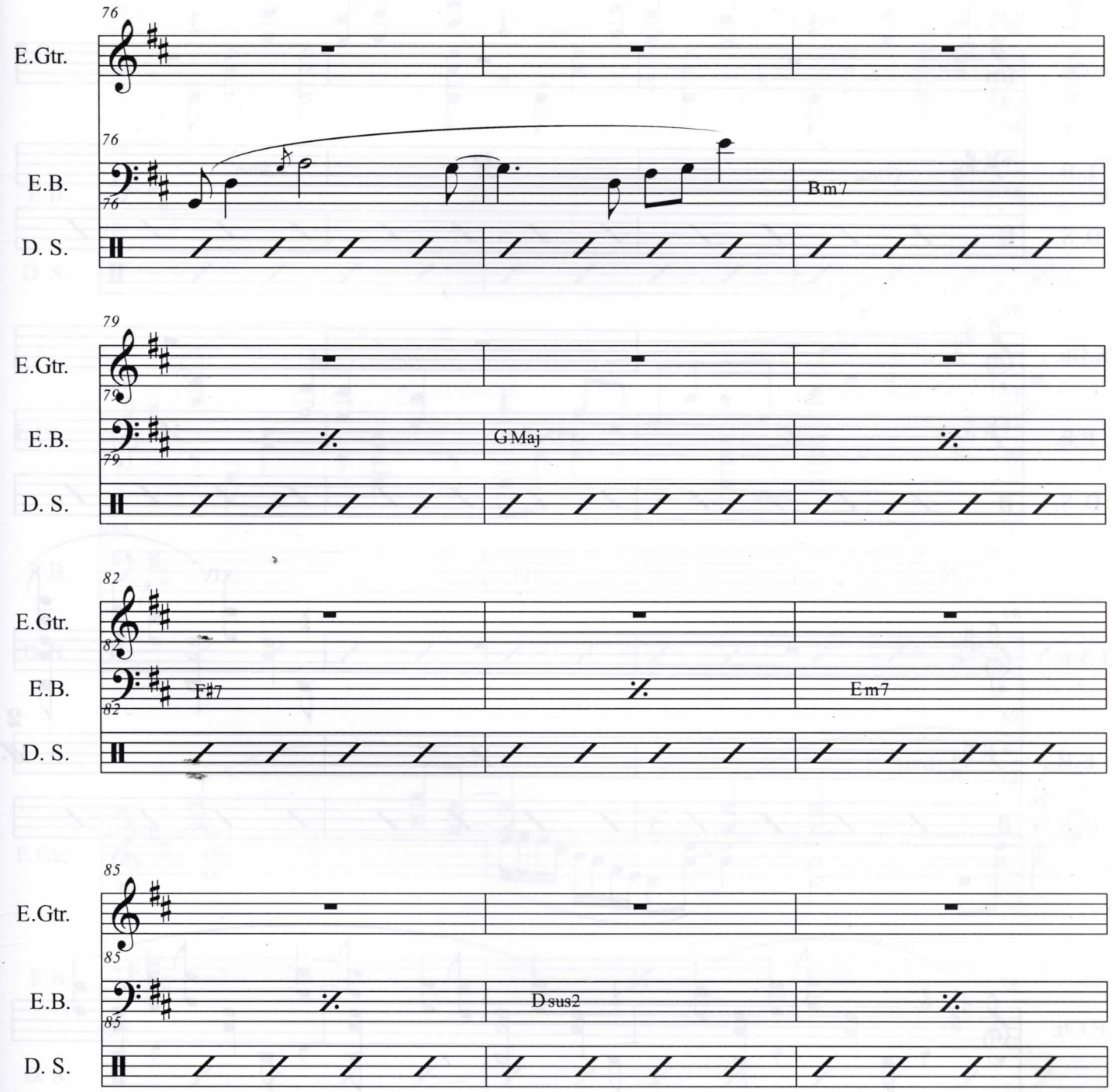

31
E.Gtr.
31
E.B.
31
D. S.
34
E.Gtr.
34
E.B.
34
D. S.
37
XI
E.Gtr.
37
E.B.
37
D. S.
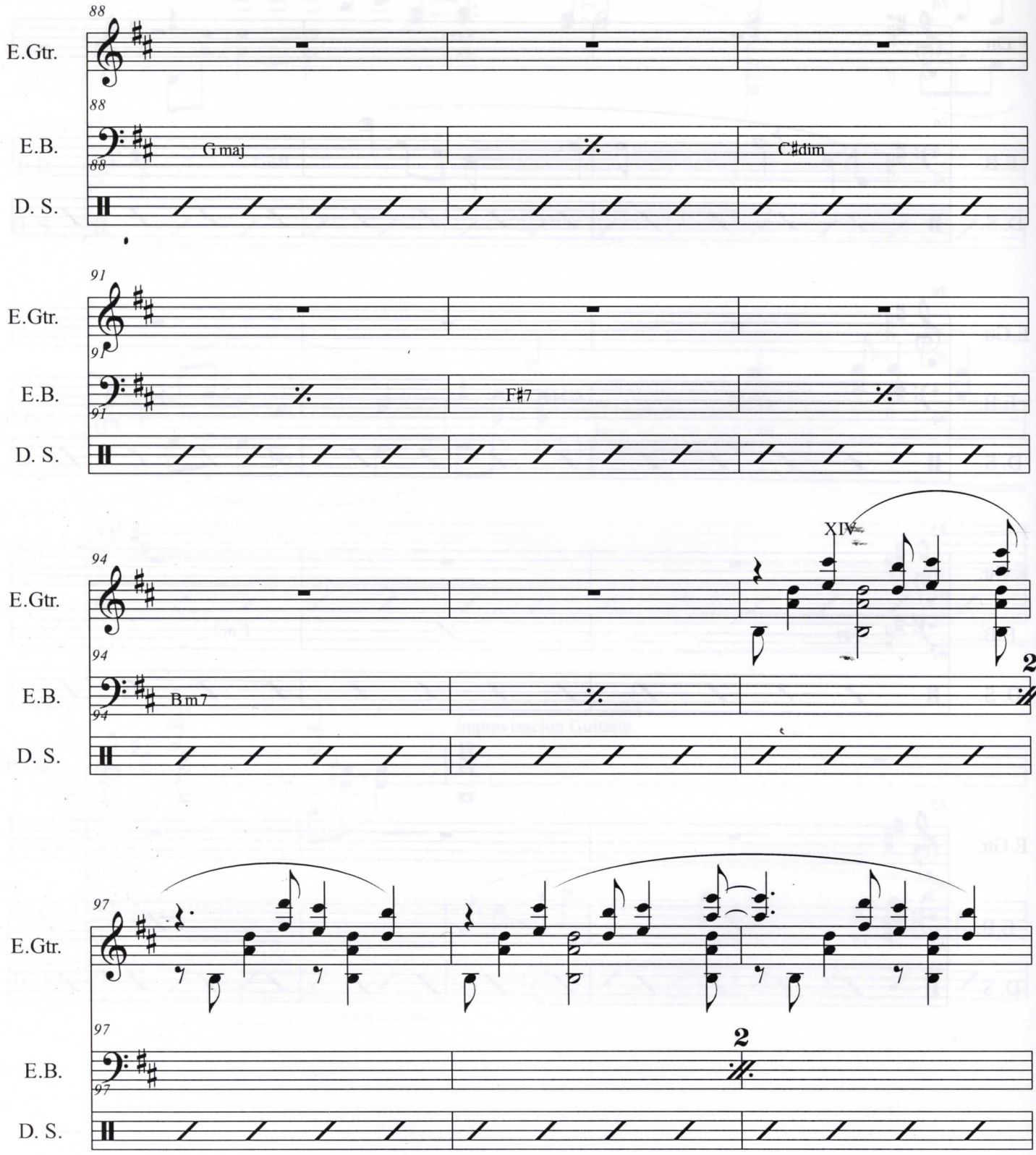

40
E.Gtr.
40
E.B.
40
D. S.
43
E.Gtr.
43
E.B.
43
D. S.
46
E.Gtr.
46
E.B.
46
D. S.

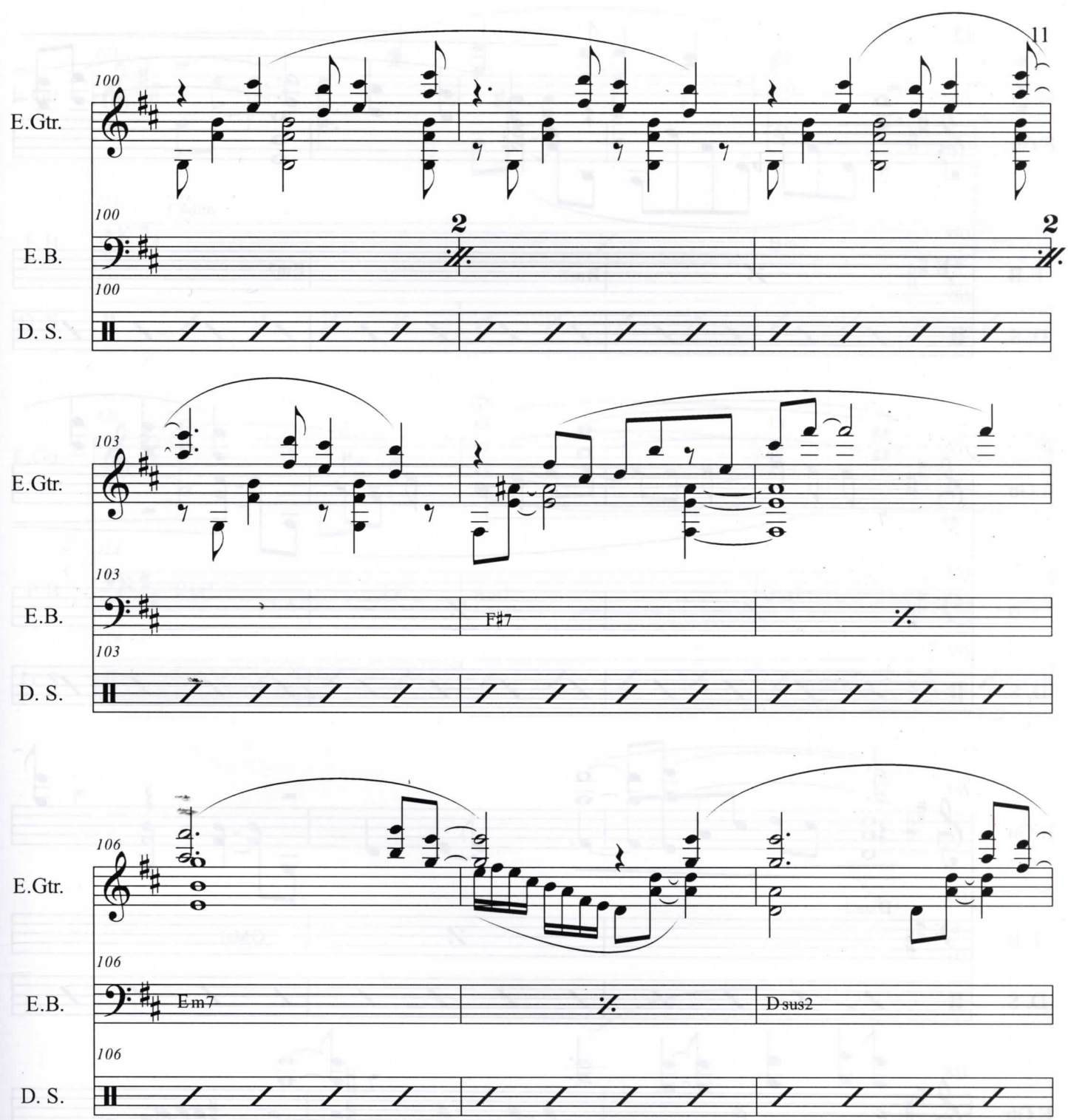

49
E.Gtr.
49
E.B.
49
D. S.
XIV
52
E.Gtr.
52
E.B.
52
D. S.
55
E.Gtr.
55
E.B.
55
D. S.
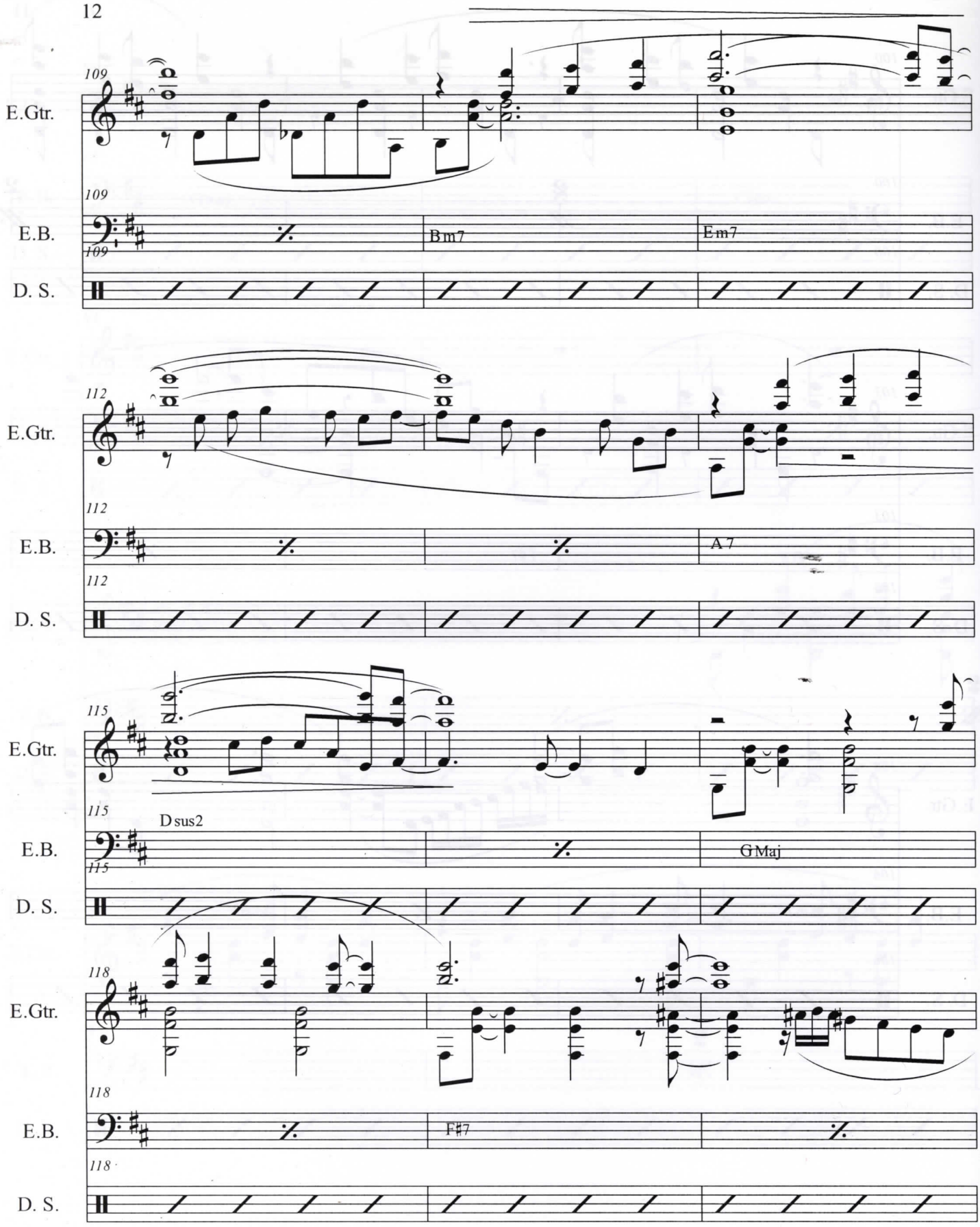

58
E.Gtr.
58
E.B.
58
D. S.
61
E.Gtr.
61
E.B.
61
D. S.
64
E.Gtr.
64
E.B.
64
D. S.
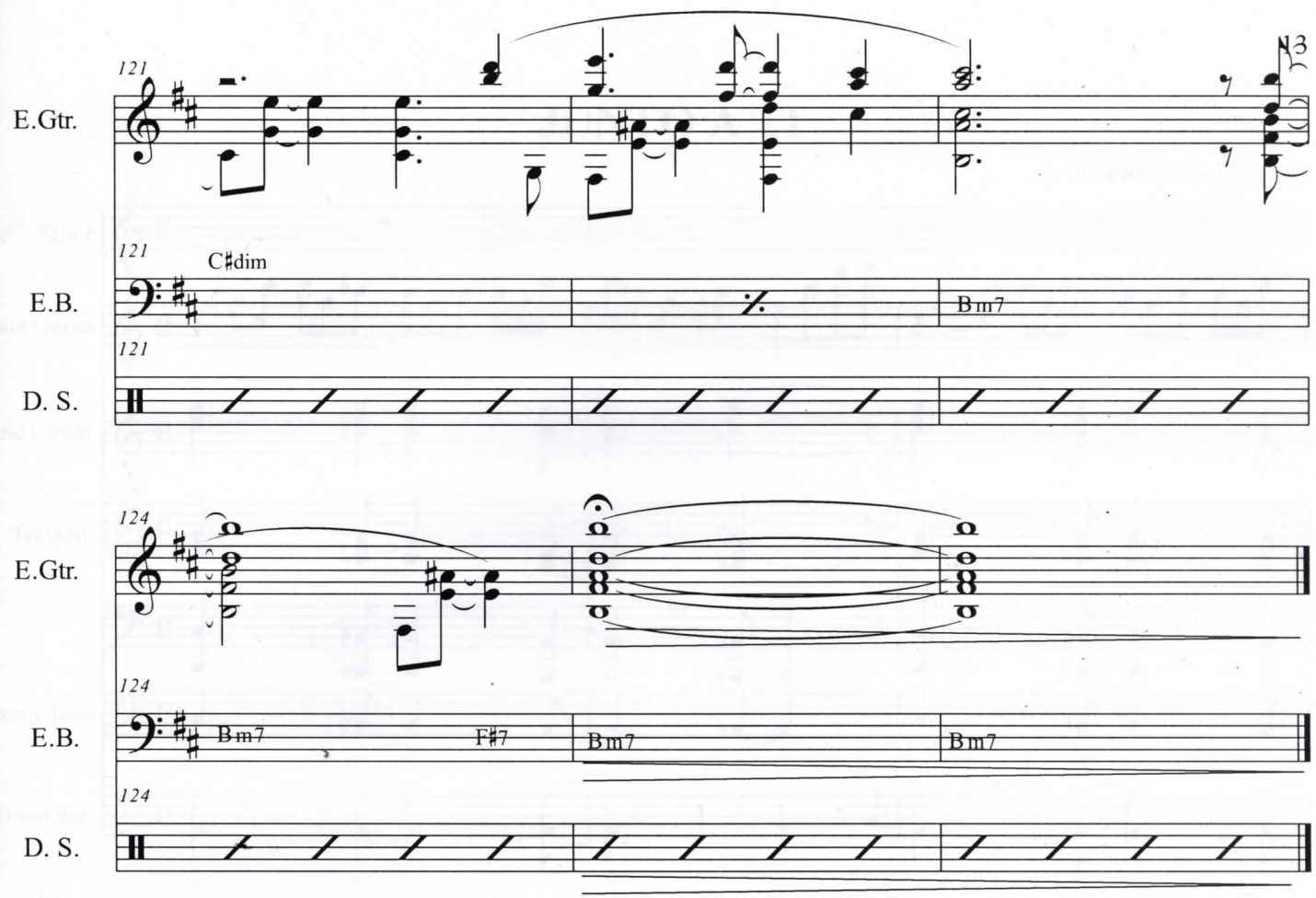

67
E.Gtr.
67
E.B.
67
D. S.
70
E.Gtr.
70
E.B.
70
D. S.
73
Improvisación Guitarra
E.Gtr.
73
E.B.
73
D. S.


76
E.Gtr.
76
E.B.
76
Bm7
D. S.
79
E.Gtr.
79
E.B.
79
GMaj
D. S.
82
E.Gtr.
82
E.B.
82
F#7
Em7
D. S.
85
E.Gtr.
85
E.B.
85
Dsus2
D. S.


88
E.Gtr.
88
E.B.
Gmaj
C♯dim
88
D. S.
91
E.Gtr.
91
E.B.
F♯7
91
D. S.
XIV
94
E.Gtr.
94
E.B.
Bm7
2
94
D. S.
97
E.Gtr.
97
E.B.
2
97
D. S.
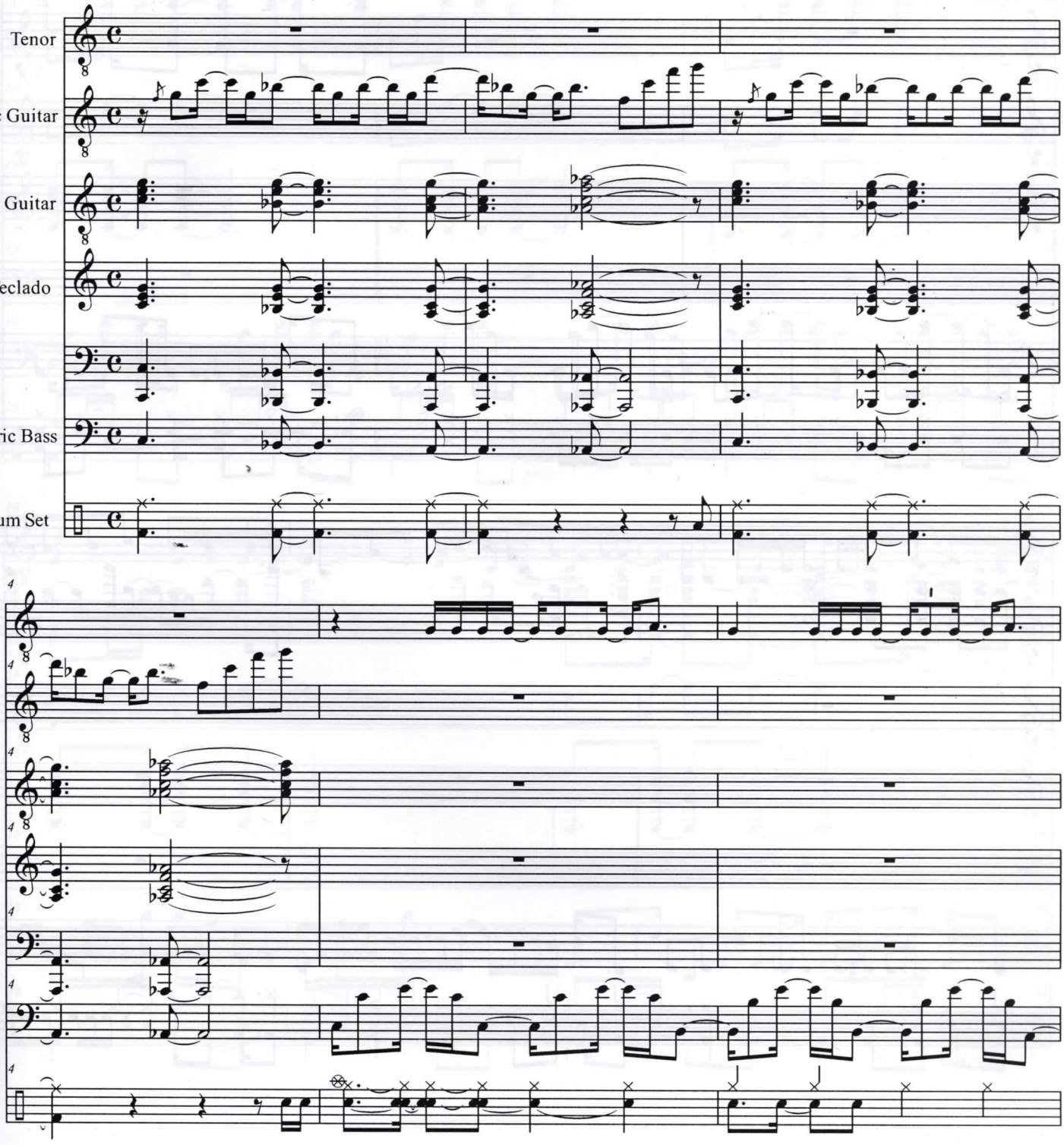

100
E.Gtr.
100
E.B.
2
2
100
D. S.
103
E.Gtr.
103
E.B.
F♯7
103
D. S.
106
E.Gtr.
106
E.B.
Em7
D sus2
106
D. S.
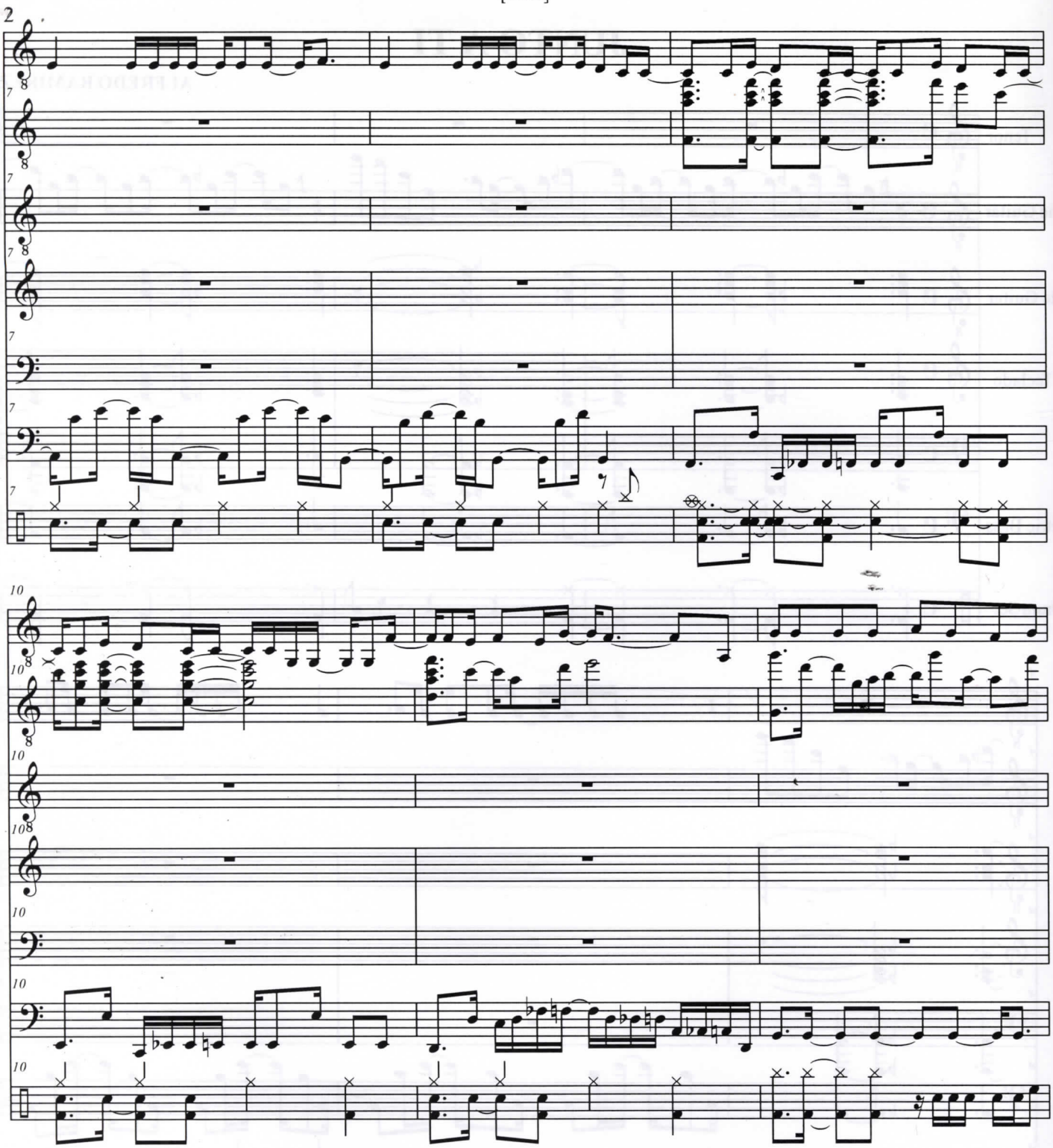

109
E.Gtr.
109
E.B.
109
Bm7
Em7
D. S.
112
E.Gtr.
112
E.B.
112
A7
D. S.
115
E.Gtr.
115
Dsus2
E.B.
115
GMaj
D. S.
118
E.Gtr.
118
E.B.
118
F#7
D. S.
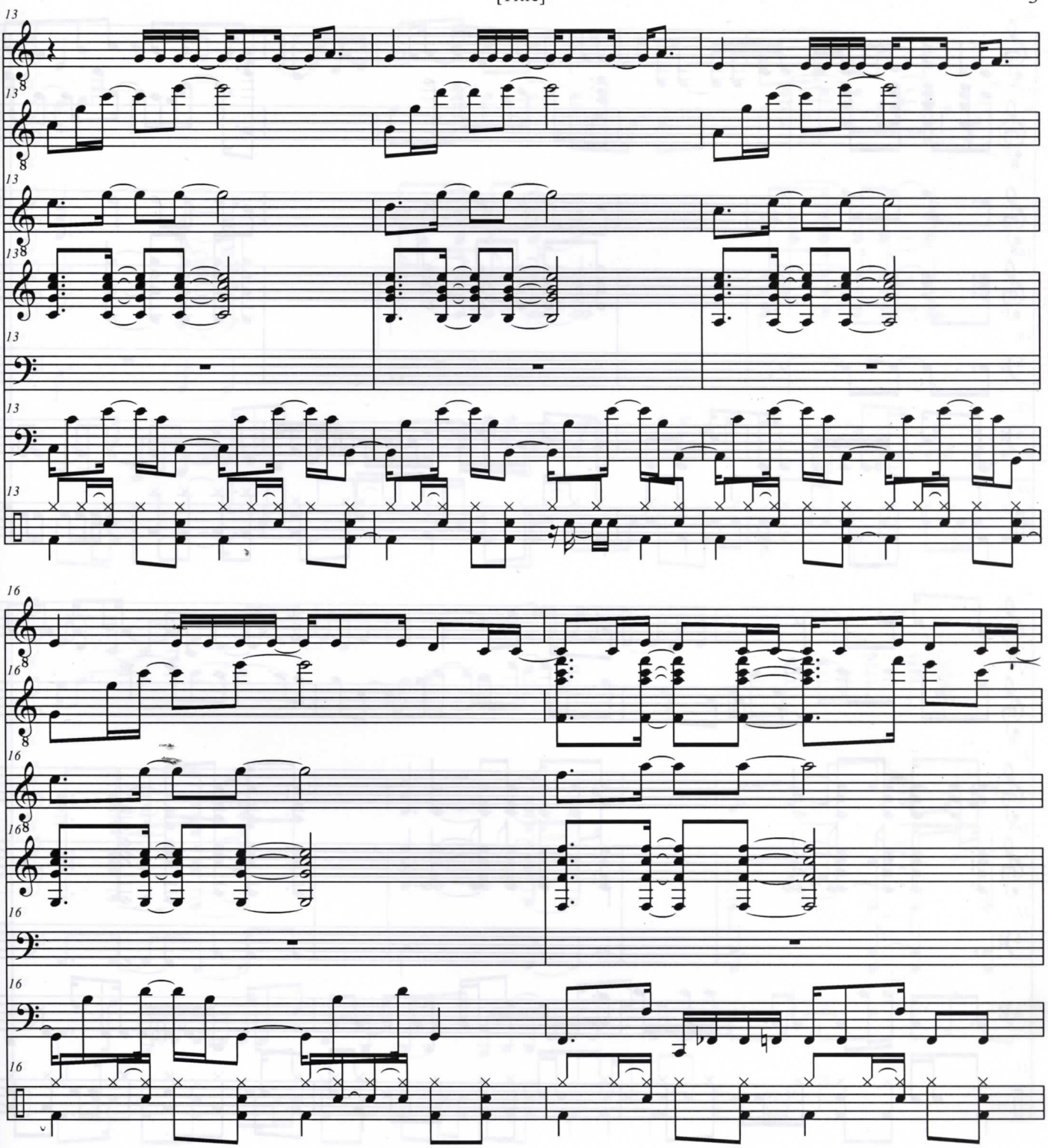

121
E.Gtr.
121
C♯dim
E.B.
Bm7
121
D. S.
124
E.Gtr.
124
Bm7
F♯7
Bm7
Bm7
E.B.
124
D. S.
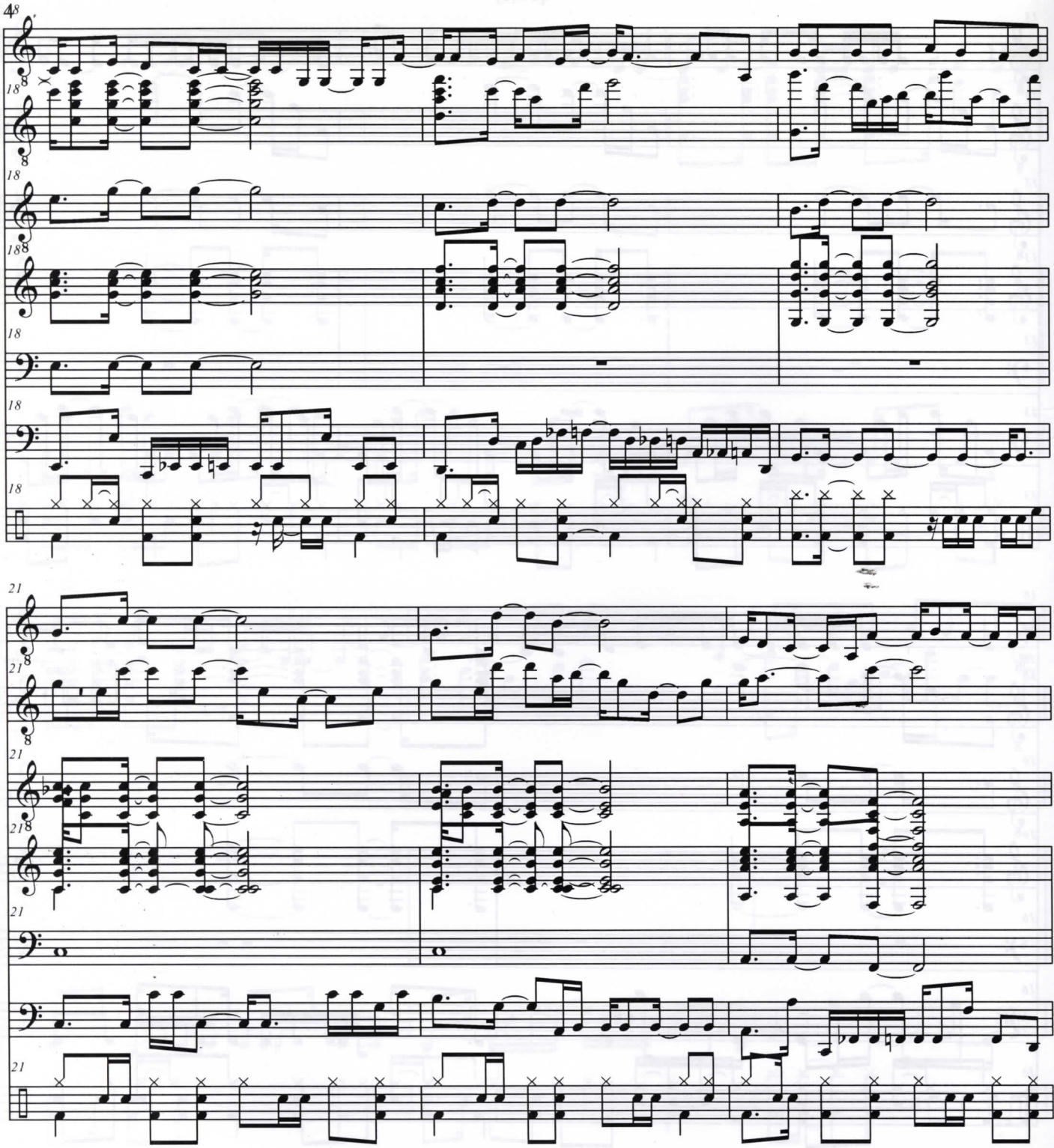
JUNTO A TI
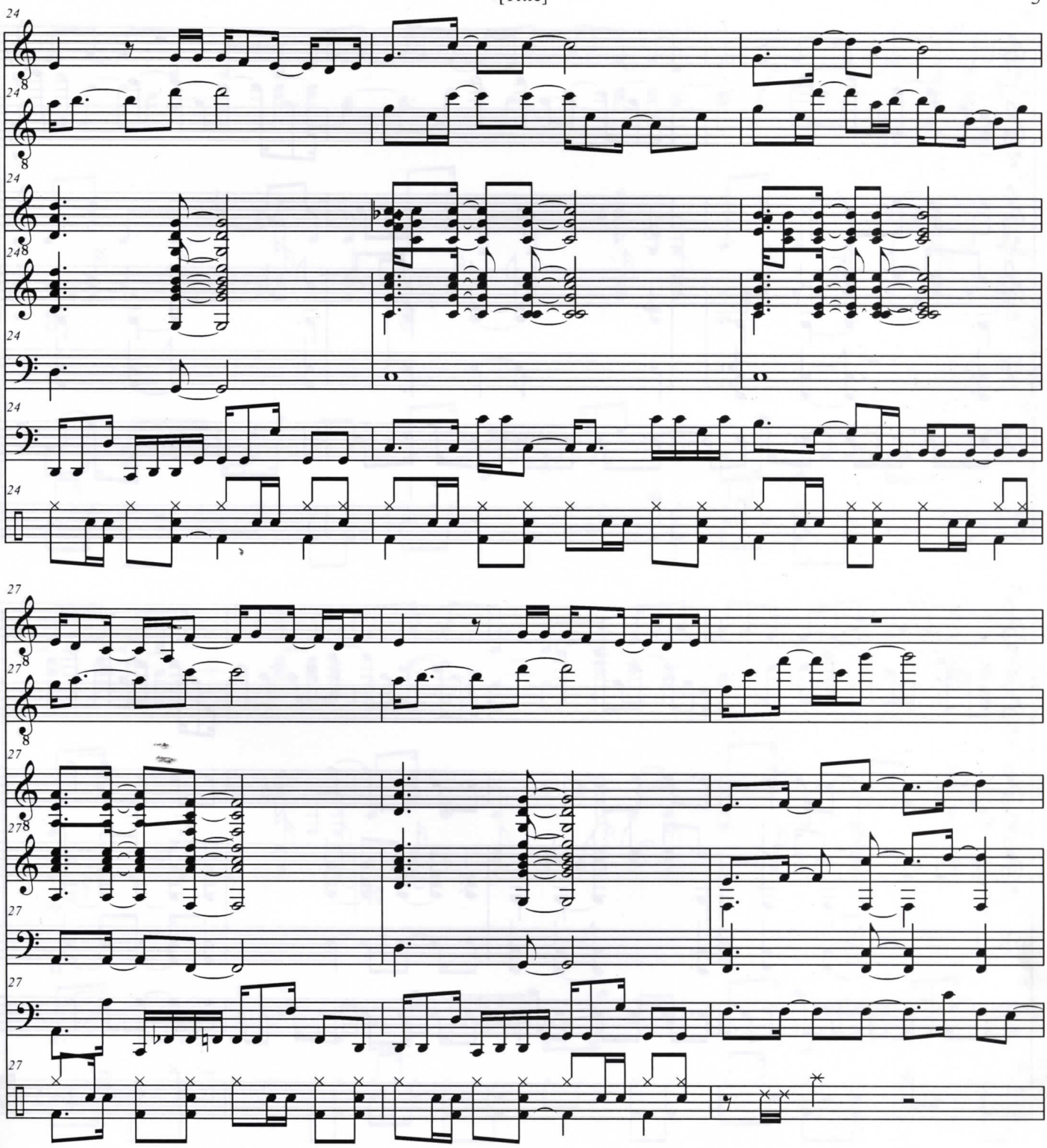
ALFREDO RAMIREZ
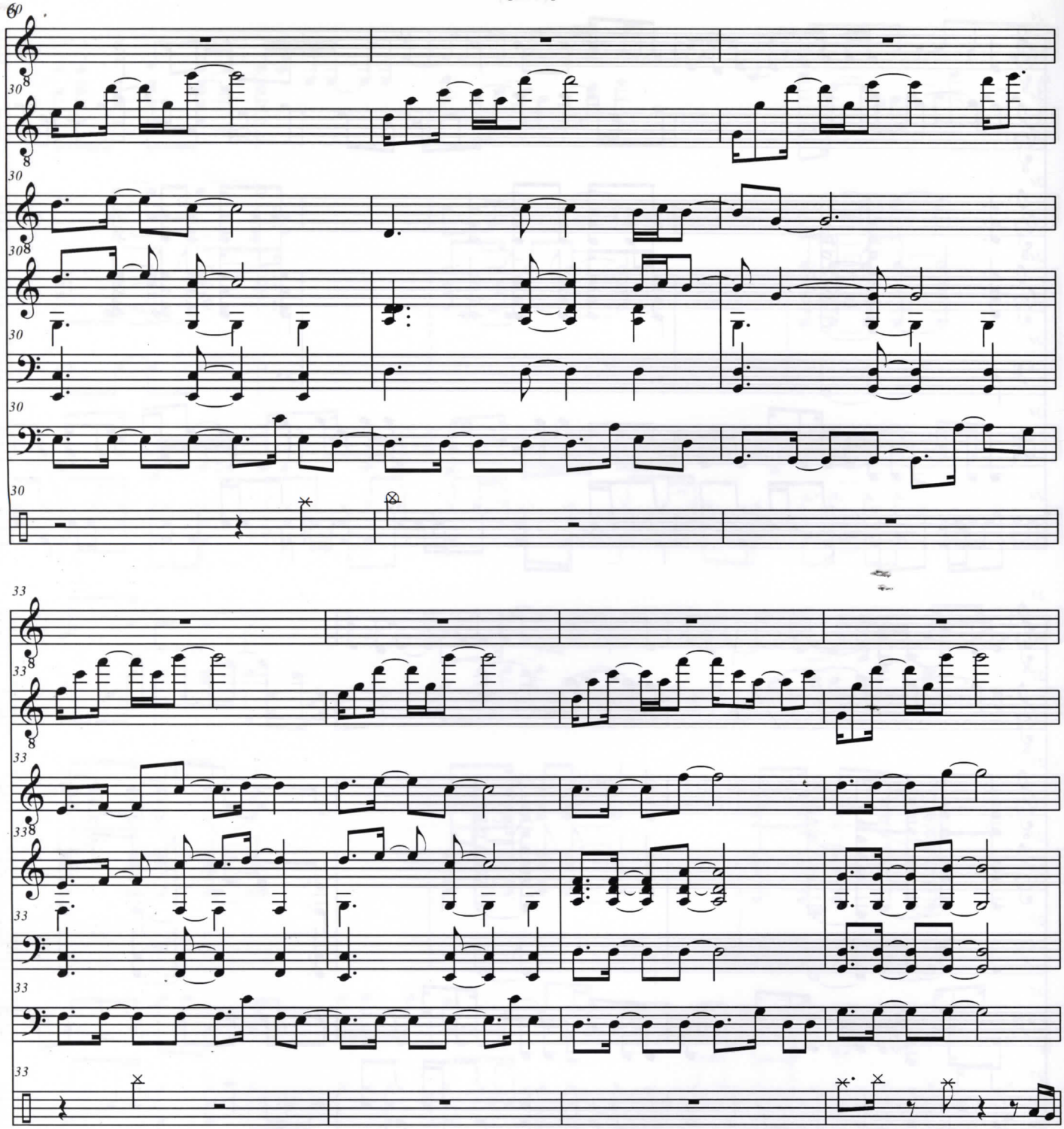



2
7
10

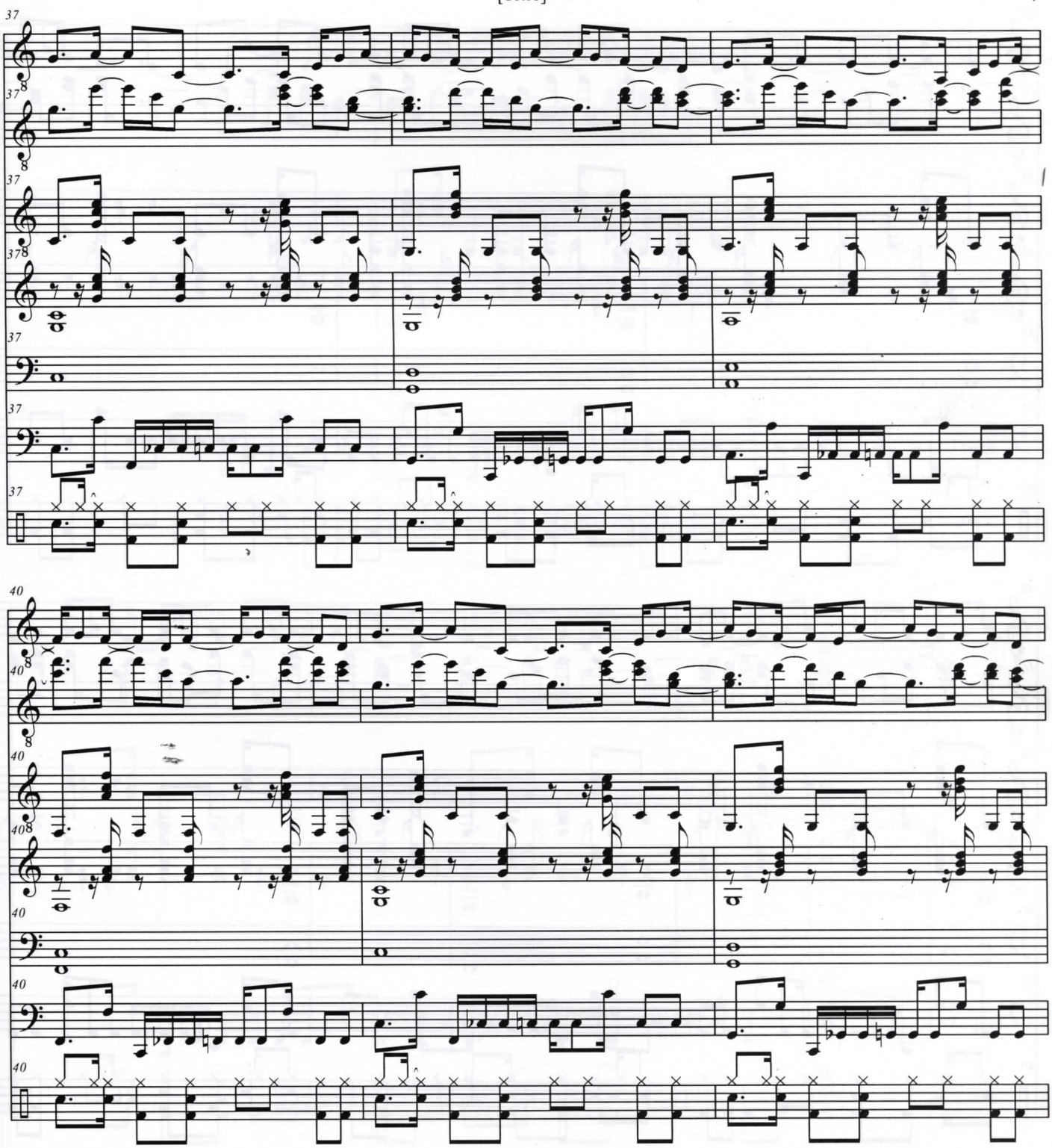



4/8
18
21

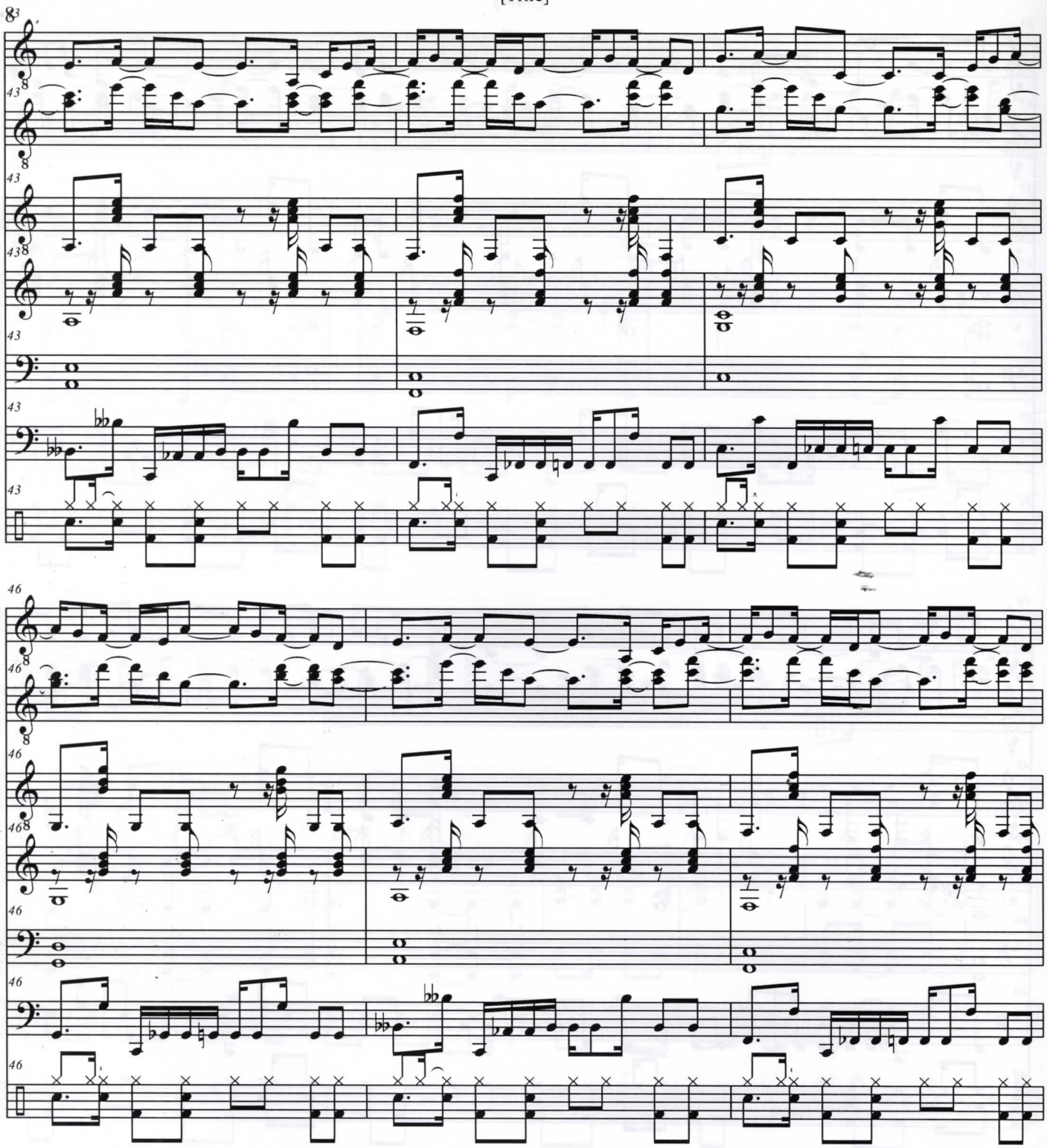


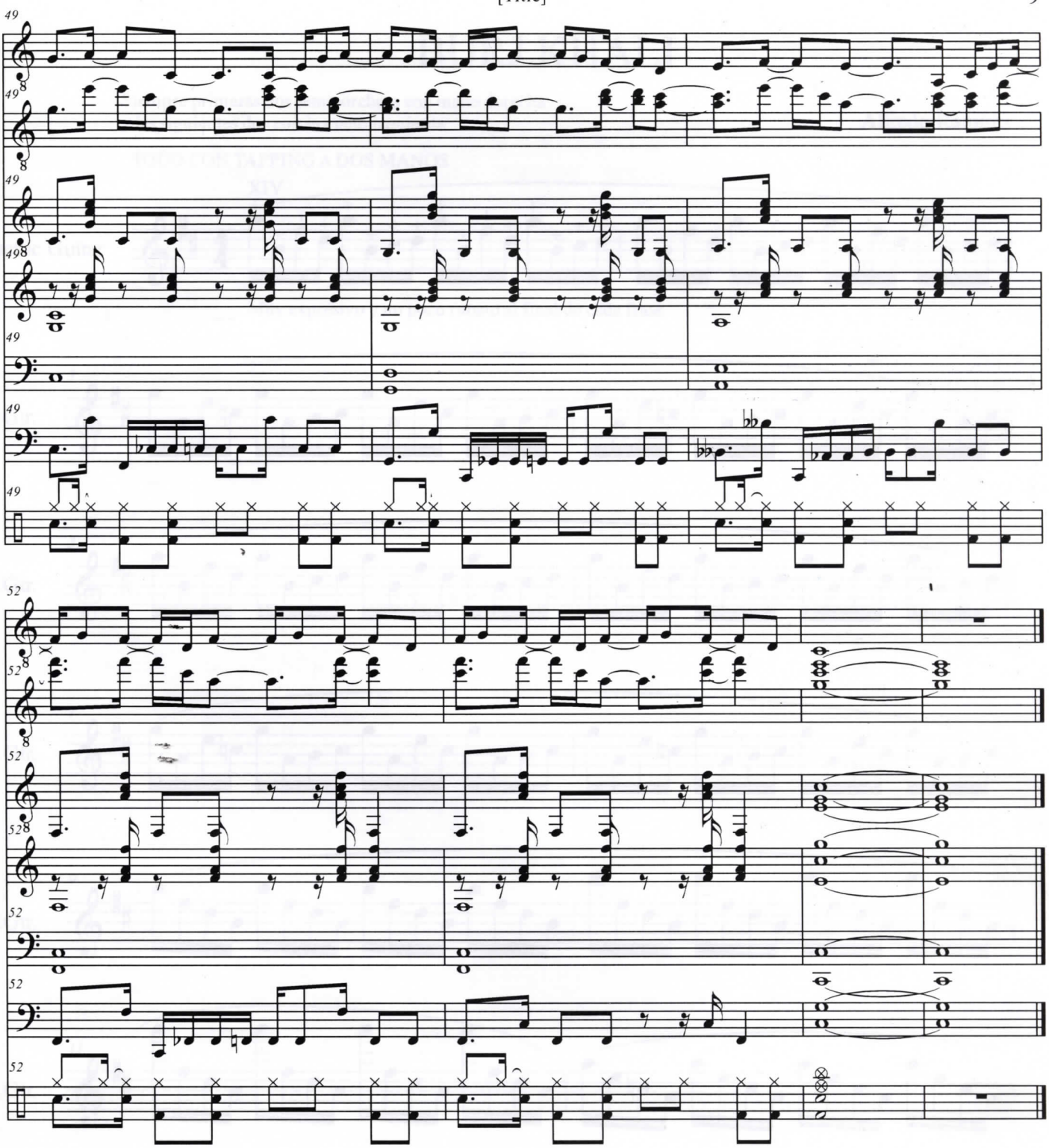
[Title]





[Title]





BURJ KHALI

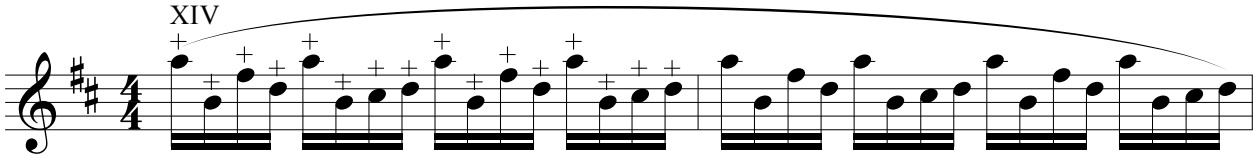
Siempre primeras dos semicorcheas con mano derecha
y las siguientes dos con la mano izquierda

Alfredo Ramirez

TODO CON TAPPING A DOS MANOS

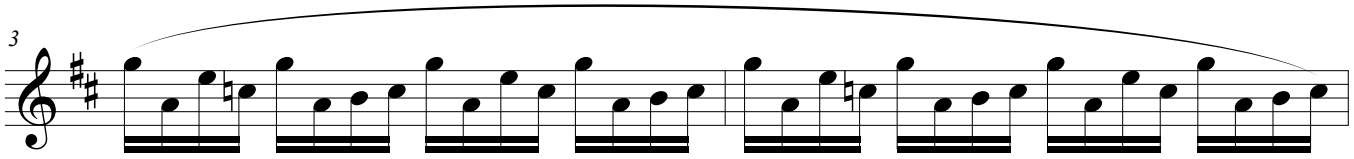
XIV

Electric Guitar

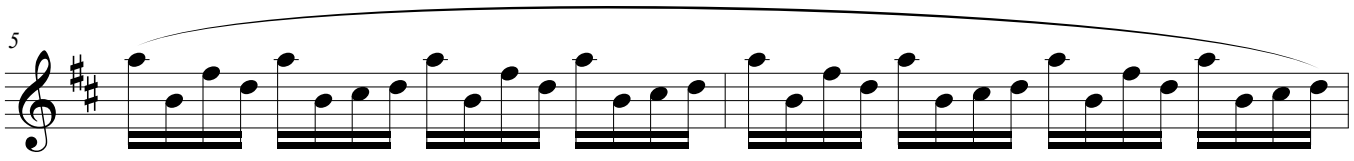


Muy expresivo y un poco rubato al final de cada frase

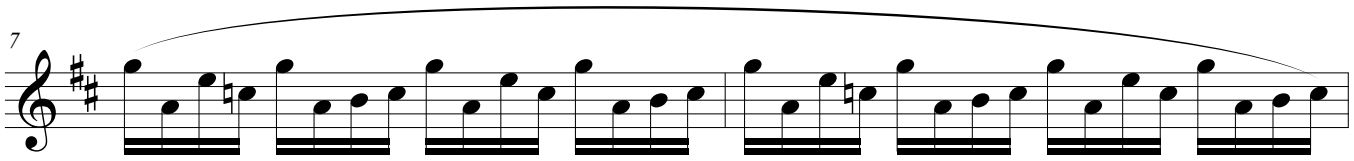
E.Gtr.



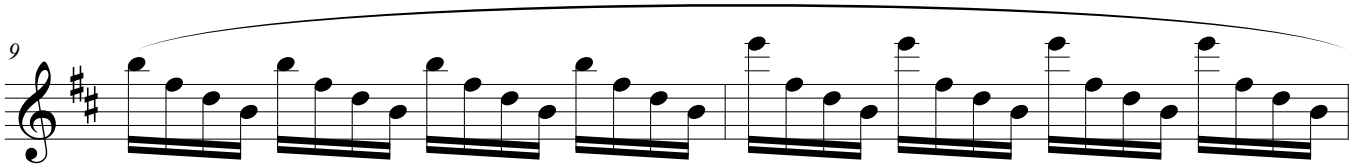
E.Gtr.



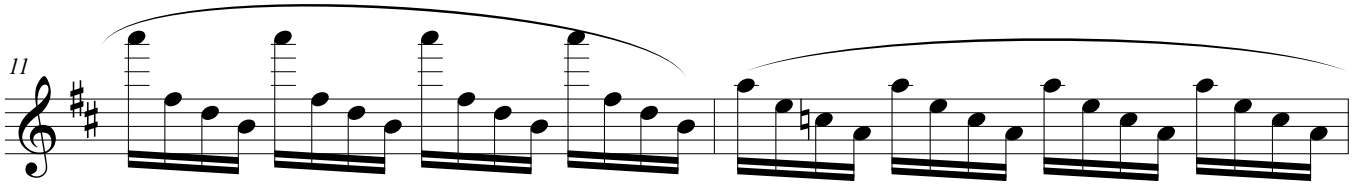
E.Gtr.



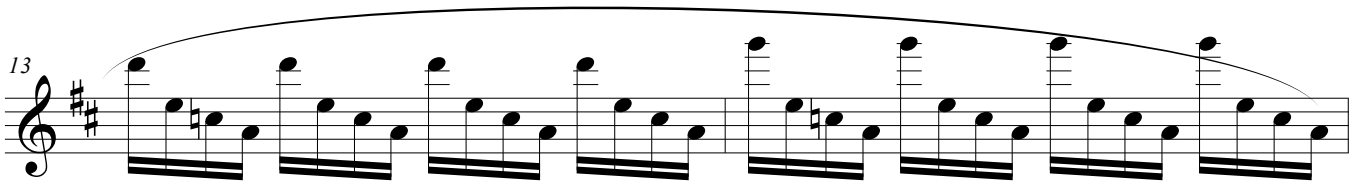
E.Gtr.



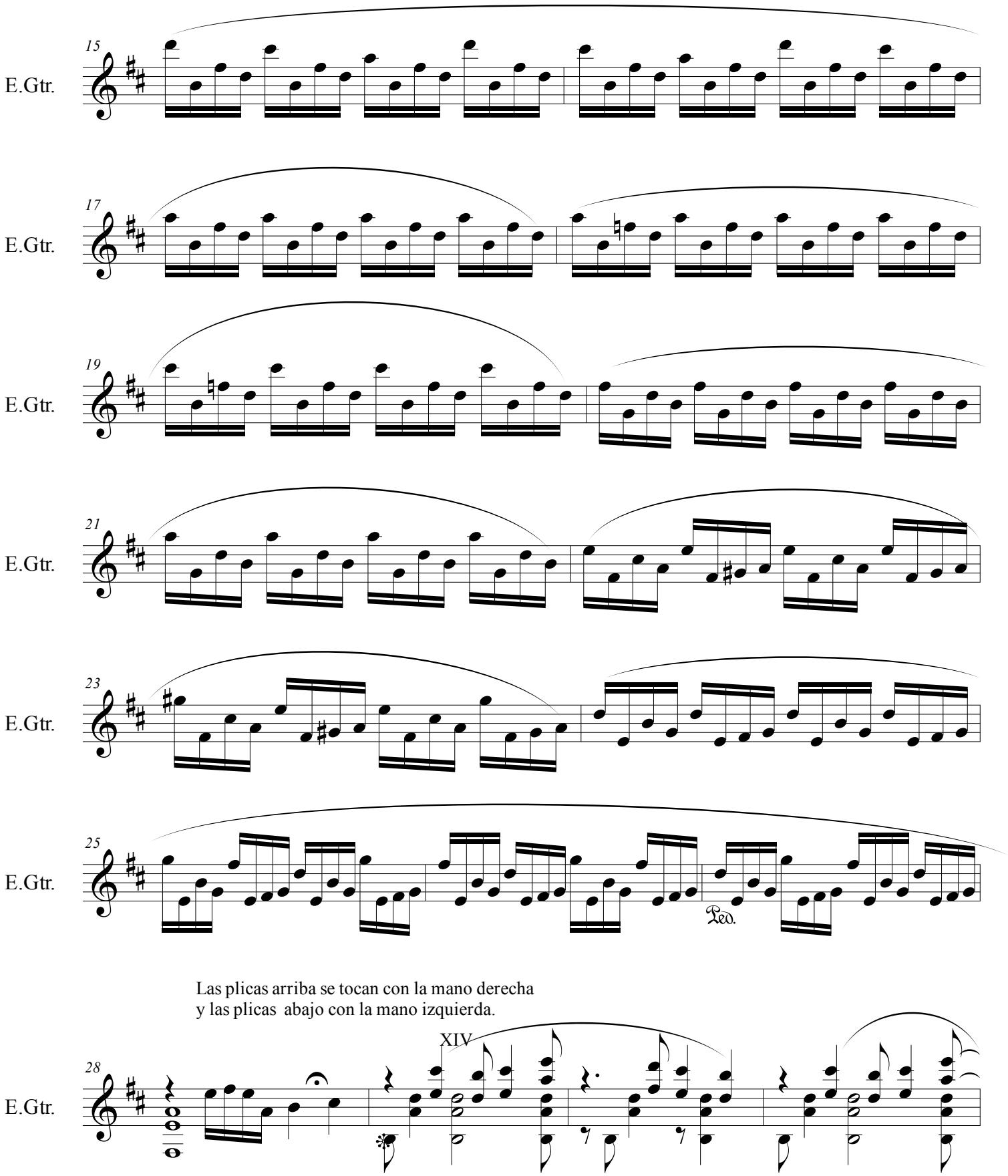
E.Gtr.
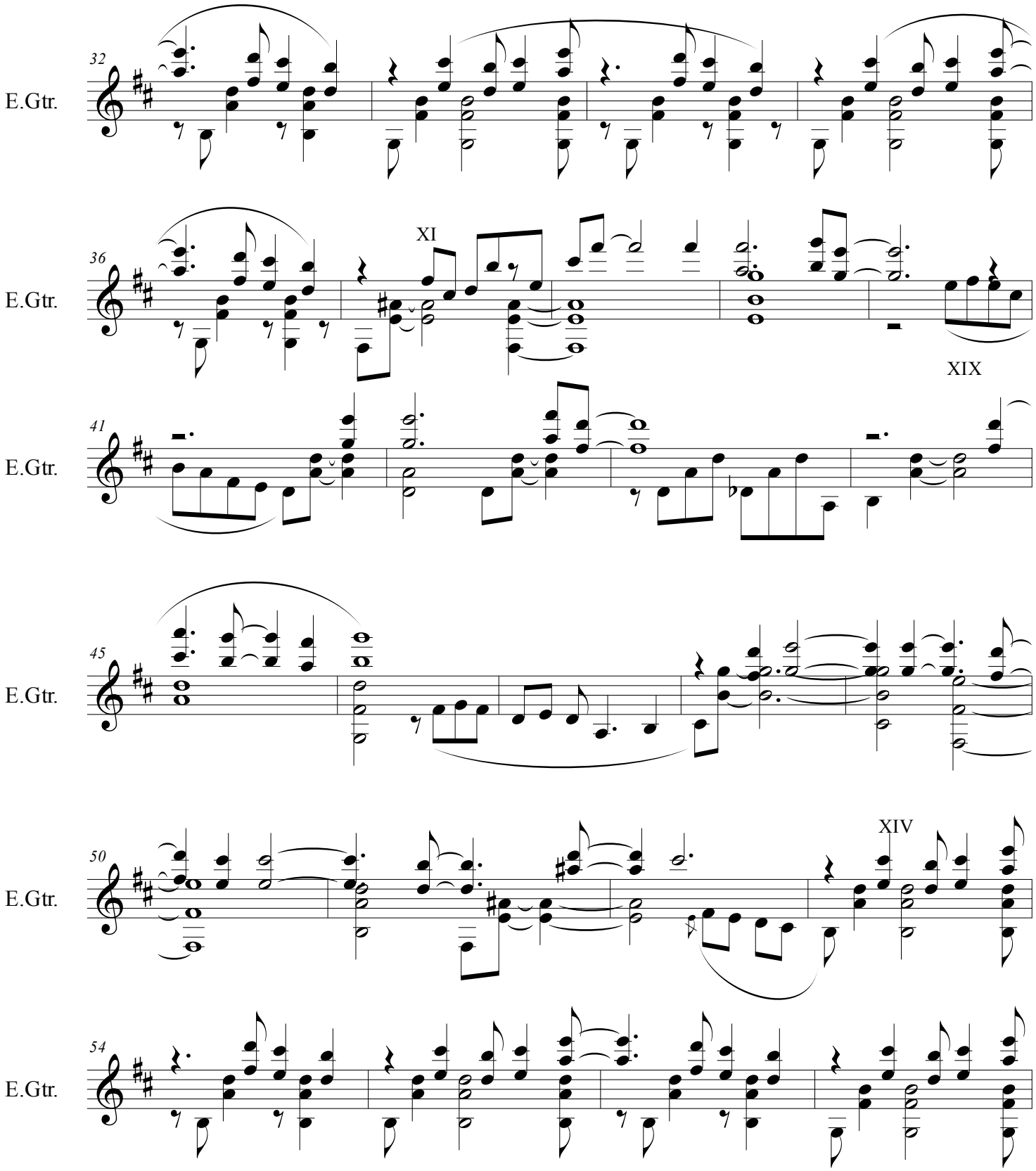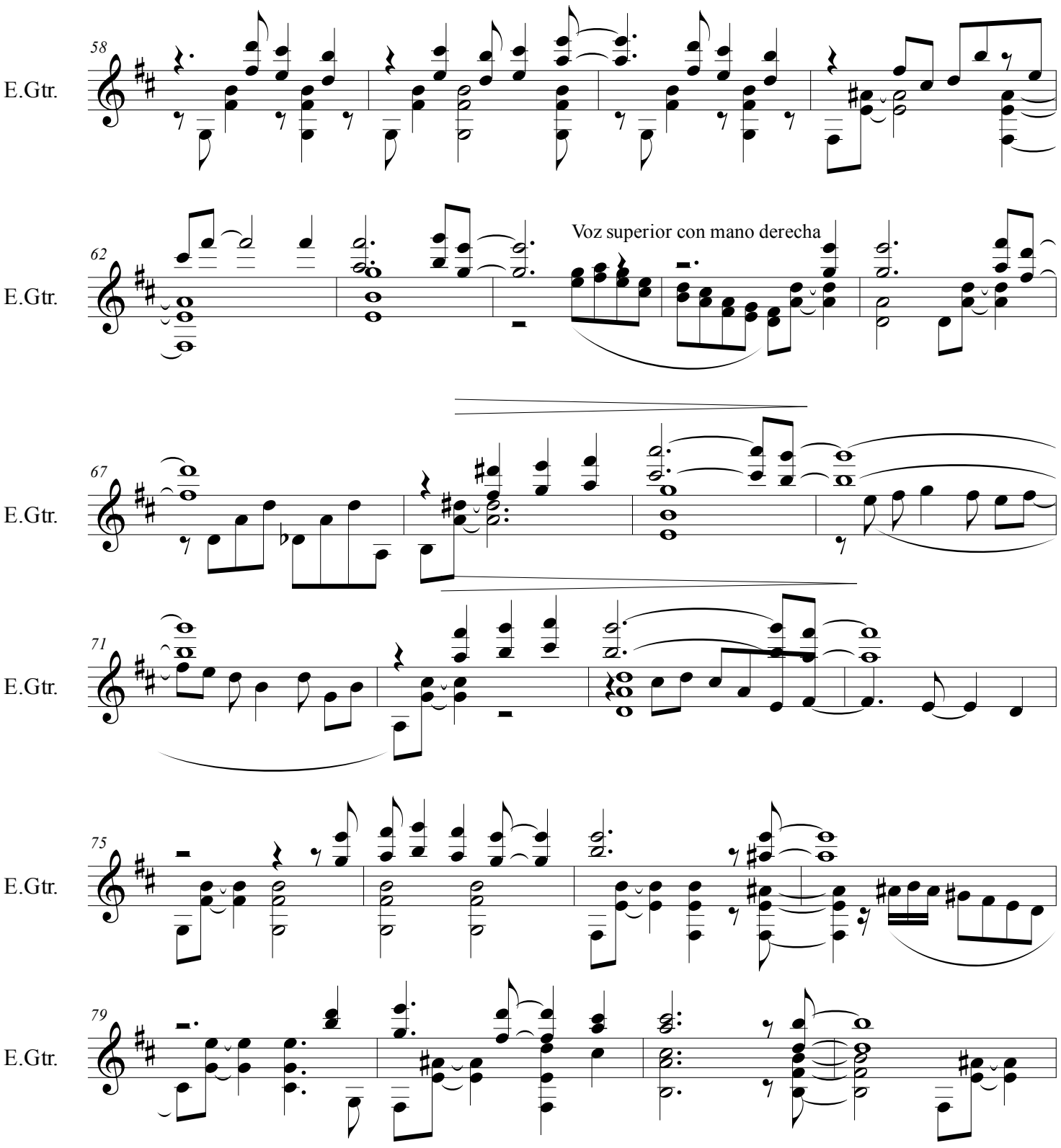


E.Gtr.
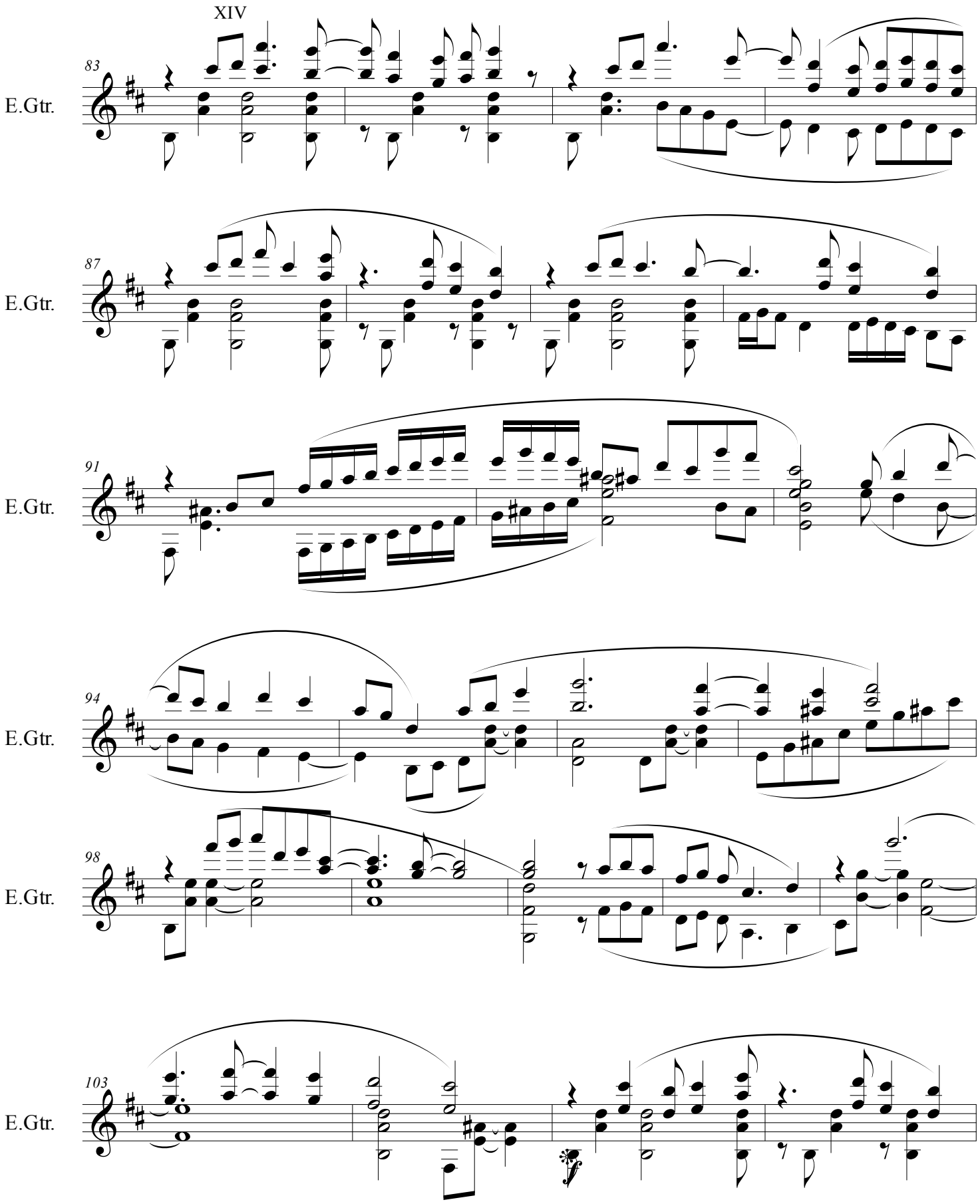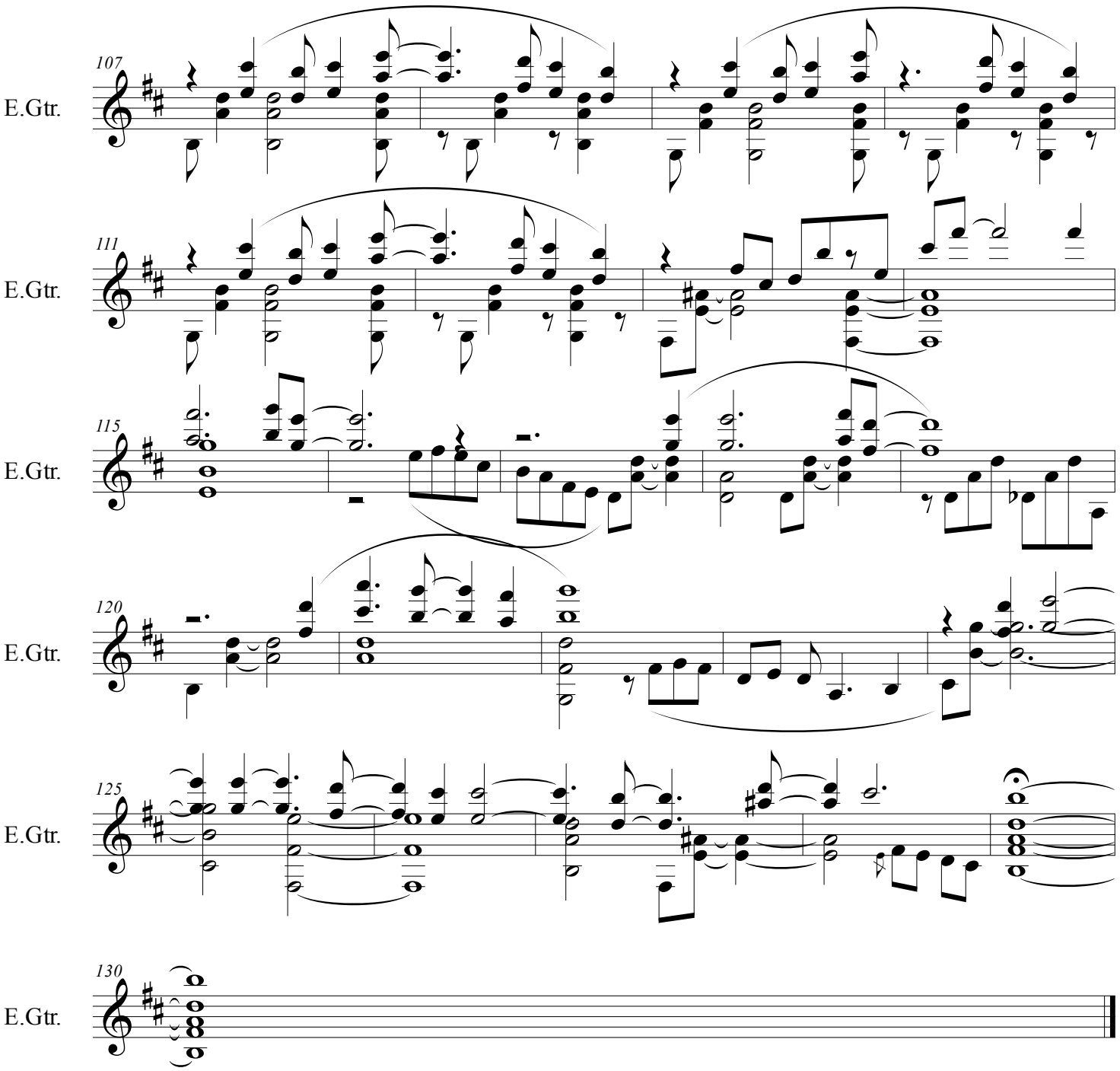


©


15
E.Gtr.
17
E.Gtr.
19
E.Gtr.
21
E.Gtr.
23
E.Gtr.
25
E.Gtr.
Ped.
Las plicas arriba se tocan con la mano derecha
y las plicas abajo con la mano izquierda.
XIV
28
E.Gtr.


32
E.Gtr.
36
E.Gtr.
XI
XIX
41
E.Gtr.
45
E.Gtr.
50
E.Gtr.
XIV
54
E.Gtr.


58
E.Gtr.
62
E.Gtr.
Voz superior con mano derecha
67
E.Gtr.
71
E.Gtr.
75
E.Gtr.
79
E.Gtr.


XIV
83
E.Gtr.
87
E.Gtr.
91
E.Gtr.
94
E.Gtr.
98
E.Gtr.
103
E.Gtr.

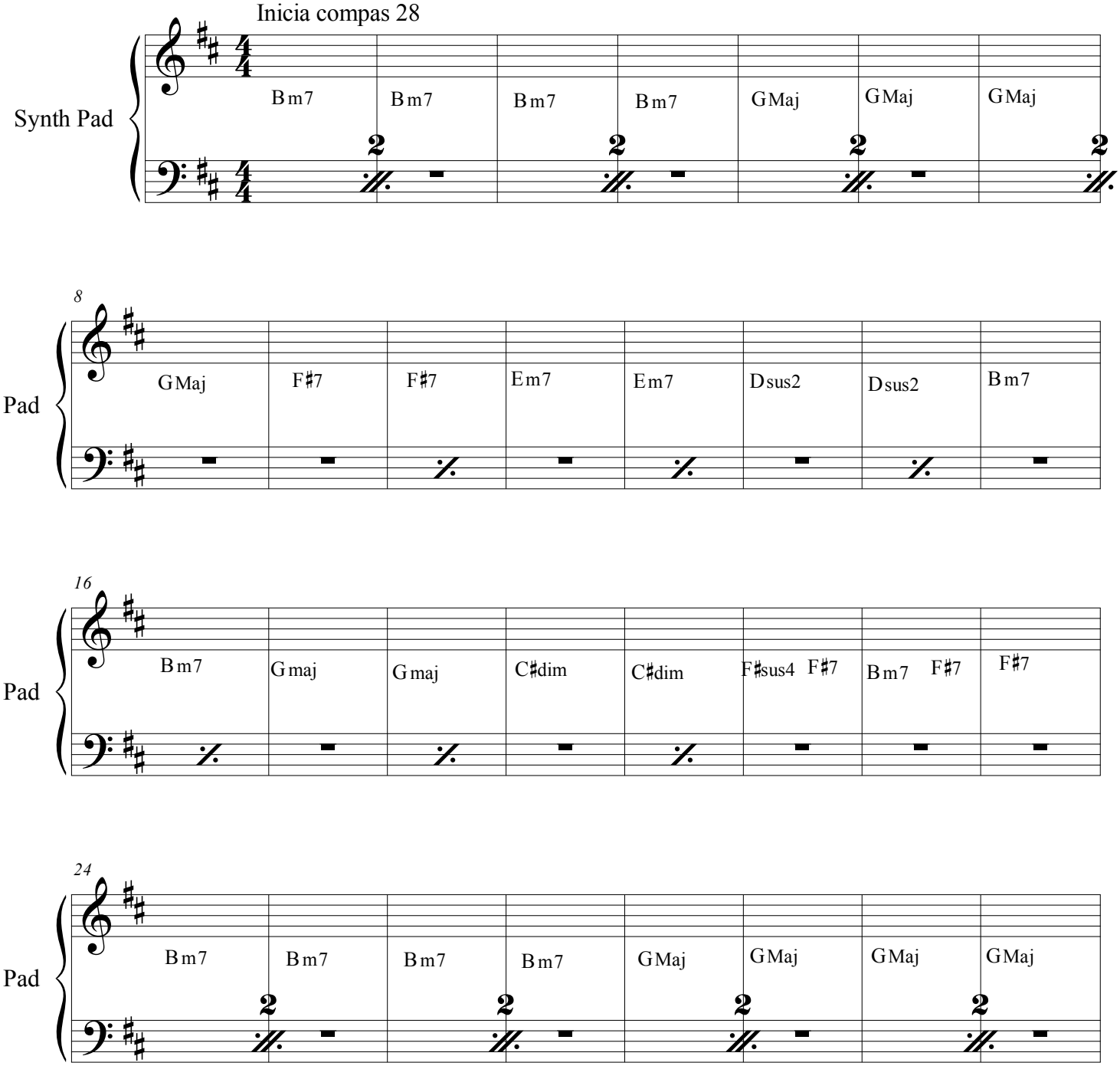

107
E.Gtr.
111
E.Gtr.
115
E.Gtr.
120
E.Gtr.
125
E.Gtr.
130
E.Gtr.

BURJ KHALI
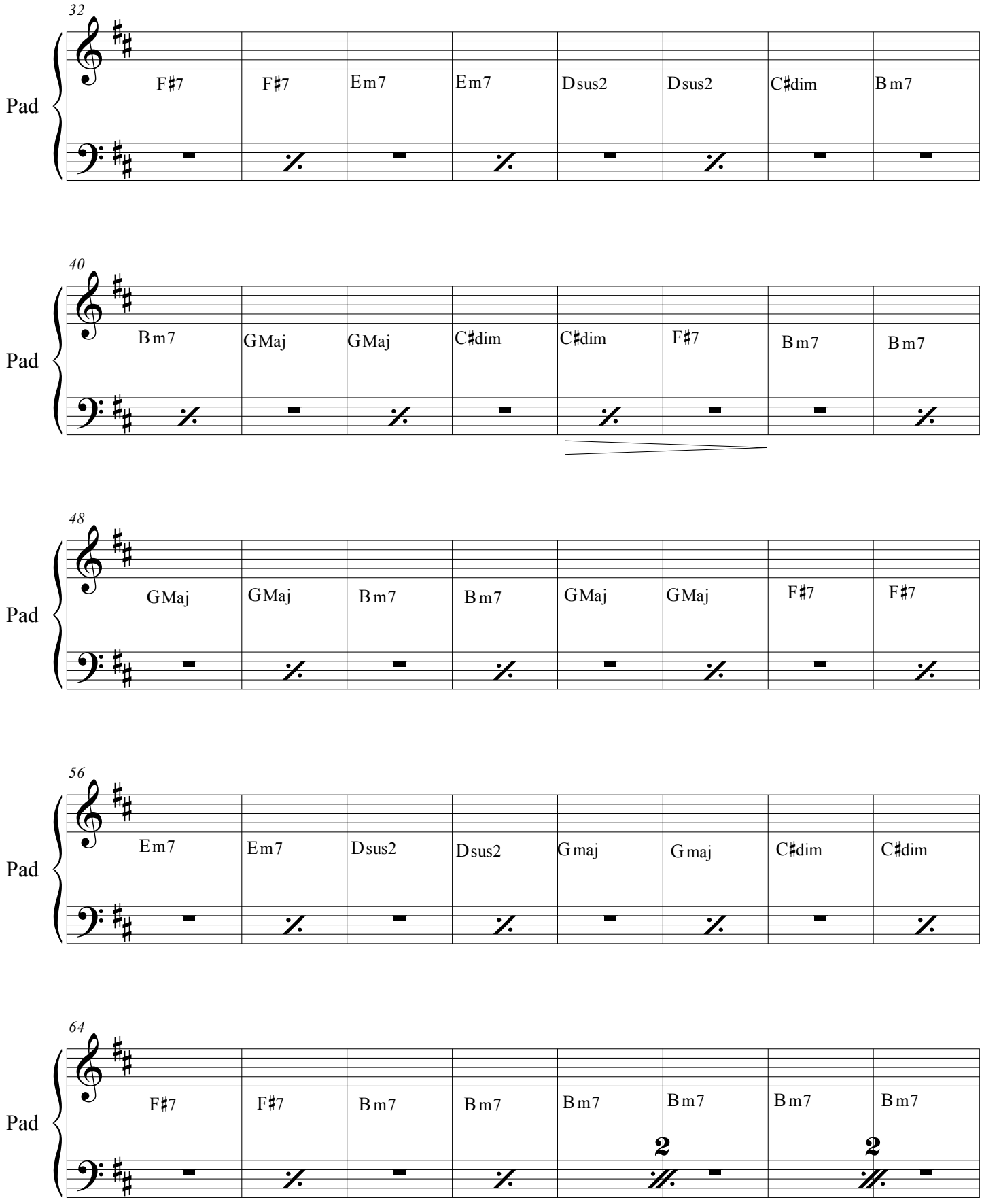
Allegro
leggiero
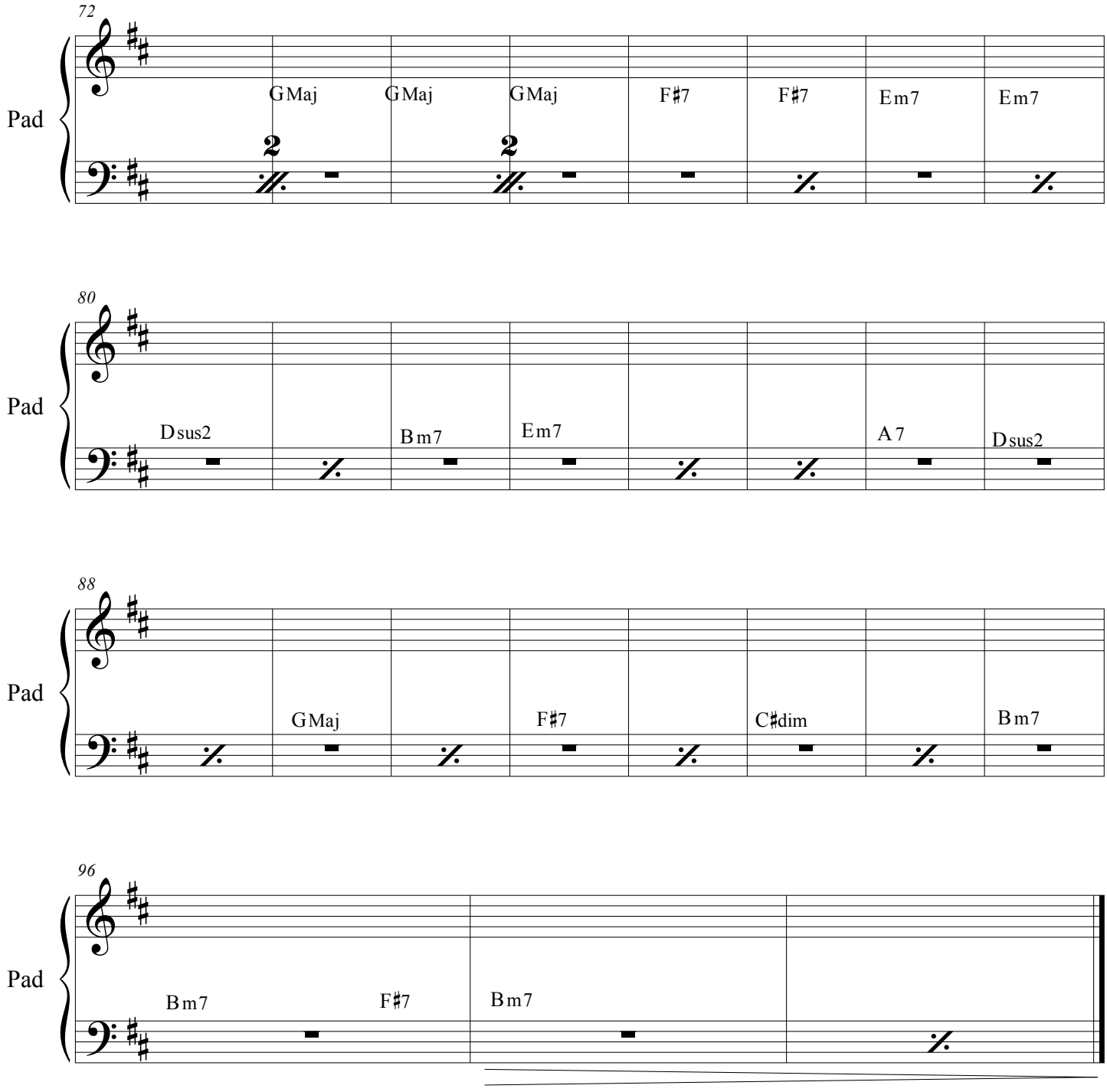
Alfredo Ramriez

Inicia compas 28



©


32
Pad
F♯7
F♯7
Em7
Em7
Dsus2
Dsus2
C♯dim
Bm7
40
Pad
Bm7
GMaj
GMaj
C♯dim
C♯dim
F♯7
Bm7
Bm7
48
Pad
GMaj
GMaj
Bm7
Bm7
GMaj
GMaj
F♯7
F♯7
56
Pad
Em7
Em7
Dsus2
Dsus2
Gmaj
Gmaj
C♯dim
C♯dim
64
Pad
F♯7
F♯7
Bm7
Bm7
Bm7
Bm7
Bm7
Bm7
2
2
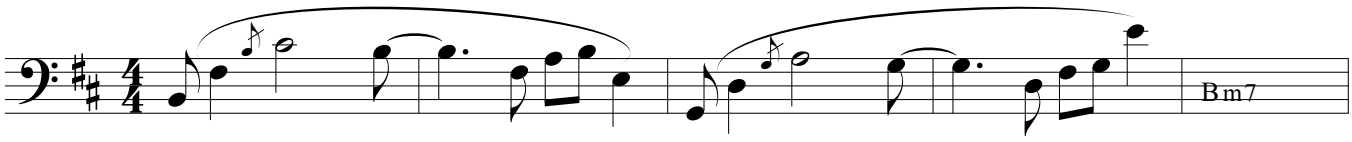

72
Pad
GMaj
GMaj
GMaj
F♯7
F♯7
Em7
Em7
2
2
80
Pad
Dsus2
Bm7
Em7
A7
Dsus2
88
Pad
GMaj
F♯7
C♯dim
Bm7
96
Pad
Bm7
F♯7
Bm7

BURJ - KHALI

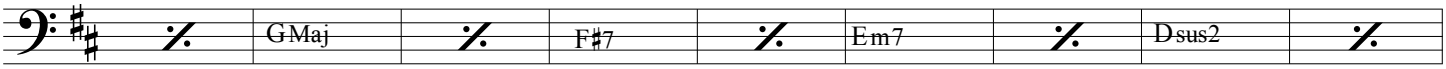
ALFREDO RAMIREZ

Allegro

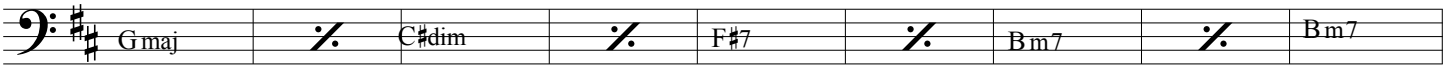
espress.



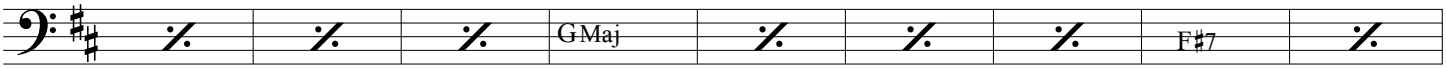
6



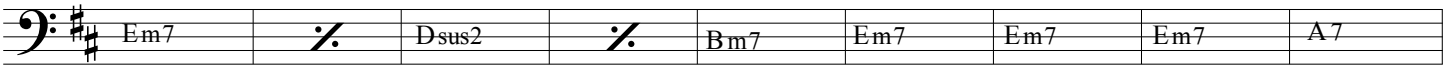
15



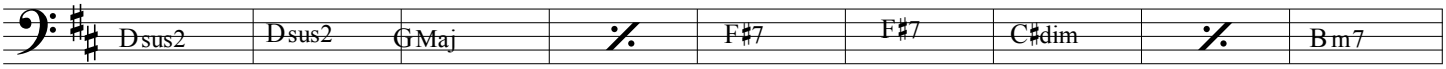
24



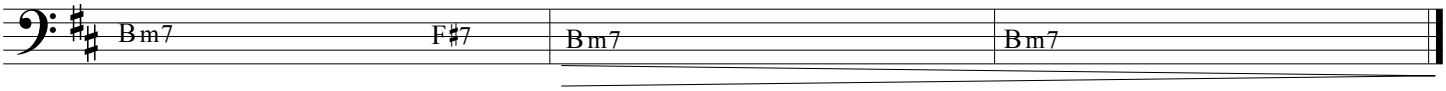
33



42
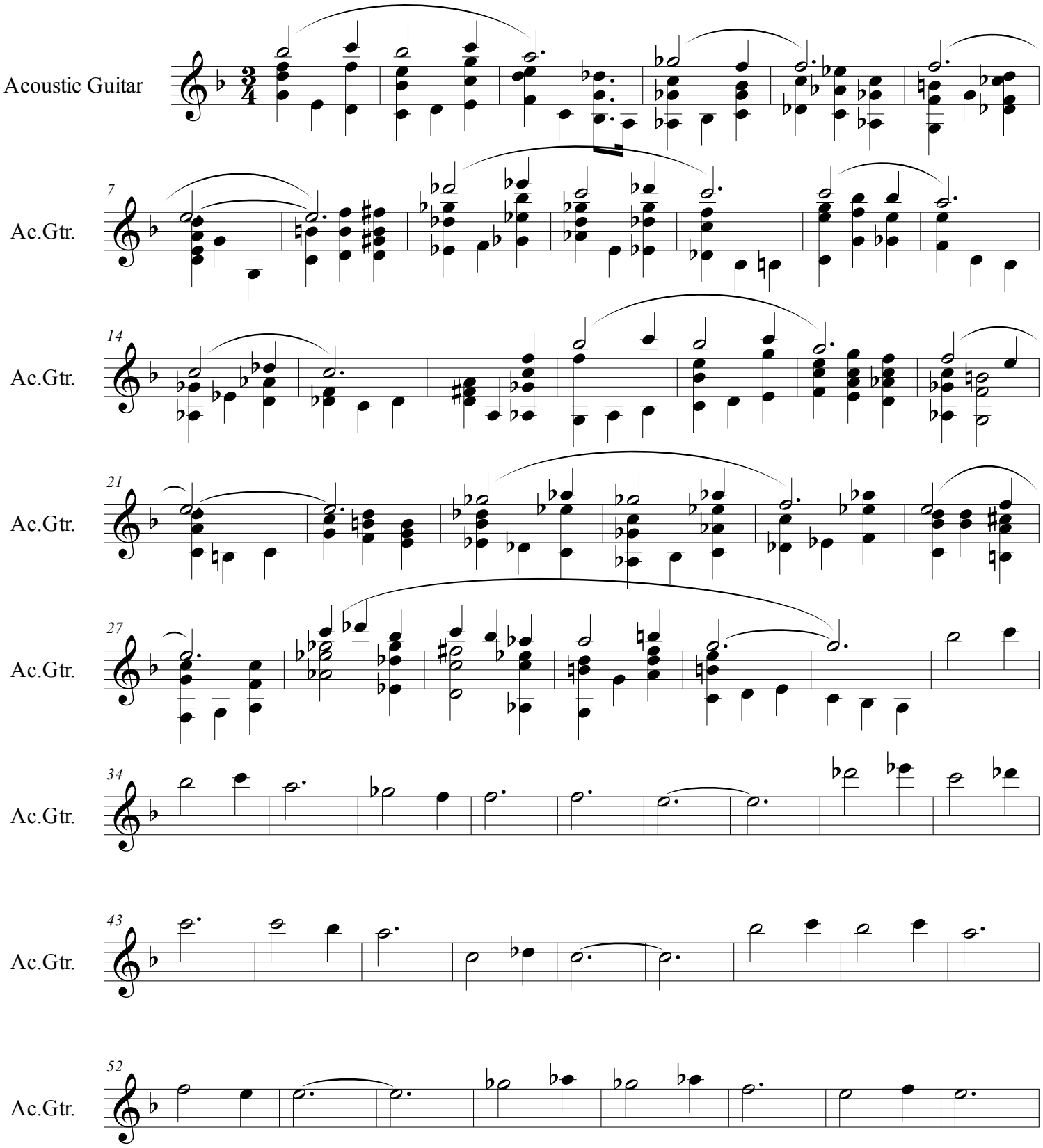


51



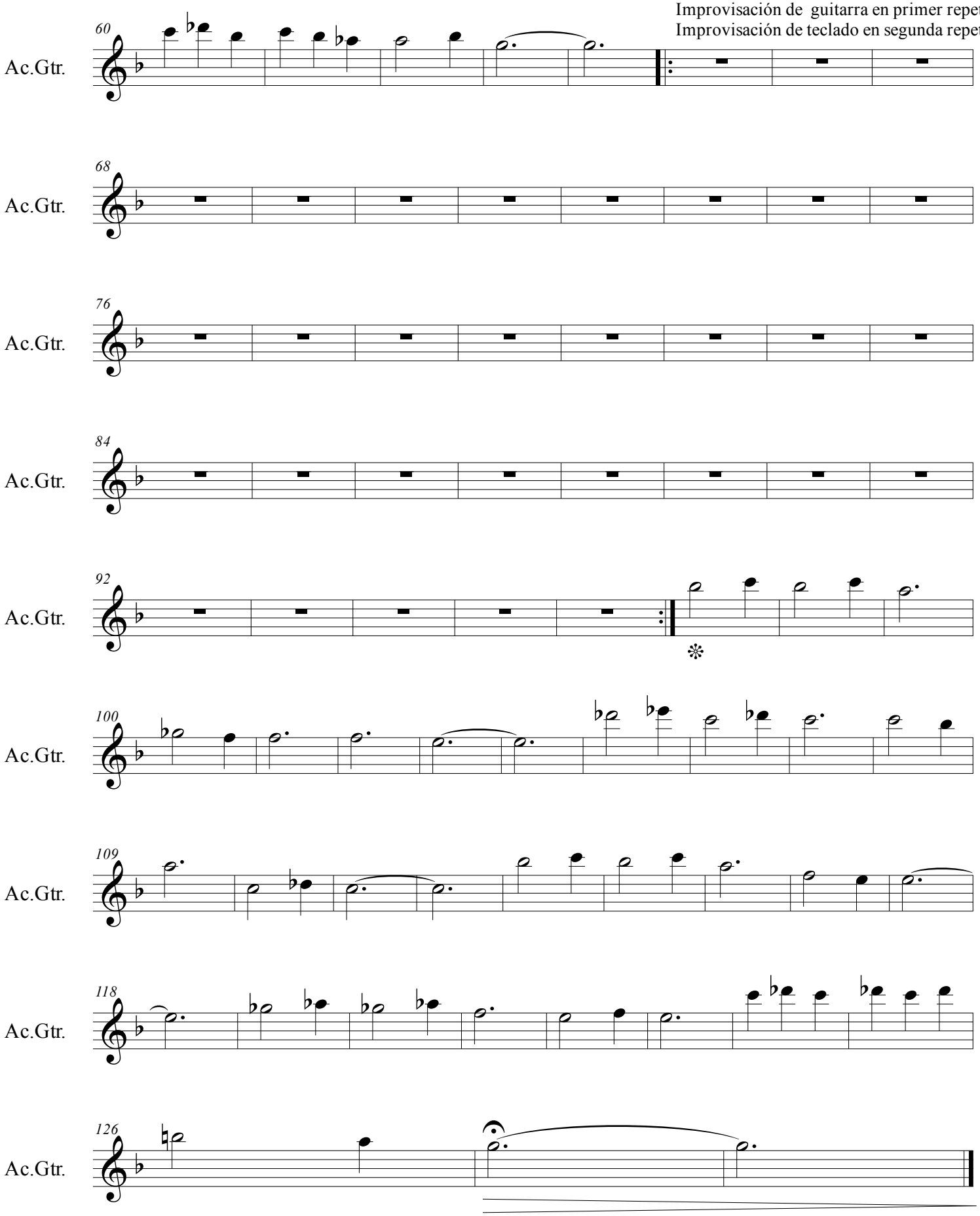
IMPRESSIONS

Alfredo Ramirez
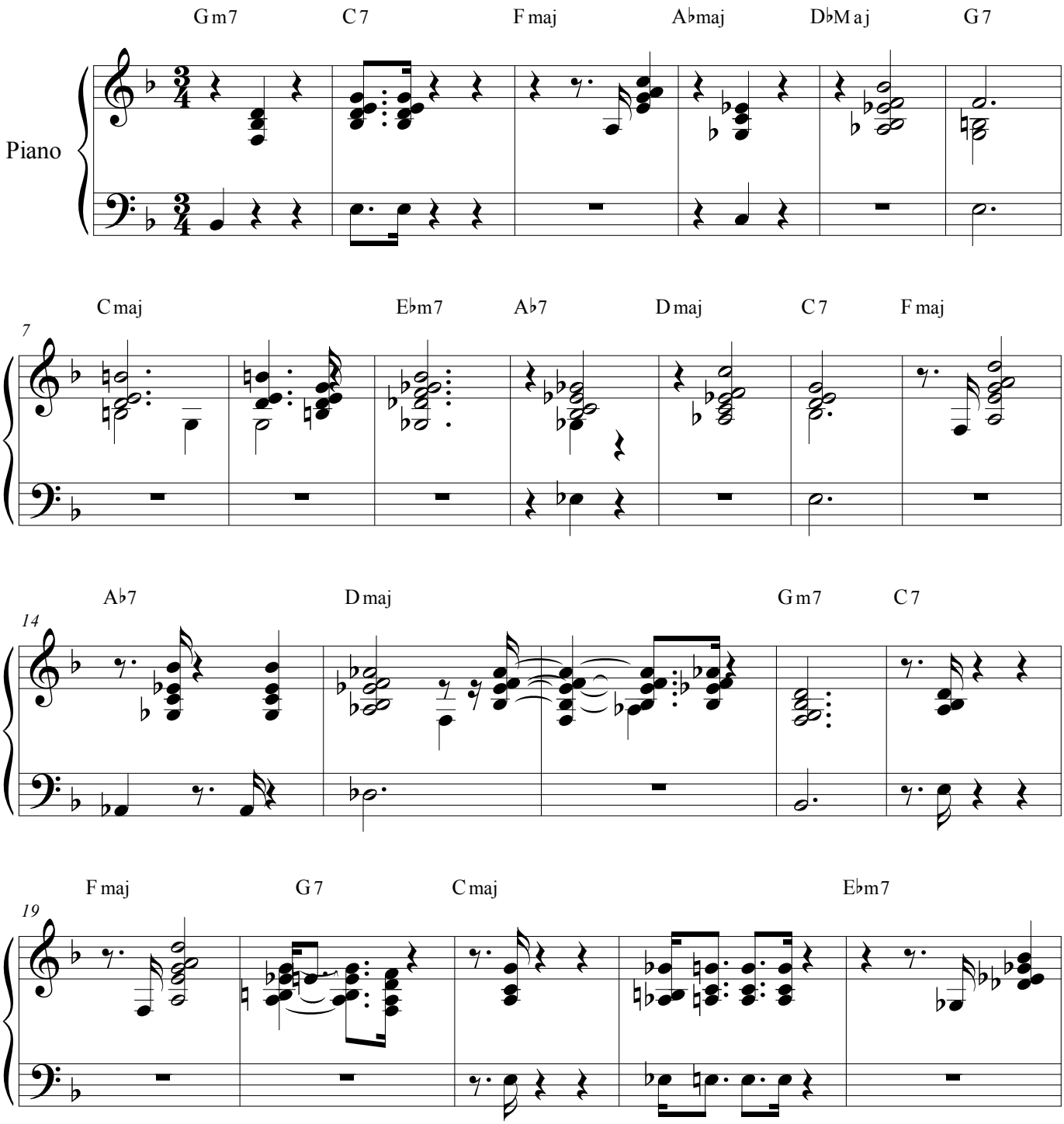


©

Improvisación de guitarra en primer repetición
Improvisación de teclado en segunda repetición.
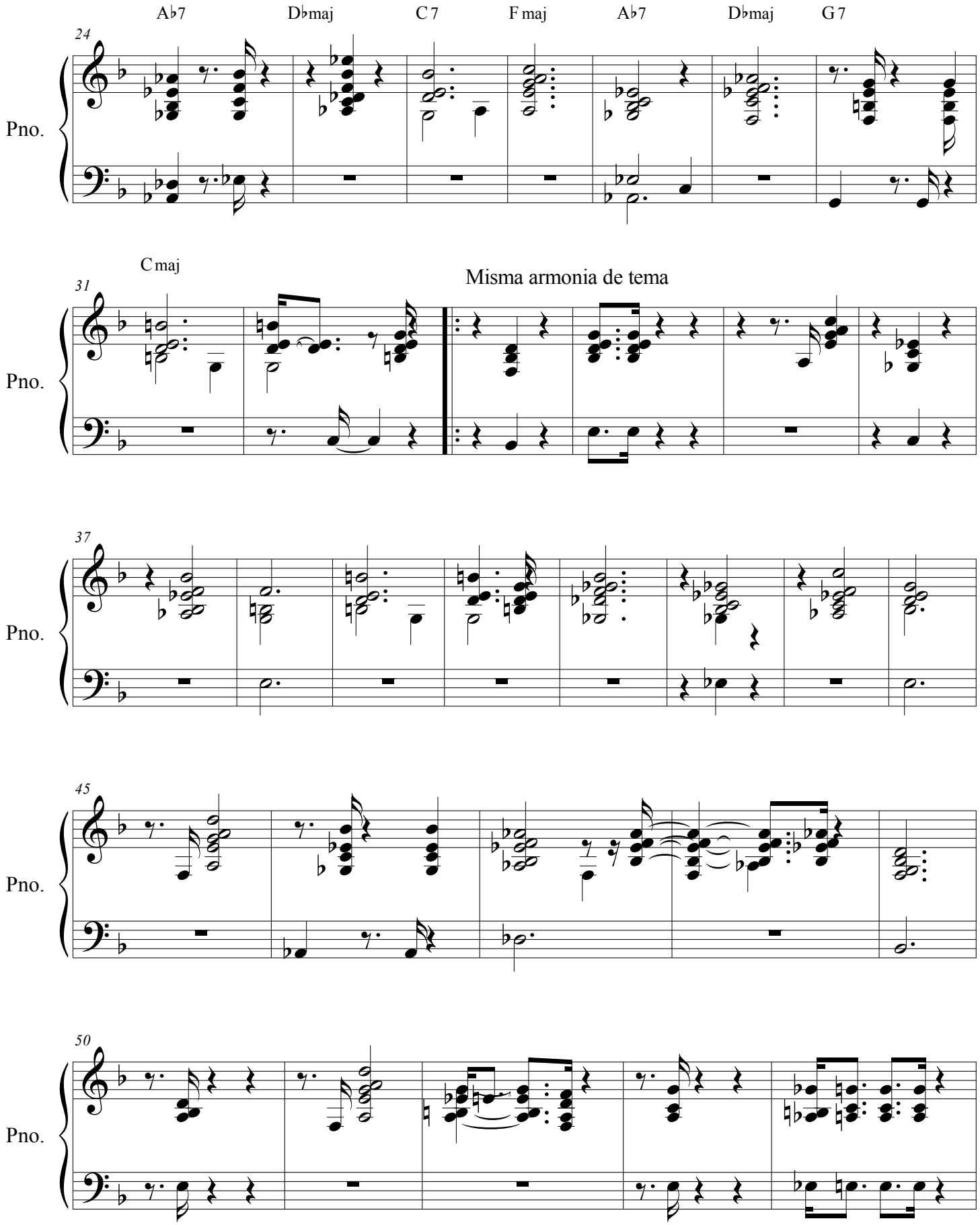


IMPRESSIONS
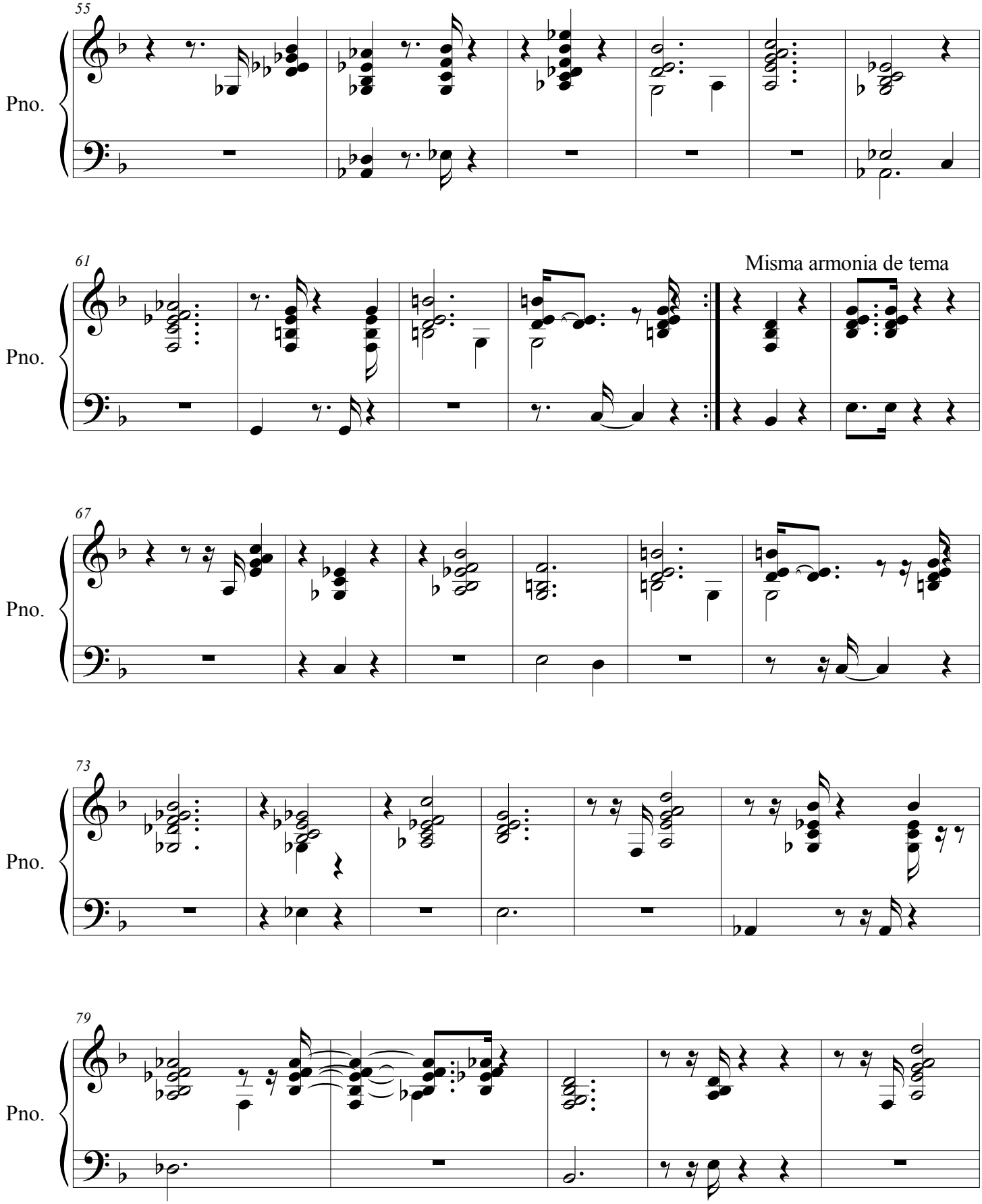
Swing! ♫ = ♩³♪
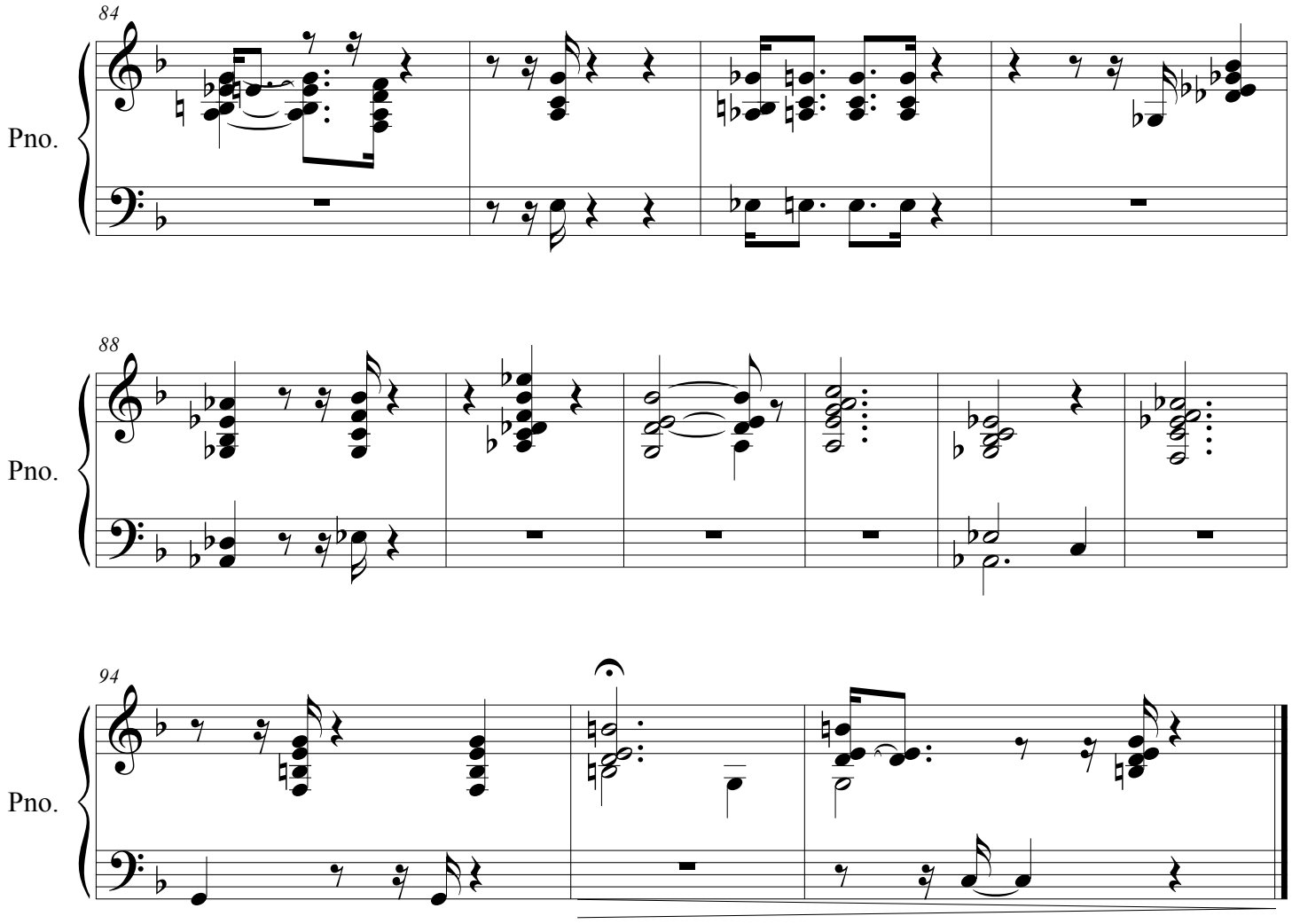
Alfredo Ramirez



©


A♭7
D♭maj
C 7
F maj
A♭7
D♭maj
G 7
24
Pno.
C maj
Misma armonia de tema
31
Pno.
37
Pno.
45
Pno.
50
Pno.


55
Pno.
61
Misma armonia de tema
Pno.
67
Pno.
73
Pno.
79
Pno.


84
Pno.
88
Pno.
94
Pno.
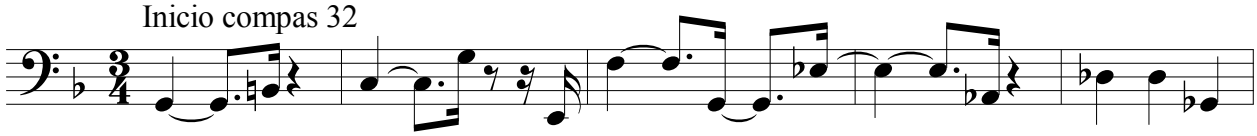
IMPRESSIONS

Alfredo Ramriez

Swing! ♫ = ♩³♪

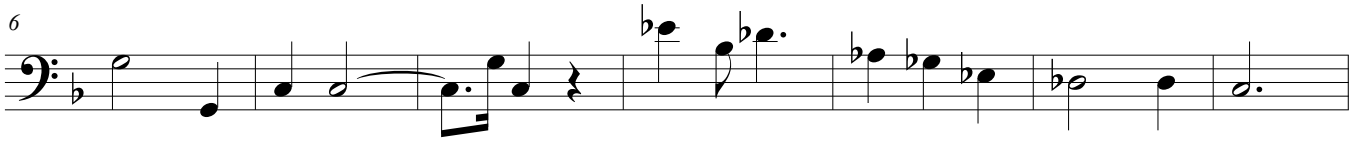
Inicio compas 32

Electric Bass
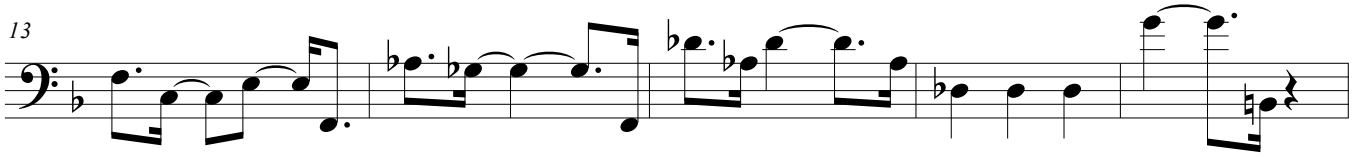


6

E.B.
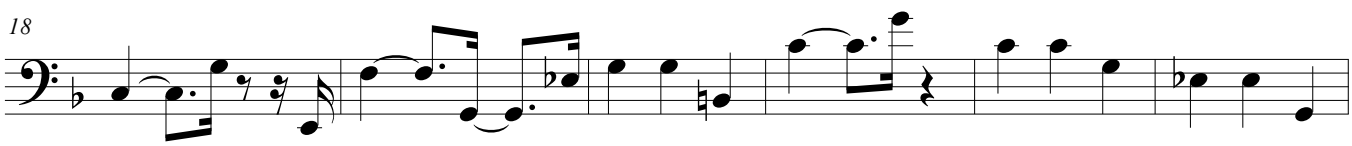


13

E.B.
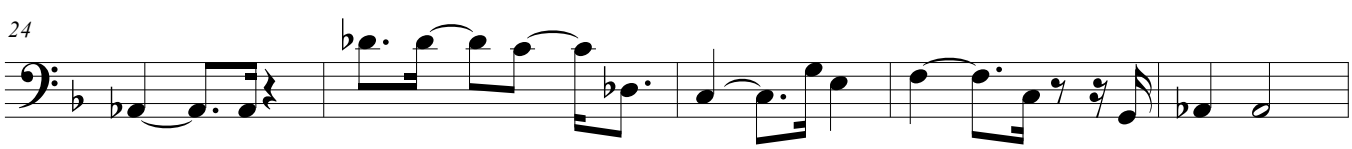


18

E.B.



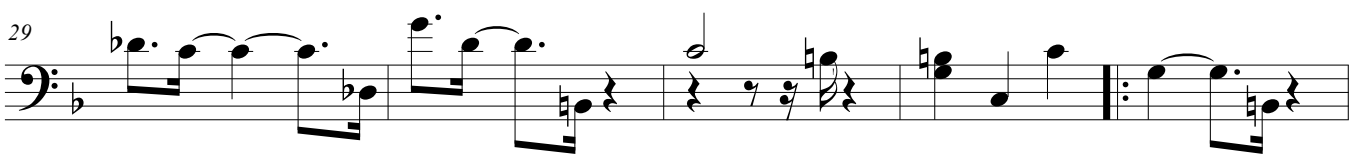
24

E.B.



29

E.B.
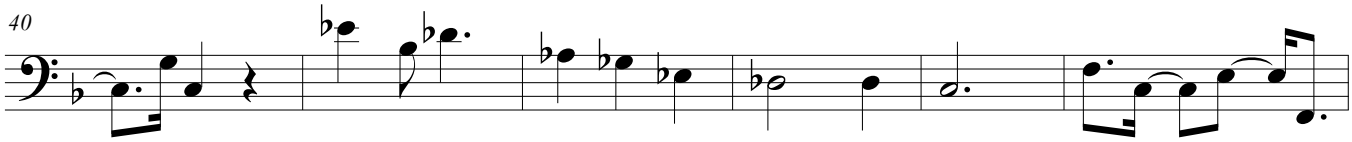


34

E.B.
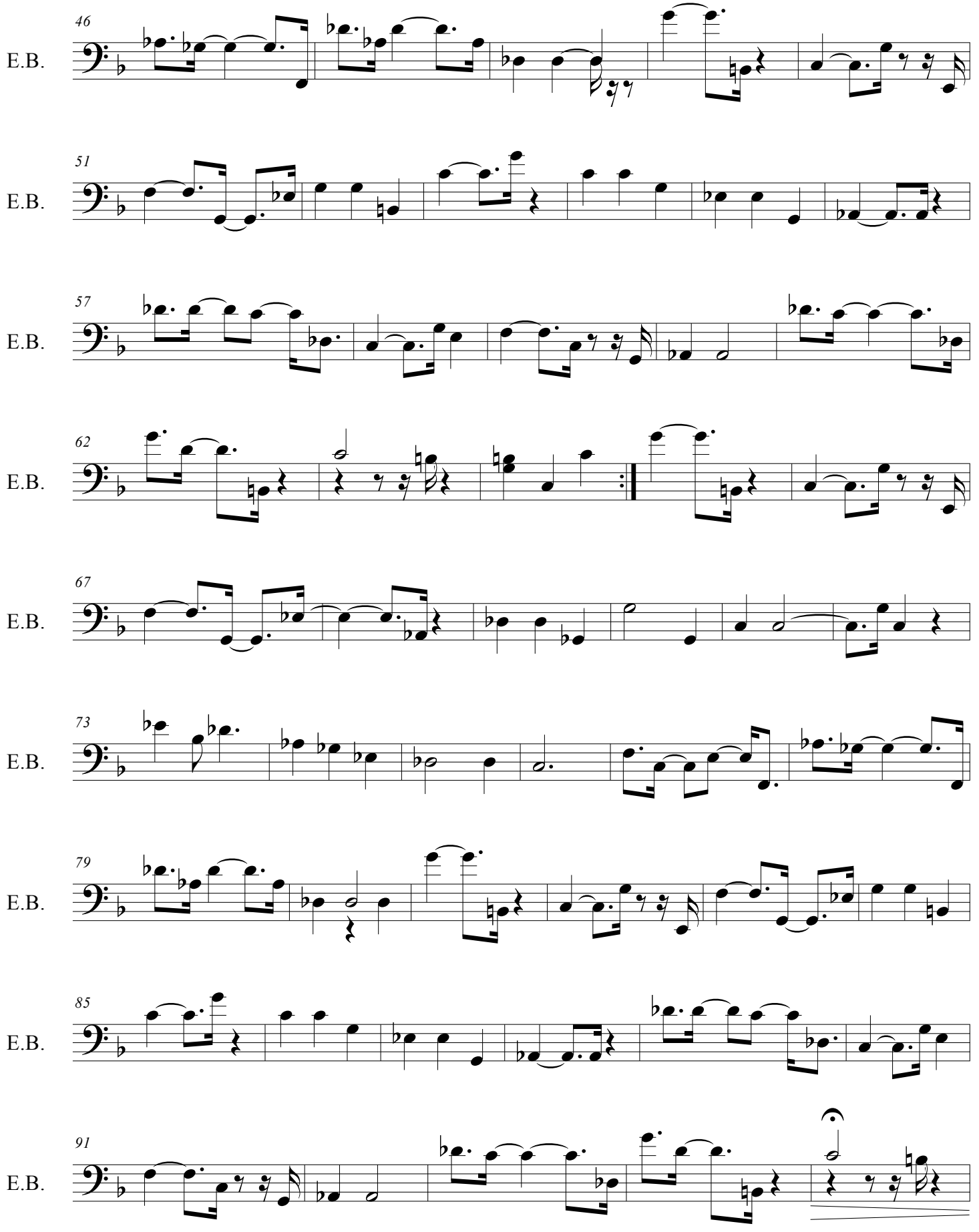


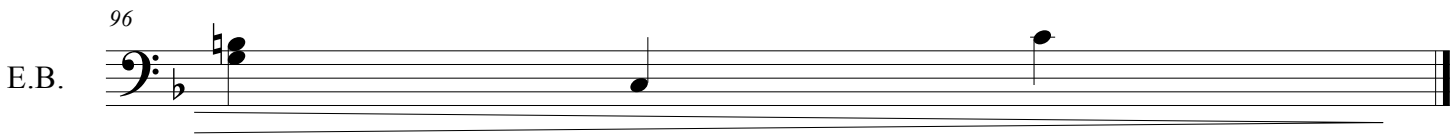
40

E.B.



©


46
E.B.
51
E.B.
57
E.B.
62
E.B.
67
E.B.
73
E.B.
79
E.B.
85
E.B.
91
E.B.


96
E.B.

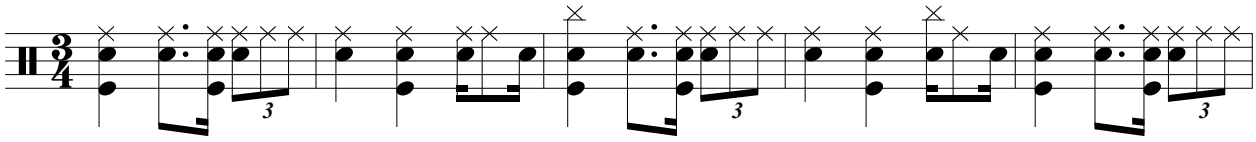
IMPRESSIONS

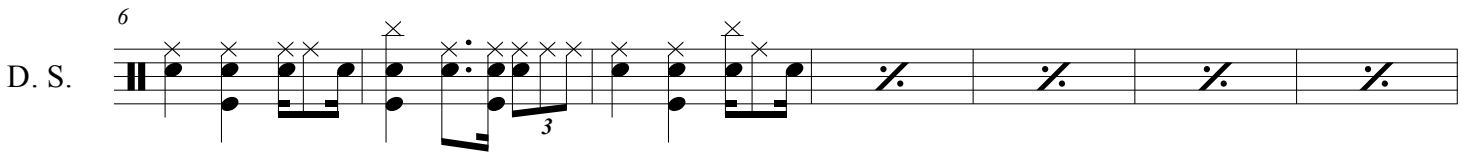
Swing! ♫ = ♩ ³ ♪

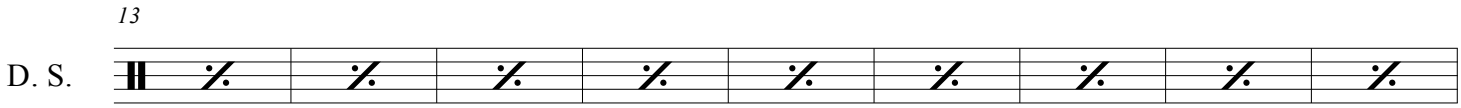
Alfredo Ramirez

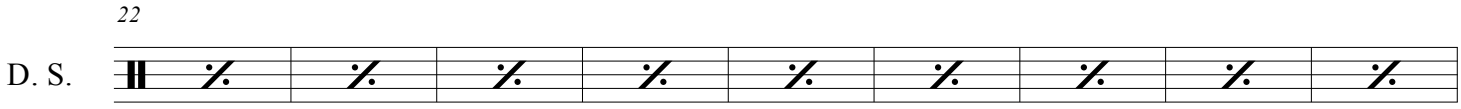
Inicia en compas 32

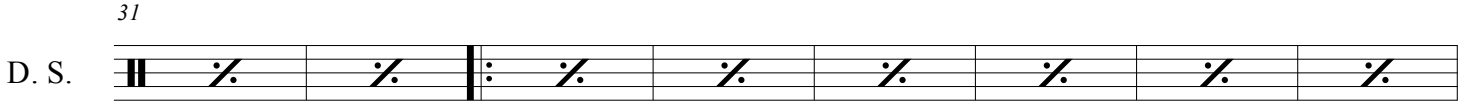
Drum Set
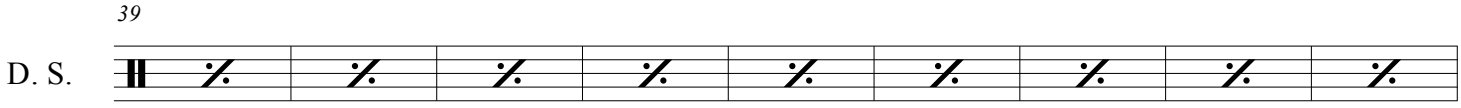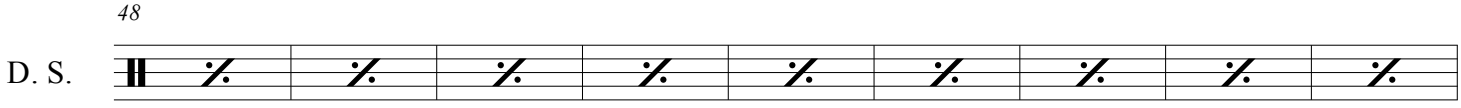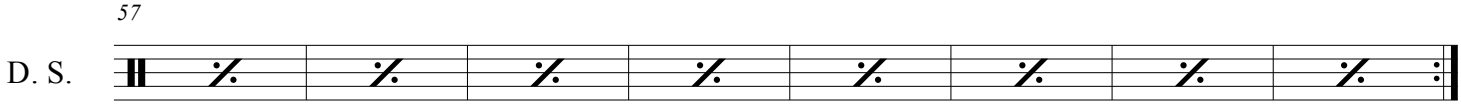








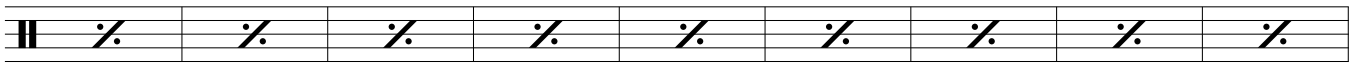




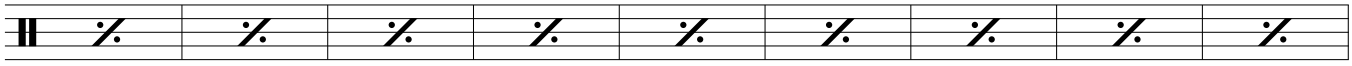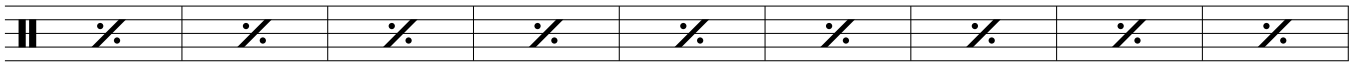




65

D. S. 
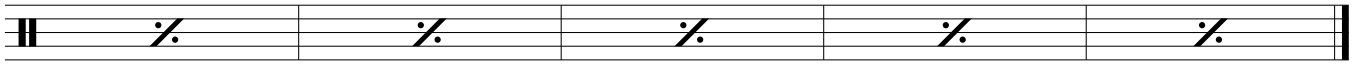
74

D. S. 

83

D. S. 

92

D. S. 

JUNTO A TI

Alfredo Ramirez Pinzon

Siento la brisa de tu amor
Que acompaña mi caminar
Por los caminos que dejo
La esperanza de siempre abrazarte
Nunca dejarte y a ti confiarte mi vida entera
que siempre quiere estar a tu lado
Y por ti vivir solo un día más.

II

Quiero perderme junto a ti
Y en la mañana despertar
Con el deseo de sentir
Esa fuerza que siempre es comienzo
De un día intenso
tu amor me cubre me da el aliento
eres respiro que siempre busco
eres fuente de mi felicidad

CORO
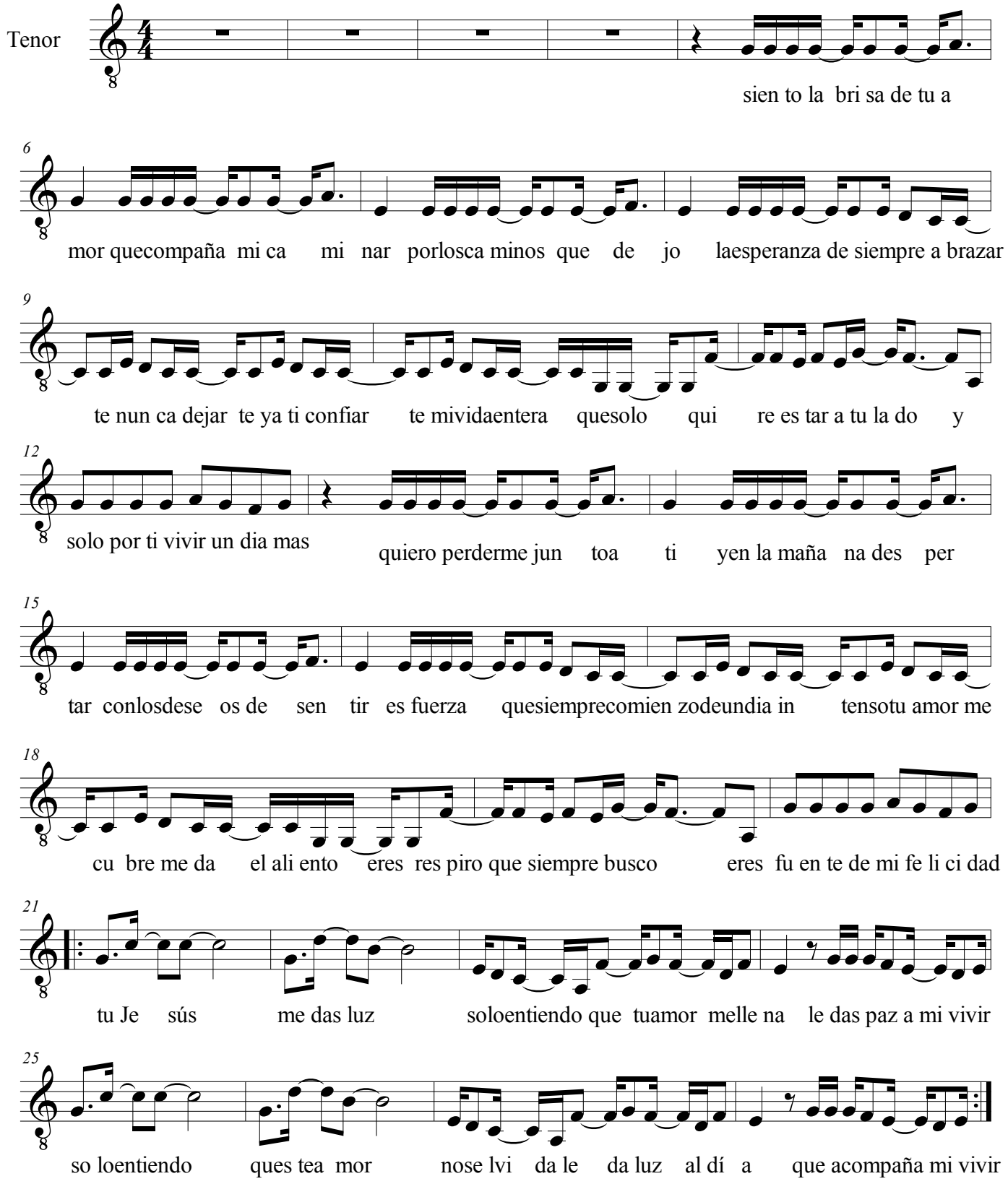
Tu Jesús me das luz
Solo entiendo que tu amor me llena
Le das paz a mi vivir
Solo entiendo que este amor por ti
No se olvida le da luz al día
que acompaña mi vivir

III
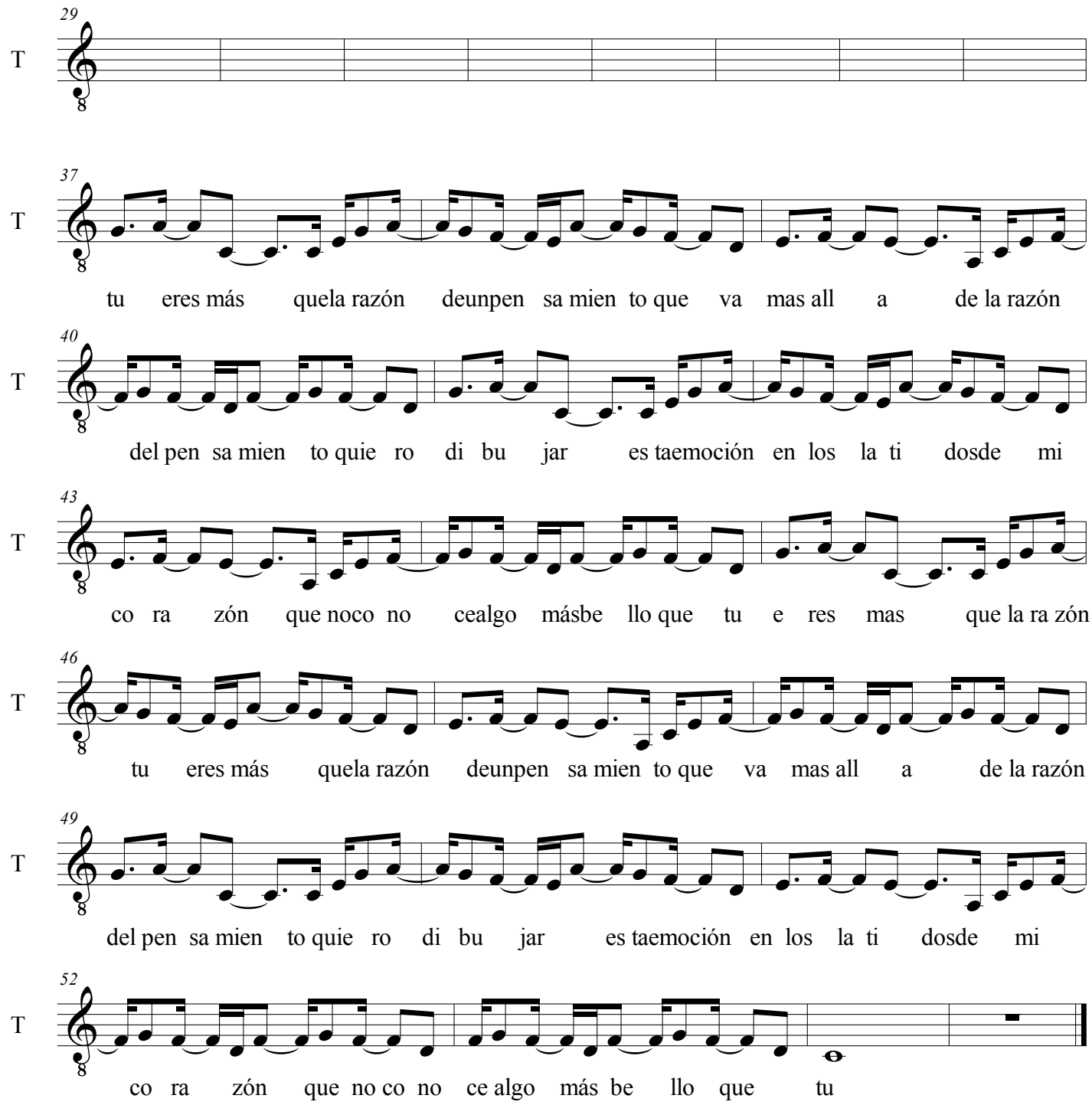
Tú eres mas
Que la razón de un pensamiento
Que va más allá
De amor de un sentimiento
Quiero dibujar
Esta emoción en los latidos
De mi corazón
Que no conoce algo más bello
Que tu.

JUNTO A TI

Alfredo Ramirez

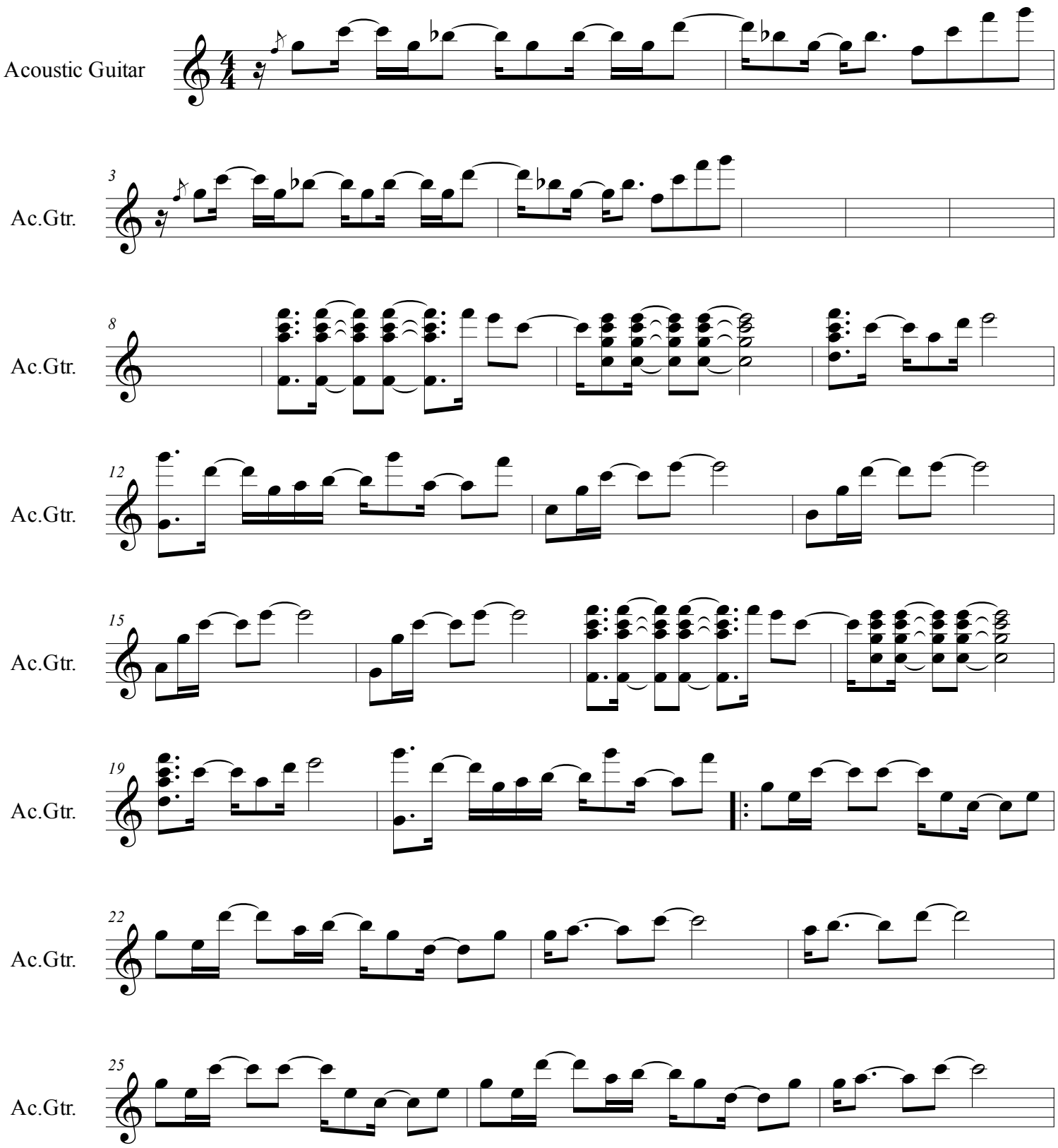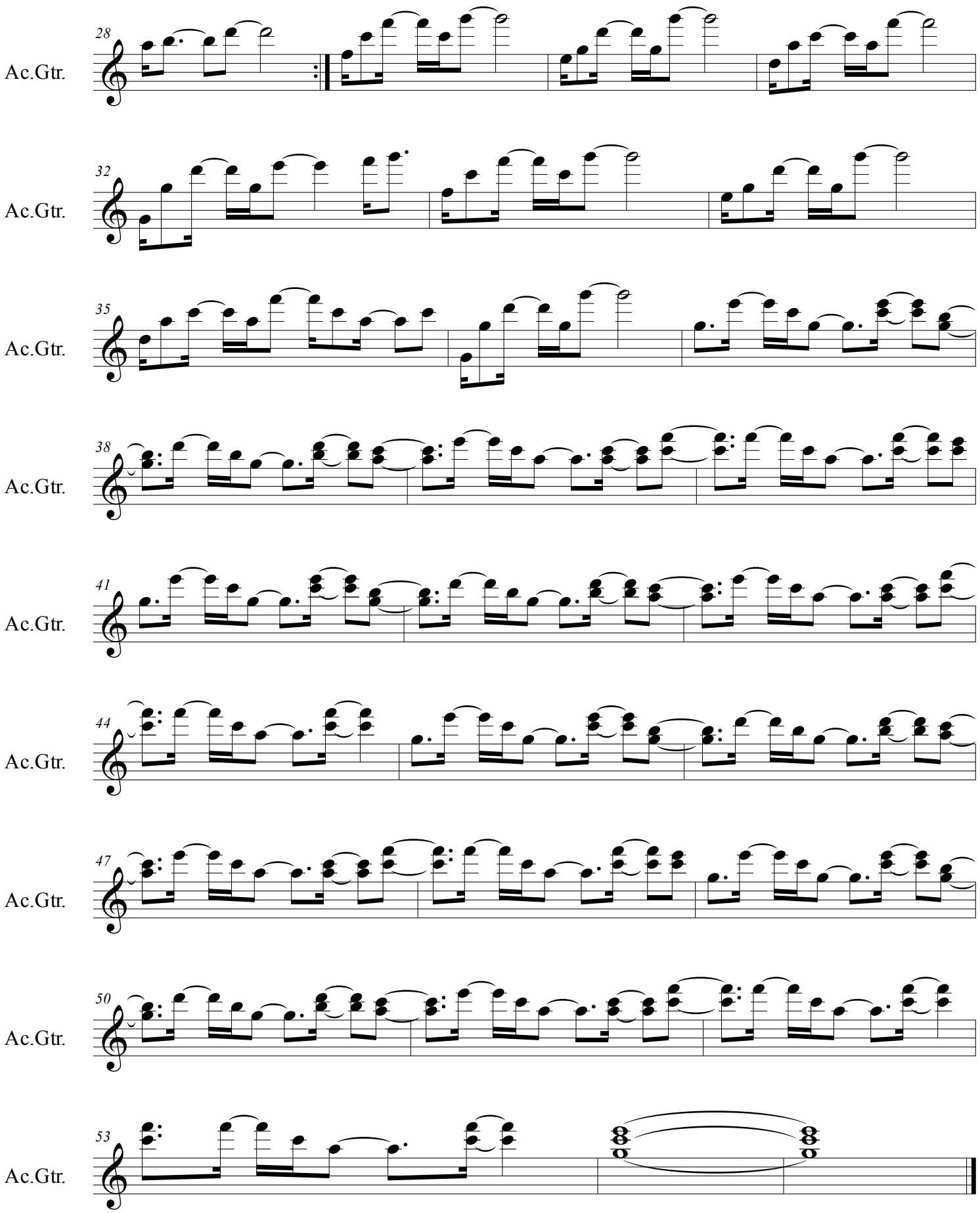


Alfredo Ramirez©


29
T
37
T
tu eres más quela razón deunpen sa mien to que va mas all a de la razón
40
T
del pen sa mien to quie ro di bu jar es taemoción en los la ti dosde mi
43
T
co ra zón que noco no cealgo másbe llo que tu e res mas que la ra zón
46
T
tu eres más quela razón deunpen sa mien to que va mas all a de la razón
49
T
del pen sa mien to quie ro di bu jar es taemoción en los la ti dosde mi
52
T
co ra zón que no co no ce algo más be llo que tu

JUNTO A TI

Alfredo Ramirez
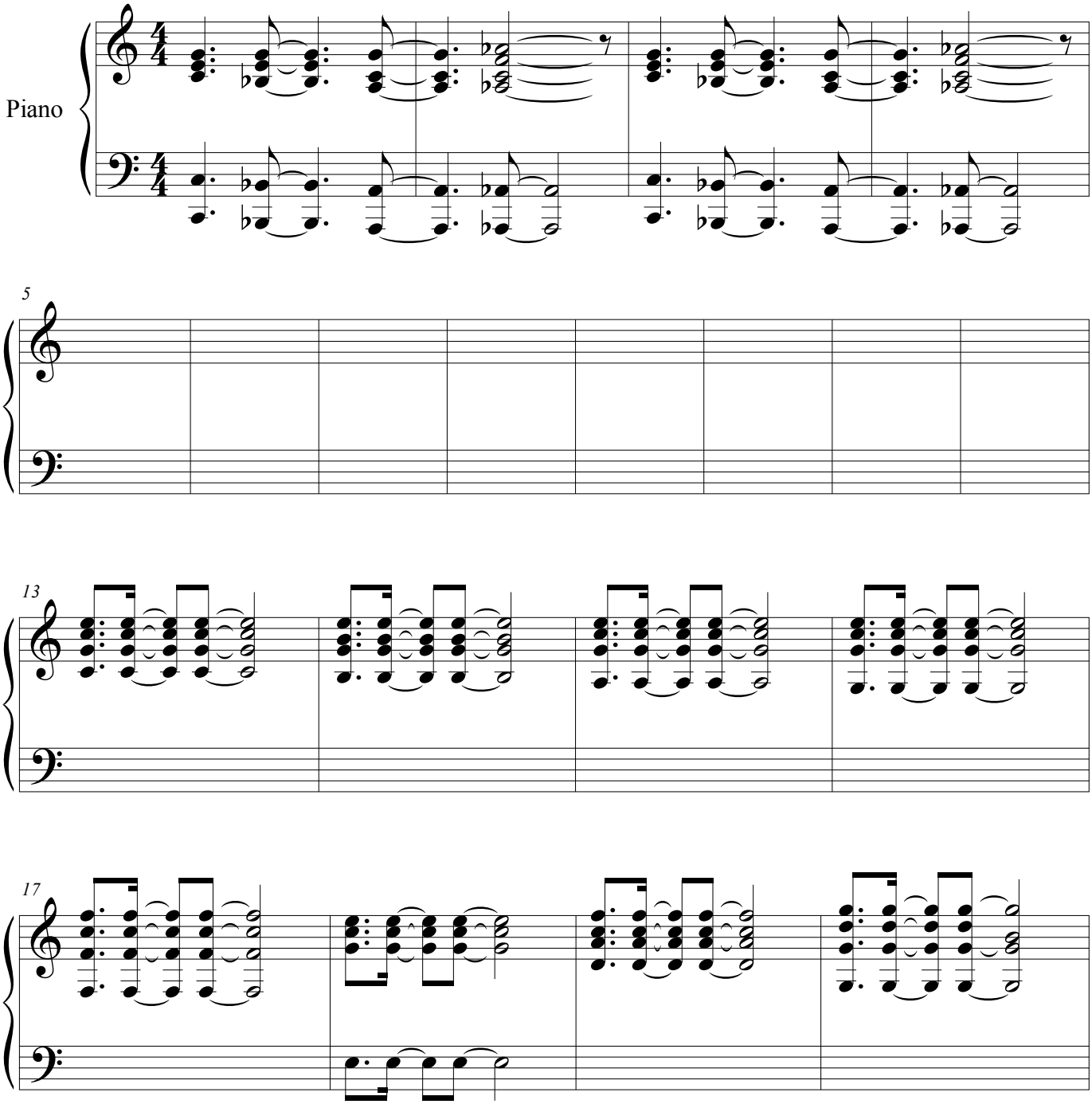



28
Ac.Gtr.
32
Ac.Gtr.
35
Ac.Gtr.
38
Ac.Gtr.
41
Ac.Gtr.
44
Ac.Gtr.
47
Ac.Gtr.
50
Ac.Gtr.
53
Ac.Gtr.
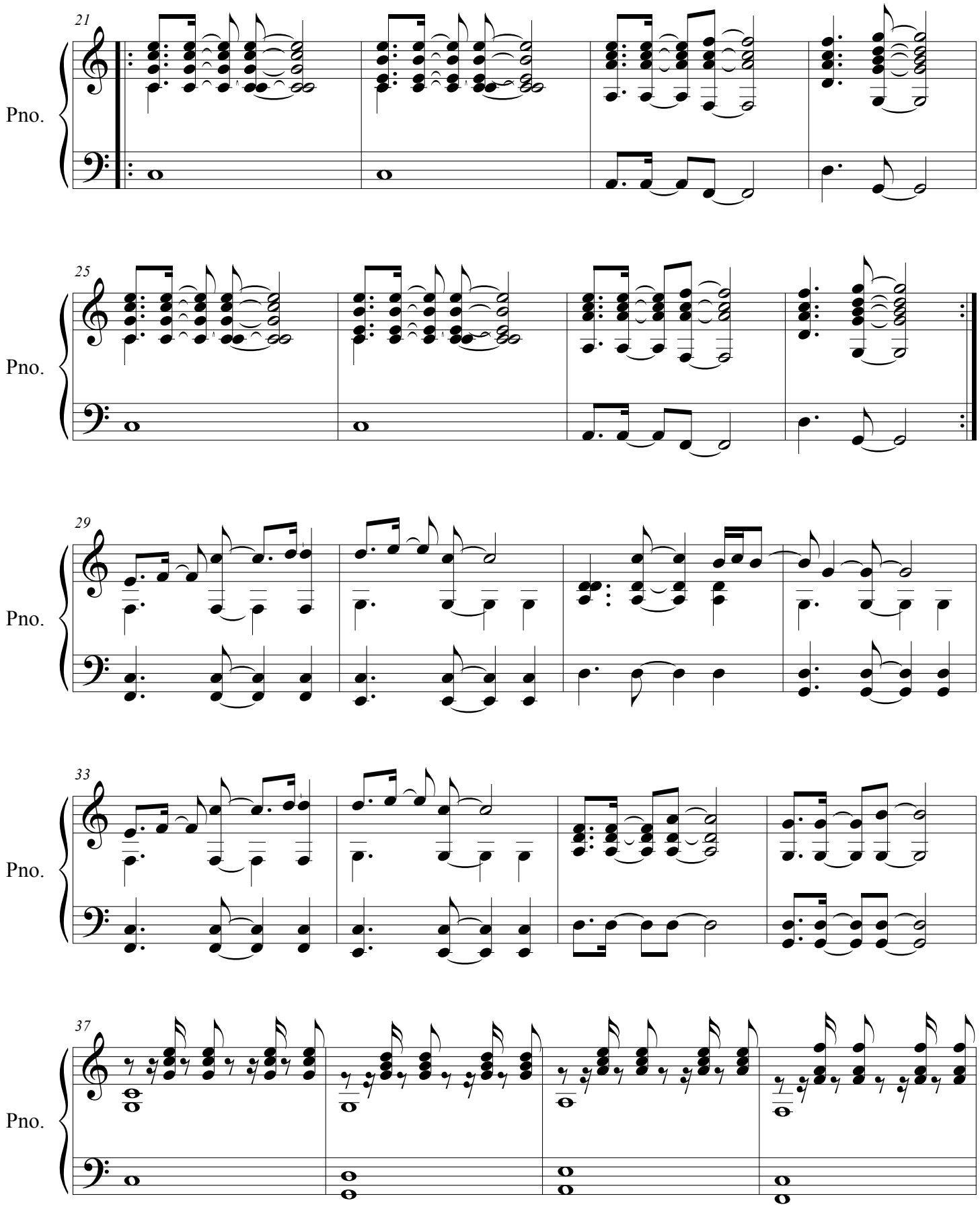
JUNTO A TI
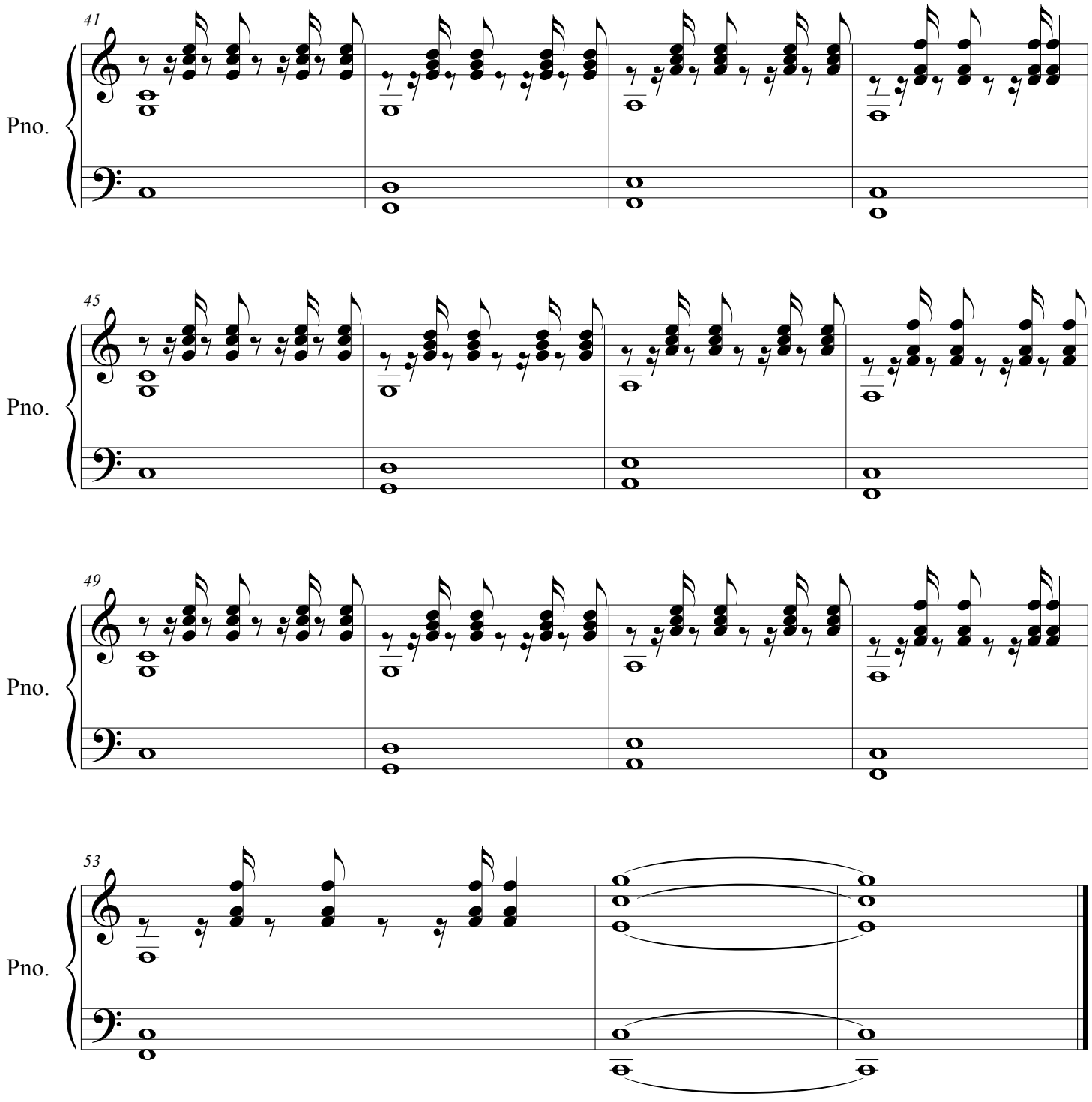
Alfredo Ramriez

Moderato



©


21
Pno.
25
Pno.
29
Pno.
33
Pno.
37
Pno.


41
Pno.
45
Pno.
49
Pno.
53
Pno.

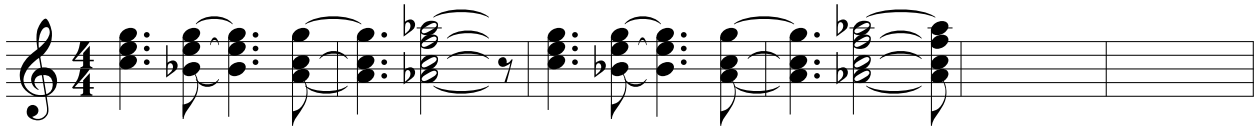
JUNTO A TI

Alfredo Ramirez
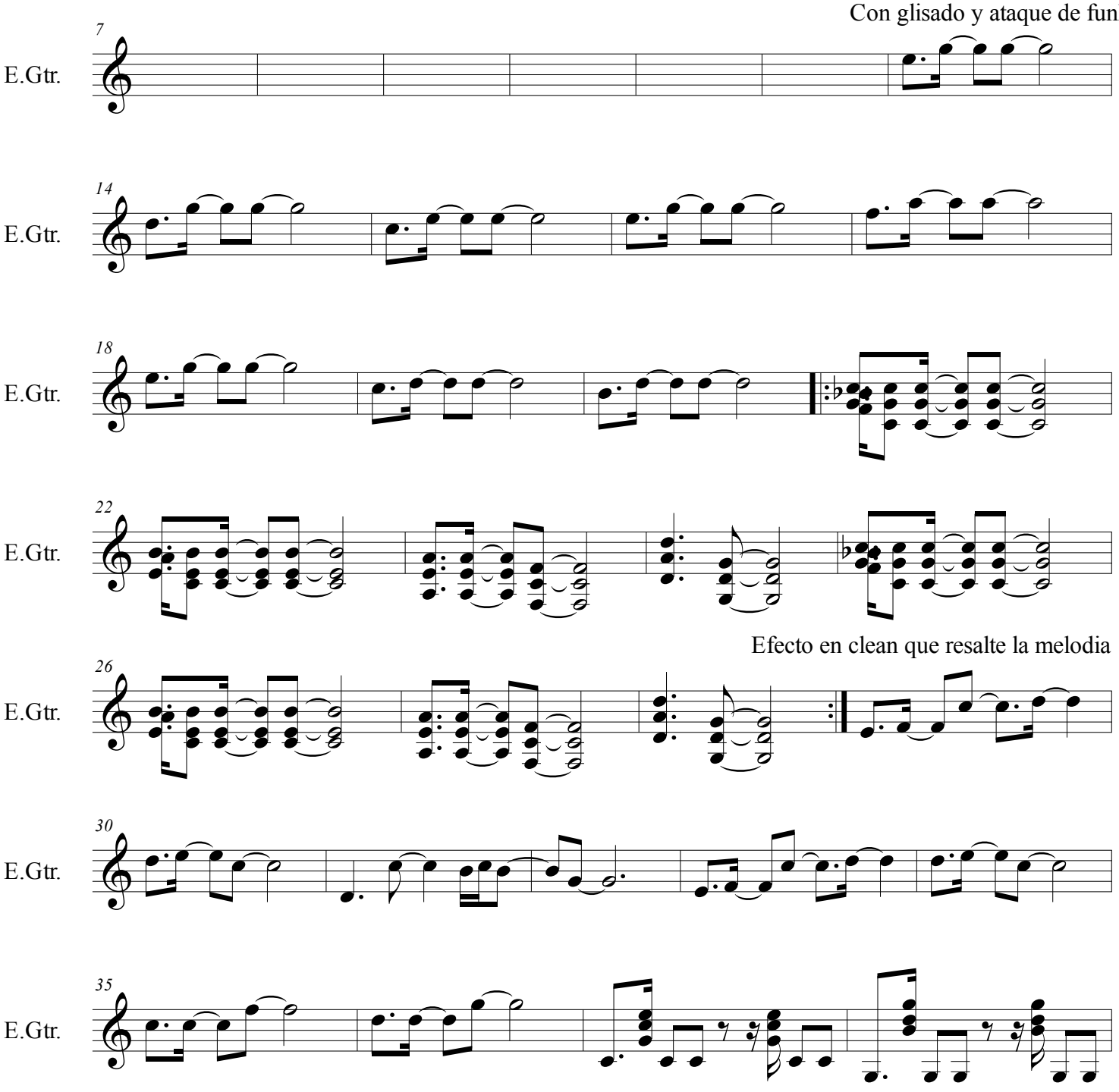
Con efecto de pad

Moderato
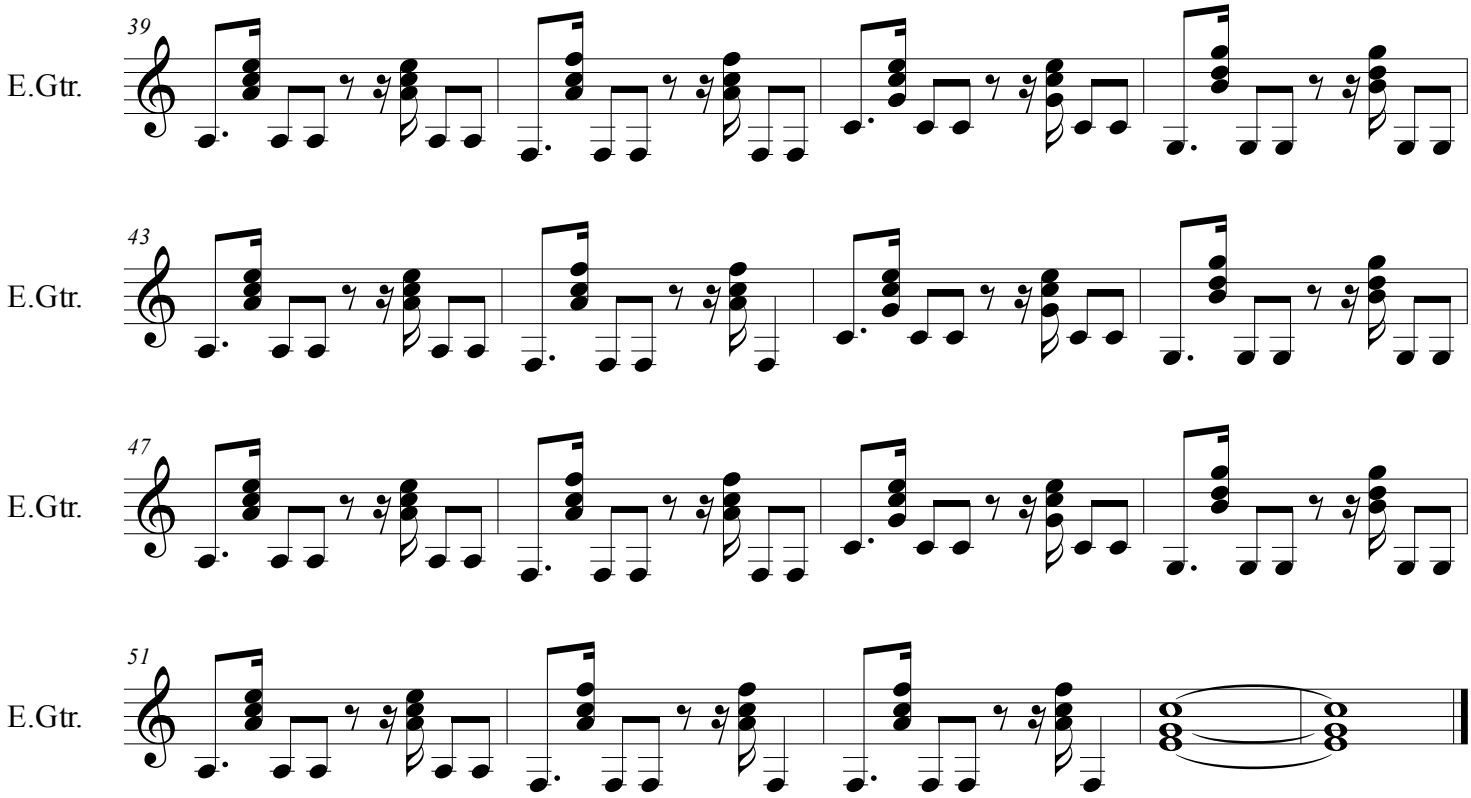
Electric Guitar



Con glisado y ataque de funk
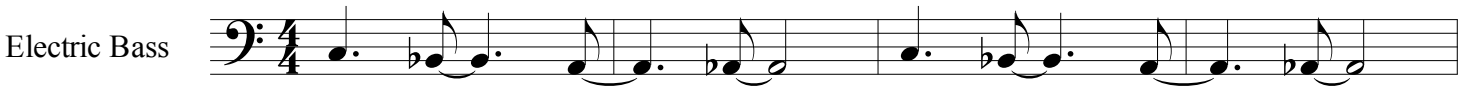


©

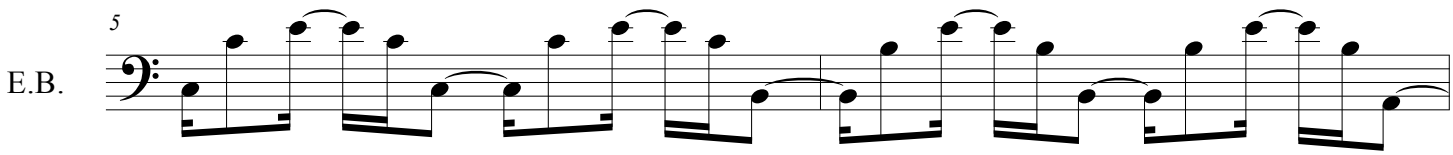

39
E.Gtr.
43
E.Gtr.
47
E.Gtr.
51
E.Gtr.

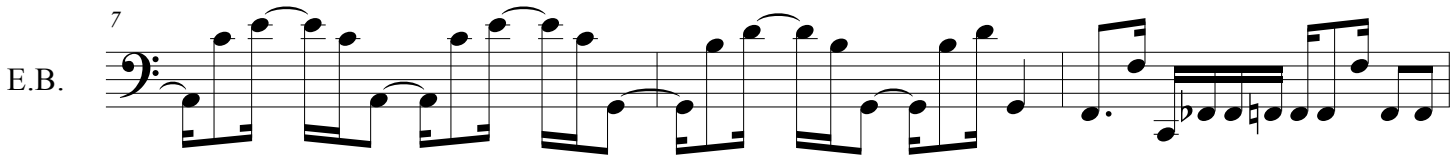
JUNTO A TI
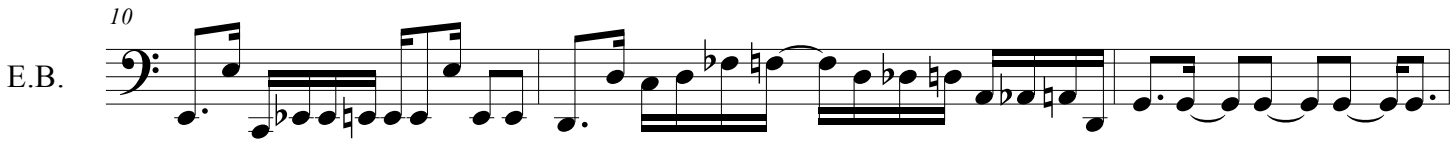
Alfredo Ramirez

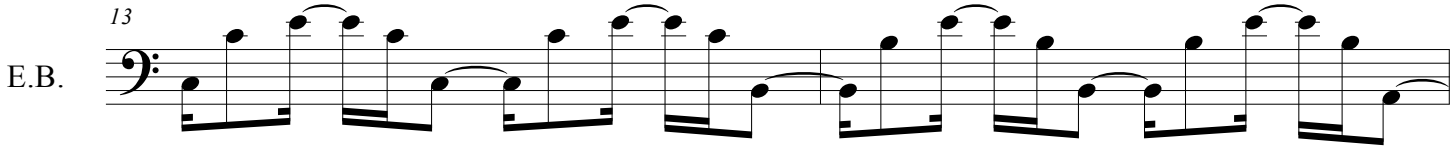
Electric Bass

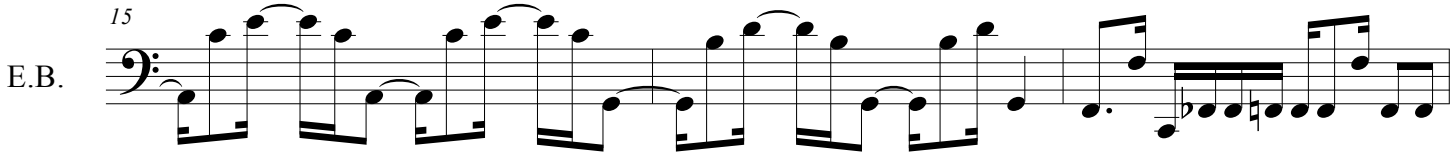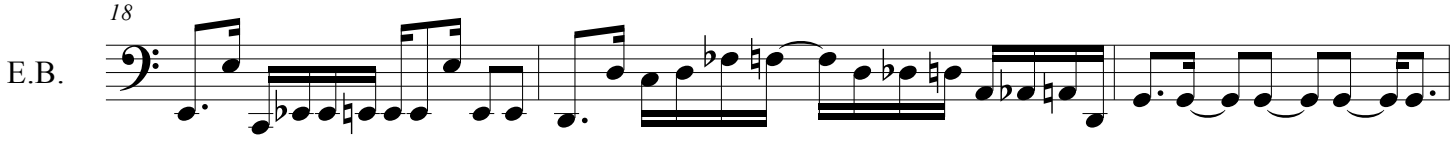




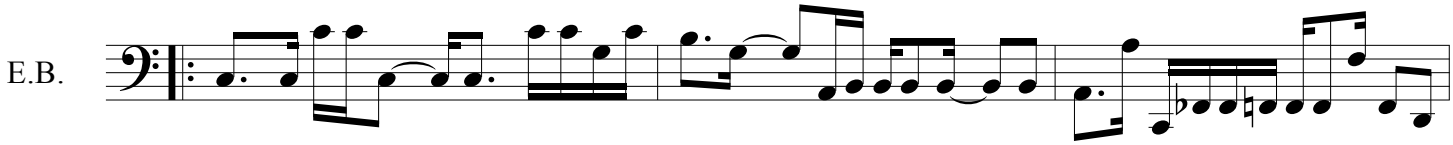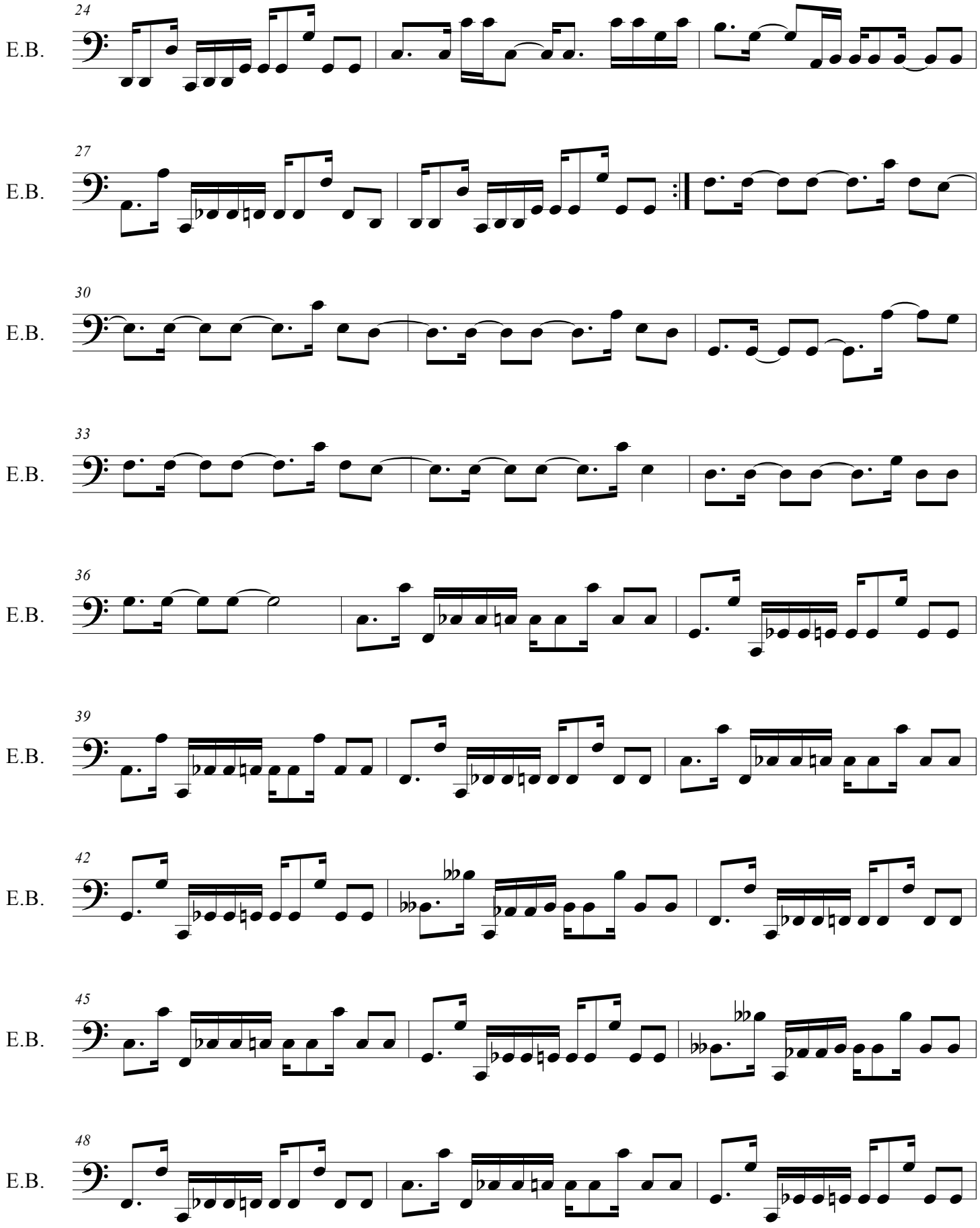




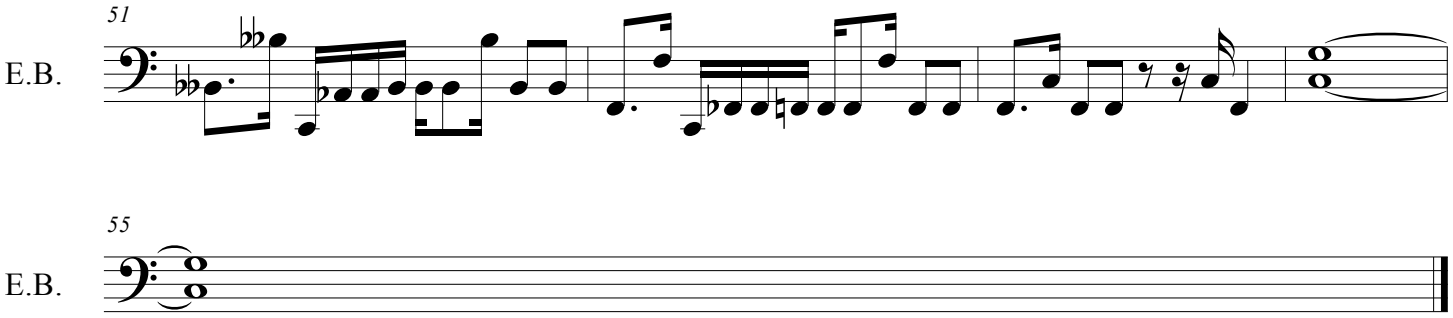








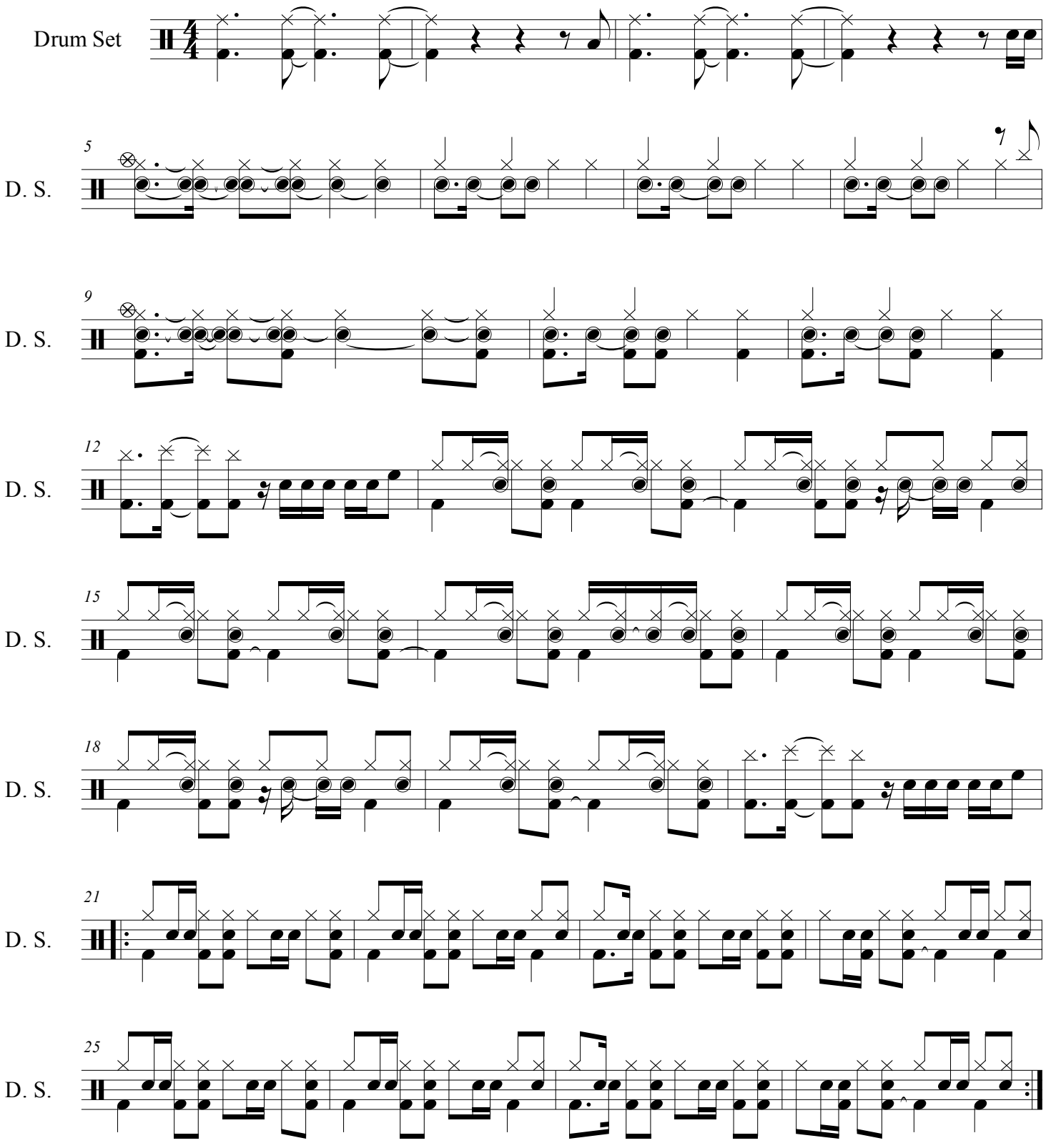

24
E.B.
27
E.B.
30
E.B.
33
E.B.
36
E.B.
39
E.B.
42
E.B.
45
E.B.
48
E.B.


51
E.B.
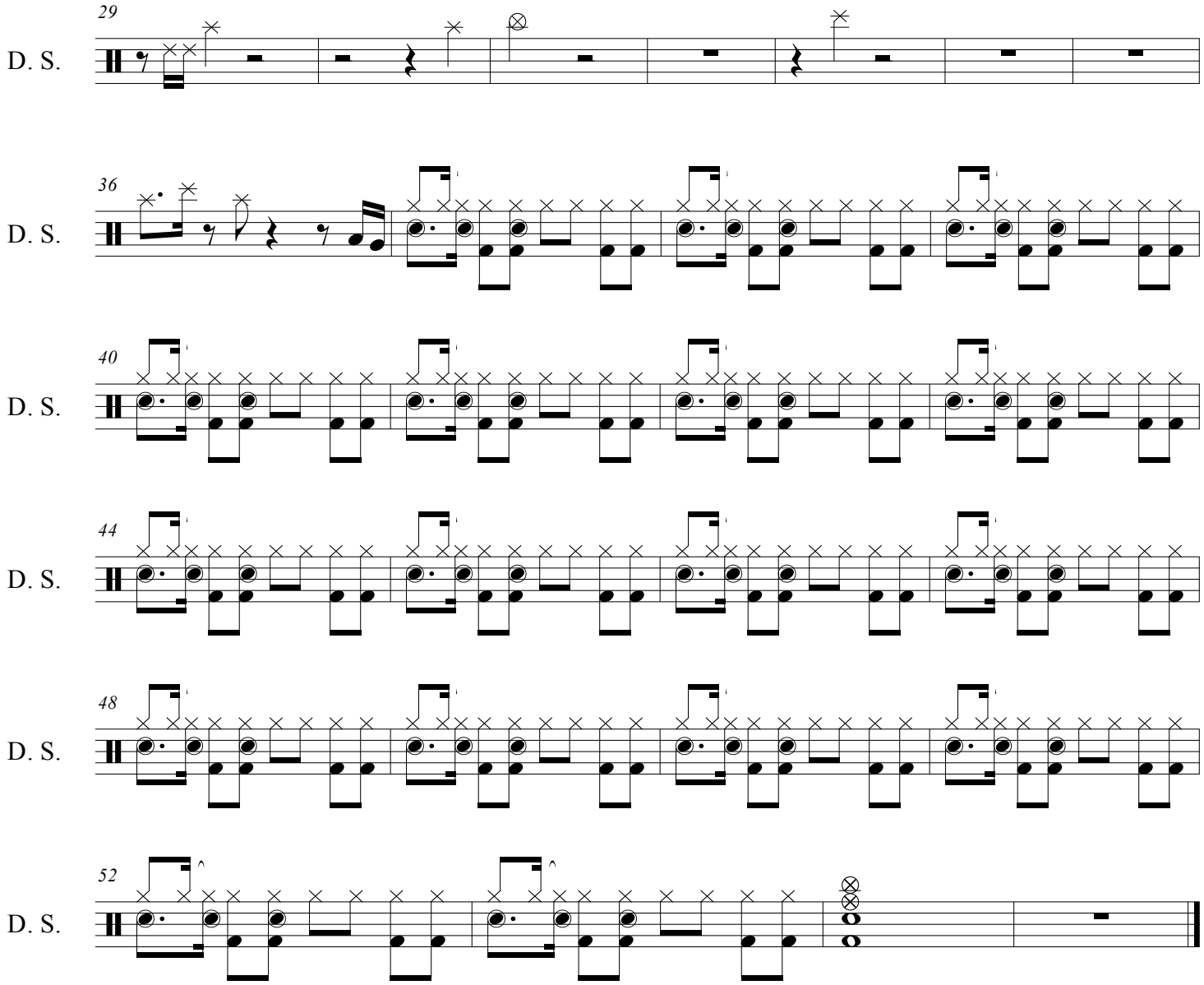
55
E.B.

JUNTO A TI

Alfredo ramirez
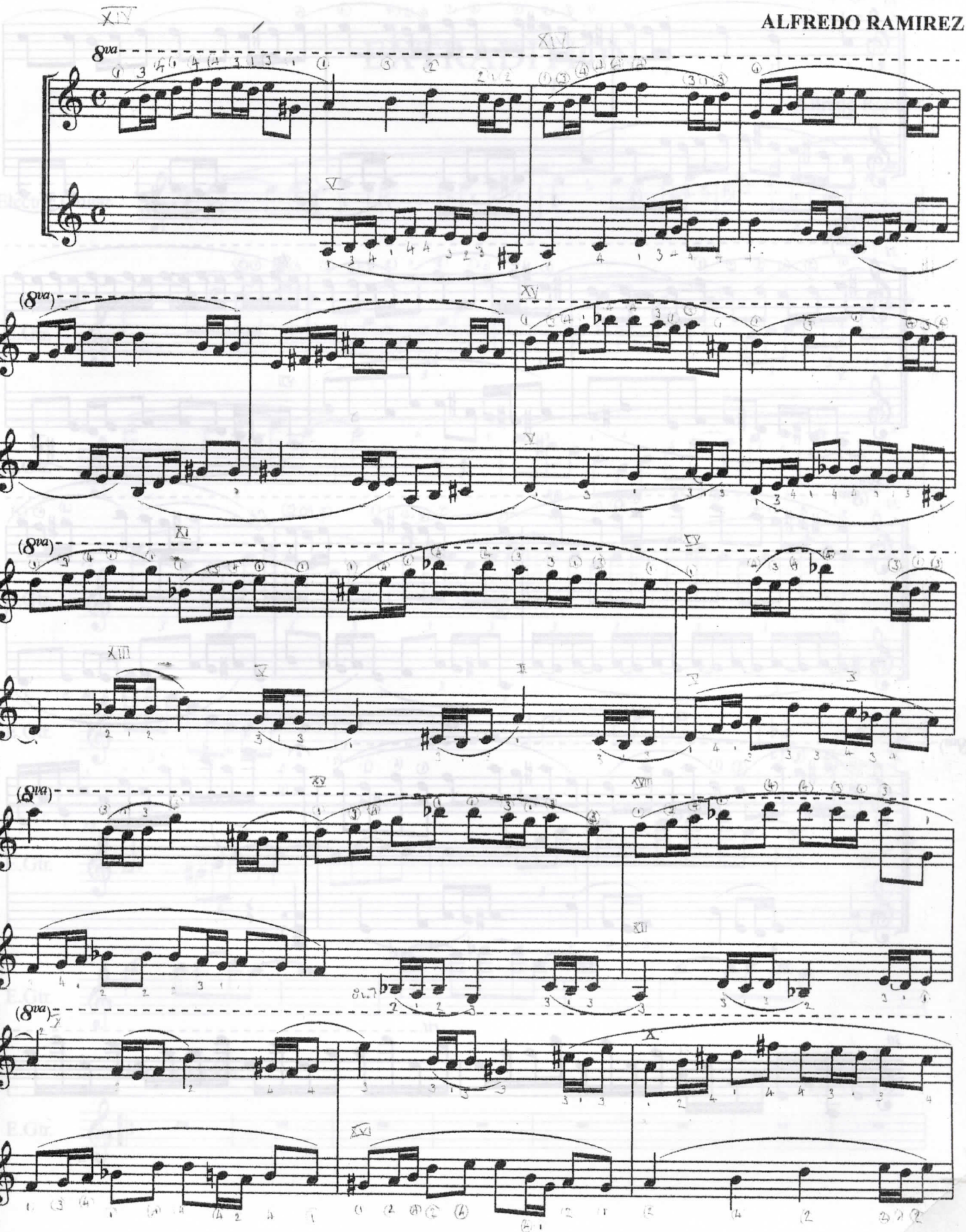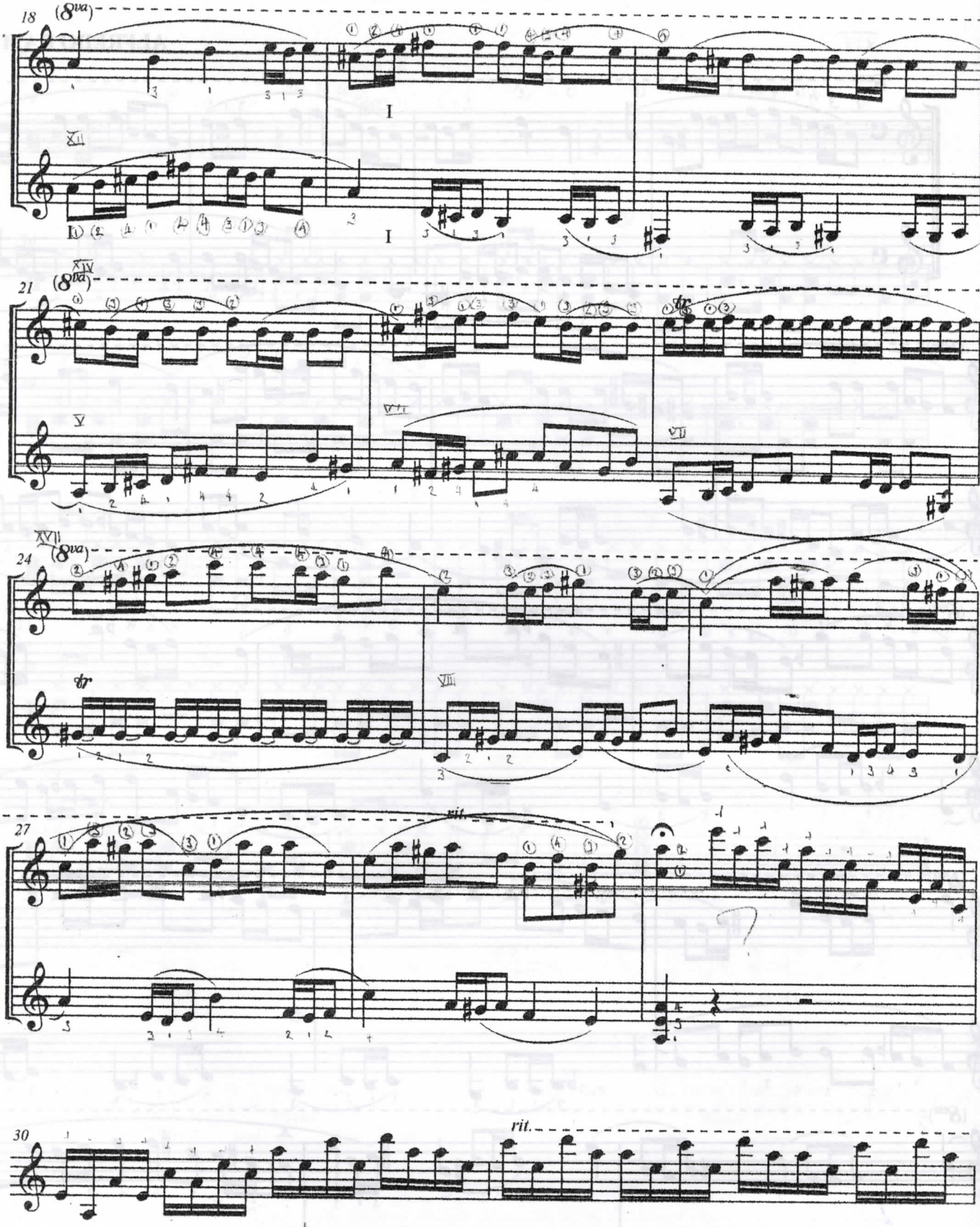


©


29
D. S.
36
D. S.
40
D. S.
44
D. S.
48
D. S.
52
D. S.

INVENTION

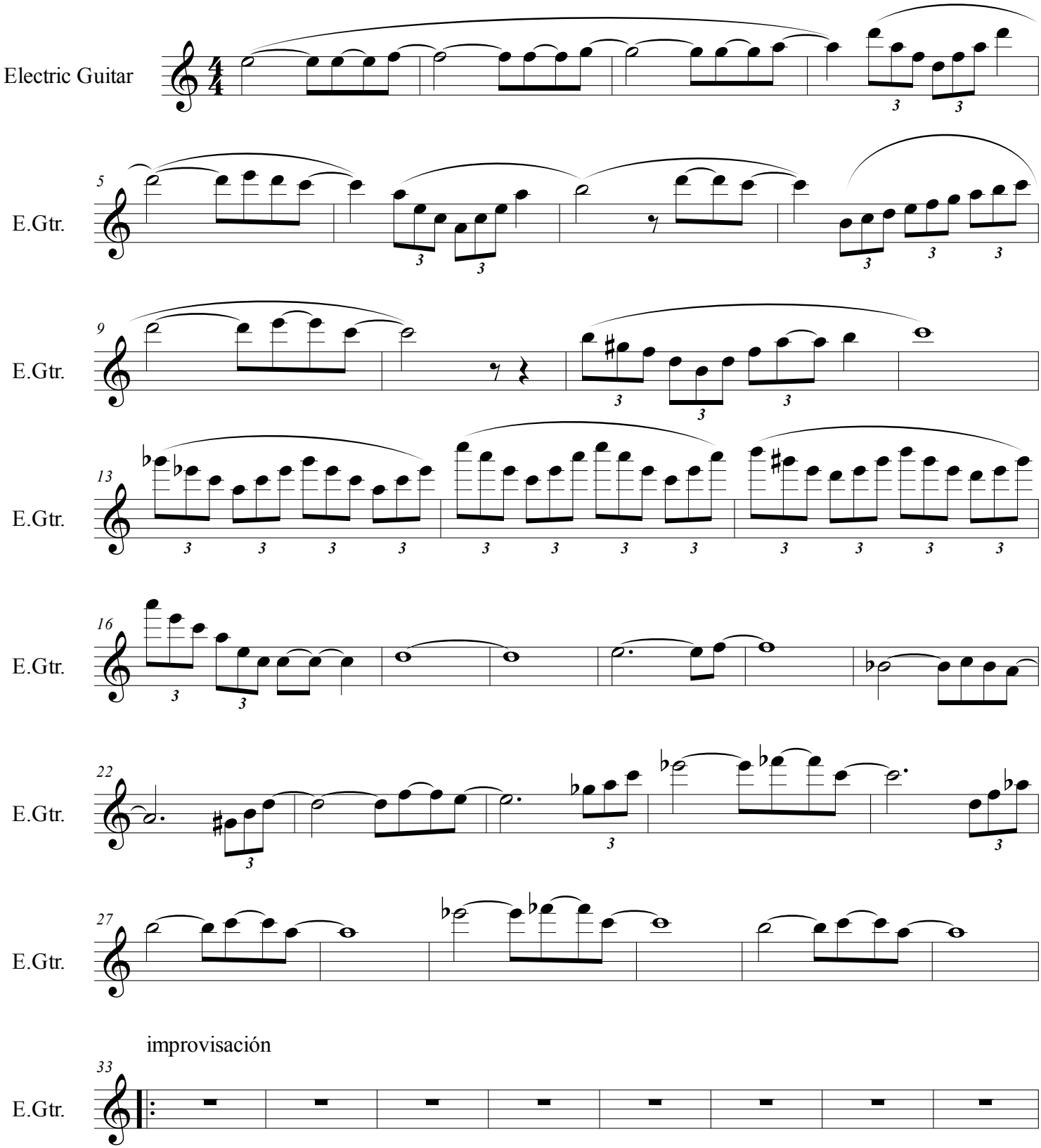
ALFREDO RAMIREZ



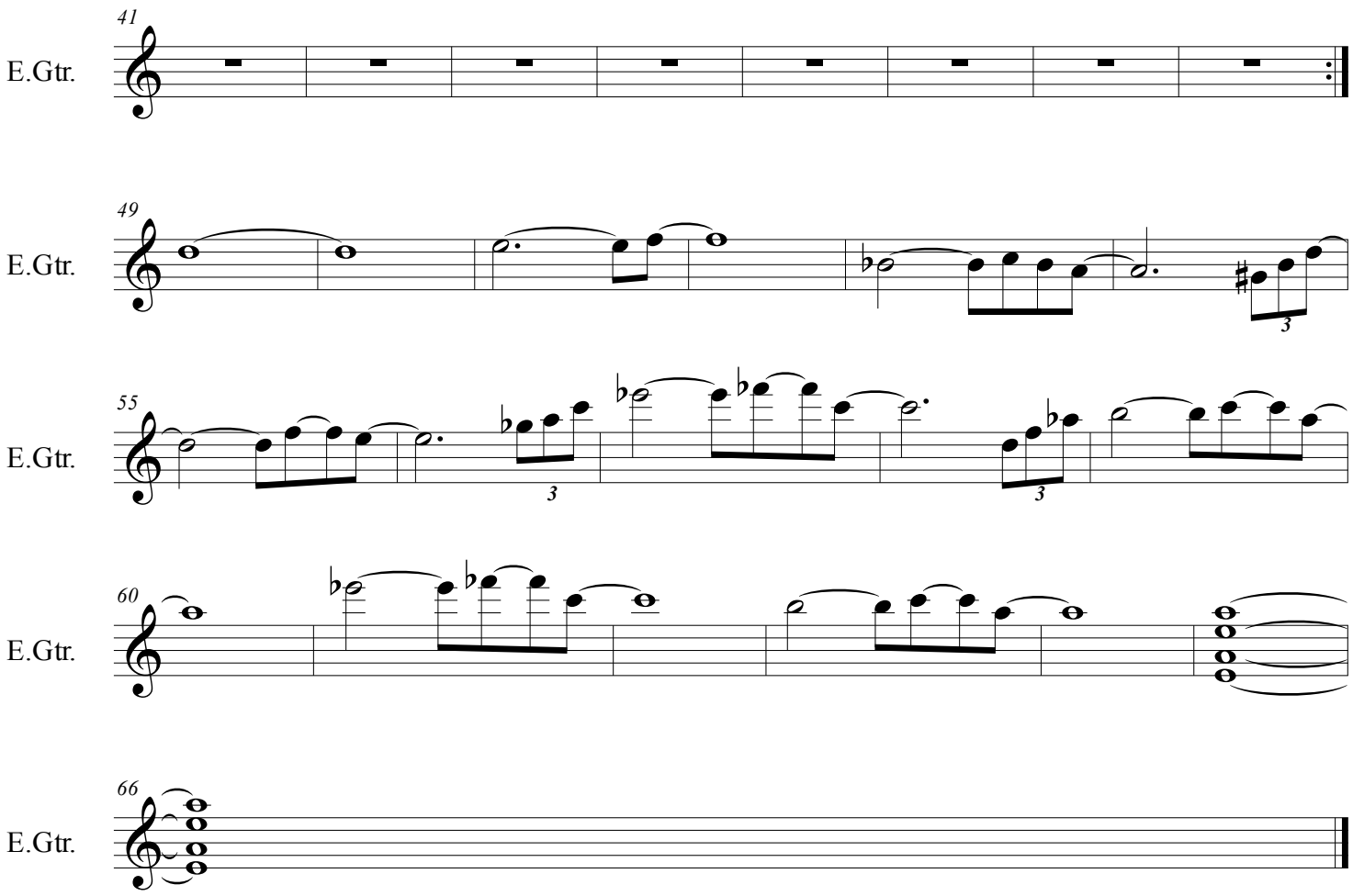

18
(8va)
21
(8va)
24
(8va)
27
(8va)
rit.
30
rit.

EXTRADITION

Alfredo Ramiez



©

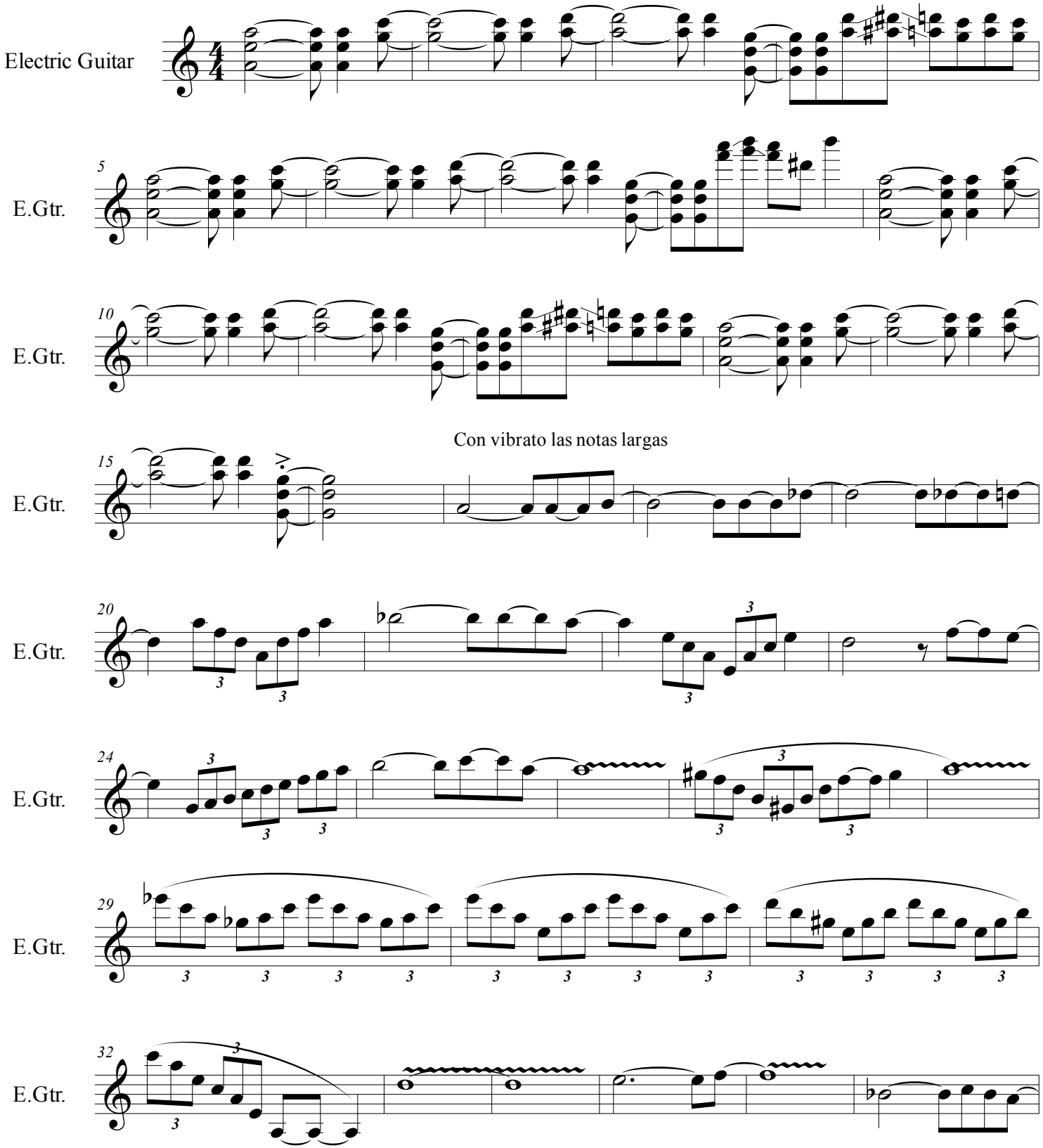

41
E.Gtr.
49
E.Gtr.
3
55
E.Gtr.
3
3
60
E.Gtr.
66
E.Gtr.

EXTRADITION
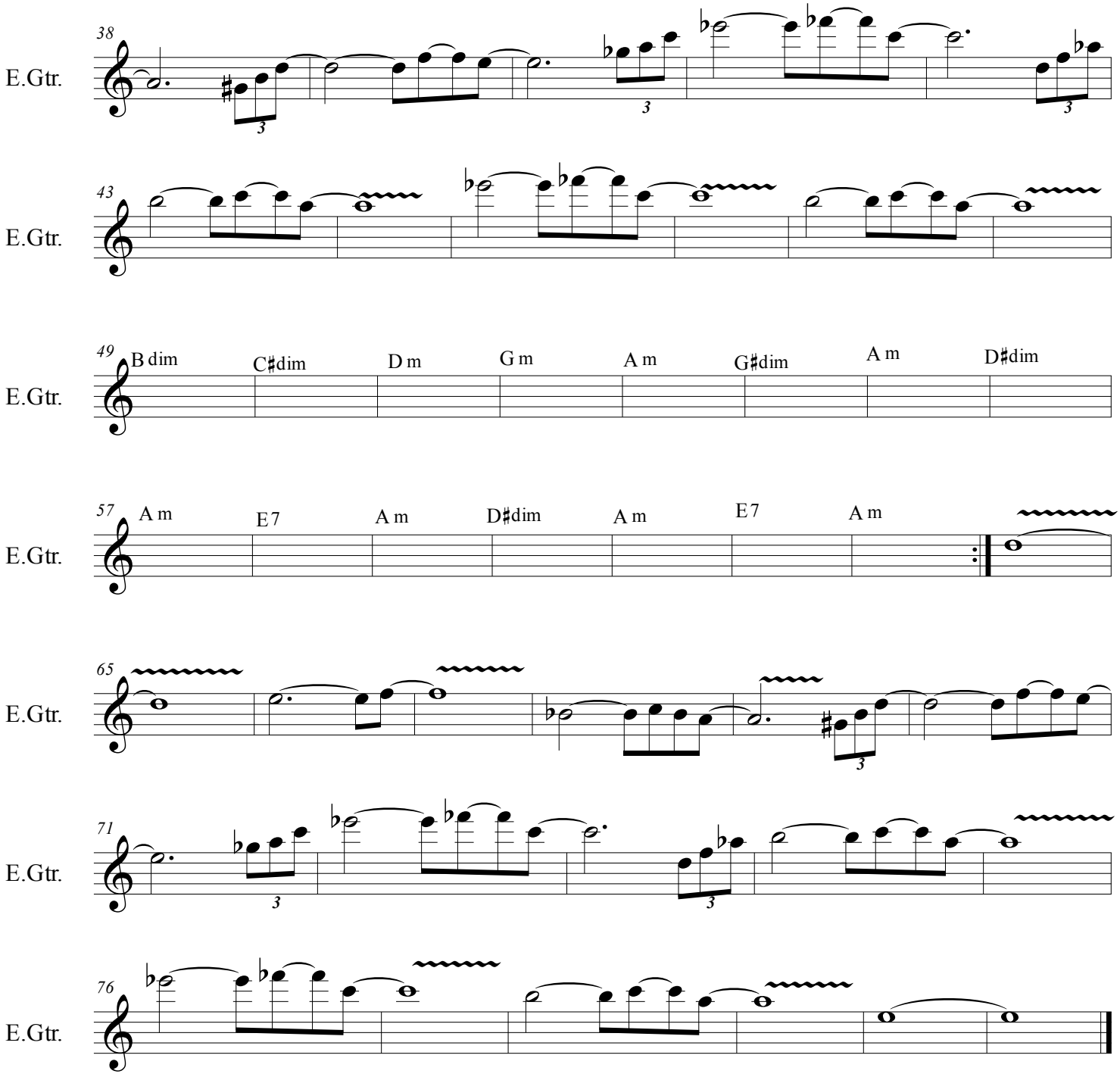
Riff y melodia con efecto distorción

Alfredo Ramirez

Allegro



©

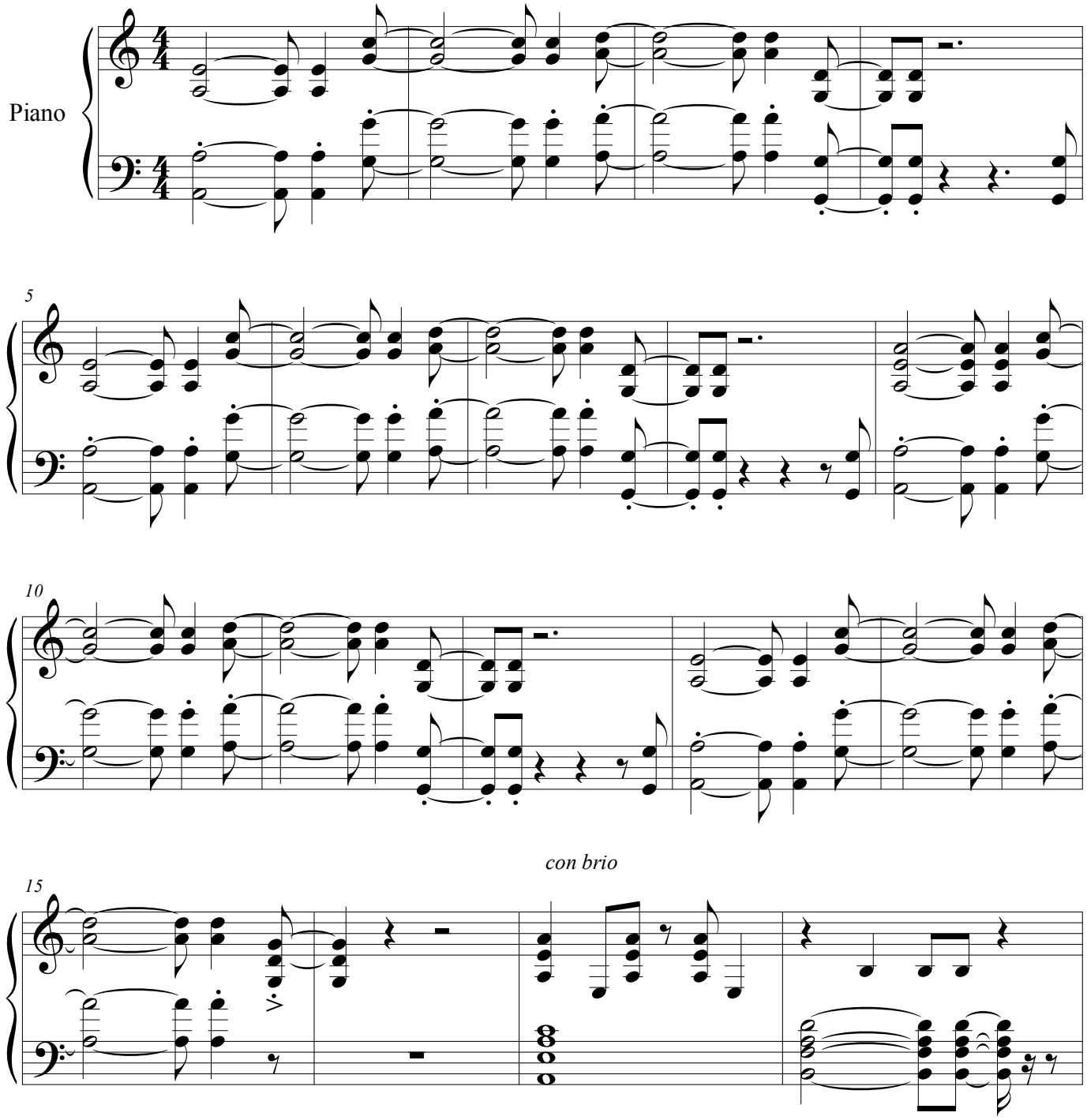

38
E.Gtr.
43
E.Gtr.
49
B dim
C♯dim
D m
G m
A m
G♯dim
A m
D♯dim
E.Gtr.
57
A m
E7
A m
D♯dim
A m
E7
A m
E.Gtr.
65
E.Gtr.
71
E.Gtr.
76
E.Gtr.

EXTRADITION
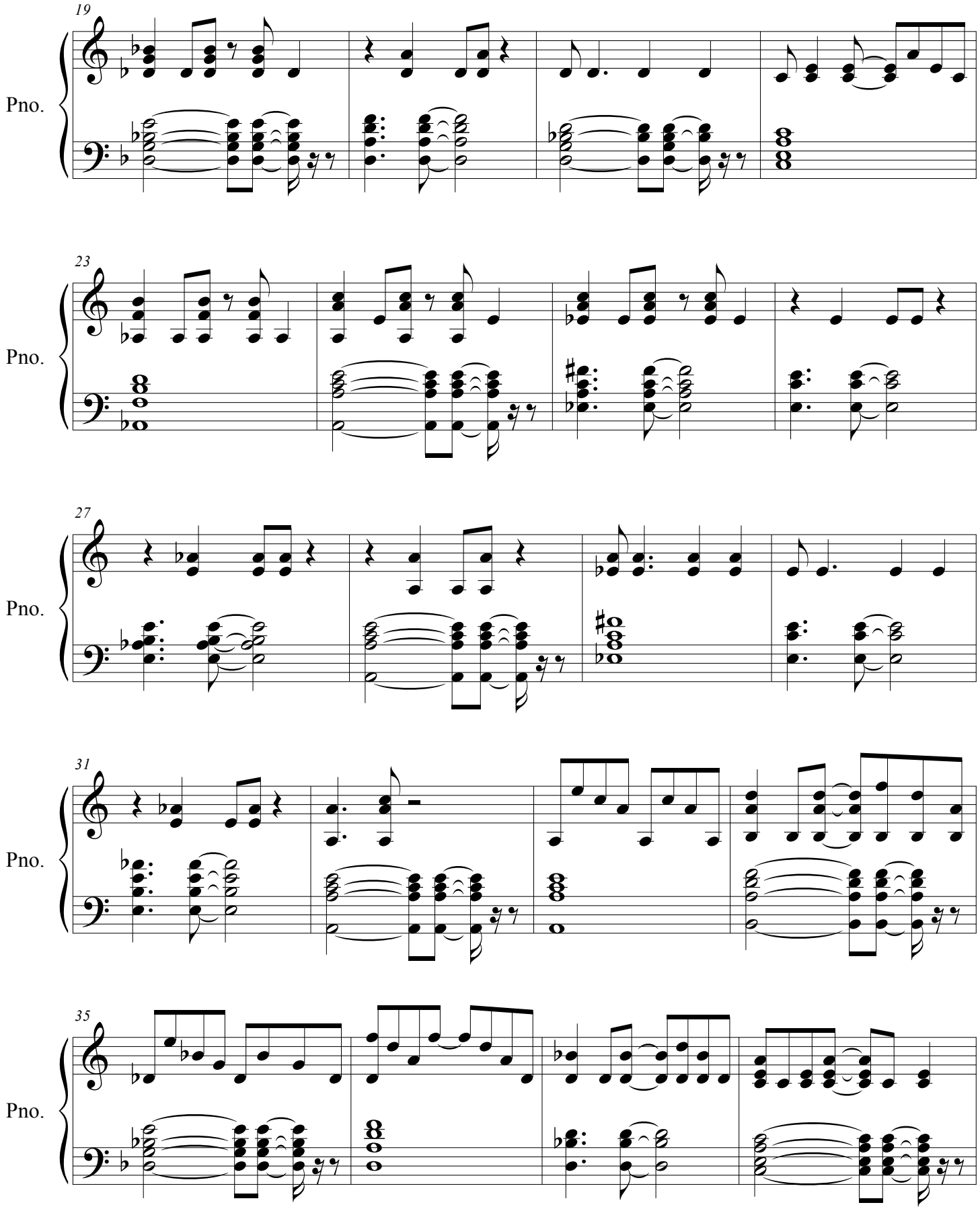
Alfredo Ramirez

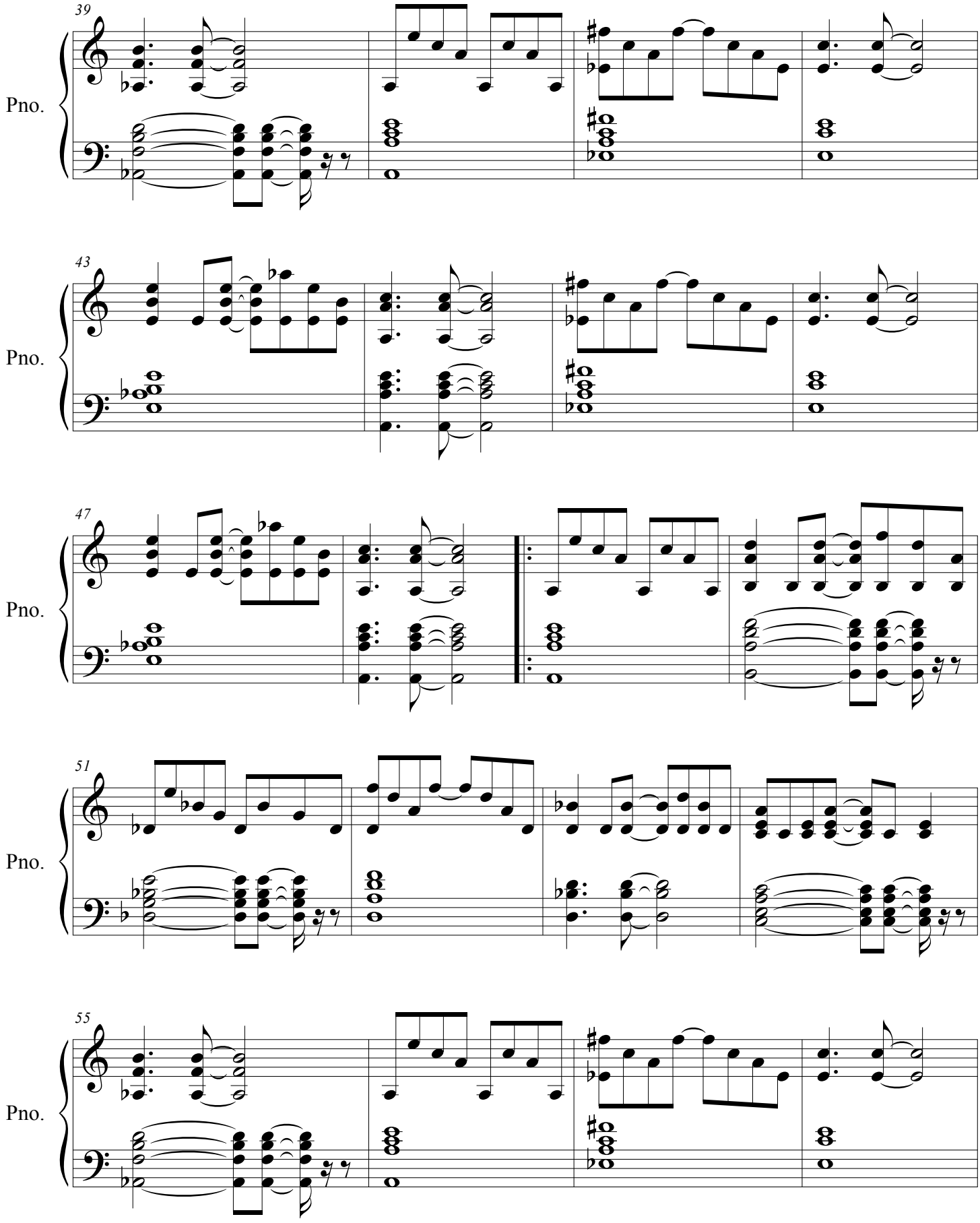
Presto
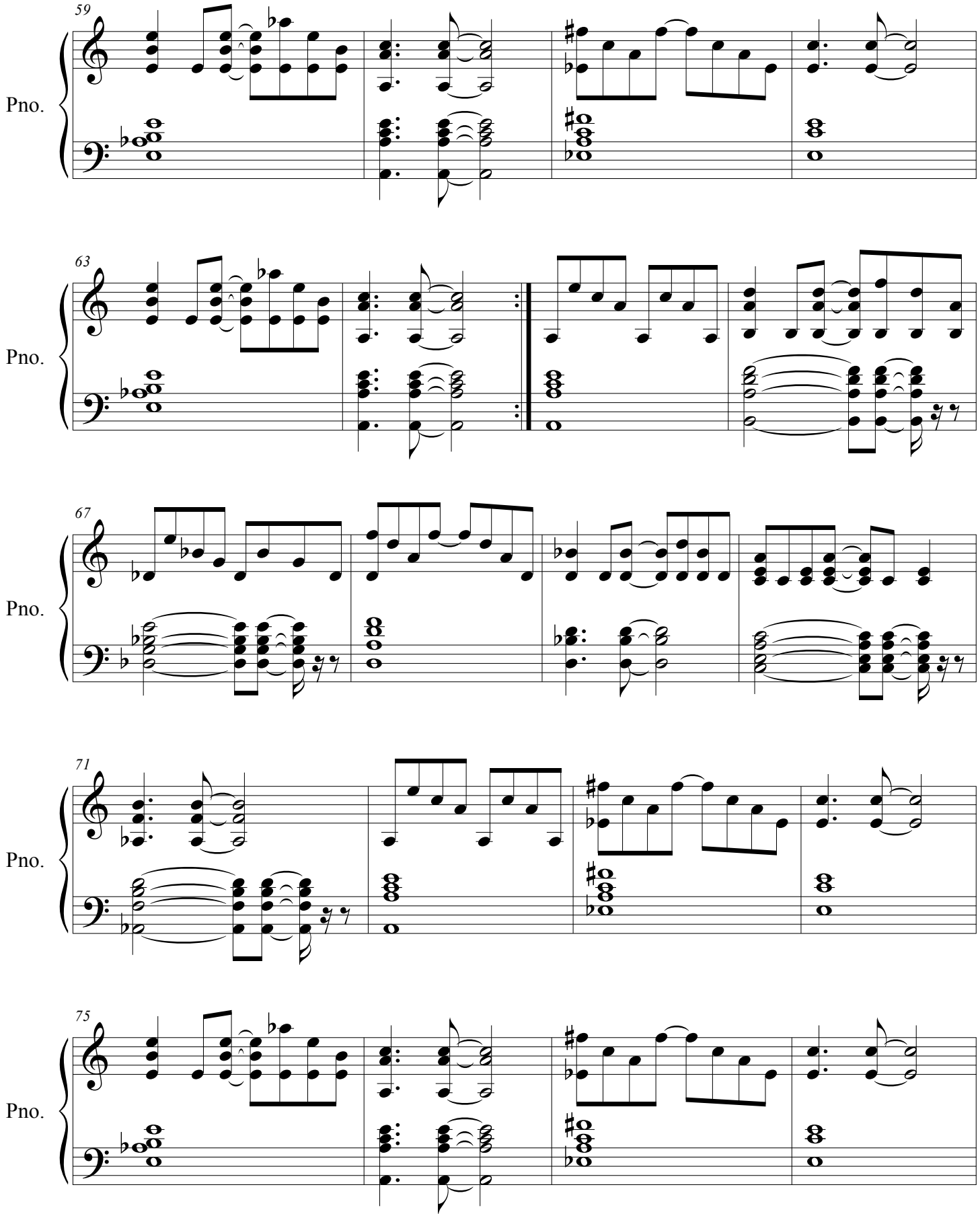
Inicio compas 32

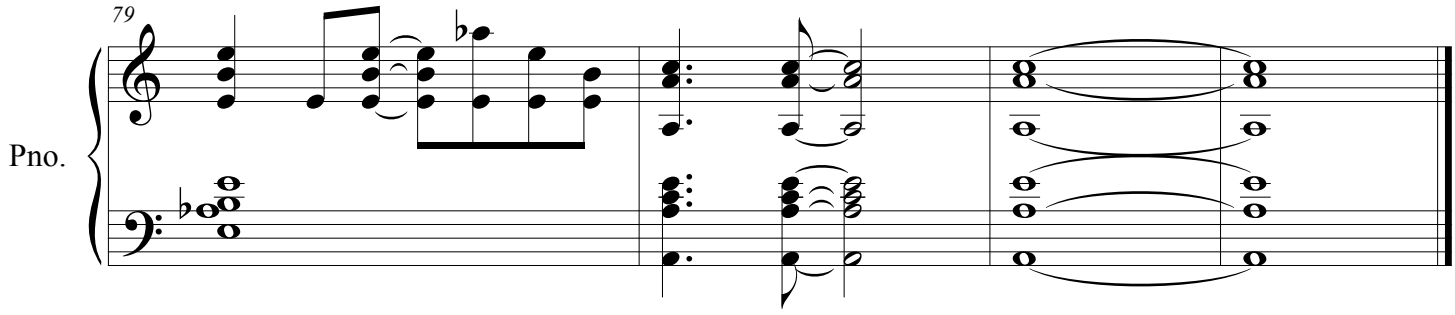


©


19
Pno.
23
Pno.
27
Pno.
31
Pno.
35
Pno.


39
Pno.
43
Pno.
47
Pno.
51
Pno.
55
Pno.

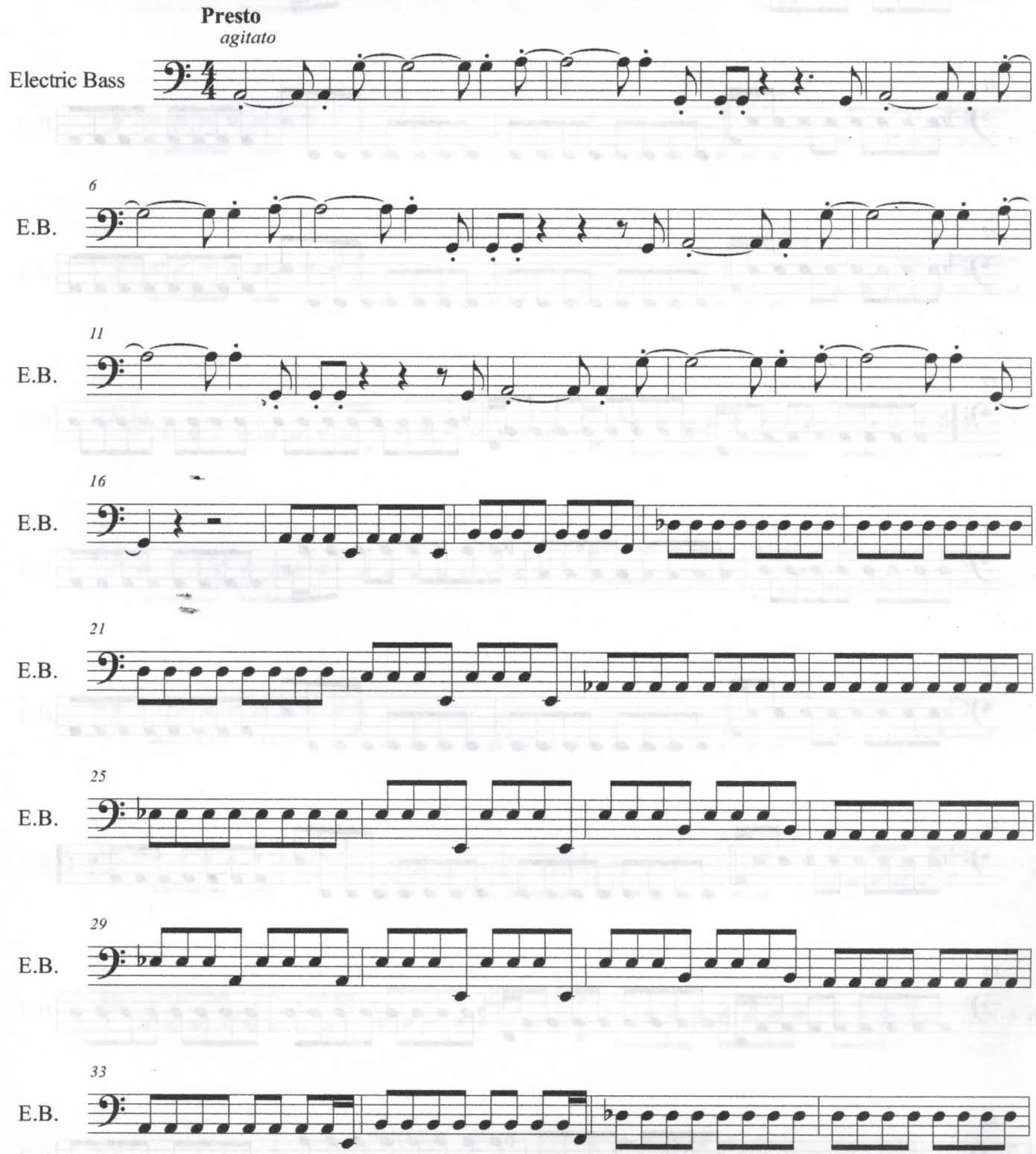

59
Pno.
63
Pno.
67
Pno.
71
Pno.
75
Pno.


79
Pno.
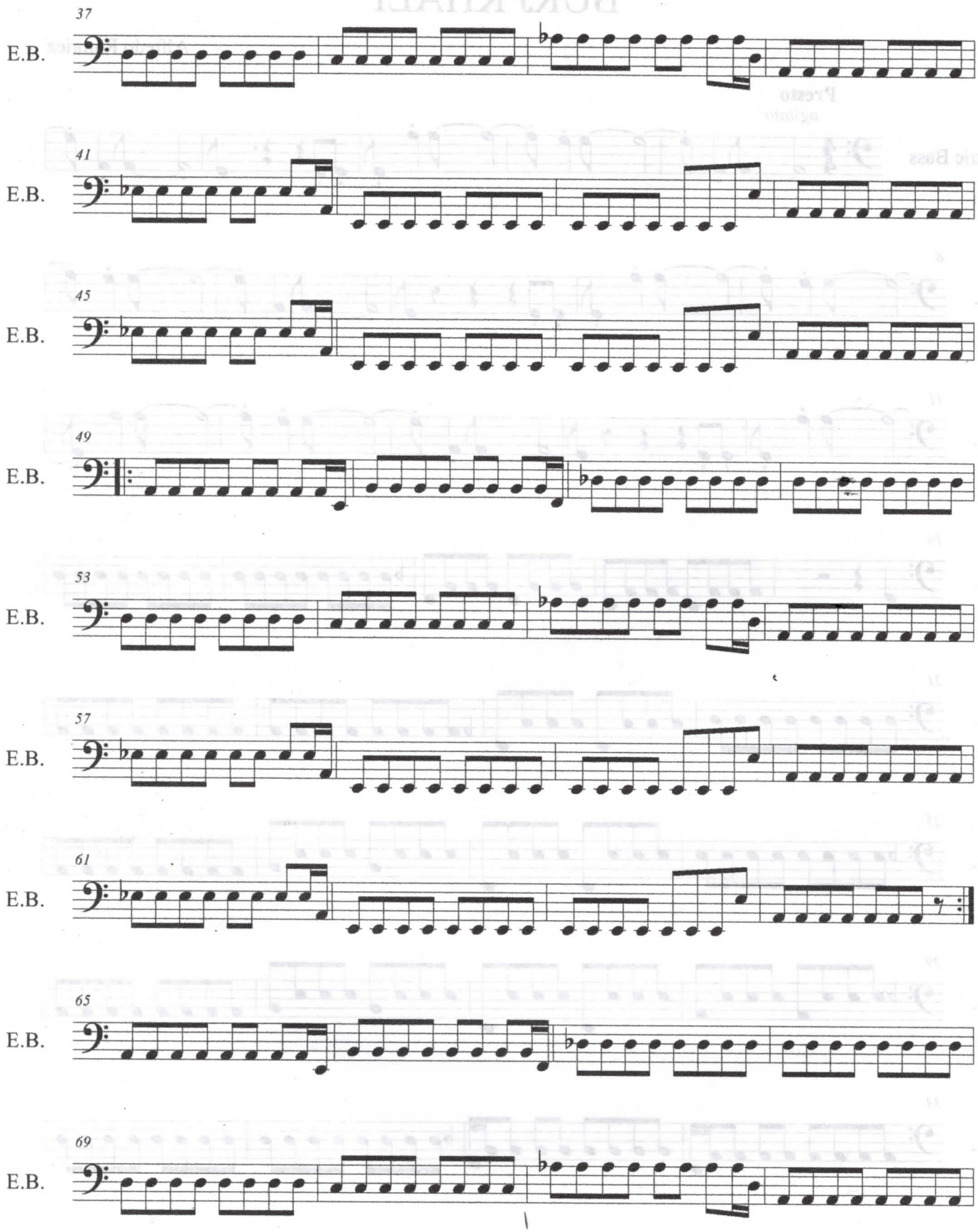
BURJ KHALI
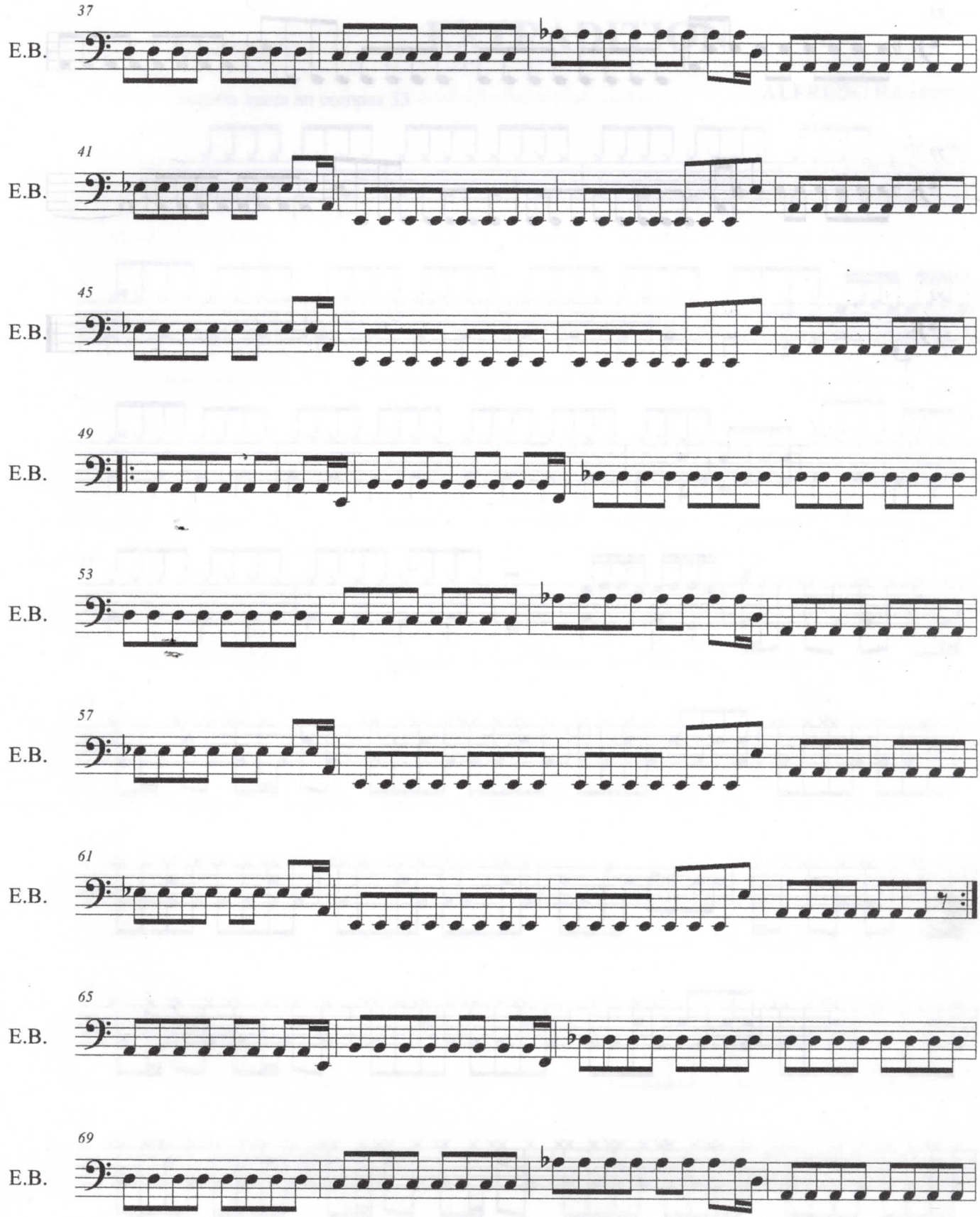
Alfredo Ramriez
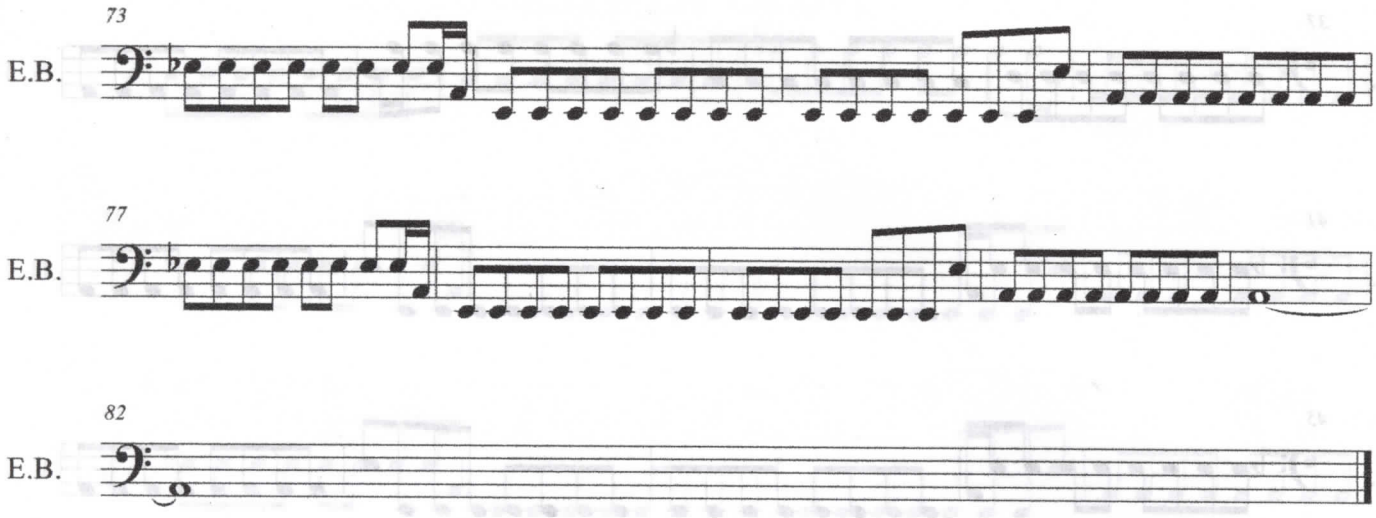
Presto
agitato



©


37
E.B.
41
E.B.
45
E.B.
49
E.B.
53
E.B.
57
E.B.
61
E.B.
65
E.B.
69
E.B.


37
E.B.
41
E.B.
45
E.B.
49
E.B.
53
E.B.
57
E.B.
61
E.B.
65
E.B.
69
E.B.
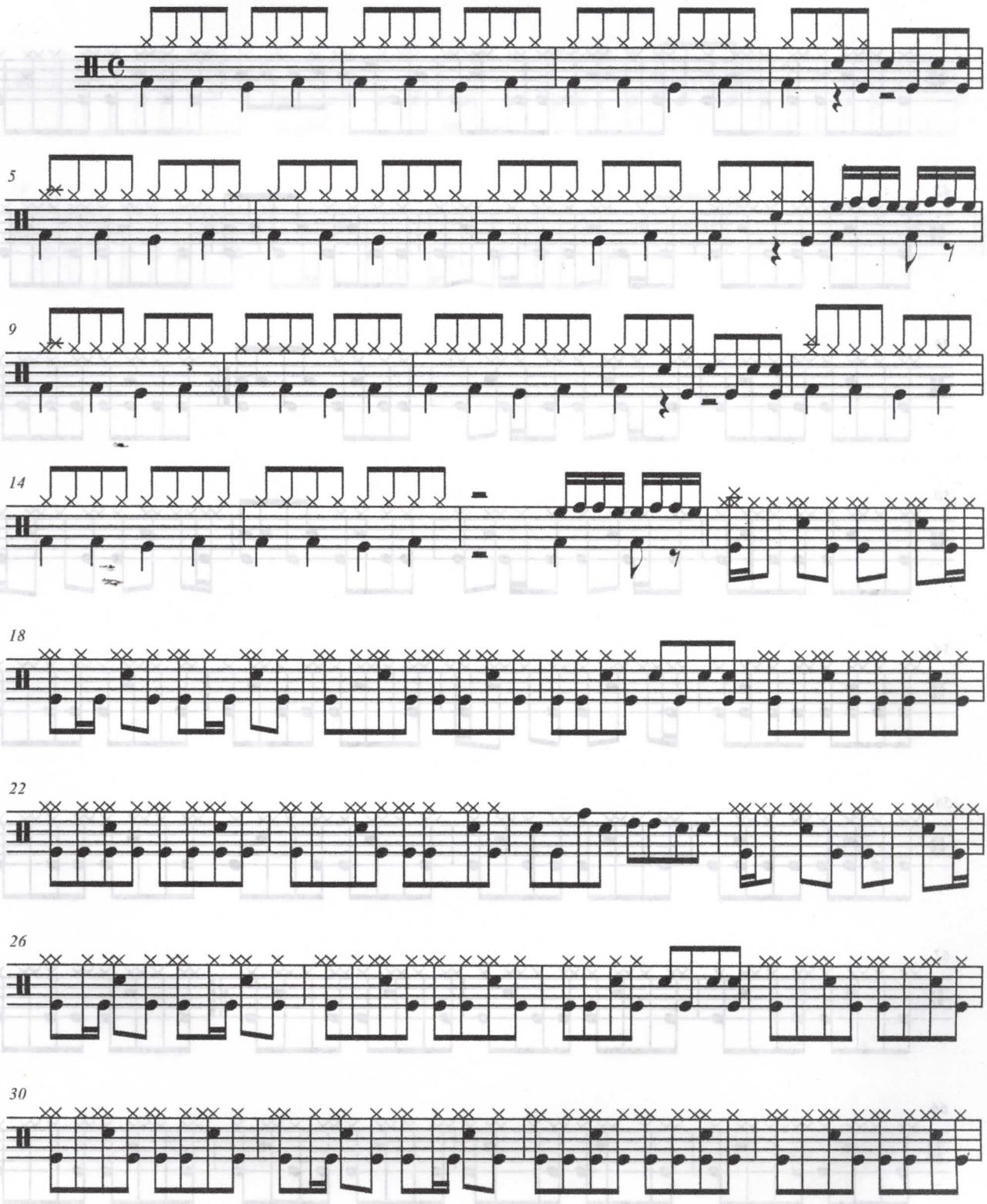

73
E.B.
77
E.B.
82
E.B.

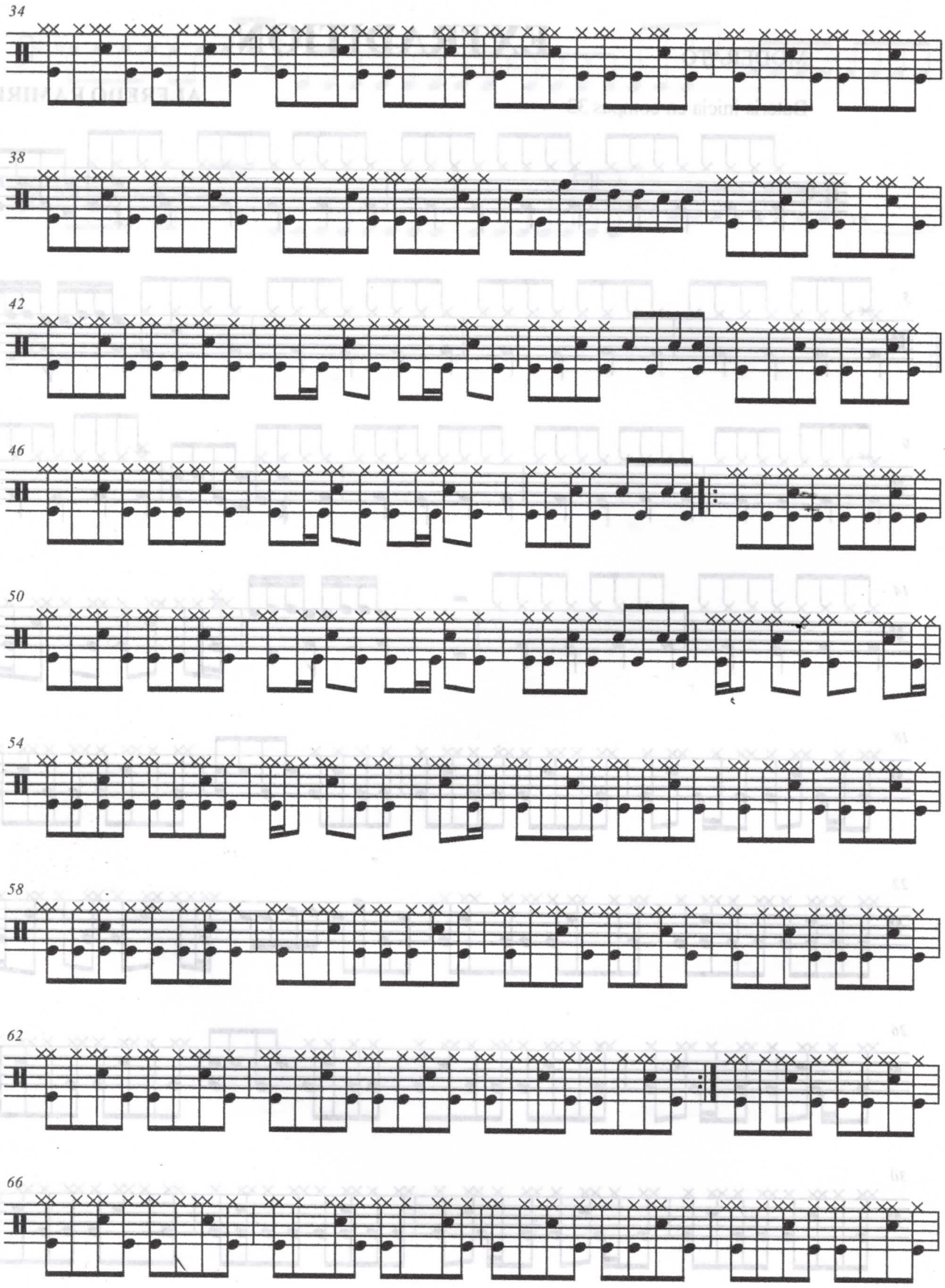
EXTRADITION
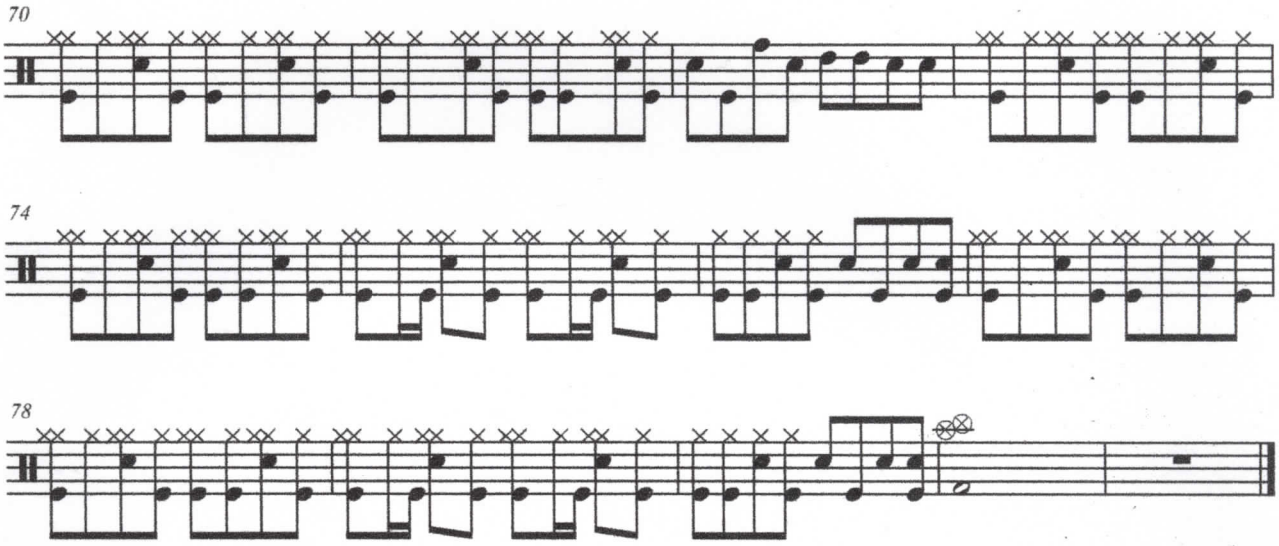
MODERATO

Bateria inicia en compas 33

ALFREDO RAMIREZ




34
38
42
46
50
54
58
62
66


70
74
78