

**NUEVA EDICION  
AMPLIADA Y REVISADA**

# **SEIS CUERDAS**

## **Método de Guitarra**

de

**Gustavo Gregorio**

y

**Miguel "Botafogo" Vilanova**

**TEORIA - LECTURA - ESCALAS - ACORDES  
IMPROVISACION - SLIDE - TAPPING - ARMONICOS  
CONCEPTOS DE ARMONIA Y COMPOSICION**

**INCLUYE CASSETTE!!!**  
6 Ejercicios rítmicos y 16 temas  
**BALADA - ROCK - POP - METAL - JAZZ - BLUES  
BOOGIE - FOLK - FUNK FUSION**

**RICORDI**

## Curriculum



Miguel Angel Vilanova nace en Bs. As. el 7/2/56. A los 9 años comienza estudios folklóricos y al año siguiente continúa con música clásica, teoría y solfeo. A los 12 años tuvo su guitarra eléctrica y fue autodidacta hasta el 84, cuando empieza a estudiar audioperceptiva y armonía con G. Gregorio, improvisación con F. Rivero y completa dos años de armonía con J. C. Cirigliano. Actualmente estudia con Pedro Arturo Aguilar. Reconoce la influencia de sus amigos guitarristas, los negros "bluesman" y los guitarristas ingleses de blues de la década del 60 y 70. Su debut profesional fue como bajista de Pappo a los 17 años, a partir de allí participa en Engranaje (junto a G. Gregorio), Avalancha, Tren Plateado, Carolina y Studebaker. En el 78 viaja a España donde integra Pappo's Blues con G. Gregorio, Carolina, Cucharada (graban el LP "El limpiabotas que quería ser torero"), Mariscal Romero (graban "Zumo de Radio"), Antonio Flores (graban 3 LP's), Joaquín Sabina (graban 1 LP), Micky, Ramoncín, Whisky David, Kevin Ayers y Ciro Fogliatta. En el 84, de nuevo en Bs. As., vuelve a tocar junto a Pappo y G. Gregorio, graba el LP solista de Vitico "Ha llegado la hora", acompaña a Johnny Rivers como bajista, integra "El Padrino" (grupo de R. Rafanelli) y actualmente forma parte de "Los Profesionales", banda de apoyo de Miguel Cantilo, con quien graba el LP "Locomotor", y de su propia banda "Durazno de Gala" con tres cassettes editados.

Gustavo José Gregorio nace en Bs. As. el 4/7/53. Comienza estudios de guitarra clásica a los 15 años pero muy influido por el rock nacional y extranjero de ese momento como Almendra, Gatos, Moris, Beatles, Rollings, Hendrix, Crimson, etc. Del 69 al 73 emprende su carrera como solista bajo el nombre de LIAO, acompañándose en sus propias canciones. Estudia tres años en el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" y desde el 75, ya como bajista, integra Engranaje, Antonio Smith (graban el LP "Somos el Mundo"), Matías Pizarro, Roque Narvaja, Rodolfo Haerle, Latin Jazz Quartet (en Colombia). En el 78, ya en España, actúa junto a Moris (graban el LP "Mundo Moderno") por dos años, Ramoncín y Salvador. Vuelve a Bs. As. en el 81 junto a Piero con Prema (graban el doble LP en vivo "Calor Humano"), graba el LP "Contracrisis" con Cantilo-Durietz, luego integra "La Ley" (graban un LP), Christian Roth, (graba el LP "Por quién cantar"), Carola Cutaia, Pappo, Vozarrón, Alejandro Santos, Kaplan -Gregorio-Pemoff, (editan el cassette "Para no irse a la B"), Cantilo y Los Profesionales (graban el LP "Locomotor") y Ditirambo, grupo de neto corte jazz-rock-latino que forma en 1984, con composiciones propias, actuando durante tres años en Capital y Gran Bs. As. Estudia armonía y orquestación por tres años con J. C. Cirigliano. Compone diversas obras para cine y teatro y en 1987 es becado en Bs. As. para estudiar en Berklee School of Music de Boston, EE.UU. donde pasa a residir.

# INDICE

	Pág.		Pág.
<b>PROLOGO</b>	7		
<b>CAPITULO I - ELEMENTOS BASICOS</b>	9		
Colocación de las manos sobre el instrumento	9	Círculo de quintas	26
Mano izquierda	9	Escalas modales	26
Mano derecha - Dedos índice y medio	10	Escalas pentatónicas	27
Mano derecha sin púa - Arpeggios	11	Escala pentatónica mayor	27
Mano derecha con púa - Uso de la púa	11	Escala pentatónica menor	27
Otras técnicas para el uso de la púa	12	Escalas pentatónicas alteradas	31
Sweep Picking	12	Escala de blues	31
Finger Picking	12	Otras escalás	31
Elementos básicos de la escritura musical	13	Tonal	31
Pentagrama	13	Alterada	31
Líneas y espacios	13	Disminuida	32
Clave de Sol	13	Simétrica disminuida	32
Notas	13	Lidia b7	32
Líneas y espacios adicionales	13	Mayor armónica	32
Alteraciones	14	Ejercicios complementarios	32
Distancia entre dos notas sucesivas	14	Ejercicios sobre la escala mayor	32
Semitono	14	Ejercicios sobre la escala pentatónica menor	34
Tono	14	Ejercicios sobre la escala de blues	35
Colocación de las notas sobre el pentagrama	15	Ejercicios sobre la escala tonal	35
Diapasón	15	Ejercicios sobre la escala disminuida	35
Figuras	18	Otras digitaciones	36
Silencios	18	Improvisación con pentatónicas menores	36
Compás	18		
Ligaduras	19	<b>CAPITULO III - ACORDES</b>	38
Ligadura de prolongación	19	Intervalos	38
Ligadura de expresión	19	Intervalos simples	38
Puntillos	19	Intervalos compuestos	38
Puntillo	19	Inversión de intervalos	39
Doble puntillo	19	Concepto de fusión y tensión	39
Combinación de corchea con semicorcheas	20	Formación de acordes (tríadas)	43
Valores irregulares	20	Acordes a 4 voces (arpeggios)	43
Tresillo	20	Acordes a 5 ó más voces	44
Seisillo	20	Observaciones sobre las similitudes entre ciertos acordes	45
Corchea atresillada (o corchea de jazz)	20	Poliacordes	46
Síncopa	21	Adornos y embellecimientos	46
Contratiempo	21	Improvisación con tríadas	47
Cifrado de acordes	21	Improvisación con intervalos de 4a (5a)	48
Afinación del instrumento	21		
<b>CAPITULO II - ESCALAS</b>	22	<b>CAPITULO IV - TECNICAS DE INTERPRETACION</b>	61
Grados de la escala	22	Signos de repetición	61
Escalas mayores	22	Signos de ubicación	61
Diagrama explicativo de posiciones de acordes y escalas	24	Articulaciones	62
Escalas menores	25	Staccato	62
Escala menor natural (o antigua)	25	Marcato	62
Escala menor armónica	25	Apoyatura	62
Escala menor melódica	25	Glissando	62
		Estirada	62
		Arrastre	63
		Cuerda omitida	63
		Rasgueado	63

Vibrato	Pág. 63	Tabla de función de las notas	Pág. 98
Trémolo	64	Algunas técnicas para la composición	101
Trémolo de púa	64	Armonía paralela	101
Palanca	64	División simétrica de la 8a	101
Armónico artificial	64	Tonicización	103
Sordina de palma	64	Secuencia	104
Calderón	64	Modulación	105
Anacrusa	64	División rítmica	106
Rítmica de acordes	65	Motivo	106
Repetición de compases	65	Semifrase	106
		Frase	107
<b>CAPITULO V - EFECTOS PERCUSIVOS</b>	66	Período	107
		Otras formas	108
Slide	66	<b>CAPITULO VII - EJERCICIOS DE RITMICA</b>	
Tapping	67	<b>Y RECONOCIMIENTO DE FIGURAS</b>	109
Armónicos	67	Ejercicios del Nro 1 al Nro 6	109/114
Armónicos naturales	69	<b>CAPITULO VIII - BASES</b>	115
Armónicos artificiales	69	Base 1 (Balada)	115
Armónicos de púa	69	Base 2 (Pop Rock)	116
Armónicos de tapping	69	Base 3 (Rhythm and Blues)	116
<b>CAPITULO VI - CONCEPTOS DE</b>		Base 4 (Blues con slide)	116
<b>ARMONIA Y COMPOSICION</b>	70	Base 5 (Blues sin slide)	116
Acordes de las tonalidades mayor y menor	70	Base 6 (Heavy Blues)	116
Tonalidad mayor	70	Base 7 (Acoustic Blues)	116
Tonalidad menor	70	Base 8 (Acoustic Blues)	117
Conexión de las tríadas de la tonalidad		Base 9 (Acoustic Blues)	117
mayor, en posición abierta, cerrada y en		Base 10 (Jazz Blues)	117
todas las inversiones a lo largo del		Base 11 (Rock and Roll)	117
diapasón	71	Base 12 (Folk Country)	117
Posiciones cerradas	71	Base 13 (Heavy Rock)	117
Posiciones abiertas	77	Base 14 (Metal)	118
Funciones de los acordes-Cadencias	85	Base 15 (Funk Fusion)	118
Pluralidad de notas	85	Base 16 (Boogie)	118
Resumen de combinaciones cadenciales	86	Ejemplos de Bases (de la 1 a la 16)	119/163
Movimiento de las fundamentales	86	<b>CAPITULO IX - PRACTICA DE</b>	
Movimientos primarios	86	<b>TAPPING Y ARMONICOS</b>	164
Movimientos secundarios	86	Práctica Nro 1: Tapping	164
Pulso armónico	86	Práctica Nro 2: Armónicos	164
Doblajes y omisiones	87	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	168
Comentarios sobre inversiones	87		
Catálogo de acordes	91		
Acordes armonizados por cuartas	93		
Acoplamiento	97		

# PROLOGO

El presente libro está dedicado a todos los guitarristas. Pretendemos que sea de utilidad tanto para el principiante o el instrumentista formado (con todo lo que necesita saber para desarrollarse en la vida profesional) como para aquel profesor que carece de bibliografía especializada, ya que ha sido pensado para proveer desde los elementos básicos hasta los más novedosos.

Yendo al método en sí, verán que los cuatro primeros capítulos tratan de toda la teoría básica necesaria para entender cualquier obra que caiga en nuestras manos.

El capítulo V se ocupa de las técnicas de efectos percusivos tales como el *slide*, el *tapping* o los armónicos.

En el capítulo VI se desarrollan conceptos básicos de armonía y composición que nos ayudarán a no ser sólo "instrumentistas" sino también "músicos". Es decir, comenzar a tener una idea fundamentada de lo que significa componer y arreglar música, no sólo interpretarla, y además tener la posibilidad de lograr una comunicación más fluida con cualquier clase de músico.

El capítulo VII (en el que comenzaremos a hacer uso del cassette) trata de la práctica de figuras y rítmica en general. Está especialmente hecho para aquellos que son recién iniciados en el mundo de la lectura musical, para aquellos que lo conocen en parte y quieren completar su estudio y también para los que enseñan, pues tienen la posibilidad de contar con un texto que cubre toda las necesidades del aprendizaje. Dijimos que en este capítulo comenzábamos a hacer uso del cassette. Gracias al manejo del estéreo o balance del grabador se puede hacer aparecer o desaparecer la guitarra a elección del oyente. En estos ejercicios la guitarra tiene salida por el parlante izquierdo, por el derecho la batería sola y, por supuesto, centrando el balance escucharemos ambos instrumentos.

El capítulo VIII contiene dieciséis temas grabados con una banda (a la izquierda del estéreo se escucha la primer guitarra, a la derecha la segunda guitarra y en centro bajo y batería). Aquí debemos mostrar que hemos estudiado el resto del libro, que conocemos el lenguaje musical (a pesar de tener la ayuda de la tablatura). Estas dieciséis bases no pretenden ser más que una ilustración de los estilos y una ayuda auditiva de las diferentes técnicas presentadas en capítulos anteriores. Reúnen varios elementos a la vez, distintos tipos de estilos musicales, tonalidades y armonías. Son ejemplos de corta duración, pero que servirán eficientemente para conocer sus básicos secretos. Cada uno de ustedes desarrollará el estilo de su preferencia, pero atención, podemos no sentirnos identificados con algún estilo musical, pero su visión, aunque no sea muy a fondo, nos dará una formación musical más completa y nos permitirá apreciar cómo funciona la mecánica de ese estilo. No ocuparnos sólo del estilo de nuestra preferencia será altamente beneficioso para nuestra actividad musical.

El capítulo IX trata de los ejemplos a nivel práctico de las técnicas de los efectos percusivos tales como el *tapping* y los armónicos (el *slide* se trata directamente en las bases).

Para terminar, nos gustaría dar una serie de recomendaciones para tener en cuenta al comenzar a estudiar este método:

- 1) Tener bien claro el material que elegimos para estudiar y la importancia que va a tener a corto plazo.
- 2) Concentrarse en el manejo de pequeñas partes del material por vez.
- 3) Trabajar dentro de períodos cortos de tiempo y tomar iguales períodos de descanso.
- 4) No sobrecargarse con una densa página de notas, tomemos pocas a la vez.

- 5) Jamás pasar de largo por un error sin corregirlo, pues de lo contrario se corre el riesgo de repetirlo siempre.
- 6) Superar rápidamente todo lo que nos moleste en nuestros períodos de práctica, tales como ruidos de motores, trabajar con mala luz, sillas incómodas, etc.
- 7) Unos pocos minutos de concentración pueden conseguir una sólida impresión y ser más beneficiosos que horas de trabajo desconcentrado.
- 8) Es necesario ampliar conocimientos con otros libros o por medio de cursos dictados sobre técnica, improvisación, temas, solos, composición, contrapunto, arreglos e inclusive otros instrumentos, así como el importantísimo estudio de la armonía. Pero sobre todo, escuchar y tocar mucho.
- 9) Conseguir discografía actual e inédita de tus artistas favoritos y de otros instrumentistas como saxofonistas, pianistas o bajistas, etc.
- 10) Es imprescindible plasmar en el pentagrama o grabador las ideas propias, por simples que sean.
- 11) Estudiar con ganas y tranquilidad. Más vale poco y bien que mucho y confuso. Ser autocrítico pero no autodestructivo. Confiar plenamente en tus posibilidades. Regocijarte en los pequeños éxitos más que en los fracasos.
- 12) Acercarse a otros músicos. Hacer oídos sordos a los que nos digan que estudiando se pierde el sentimiento de tocar.
- 13) Si tratan de tocar rápido antes de tener la práctica necesaria, simplemente estarán reforzando el mal hábito de la ejecución confusa y donde las notas pierden su sentido.

Deseamos fervientemente que este método les sea realmente útil. Es el compendio de casi veinte años con la música durante los cuales hemos aprendido no sólo de nuestros profesores, sino también de todos los alumnos que hemos tenido, a todos ellos deseamos agradecerles de manera muy especial.

# CAPITULO I

## Elementos Básicos



### COLOCACION DE LAS MANOS SOBRE EL INSTRUMENTO

#### Mano Izquierda

Los cuatro dedos estarán siempre en forma perpendicular al diapasón. Los apoyamos sobre la cuerda con la yema de los dedos. Los dedos se numerarán del 1 al 4 (foto 1).

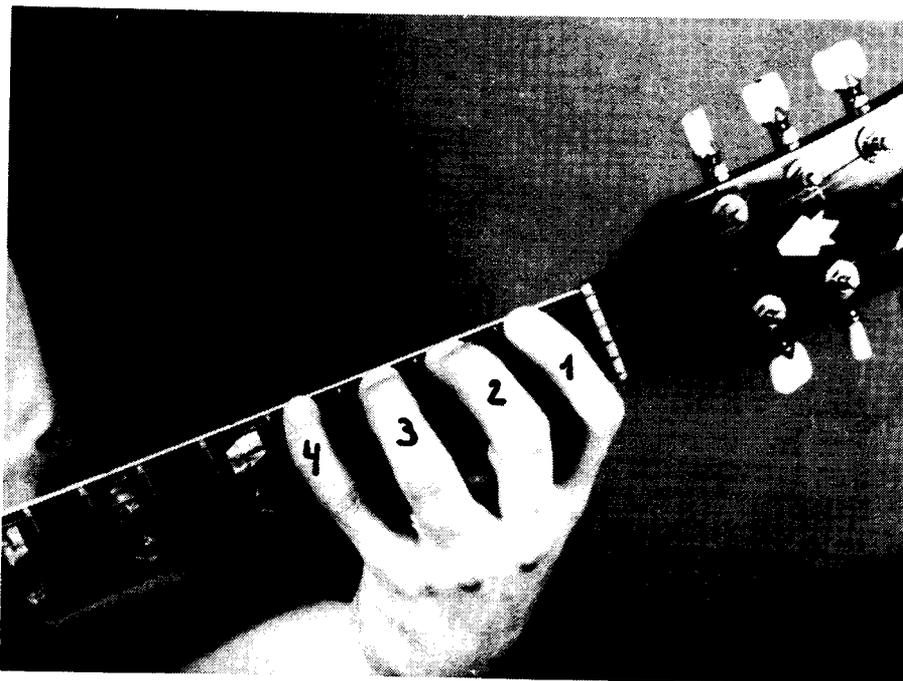


Foto 1

El dedo pulgar podrá moverse un poco hacia arriba y hacia abajo, mientras toquemos, pero su lugar estable será la mitad del diapasón (foto 2).

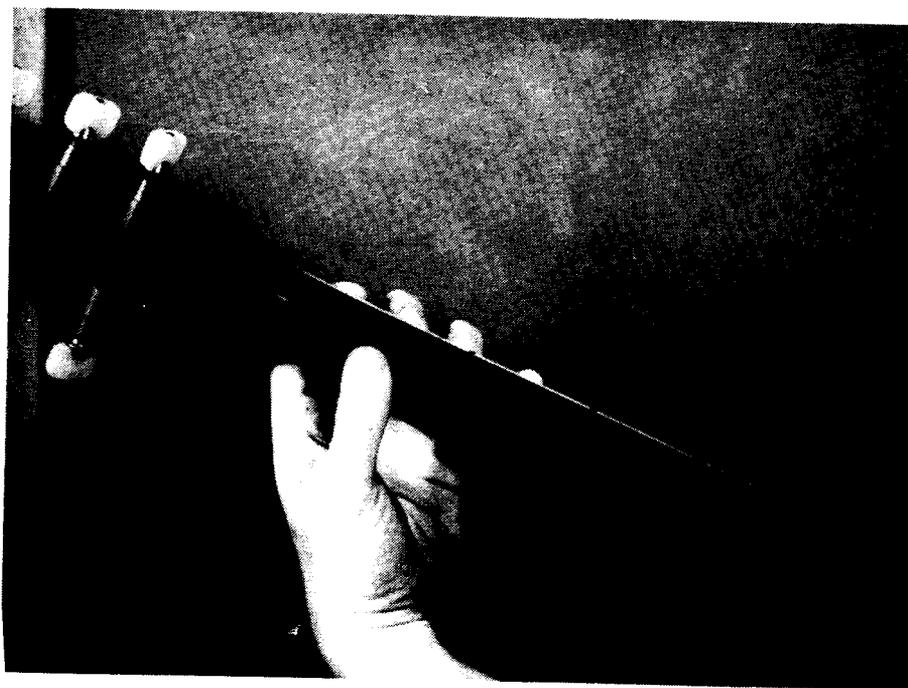


Foto 2

Vista del diapasón según la posición del ejecutante (foto 3).



Foto 3

**Mano Derecha - Dedos índice y medio**

Para pulsar notas sueltas, usaremos los dedos índice y medio, alternándolos constantemente (I-M-I-M-I-M, etc.), pulsando las cuerdas con las yemas de los dedos (foto 4). Cuando un dedo pulsa, el otro se apoya en la cuerda anterior.



Foto 4

### Mano Derecha sin púa - Arpeggios

El pulgar pulsa de la 6<sup>a</sup> a la 4<sup>a</sup> cuerda, a veces las seis cuerdas a la vez, y los dedos índice, mayor y anular pulsan la 3<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y 1<sup>a</sup> cuerdas, o bien la 4<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>, o la 5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> cuerdas, tanto para rasgueos como para arpeggios (foto 5).



Foto 5

### Mano Derecha con púa - Uso de la púa

La púa se mantiene, generalmente, entre la yema del dedo pulgar y el costado izquierdo del dedo índice de la mano derecha (la izquierda para los zurdos), y pulsa la cuerda alternadamente, hacia abajo o hacia arriba aunque a veces lo puede hacer siempre hacia abajo y menos comúnmente siempre hacia arriba. Se usa el signo  $\sqcap$  para indicar hacia abajo y el signo  $\sqcup$  para indicar hacia arriba. O sea que el movimiento de la púa será:  $\sqcap, \sqcup, \sqcap, \sqcup, \sqcap$ , etc. (foto 6).



Foto 6

## OTRAS TECNICAS PARA EL USO DE LA PUA

### Sweep picking

Otra de las técnicas a tener en cuenta es el **sweep picking** (púa deslizante), que puede ser utilizada en conjunción con el uso alternativo de la púa y el ligado, desarrollando una considerable velocidad. Mientras el uso alternativo se basa en púa abajo, púa arriba, púa abajo, púa arriba, etc. el "Sweep" se basa en tocar con un solo movimiento de púa hacia arriba o abajo desde dos hasta seis notas a la vez. Ciertos arpeggios es donde mejor se adapta esta técnica. (Vean ejemplos, pero no se conformen. Escuchen a Frank Gambale, y consigan la bibliografía de su autoría).

**EJ 1**

**EJ 2**

**EJ 3**

**EJ 4**

### Finger picking

Otra técnica más, es el **finger picking** que es la conjunción de la púa y dedos de la misma mano simultáneamente. En el ejemplo 1 vemos que las notas *do* en la primera cuerda se tocan con el dedo medio (2) de la mano derecha (izquierda para los zurdos) y las notas *si b*, *la*, *la b* y *sol* en la 4ª cuerda con la púa simultáneamente. En el ejemplo 2 vemos que la técnica es aplicable a los acordes. Ver otro ejemplo en los compases 19 y 20 de la primera guitarra de la Base 12.

Recordar que el símbolo  $\square$  se usa para señalar la púa abajo y  $\nabla$  púa arriba.

## ELEMENTOS BASICOS DE LA ESCRITURA MUSICAL

### Pentagrama

Los sonidos musicales los representaremos con signos gráficos (figuras), al igual que los silencios. Ellos serán colocados en el pentagrama, compuesto de cinco líneas horizontales.

### Líneas y espacios

Las cinco líneas están numeradas al igual que sus cuatro espacios.

### Clave de Sol

Sobre el pentagrama colocaremos la clave de Sol (también llamada clave de Sol en 2ª), que es la que se utiliza para la guitarra, sea acústica o eléctrica.

Sobre la línea que queda entre medio de los dos puntos, se escribe la nota sol, de allí el nombre de clave de Sol en 2ª.

### Notas

Se representan por medio de signos que serán escritos en las líneas y espacios del pentagrama.

### Líneas y espacios adicionales

Existen sonidos que, por su altura, no pueden ser escritos dentro del pentagrama. Para poder representarlos usaremos líneas y espacios adicionales, superiores e inferiores.

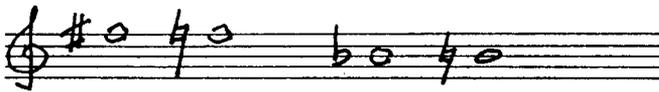
## ALTERACIONES

- # = Sostenido: asciende un semitono la altura de una nota.
- b = Bemol: desciende un semitono la altura de una nota. (El símbolo del bemol aparece en el texto impreso como: b)
- ♮ = Becuadro: deja a la nota en su estado natural.

Otras menos usadas:

- X = Doble sostenido: asciende un tono la altura de una nota.
- bb = Doble bemol: desciende un tono la altura de una nota.

Las alteraciones incluidas en la armadura de clave (ver escalas mayores) servirán para toda la obra a ejecutar, en cualquier octava en que se encuentre esa nota alterada, salvo aparición de un becuadro antes de ella, pero que sólo valdrá para ese compás (alteración accidental). Lo mismo vale para otras alteraciones ajenas a la clave: serán sólo válidas para ese compás en cuestión y en el próximo compás seguirá rigiendo la clave original en tanto no aparezcan nuevas alteraciones accidentales.

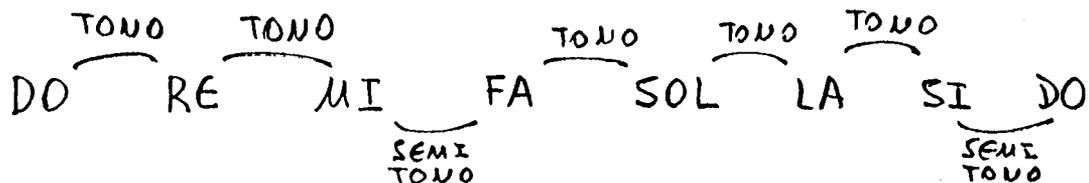


Nótese que el cuadro formado por las dos paralelas del sostenido deben coincidir exactamente con la línea o el espacio donde irá la alteración, lo mismo sucede con el becuadro y el bemol. Procuremos tener una escritura prolija.

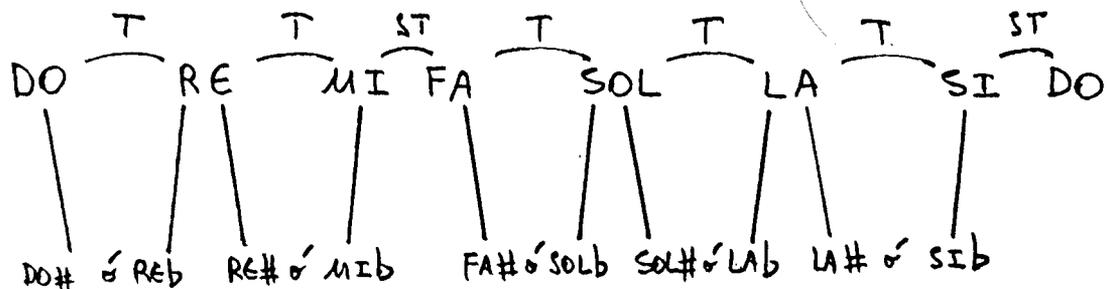
## DISTANCIA ENTRE DOS NOTAS SUCESIVAS

**Semitono:** es la menor distancia entre dos notas.

**Tono:** equivalente a dos semitonos.



Toda la música que escuchamos y tocamos está compuesta sólo de siete notas. Del *do* al *si* hay siete notas y volvemos a comenzar la misma serie. Sabemos que entre *mi-fa* y *si-do* hay semitonos naturales. También, entre el resto de las notas hay una relación de tono y de eso deducimos que entre ellas hay también un semitono al que llamaremos **cromático**, el cual tiene dos nombres y un solo e igual sonido (este hecho es llamado **enarmonía**). Entonces nos encontramos con que usamos no siete sino doce sonidos. Estos son:



## COLOCACION DE LAS NOTAS SOBRE EL PENTAGRAMA

Aquí ubicaremos el nombre de cada nota de las que usaremos en los ejercicios posteriores, tomando como ejemplo la **escala cromática** (de doce sonidos), escala fundamental de la música occidental, de la cual se derivan las demás escalas, las que, a su vez, provienen de círculo de quintas (ver punto específico en este libro).

6 = CUERDA x      5 = CUERDA      4 = CUERDA

DEBOS: 0 1 2 3 4      0 1 2 3 4      0 1 2 3 4

MANO IZQ. Y N° DE TRASTE

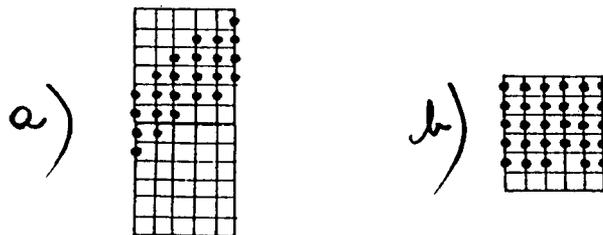
3 = CUERDA      2 = CUERDA      1 = CUERDA

0 1 2 3      0 1 2 3 4      0 1 2 3 4

1 = CUERDA

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

Los números debajo de cada nota representan los dedos de la mano izquierda, además del número de traste donde se deberá tocar. El cero (0) es la "cuerda al aire". Agregamos dos diferentes digitaciones para la escala cromática.



Ahora bien, leer las notas con más de tres líneas adicionales, se hace algo más difícil. Para solucionarlo, se emplea el signo de **octava (8ª)**, escribiendo las notas elegidas una octava más abajo; pero usando este signo se entiende que se tocará una octava más arriba de lo que está escrito. Cuando se quiere volver a la tesitura original, se emplea el término **loco**, que significa volver a la octava en que se comenzó la obra.

8ª      loco

## DIAPASON

Sobre él pisaremos las cuerdas para obtener las notas elegidas para tocar nuestra obra. En el gráfico N°1 mostramos la posición de las notas en el diapason mismo, para facilitar su búsqueda al alumno principiante. En los espacios en blanco irán las notas alteradas. Ejemplo: la nota del 2º traste de la 6ª cuerda es un *fa#* o *solb*; la nota del 4º traste es un *so#* o *lab*, etc.

GRAFICO Nº 1 - DIAPASON

DIAPASON

CUERDAS

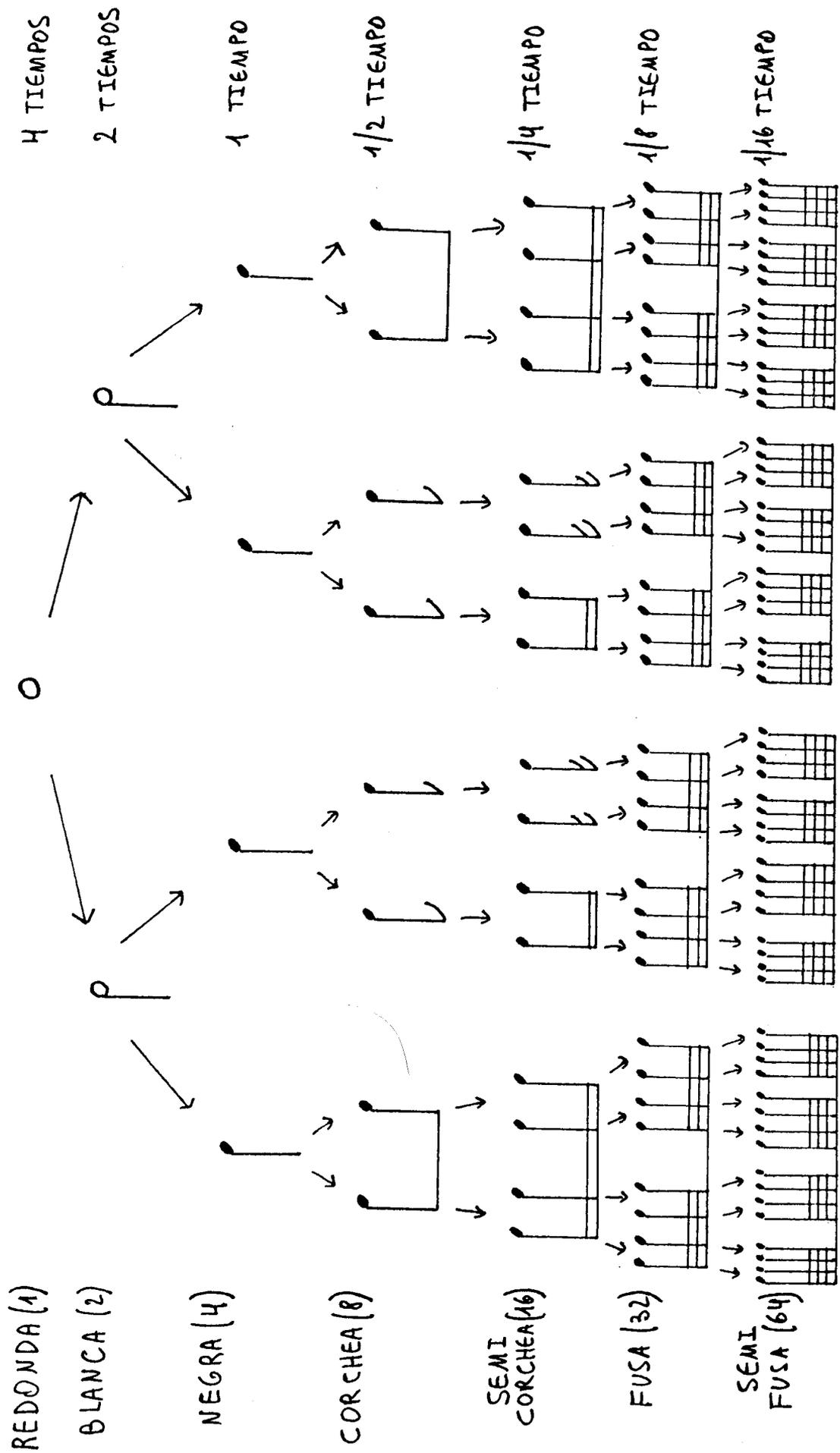
1-)	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE
2-)	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	MI	FA	RE	MI	FA	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
3-)	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	MI	FA	RE	MI	FA	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
4-)	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	SI	DO	RE	MI	FA	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
5-)	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	SOL	DO	RE	MI	FA	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
6-)	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	RE	MI	FA	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

TRASTES

OCTAVA

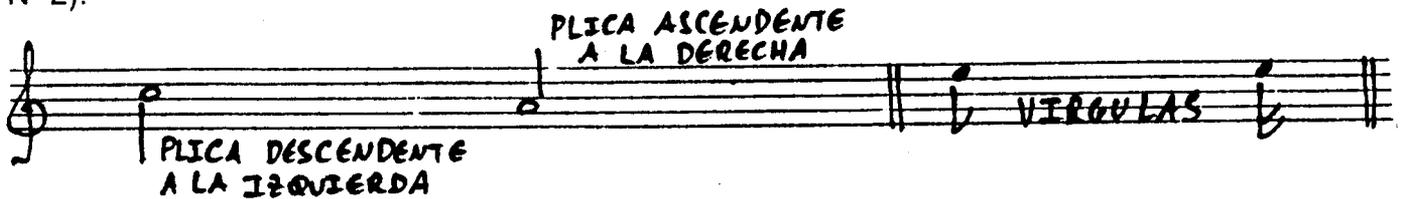
GRAFICO Nº 2 - FIGURAS



NOTA: Los números entre paréntesis indican el denominador del compás.  
(ver "Compás" en este capítulo).

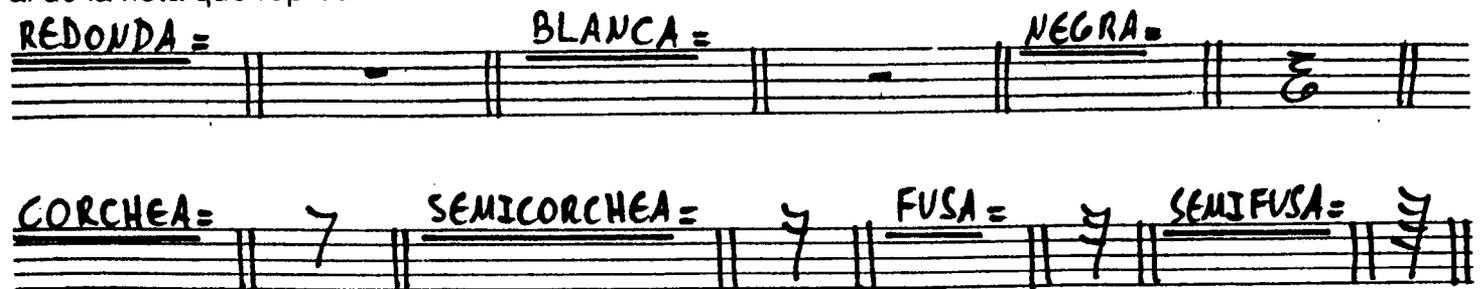
## FIGURAS

Representan la duración de un sonido. Generalmente se utilizan sólo hasta las semicorcheas. Observemos que las corcheas y las semicorcheas se escriben con una o dos vírgulas sobre la plica (línea perpendicular a la figura), respectivamente. Para unir varias de ellas, se usan "barras" (ver gráfico N° 2).



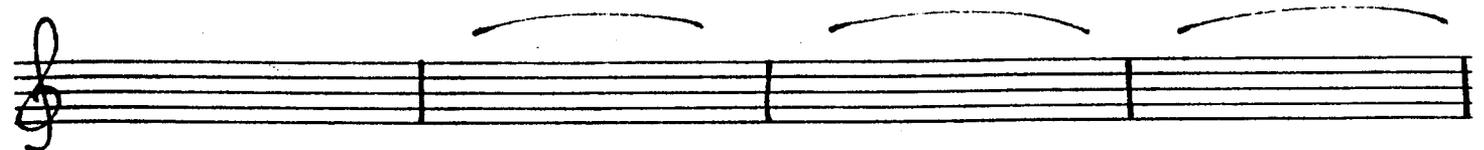
## SILENCIOS

Son signos que se usan para representar la ausencia o interrupción del sonido. Su valor es igual al de la nota que representan.

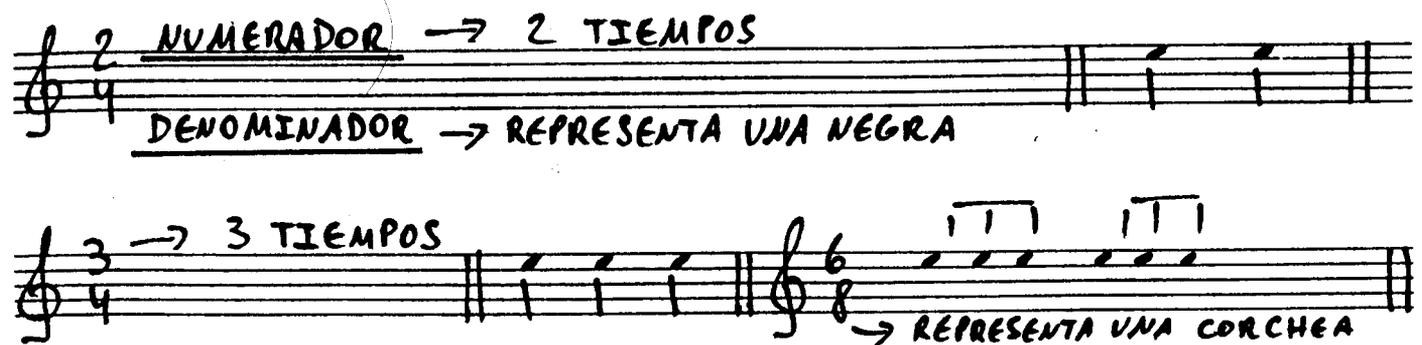


## COMPAS

Es la división de la música en partes de igual duración. Están separados por medio de líneas divisorias que tienen por función indicar el final de un compás y el principio del próximo y así sucesivamente.



Los compases se representan por medio de dos cifras superpuestas que se colocan al comienzo del tema, después de la clave respectiva.



El numerador indica la cantidad de tiempos que entran en el compás y el denominador indica la calidad de figura que representa cada tiempo. El compás de 4/4 también se representa con una C.

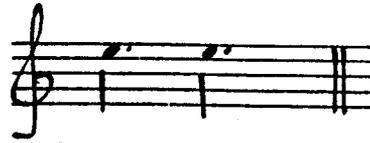


Los compases se dividen en simples y compuestos. Son simples cuando sus tiempos son binarios y representados por figuras simples. Son compuestos cuando sus tiempos son ternarios y representados por figuras con puntillos.

SIMPLE                      COMPUESTO

2/4

6/8



3/4

9/8



4/4

12/8



Los tiempos del compás pueden ser fuertes, semi-fuertes o débiles.



## LIGADURAS

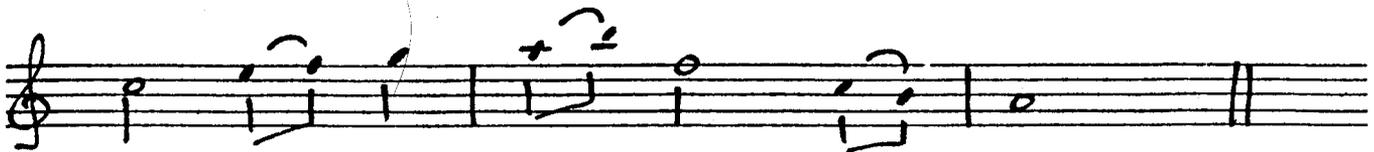
### Ligadura de prolongación

Es una línea curva que une dos notas del mismo sonido, para que la segunda nota sea la prolongación de la primera.



### Ligadura de expresión

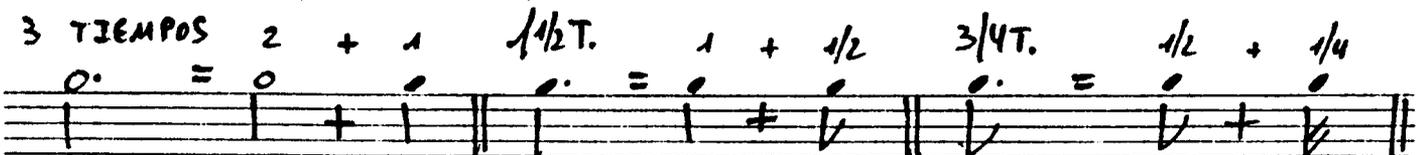
Es una línea curva que une dos o más notas de diferentes sonidos. Se efectúa la omisión de la pulsación de la segunda nota por la mano derecha, produciéndose el sonido sólo por la mano izquierda, al pisar la nota. Puede ser ascendente o descendente.



## PUNTILLOS

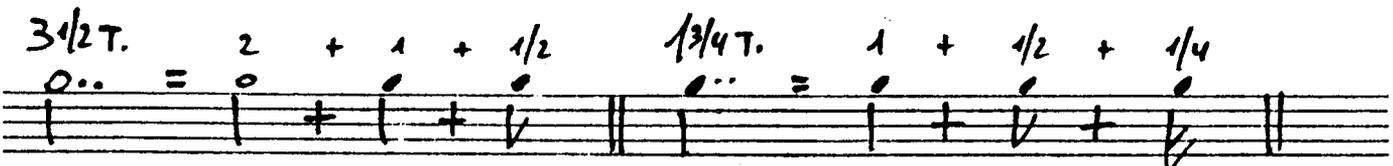
### Puntillo

Aumenta a la figura o silencio que le antecede, la mitad de su valor.



### Doble puntillo

Aumenta a la figura o silencio que le antecede, las tres cuartas partes de su valor.



## COMBINACION DE CORCHEA CON SEMICORCHEAS

Tomando cuatro semicorcheas, procedemos a unir dos o tres de ellas formando una corchea o corchea con puntillo, y quedarán las siguientes figuraciones:



## VALORES IRREGULARES

Son grupos que contienen una cantidad mayor o menor de figuras que la que indica el compás.

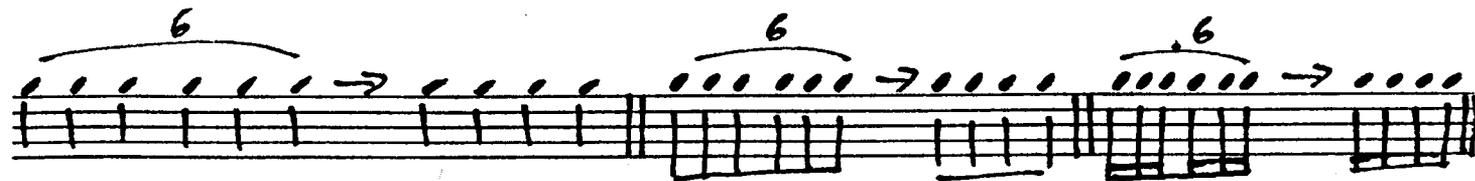
### Tresillo

Grupo de tres notas equivalentes a dos de la misma figura.



### Seisillo

Grupo de seis notas equivalente a cuatro de la misma figura.

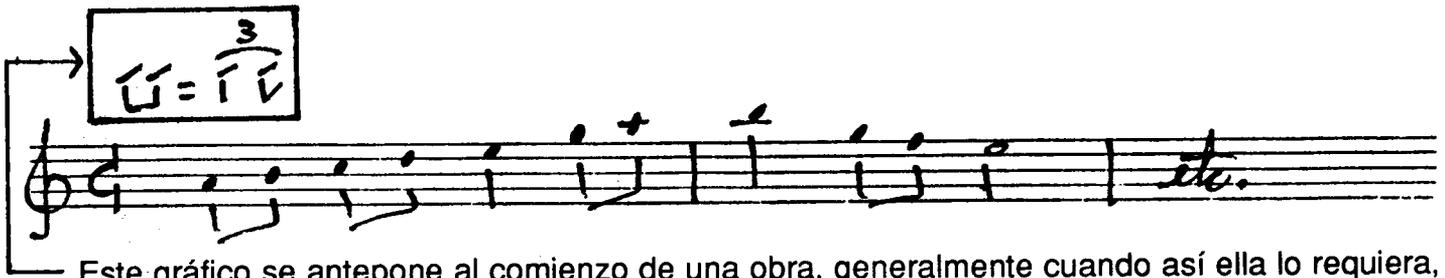


Existen también valores irregulares de dos, cuatro, cinco, siete o más notas.



### Corchea atresillada (o corchea de jazz)

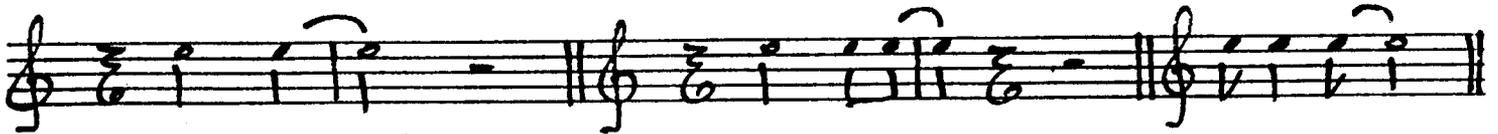
Figuración muy usada en rock, blues y especialmente en el jazz, representada por dos corcheas para ser leída como negra y corchea de tresillo.



Este gráfico se antepone al comienzo de una obra, generalmente cuando así ella lo requiera, a modo de aviso para interpretarla correctamente.

## SINCOPIA

Son las notas que atacan en un tiempo débil y que se prolongan sobre un tiempo fuerte o semi-fuerte.



## CONTRATIEMPO

Son las notas que atacan en un tiempo débil seguidas por un silencio.



## CIFRADO DE ACORDES

Es la representación de los acordes y/o escalas, por medio de letras. Sistema usado en la actualidad de modo universal. Se escribe con letras y se pronuncia con su nombre original. Ejemplo: se escribe C mayor y se pronuncia Do mayor.

A  
LA

B  
SI

C  
DO

D  
RE

E  
MI

F  
FA

G  
SOL

## AFINACION DEL INSTRUMENTO

Se debe tomar como base el sonido de la 5ª cuerda al aire, o sea el *la*. Es preferible comprobar si está en el "440" (es decir 440 vibraciones por segundo de la cuerda), para afinar las demás en relación a aquélla. Con ese fin utilizaremos "el corista" o un "diapasón", instrumento que fija esa altura. Actualmente existen afinadores electrónicos que perfeccionan y aceleran este proceso.

Suponiendo que ya realizamos esa prueba, los pasos a seguir serán:

- La nota del 5º traste de la 6ª cuerda deberá sonar igual a la 5ª cuerda al aire.
- La nota del 5º traste de la 5ª cuerda deberá sonar igual a la 4ª cuerda al aire.
- La nota del 5º traste de la 4ª cuerda deberá sonar igual a la 3ª cuerda al aire.
- La nota del 4º traste de la 3ª cuerda deberá sonar igual a la 2ª cuerda al aire.
- La nota del 5º traste de la 2ª cuerda deberá sonar igual a la 1ª cuerda al aire.

# CAPITULO II

## Escalas

### GRADOS DE LA ESCALA

Hemos de saber que a las notas de una escala podemos llamarlas grados. Esto lo haremos para evitar confusiones al hablar de las notas, por ejemplo: si digo *do*, es la 1ª nota de la escala de DO Mayor, pero es la 2ª en la escala de SI bemol, la 3ª en la escala de LA menor, la cuarta en la de SOL Mayor, la 5ª en la de FA, etc., pero si yo digo, 5º grado no hay duda que me refiero a la 5ª nota de una escala.

Los grados se indican con números romanos: I, ii, iii, IV, V, vi, vii (1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª nota respectivamente).

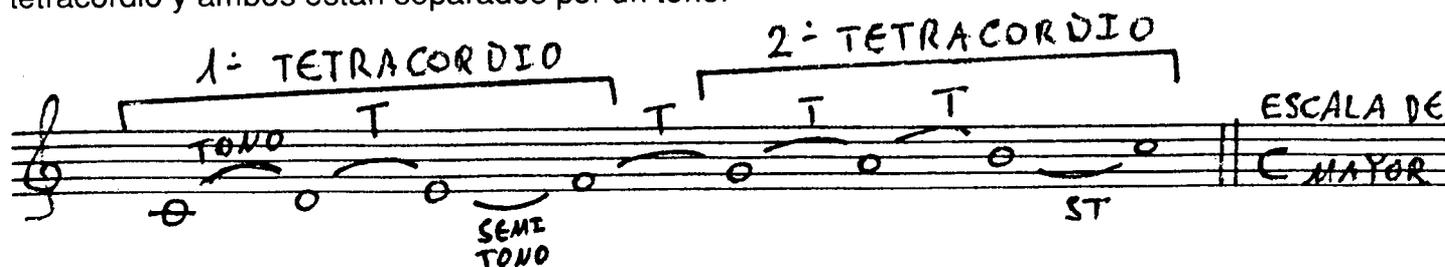
Verán que los grados I, IV y V están en mayúscula y es para diferenciar los grados tonales o primarios (que son los que definen más la tonalidad) de los grados ii, iii, vi y vii que variarán según el modo, por eso se llaman grados modales y pueden aparecer así: bii, biii, bvi y bvii. Tampoco será raro encontrar grados así: #IV, bV, #I y otras variaciones.

Los grados además reciben nombres propios: I (tónica), ii (supertónica), iii (mediante), IV (subdominante), V (dominante), vi (submediante) y vii (sensible). El bii (2ª frigia), biii (mediante menor), bvi (submediante menor), el vi mayor en una escala menor se llama (6ª dórica) y el bvii en menor se llama (subtónica) pero en mayor recibe el nombre de (7ª mixolidia).



### ESCALAS MAYORES

La escala mayor se divide en dos fragmentos análogos llamados **tetracordios**, de cuatro notas cada uno, que sirven para formar y enlazar las escalas. Tienen el semitono entre III y IV grados de cada tetracordio y ambos están separados por un tono.



A la escala de C mayor se la denomina "natural" por no tener alteraciones. De ella se deduce la estructura de la escala mayor:

**T - T - St - T - T - T - St**

De este modo, lograremos formar el resto de las escalas mayores, tomando el segundo tetracordio de la escala de C mayor y poniéndolo en el lugar del primer tetracordio de una nueva escala, y completando su estructura hasta llegar a la octava. (Cuando ponemos sólo una letra mayúscula, C, por ejemplo, quiere decir mayor).

Do Mayor  
 Sol Mayor

Entonces tenemos formada una nueva escala, la de G mayor, que tiene en su armadura de clave un sostenido en la nota *fa*. Para la próxima escala bajaremos esa alteración pasando de nuevo el segundo tetracordio al lugar de un nuevo primero (en este caso, una octava abajo para no usar líneas adicionales), y así con el resto de las escalas hasta completar una armadura de siete sostenidos creando de esta manera las Escalas Mayores con sostenidos. (No olvidemos que cuando se altera una nota en la armadura de clave, se lo hace para cualquier octava, grave o aguda).

Re Mayor  
 Fa Mayor  
 Si Mayor  
 Fa# Mayor  
 Do# Mayor

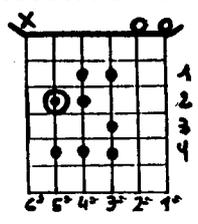
En el caso de estas dos últimas escalas, F# y C#, se usa, para mantener el diatonicismo, el *mi#* que es en realidad un *fa* natural y el *si#* que es un *do* natural.

Vemos que aquí nos falta la escala de F Mayor. De ella se deducirán las Escalas Mayores por bemoles (usando, obviamente, la estructura de la escala mayor), pero en este caso, sin usar tetracordios. La nota fundamental de la nueva escala es la de la última alteración aparecida.

Handwritten musical notation showing seven scales in treble clef, each with a key signature of one flat and a circled first note:

- 1. **F** (circled): F Major scale
- 2. **Bb** (circled): Bb Major scale
- 3. **Eb** (circled): Eb Major scale
- 4. **Ab** (circled): Ab Major scale
- 5. **Db** (circled): Db Major scale
- 6. **Gb** (circled): Gb Major scale
- 7. **Cb** (circled): Cb Major scale

### Diagrama explicativo de posiciones de acordes y escalas



X: cuerda no pulsada  
 0: cuerda al aire

Dedos de la mano izquierda  
 Cuerdas

El círculo indica la tónica o nota fundamental de cada escala, acorde o intervalo. Ejemplo: para practicar la escala mayor de C en sus siete digitaciones (ver gráfico N° 4), observamos que los diagramas 1 y 2 muestran la tónica en el 3º traste; los diagramas 3, 4 y 5 en el 8º traste; el diagrama 6 en el 10º traste y el 7 en el 15º traste.

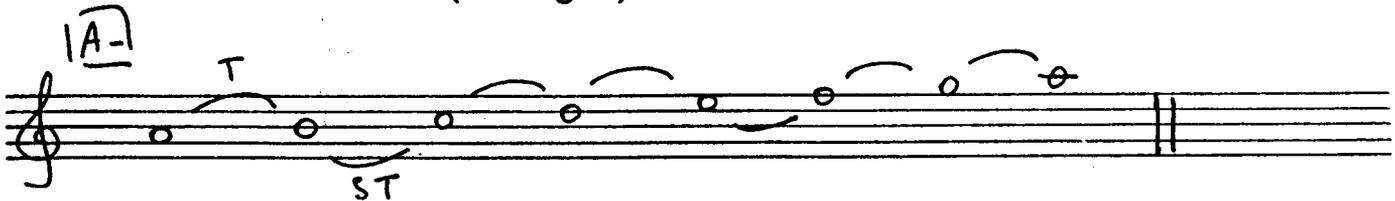
En estos y otros ejemplos subsiguientes, observarán que no está indicado el número de traste de la posición de cada digitación. Está hecho ex profeso para que todas las escalas sean practicadas en las doce tonalidades.

Los diagramas siempre deberán leerse de la 6ª a la 1ª cuerda y, cuando en la cuerda hay varias posiciones, desde la nota más grave a la más aguda.

## ESCALAS MENORES

Existen tres escalas menores básicas, sobre las cuales está basado el sistema armónico y melódico de la tonalidad menor. Estas son:

### Escala Menor Natural (o antigua)

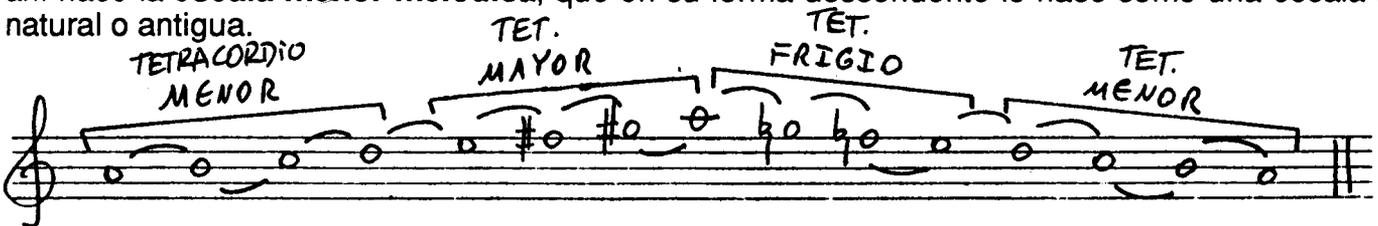


Se crea partiendo del 6º grado de una escala mayor. Se llama **relativa menor** de su escala mayor respectiva. (Todos estos ejemplos están hechos sobre la escala de LA menor. El guión delante de la letra A, quiere decir menor). Esta escala también es llamada **eólica** (ver escalas modales).

### Escala Menor Armónica



Esta escala es una evolución de la escala menor natural, con su séptimo grado ascendido. También se la considera una escala artificial. Ahora bien, el intervalo de la 6ª menor y la 7ª mayor, hace que suene a "oriental", algo no consistente con el carácter corriente de la música occidental. Al ascenderlo a un 6º grado mayor, tenemos un tetracordio menor y un segundo tetracordio mayor. De ahí nace la **escala menor melódica**, que en su forma descendente lo hace como una escala menor natural o antigua.



Cuando desciende de la misma forma que asciende, es denominada escala Bachiana, creada por el músico alemán Juan Sebastián Bach.



Las digitaciones pueden observarse en el gráfico Nº4. En algunos diagramas, notarán dos o más notas que son iguales (dos do, dos re, dos fa, etc.) en distintas cuerdas. Para nuestra comodidad, elegiremos alternativamente, una u otra, según toquemos la escala de forma ascendente o descendente. Las restantes digitaciones de la escala menor, natural o antigua, las encontraremos en el modo Eólico de las escalas modales en el punto siguiente.

NOTA: Escuchemos atentamente las escalas mayores y menores que son bien diferentes, pues las tonalidades mayores tienden a producir un estado de ánimo alegre y las menores, un estado triste o melancólico.

## CIRCULO DE QUINTAS

Si partimos de la nota *do* y nos movemos en el sentido habitual de las agujas del reloj por quintas ascendentes o en el sentido opuesto por quintas descendentes, hasta regresar al *do* inicial, estaremos formando el círculo de quintas que nos muestra la distribución de las diferentes tonalidades mayores en el círculo exterior. El círculo interior muestra las relativas menores de cada tonalidad mayor. Dentro de éste vemos la cantidad de alteraciones de cada tonalidad mayor y menor. Notemos al pie del círculo las tonalidades enarmónicas, que demuestran cómo una misma nota, acorde, escala o intervalo, pueden tener dos nombres diferentes. Algo más abajo y a los costados podemos ver el orden de bemoles y sostenidos (ver gráfico N°3).

El círculo es utilizado también para crear diferentes progresiones de acordes: ii-V-I, I-vi-ii-V, etc.

En el capítulo dedicado a las Bases encontrarán un ejemplo de las progresiones ii-V-I en la base 2, compases 9 al 15; y de I-vi-ii-V en la base 1.

## ESCALAS MODALES

También llamadas **modos gregorianos**, se forman comenzando por cada una de las notas de la escala mayor diatónica, obteniendo siete escalas diferentes denominadas **modales**. Los nombres son derivados de antiguas provincias griegas. El ejemplo siguiente está hecho sobre la escala C mayor (modo jónico). Abajo de las escalas podemos ver el nombre de cada uno de los grados de la escala y en recuadro la nota característica de cada una de ellas. Seguidamente a cada escala se puede ver el arpeggio correspondiente a cada acorde. (El 2º, 4º y 6º grados se pueden reinterpretar, a veces, como 9º, 11º y 13º, respectivamente. Para más datos recurrir al capítulo de Intervalos.)

(TRIADAS)

	ARPEGIO DE LA ESCALA
<p><b>C</b> MODO JONICO (O ESCALA MAYOR)</p>	<p>C MAJ7</p>
<p><b>D</b> DORICO</p>	<p>D-7</p>
<p><b>E</b> FRIGIO</p>	<p>E-7</p>
<p><b>F</b> LIDIO</p>	<p>F MAJ7</p>
<p><b>G</b> MIXOLIDIO</p>	<p>G7</p>
<p><b>A</b> EOLICO (O ESCALA MENOR ANTIGUA)</p>	<p>A-7</p>

18° LOCRIO

T b2 b3 11 b5 b6 7

b-7/b5

("maj" quiere decir mayor. Entonces "Cmaj7" será "DO séptima mayor")

Ver digitación en el gráfico N°4. Aclaremos que por derivar los modos de la escala mayor (jónica), usaremos las digitaciones ya vistas en el punto 1 de este capítulo. Recomiendo desarrollar las escalas modales en todas las tonalidades mayores, por sostenidos y por bemoles. También, especialmente, los modos de la escala menor melódica, menor armónica y lidia b7, por ejemplo.

## ESCALAS PENTATONICAS

Son escalas de cinco notas. Por su estructura interválica existen varios tipos de escalas pentatónicas. Las que se muestran aquí son las más comunes.

### Escala pentatónica mayor

Se escribe con las alturas del modo jónico. Deriva de la escala mayor jónica.

1C

T 2 3 4 5 6 MAJ7

PENT. MAYOR DE C

T1/2 T1/2

T 2 3 5 6

### Escala pentatónica menor

Se escribe con las alturas del relativo menor, o sea, el modo eólico. A su vez, deriva de ésta.

1A-

T 2 b3 11 5 b6 7

PENT. MENOR DE A

T1/2 T1/2

T b3 11 5 7

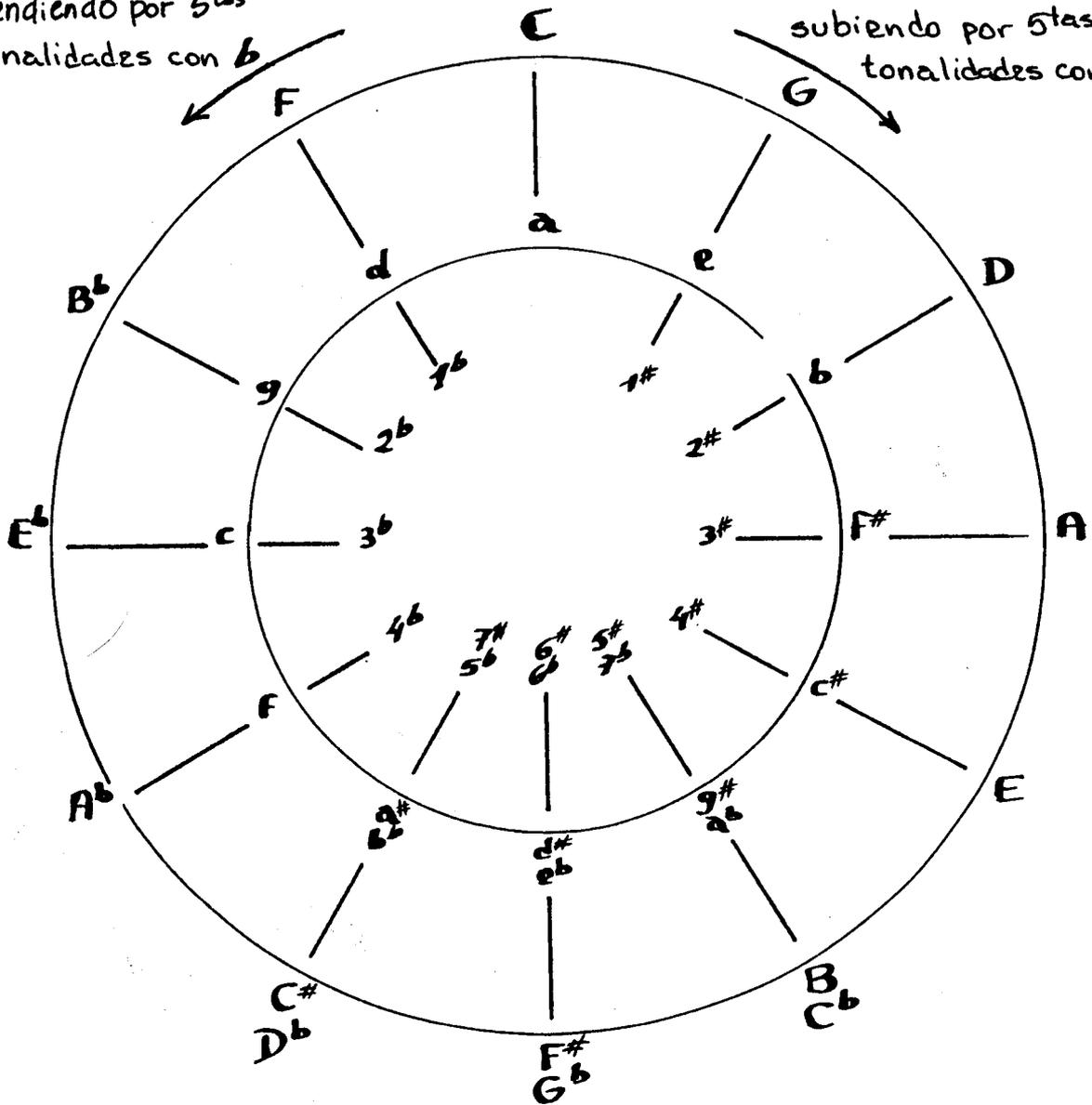
Notemos que la escala pentatónica mayor, prescinde de los grados 4º y 7º de la escala mayor jónica y que la escala pentatónica menor prescinde de los grados 2º y 6º de la escala eólica.

En los ejemplos de digitación del gráfico N°5, la nota redondeada es la tónica de la digitación de la pentatónica menor y la nota recuadrada la de la pentatónica mayor.

GRAFICO Nº3 - CIRCULO DE QUINTAS

descendiendo por 5<sup>tas</sup>  
tonalidades con b

subiendo por 5<sup>tas</sup>  
tonalidades con #



tonalidades enarmónicas

orden de  
bemoles.-

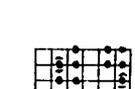
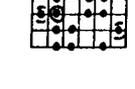
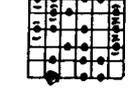
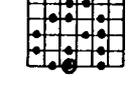
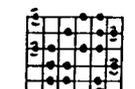
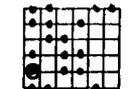
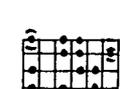
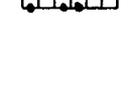
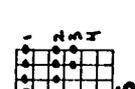
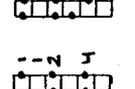
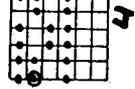
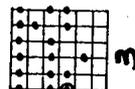
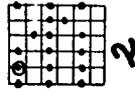
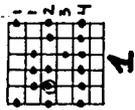
B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> D<sup>b</sup> G<sup>b</sup> C<sup>b</sup> F<sup>b</sup>

orden de  
sostenidos,-

F<sup>#</sup> C<sup>#</sup> G<sup>#</sup> D<sup>#</sup> A<sup>#</sup> E<sup>#</sup> B<sup>#</sup>

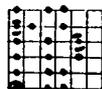
GRAFICO Nº4

ESCALA MAYOR

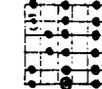
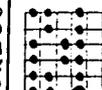
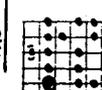
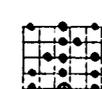
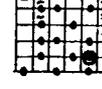
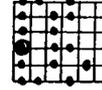
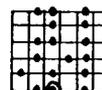
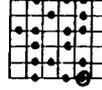
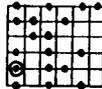
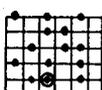


ESCALA MENOR ARMONICA

ESCALA MENOR NATURAL O ANTIGUA

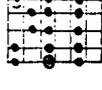
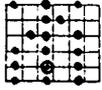


ESCALA MENOR MELODICA (DESCIENDE COMO NATURAL O ANTIGUA) O BACHIANA

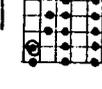
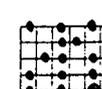
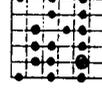
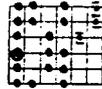
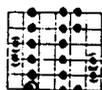


ESCALAS MODALES

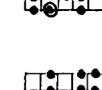
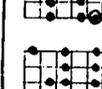
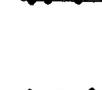
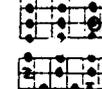
MODO DORICO



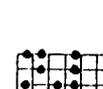
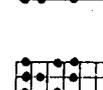
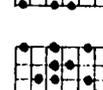
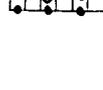
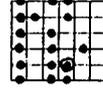
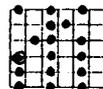
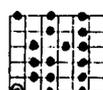
DORICO



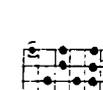
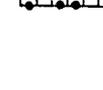
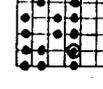
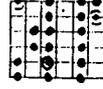
LYDIO



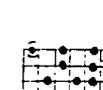
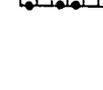
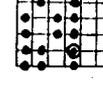
LYDIO



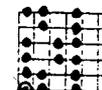
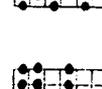
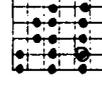
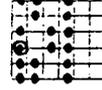
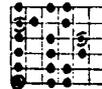
MIXO LYDIO



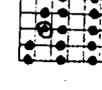
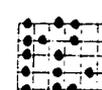
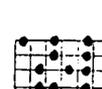
EOLICO



EOLICO



LOCRIO



Se recomienda comenzar y terminar la práctica de escalas en la tónica o nota fundamental del acorde que está circulada.

GRAFICO Nº5

PENT. MEJOR  
CON NOTAS DE PASO

PENTATONICA ALTERADA - 2ª NOTA

PENT. MEJOR  
CON NOTAS DE PASO

ESCALA PENTATONICA MAYOR Y MENOR

PENT. ALTERADA - 5ª NOTA

PENT. ALTERADA - 3ª NOTA

ESCALA LYDIA b7

ESCALA ALTERADA

ESCALA DE BLUES

ESCALA SIMETRICA DISMINUIDA

ESCALA DISMINUIDA

ESCALA TONAL

ESCALA MAYOR ARMONICA

La escala pentatónica menor incluye una serie de notas de paso (en el gráfico N°5 con cruces), que la hace muy similar a la escala de "blues" agregando notas que ésta no tiene.



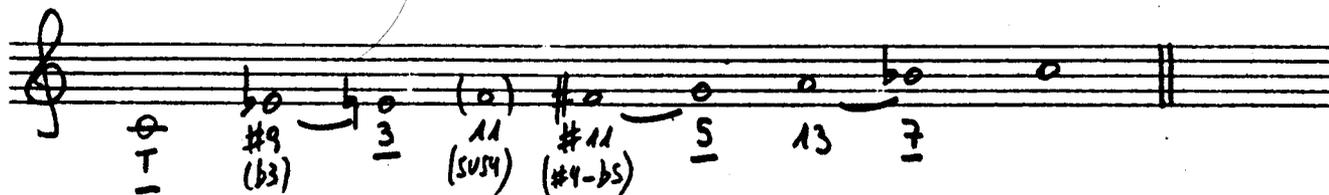
### Escalas pentatónicas alteradas

Para obtener otros sonidos que no están en las digitaciones de la pentatónica mayor y sus modos, podemos alterar algunas notas, como la 2ª, la 3ª ó 5ª, ascendiendo o descendiendo un semitono.

- Ejemplo:
- Pentatónica con 2ª nota alterada.
  - Pentatónica con 3ª nota alterada.
  - Pentatónica con 5ª nota alterada.
  - (ver gráfico N°5)

### ESCALA DE BLUES

Como su nombre lo indica, es una escala fundamentalmente usada en blues, rock y jazz. Contiene las notas características de este estilo que son la 3ª menor, la 4ª aumentada y la 7ª menor. Se utiliza sobre acordes mayores dominantes, ya que es esencialmente un acorde dominante con tres notas "blue" o de paso.

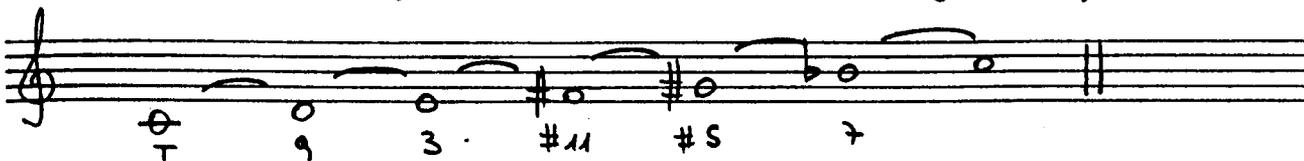


(ver digitación en el gráfico N°5)

### OTRAS ESCALAS

#### Tonal

Es una escala construida absolutamente sobre intervalos de tono entero. Se usa generalmente sobre acordes dominantes y aumentados. Tiene ascendidos los grados 4º y 5º.



#### Alterada

Es una tríada dominante, Tónica, 3ª mayor y 7ª menor (el 5º grado, cuando es justo, es el primero que puede obviarse al constituir un acorde), con sus otros cuatro grados alterados: b9, #9, #11, b13 (ver Intervalos).



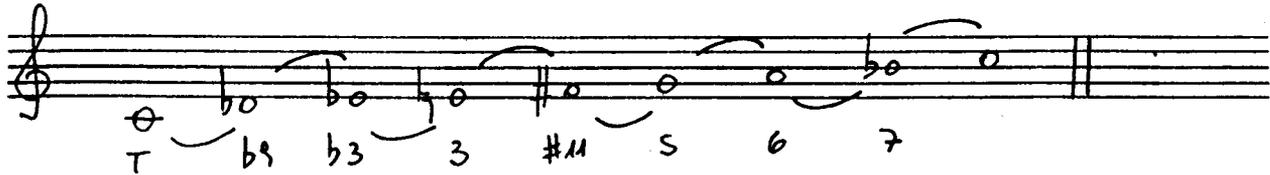
### Disminuida

Es una escala construida sobre la relación interválica T-St. Su arpeggio dará un acorde perfecto disminuido: C°7 (ver acordes a cuatro voces).



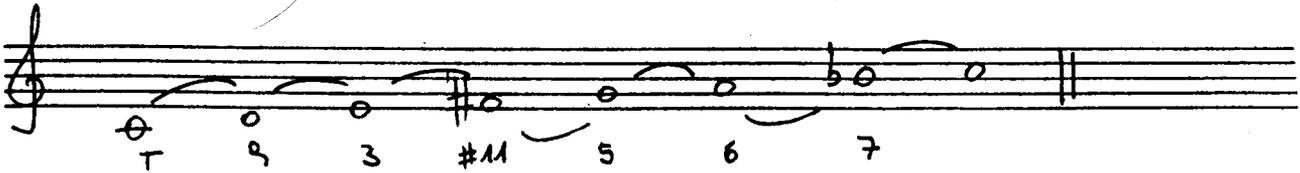
### Simétrica disminuida

Está relacionada con la escala alterada y, en especial, con la escala disminuida, ya que la relación interválica es St-T y su arpeggio también dará un acorde perfecto disminuido.



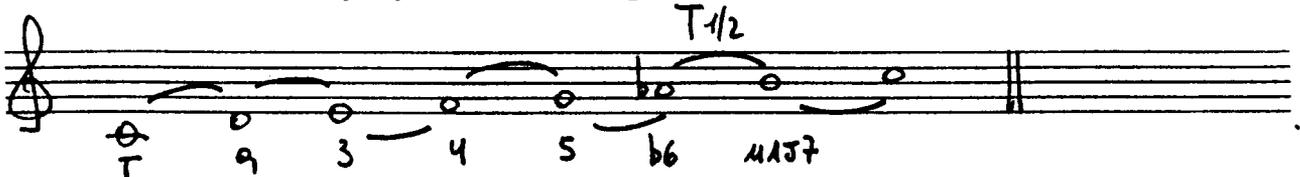
### Lidia b7

Es una escala de modo Lidio pero con su 7º grado menor. También puede entenderse como el 4º modo de la escala menor melódica ascendente.



### Mayor armónica

Es una escala mayor jónica con el 6º grado descendido.



(ver digitaciones en el gráfico N°5)

## EJERCICIOS COMPLEMENTARIOS

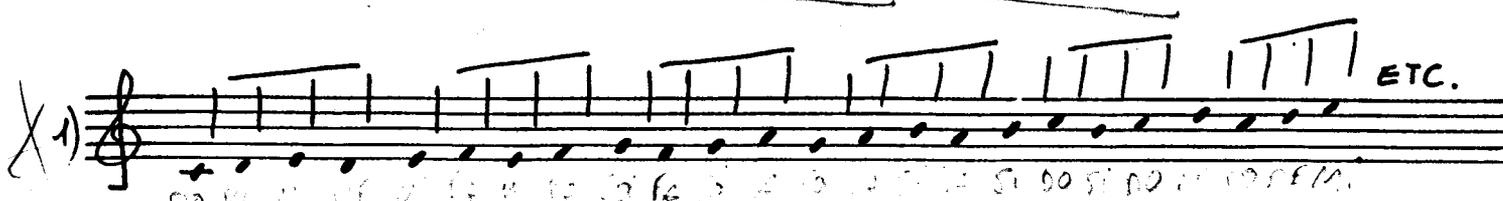
### Ejercicios sobre la escala mayor

Tener en cuenta que los ejercicios de la escala mayor sirven para los modos y para las escalas menor melódica y menor armónica.

1. descendiendo la nota B a Bb = mixolidia
2. " " " " " y E a Eb = dórica
3. " " " " " , " " " y A a Ab = eólica
4. " " " " " , " " " , " " " y D a Db = frigia
5. " " " " " , " " " , " " " , " " " y G a Gb = locria
6. ascendiendo la nota F a F# = lidia
7. descendiendo E a Eb = menor melódica
8. " " " y A a Ab = menor armónica

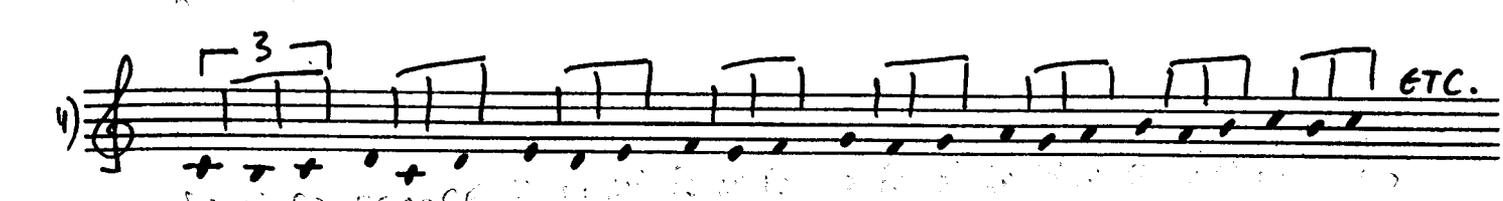
IOM

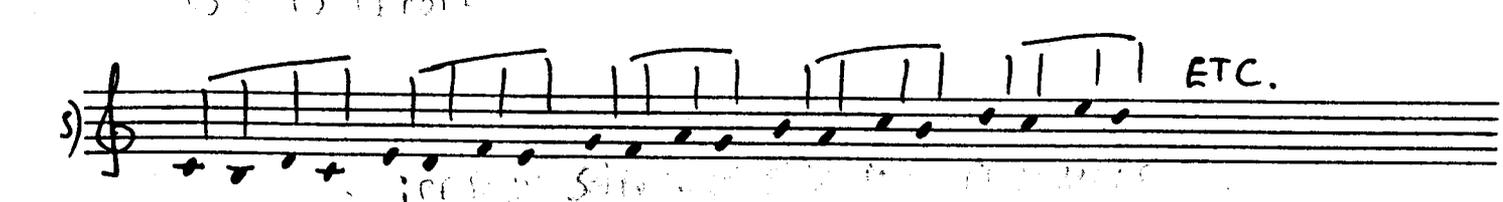
Practicar todos estos ejercicios de forma ascendente y descendente.

X-1)  ETC.

2)  ETC. (VUELVE CON EL EJ. 7)

3)  ETC.

4)  ETC.

5)  ETC.

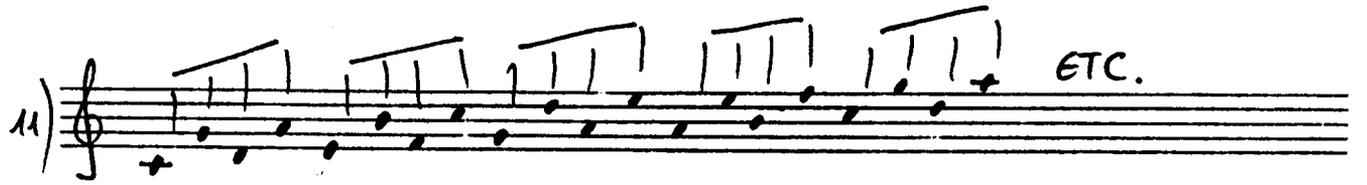
6)  ETC.

7)  ETC.

8)  ETC.

9)  ETC.

10) 

11) 

12) 

13) 

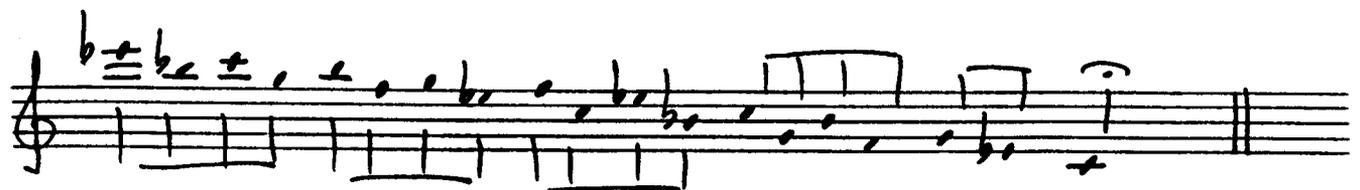
14) 

**ejercicio de ligados**

15) 

**Ejercicios sobre la escala pentatónica menor**

1) 



2) 



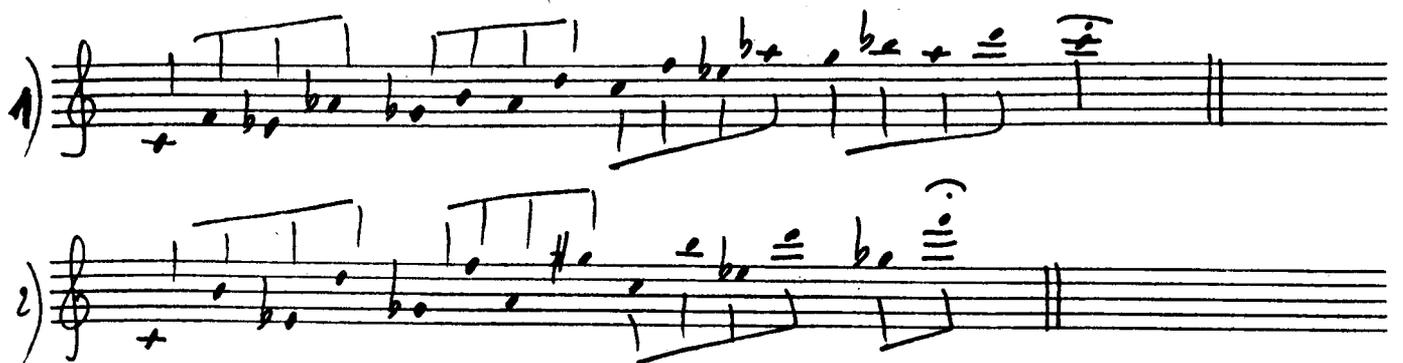
**Ejercicios sobre la escala de blues**



**Ejercicios sobre la escala tonal**



**Ejercicios sobre la escala disminuida**

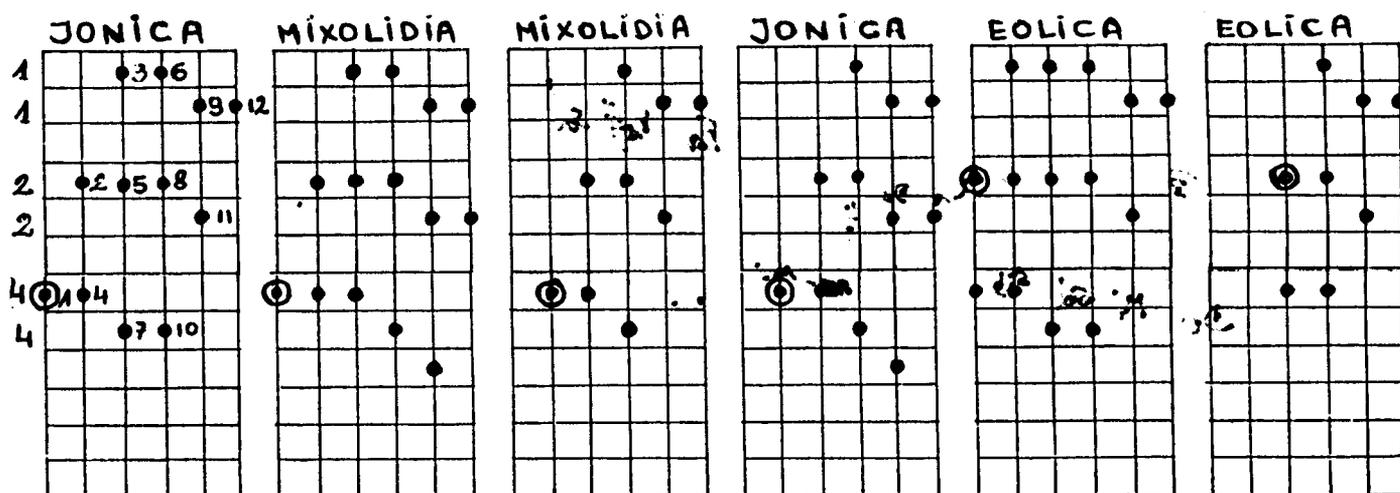


## OTRAS DIGITACIONES

Hemos agregado nuevas digitaciones que, como verán en los diagramas, necesitan una gran separación de dedos.

En el primer diagrama de Jónica se muestra, al lado de cada nota, el número de orden en que se tocarán tales notas que regirán para todas las digitaciones siguientes. Por fuera del diagrama se indican los dedos que se usarán, (1, 2 y 4) que también regirán para las demás escalas. En este tipo de digitaciones se adapta bien el "Sweep" y sirve como preparación para armonías con intervalos de 2ª.

Se recomienda buscar más posibilidades de otros modos griegos en base a éstas.



Recomendamos para todo tipo de escalas, arpeggios, intervalos, etc., tocar sin púa y conseguir un buen volumen en base a percutir fuertemente sobre el diapason con dedos de la mano izquierda (derecha para los zurdos). Atención al meñique que generalmente es más débil. Esta práctica está especialmente indicada para los que vayan a profundizar sobre el tema "tapping".

Aunque siempre se tendrán en cuenta los matices y el relax, la púa no debe tocar débilmente, los que practiquen con guitarra eléctrica es bueno que lo hagan seguido, sin amplificador, para tener un tacto real de las cuerdas y las tensiones que van a usar en los ligados, estiradas, etc. Si se toca con debilidad, un amplificador amplifica debilidad.

## IMPROVISACION CON PENTATONICAS MENORES

La escala pentatónica menor es una de las escalas más usadas.

No exageramos si decimos que el 80% de los solos están hechos con pentatónicas.

Quizás sea la primera escala que un guitarrista de rock empieza a usar y sobre sus notas aprenda a estirar, ligar, hacer vibratos, al parecer más fácilmente que sobre otras escalas.

Lo más común es tocar un rock and roll en DO por ejemplo y "solear" con una pentatónica menor o bien en la misma tonalidad o una 6ª arriba (tres trastes para atrás), es decir en LAm. Pero además existen otros usos para lo que hemos diseñado la tabla que aparece en la página siguiente.

Vemos tres tipos básicos de acorde y a continuación la distancia interválica hacia arriba (↑) o abajo (↓) en que se tocará una pentatónica menor.

Ejemplo: sobre D<sup>o</sup>M7, usar, D<sup>o</sup>M pent. (T), o REm pent. (2<sup>a</sup>↑), o SOLm pent. (5<sup>a</sup>↑).  
 Para sonidos "outside" usar la pentatónica un semitono arriba o abajo, de la tónica del acorde.

tipo de acorde		Pentatónica menor
Mayor 6,7,9, <sup>#</sup> 11	usar	2 <sup>a</sup> m↓, 3 <sup>a</sup> ↑, 6 <sup>a</sup> ↑
menor 6,7,9,11	„	T, 2 <sup>a</sup> ↑, 5 <sup>a</sup> ↑
<sup>b</sup> 9, <sup>#</sup> 9, <sup>#</sup> 11, <sup>b</sup> 13 7Dom,9,11,13	„	T 2 <sup>a</sup> ↑ 3 <sup>a</sup> m↑ 4 <sup>a</sup> ↑ 5 <sup>a</sup> ↑ 6 <sup>a</sup> ↑ 7 <sup>a</sup> m↑

Handwritten musical notation for three chords: C major 7, C7 sus4, and F major 7. Each chord is shown with a treble clef staff and a bass staff. The treble staff contains a pentatonic scale for each chord. The bass staff contains a sequence of fret numbers for the left hand. Below the bass staff, there are labels for the pentatonic scales: "Cm Pentatónica", "Cm Pent.", and "Am Pent.".

Handwritten musical notation for four chords: A minor 7, A minor 7, G7/13, and C major 7/9. Each chord is shown with a treble clef staff and a bass staff. The treble staff contains a pentatonic scale for each chord. The bass staff contains a sequence of fret numbers for the left hand. Below the bass staff, there is a label for the pentatonic scale: "Em Pent.".

# CAPITULO III

## Acordes

### INTERVALOS

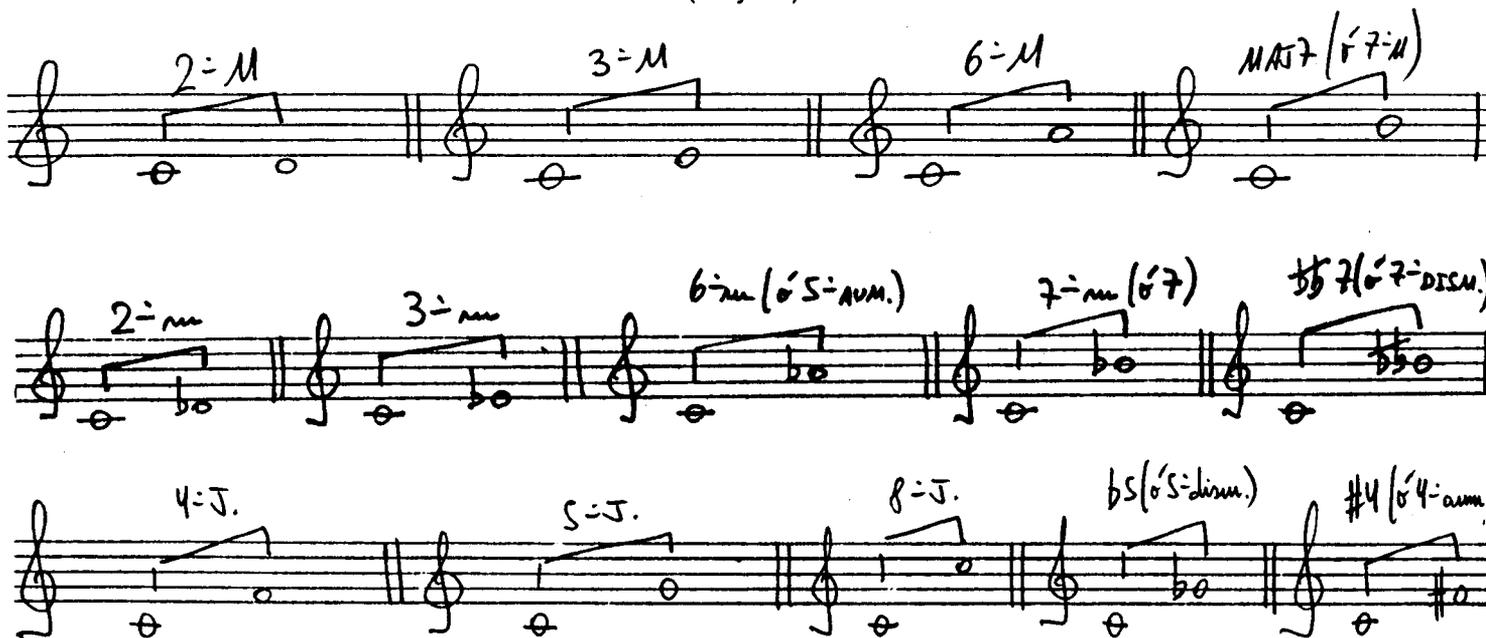
Intervalo es la distancia entre dos sonidos. Toma su nombre del número de grados que comprende. El intervalo más corto es el semitono o 2ª menor.

Se dividen en: armónicos, cuando los dos sonidos son simultáneos; melódicos, cuando los dos sonidos son consecutivos.



### Intervalos simples (están dentro de la octava)

Los intervalos pueden ser	Mayores (2ª, 3ª, 6ª y 7ª)
" " " "	Menores (2ª, 3ª, 6ª y 7ª)
" " " "	Justos (4ª, 5ª y 8ª)
" " " "	Disminuidos (5ª y 7ª)
" " " "	Aumentados (4ª y 5ª)



### Intervalos compuestos (están fuera de la octava)

Los intervalos pueden ser	Mayores (9ª y 13ª)
" " " "	Menores (9ª y 13ª)
" " " "	Justos (11ª)
" " " "	Aumentados (9ª y 11ª)

Handwritten musical notation on two staves showing intervals: 9=M, 13=M, b9 (o'9=m), b13, 11=, #9, and #11.

(Ver el cuadro general de intervalos en el gráfico N°6)

### Inversión de Intervalos

Se consigue invirtiendo la posición de las notas que lo forman, de manera que la más grave pase a ser la más aguda.

<u>Unísono</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>Octava</u>
Octava	7	6	5	4	3	2	Unísono
<u>Justo</u>	<u>mayor</u>	<u>menor</u>	<u>menor</u>	<u>aumentado</u>	<u>disminuido</u>	<u>disminuido</u>	<u>disminuido</u>
Justo	menor	mayor	mayor	disminuido	aumentado	aumentado	aumentado

DO-REB SE CONVIERTE EN REB-DO

Handwritten musical notation on three staves showing various intervals with quality labels like "MAYOR", "menor", "b2", "2=M", "b3", "3=M", "5=J", "b5", "4=J", "3=M", "b3", "2=M", "b2", "8=U", "UNISONO".

### Concepto de Fusión y Tensión

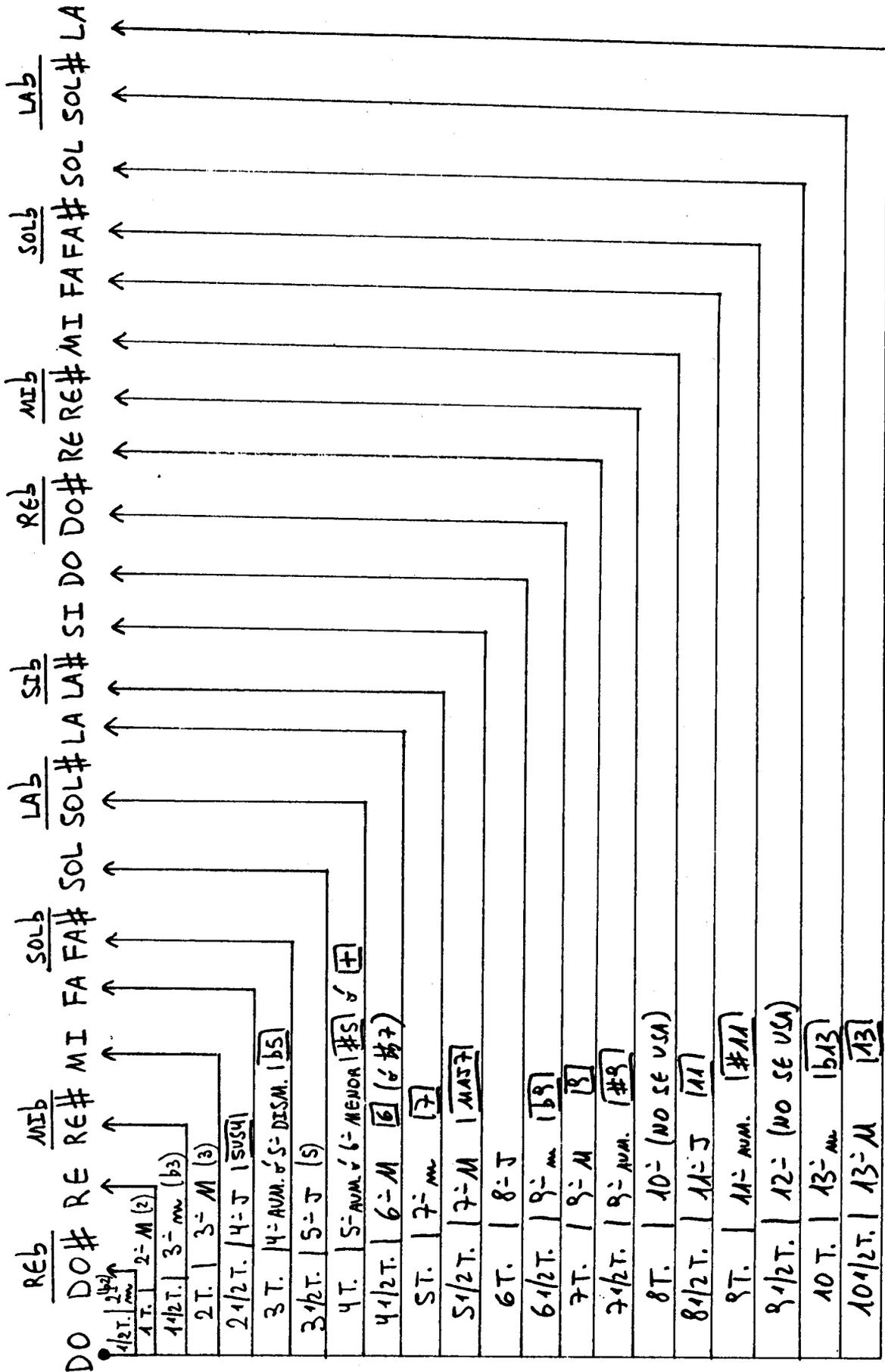
Los intervalos están agrupados en cinco categorías de tensión, usando los términos consonancia y disonancia con referencia a los grados de tensión. Un intervalo puede ser considerado disonante siempre dependiendo del contexto y estilo de la música.

Handwritten musical notation on a staff showing intervals grouped into categories: UNISONO PERFECTO, CONSONANTES PERFECTOS, CONSONANTES IMPERFECTOS, NEUTROS (TRITONO), DISONANTES SUAVES, and DISONANTES FUERTES.

Se recomienda tocar y entonar estos intervalos, con sus inversiones, en una octava superior (ver gráfico N° 8).

NOTA: En el gráfico N°7 vemos una parte del diapasón cuyo primer traste no es el primero, sino cualquiera, donde están señalados todos los intervalos con respecto a las tónicas circuladas. Este cuadro es de mucha importancia para formar acordes y analizar los intervalos de las escalas. Prestar atención a las enarmonías.

GRAFICO Nº6 - CUADRO DE INTERVALOS



NOTA: Los recuadros pertenecen a las tensiones de los acordes.  
Las posiciones de estos intervalos en el diapasón se encuentran en el gráfico Nº 8.

GRAFICO N°7 - INTERVALOS SOBRE EL DIAPASON

# 9 3 m	# 5 b 6 b 13	6 9	# 11 b 5	7 m	# 9 3 m
3	6 b 13 7 0	9	5	7	3
4 11	7 m	# 9 3 m	# 5 b 6 b 13	7	4 11
# 11 b 5	7	3	6 b 13 7 0	6 9	# 11 b 5
5	7	4 11	7 m	9	5
# 5 b 6 b 13	6 9	# 11 b 5	7	# 9 3 m	# 5 b 6 b 13
6 b 13 7 0	9	5	7	3	6 b 13 7 0
7 m	# 9 3 m	# 5 b 6 b 13	6 9	4 11	7 m
7	3	6 b 13 7 0	9	# 11 b 5	7
7	4 11	7 m	# 9 3 m	5	7
6 9	# 11 b 5	7	3	# 5 b 6 b 13	6 9
9	5	7	4 11	6 b 13 7 0	9
# 9 3 m	# 5 b 6 b 13	6 9	# 11 b 5	7 m	# 9 3 m
3	6 b 13 7 0	9	5	7	3
4 11	7 m	# 9 3 m	# 5 b 6 b 13	7	4 11
# 11 b 5	7	3	6 b 13 7 0	6 9	# 11 b 5
5	7	4 11	7 m	9	5

GRAFICO N°8

INTERVALOS SIMPLES

2-M	2-m	3-M	3-m	4-M	4-m	5-M	5-m	6-M	6-m	7	4-J.

INTERVALOS COMPUESTOS

5-J.	8-J.	b5/b#4	9-M	b7	13-M	6	11	#9	#11

POSICION CERRADA - TRIADAS MAYORES

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

TRIADAS MENORES

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

TRIADAS DISMINUIDAS

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

TRIADAS AUMENTADAS

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

## FORMACION DE ACORDES (TRIADAS)

Son grupos de tres sonidos, formados por dos terceras diatónicas consecutivas. Las tríadas básicas son cuatro: C mayor (C), C menor (C-), C disminuida (C°) y C aumentada (C+). Otra tríada posible es C con la 4ª suspendida (Csus4), donde la 3ª mayor es reemplazada por la 4ª justa.

Diagram illustrating the formation of five basic triads (C major, C minor, C diminished, C augmented, and C suspended 4th) on a musical staff. Each triad is shown with its notes and fingerings (T, 3, 5, b3, #5, sus4) and intervallic structure (2T, 1 1/2 T).

Todas estas tríadas pueden tener dos inversiones y dos posiciones: abierta y cerrada. También estudiaremos las tríadas en forma arpegiada, con el propósito de usarlas en la improvisación y las tríadas con notas dobladas (ver digitaciones en los gráficos 8, 9 y 10).

Diagram illustrating the inversions and positions of the five basic triads. The diagram is organized into sections for "POSICION CERRADA" and "POSICION ABIERTA", with sub-sections for "ESTADO FUNDAMENTAL" and "ESTADO INVERSION". Each triad is shown in its fundamental position and its two inversions.

## ACORDES a 4 VOCES (ARPEGGIOS)

Se forman agregando a la tríada una cuarta nota diatónica (7º grado, pero también puede ser el 6º grado).

Diagram illustrating the formation of seven 4-note chords (arpeggios) based on the five basic triads. Each chord is shown in its fundamental position with notes and fingerings (T, 3, 5, 7, #5, 6, b6).

En los gráficos 12 y 13 podemos ver las posiciones de los arpeggios sobre el diapasón. Recomiendo hacer las inversiones de estos arpeggios.

### ACORDES A 5 O MAS VOCES

A los acordes de cuatro voces les podemos agregar una o más terceras diatónicas consecutivas (hasta tres), para formar arpeggios más amplios. En el gráfico N°11 podemos ver qué tensiones (¿leyeron el punto "Concepto de Fusión y Tensión"?) usar en cada acorde, ya sea mayor, menor, disminuido o aumentado.

Las **tensiones melódicas** están destinadas a embellecer nuestro acompañamiento o a ser usadas como notas de paso. El saber aplicarlas, en su momento debido, nos ayudará a acrecentar nuestra solidez en el instrumento. Ahora veamos los acordes de manera arpegiada (los números debajo de cada diagrama representan las notas del acorde y tensiones correspondientes):

#### Acordes mayores

### Acordes menores

En los gráficos 13 al 15 podremos ver las posiciones de los arpeggios sobre el diapasón y en los gráficos 16 al 20 las posiciones de los acordes sobre el diapasón con sus tensiones e inversiones.

### OBSERVACIONES SOBRE LAS SIMILITUDES ENTRE CIERTOS ACORDES

Para distintos propósitos, como el de la sustitución y rearmonización, podemos notar que:

- Un acorde mayor 6<sup>a</sup> puede ser sustituido por un acorde menor 7<sup>a</sup> que se encuentre a una 6<sup>a</sup> mayor arriba de la tónica de dicho acorde, cualesquiera sean las inversiones de ambos.  
Ejemplo:
  - a) C6 en 3<sup>a</sup> inversión es igual a A-7 en posición fundamental.
  - b) A-7 en 1<sup>a</sup> inversión es igual a un C6 en posición fundamental.
  - c) C6 en 1<sup>a</sup> inversión es igual a un A-7 en 2<sup>a</sup> inversión.
  - d) A-7 en 3<sup>a</sup> inversión es igual a un C6 en 2<sup>a</sup> inversión.
- Todas las inversiones de los acordes menores 6<sup>a</sup> recuerdan la sonoridad de un acorde semidisminuido (-7/b5), que se encuentra a una 6<sup>a</sup> mayor arriba de la tónica del antedicho acorde. Y todas las inversiones de ambos acordes, recuerdan la sonoridad de un acorde 7/9 que se encuentra una tercera mayor abajo del semidisminuido y a una cuarta justa arriba del menor 6<sup>a</sup>.  
Ejemplo:  
D-6 en cualquier inversión recuerda la sonoridad de un B-7/b5 y ambos recordarán la sonoridad de un G7/9.

- Los acordes disminuidos de 7ª con o sin extensiones, recuerdan el sonido de los 7/b9, que están a una tercera mayor abajo de la tónica del acorde disminuido. Recordar también que el disminuido se repite cada cuatro trastes (terceras menores). Cualquiera de ellos se sustituyen entre sí.  
Ejemplo:  
C°7 sustituye a Ab7/b9.
- Un acorde de 7ª dominante en tercera inversión, puede sustituir a un 7/b9/b5, que se encuentre una 5ªb arriba de la tónica del dominante en tercera inversión.  
Ejemplo:  
D7/C sustituye a Ab7/b5/b9.
- Un acorde mayor 6ª con 9ª y 11ª aumentada recuerda el sonido de un 7/9 en tercera inversión que está una segunda arriba.  
Ejemplo:  
C6/9/#11 sustituye a  $\frac{D7/9}{C}$ .
- Deberán ser analizadas las distintas interpretaciones enarmónicas de las notas de un mismo acorde (usaremos como ayuda el gráfico N°6 de Intervalos).  
Ejemplo:  
La estructura de un Cmaj7 puede ser reanalizada como un D7sus4/9/13, sin su tónica correspondiente.
- Los acordes aumentados se repiten cada cinco trastes (terceras mayores), manteniendo la misma sonoridad y sustituyéndose entre sí.
- Experimentar con tríadas que contengan bajos ajenos a su estructura y analizar los distintos acordes o funciones superiores.  
Ejemplo:  
D/C puede ser interpretado como D7 en tercera inversión.  
F/G puede ser interpretado como G7sus4/9 ó G-7/9/11.

Practicar distintas digitaciones de las propuestas en este libro.

### Poliacordes

Generalmente son llamados así dos acordes en tríadas, superpuestos. Por ejemplo D/C, querría decir "tríada de D sobre una tríada de C, pero esto es más común para el piano ya que se usan dos manos independientes. Nosotros los guitarristas lo entenderemos como "tríada de D con el bajo en C", o sea, en todos los casos que nos encontremos debemos entenderlo como un acorde con un bajo diferente a la tónica, en este caso, se llamará "acorde híbrido".

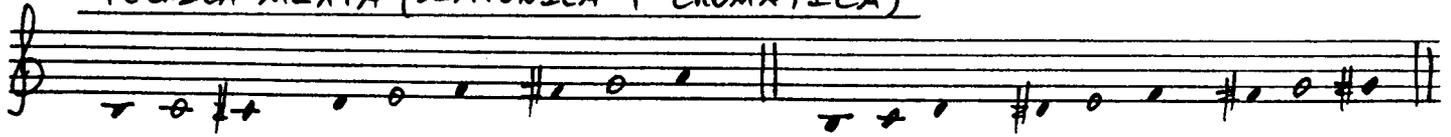
### ADORNOS Y EMBELLECIMIENTOS

Las tríadas, arpeggios y escalas, pueden ser adornadas o embellecidas, para lograr líneas melódicas más variadas. Usaremos para ello tres técnicas básicas, dando los ejemplos con la tríada de C mayor en redondas.

TECNICA DIATONICA

TECNICA CROMATICA

## TECNICA MIXTA (DIATONICA Y CROMATICA)



### IMPROVISACION CON TRIADAS

Es posible superponer sobre un acorde diferentes tríadas que producirán notas del acorde o tensiones (ver ejemplo).

Las tríadas que se usen pueden ser de la escala del acorde (gráfico del catálogo de acordes). Para provocar sonidos "outside" (fuera de la armonía, notas no del acorde) basta con tocar desfasados un semitono arriba o abajo cualquier tríada teniendo como destino algún sonido "inside" (dentro de la armonía).

Será necesario, a veces, usar notas de paso diatónicas y/o cromáticas para ampliar el recurso. Usar todos los tipos de tríadas, abiertas, cerradas, arpegiadas, en todas las inversiones.

No es necesario usar siempre las tres notas de la tríada, ciertas tríadas esbozan su sonoridad con sólo dos notas como es el caso de las tríadas aumentadas y/o disminuidas que con la T y 5ª ó 3ª y 5ª ya se evidencian.

El resultado de la improvisación con tríadas es una sonoridad más abierta y original.

En la tabla vemos las posibilidades parciales; funciona igual que la de pentatónicas.

tipo de acorde		tríada Mayor	tríada menor	tríada dism.	tríada aum.
Mayor 6,7,9,#11	usar	2 <sup>a</sup> ↑, 5 <sup>a</sup> ↑	2 <sup>m</sup> ↓, 3 <sup>a</sup> ↑, 6 <sup>a</sup> ↑	#4 <sup>a</sup> ↑	—
menor 6,7,9,11	"	2 <sup>a</sup> ↓, 3 <sup>m</sup> ↑, 4 <sup>a</sup> ↑	2 <sup>a</sup> ↑, 5 <sup>a</sup> ↑	6 <sup>a</sup> ↑	—
7 <sup>a</sup> Dom. 9,11,13	"	2 <sup>a</sup> ↓, 2 <sup>a</sup> ↑, 3 <sup>m</sup> ↑, 4 <sup>a</sup> ↑	2 <sup>a</sup> ↑, 3 <sup>m</sup> ↑, 5 <sup>a</sup> ↑, 6 <sup>a</sup> ↑	3 <sup>a</sup> ↑, #4 <sup>a</sup> ↑	2 <sup>a</sup> ↓, 2 <sup>a</sup> ↑, #4 <sup>a</sup> ↑

# IMPROVISACION CON INTERVALOS DE 4ª (5ª)

Este es otro punto de vista de la improvisación que se diferencia de otros recursos por la sonoridad que se logra. Decimos que es otro punto de vista porque objetivamente las notas del acorde y/o tensiones que se obtienen son las mismas que las que se logran usando tríadas o pentatónicas, las diferencias son de sonoridad y de distintas dificultades técnicas.

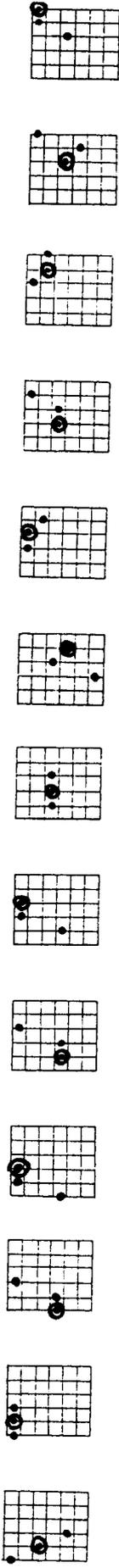
El ejemplo ilustra unos compases de un solo con profusión de intervalos de 4ª, algunos de 5ª y varios de 2ª y 3ª para unificar.

Los intervalos de 4ª, son los que le dan esa sonoridad especial. Las indicaciones no son más que practicar los intervalos de 4ª en varias escalas y luego darles forma melódica. Sobre un 7 Dom. usar intervalos de 4ª de la escala mixolidia de la misma tónica del acorde. Pero si el 7 Dom. es un V de la tonalidad menor será más propio usar intervalos de 4ª de la escala menor armónica o melódica. Si el 7 Dom. tiene 5ª+, irán bien intervalos de 4ª de la escala tonal.

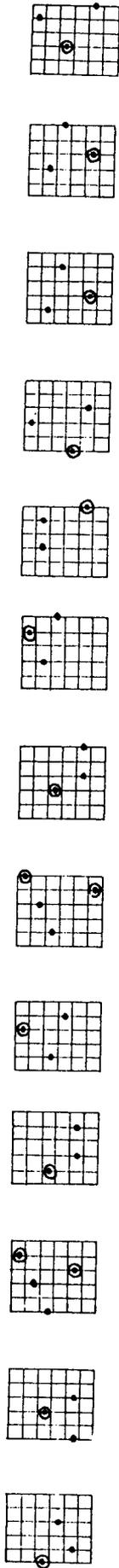
The musical notation consists of three systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is E major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first system starts with an E7 chord and includes intervals of 4th and 5th. The second system continues with intervals of 4th, 5th, and 4th. The third system includes intervals of 4th and 4th, with the word 'SIMILE' written in the bass line.

GRAFICO N°9

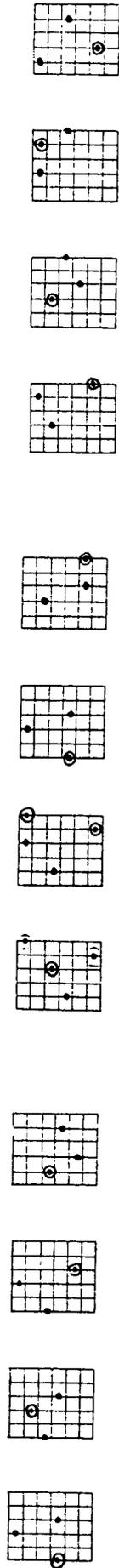
POSICION CERRADA - TRIADAS SUSPENDIDAS



POSICION ABIERTA - TRIADAS MAYORES



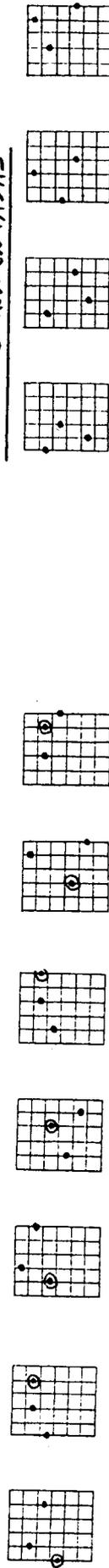
TRIADAS MENORES



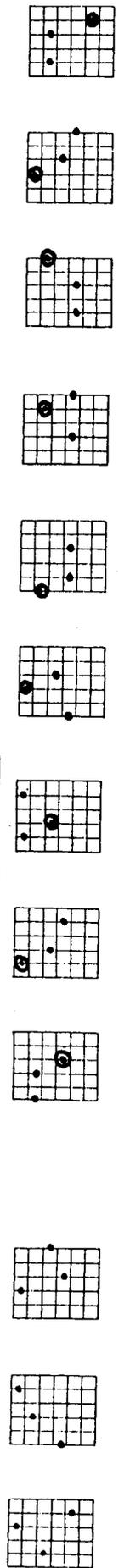
TRIADAS DISMINUIDAS



TRIADAS AUMENTADAS



TRIADAS SUSPENDIDAS



POSICION ARPEGGIADA - TRIADAS MAYORES

TRIADAS MENORES

TRIADAS DISMINUIDAS

TRIADAS AUMENTADAS

TRIADAS SUSPENDIDAS

TRIADAS MAYORES CON NOTAS DOBLADAS

TRIADAS MENORES CON NOTAS DOBLADAS

# GRAFICO Nº11 - TENSIONES MELODICAS

C6

Tmaj7 T9 T#11

Cmaj7

Tmaj7 T9 T#11

LA T<sup>MAJ7</sup>, A PESAR DE SER NOTA DEL ACORDE TAMBIEN ES CONSIDERADA UNA TENSION.

C-6

Tmaj7 T9 T11

C-7

T9 T11

LA T<sup>9</sup> NO SE ESCRIBE USUALMENTE EN LOS ACORDES DEL GRADO III-7, YA QUE ESA NOTA ES LA #4

C-7/b5

T9 T11 Tb13

ó b5 DE LA ESCALA "MADRE" DE MODO JONICO, Y POR LO TANTO ES UN GRADO QUE ESTA FUERA DE LA ESCALA.

C7

T9 T#9 T11 T#11 Tb13 T13

C#7

T9 T#11

C°7

T9 T11 Tb13 Tmaj7

LAS TENSIONES SE ENCUENTRAN UN TONO ARRIBA DE CADA NOTA DEL ACORDE.

C7sus4

T9 T11 T13

GRAFICO Nº12

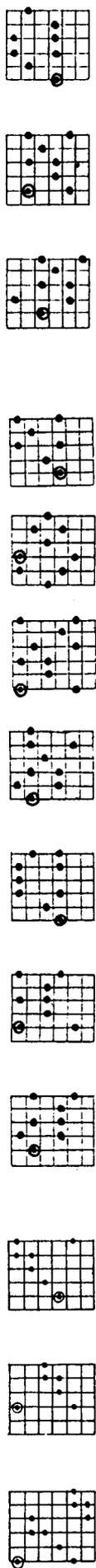
MAT7/#5

ARPEGIO DE ACORDE MAI 7

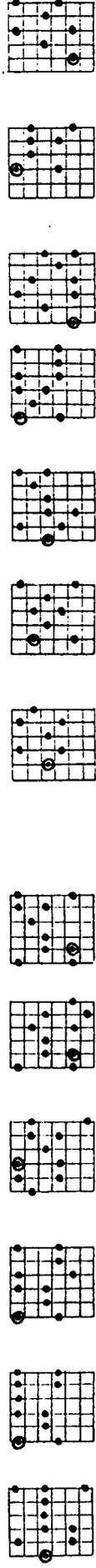


ARPEGIO DE ACORDE DE 7 (DOMINANTE)

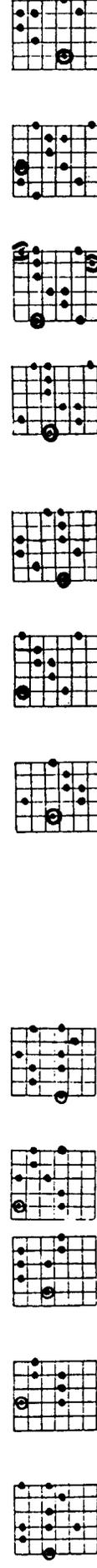
-7



-7/b5



-/MAT7



7/#-

+7

7o

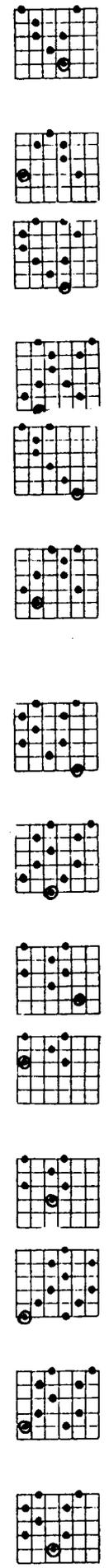
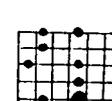
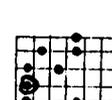
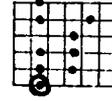
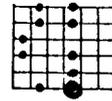
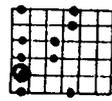
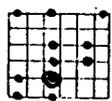
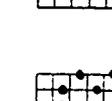
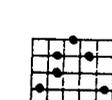
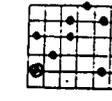
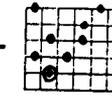


GRAFICO N°13

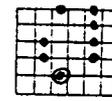
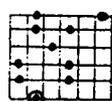
7sus4



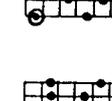
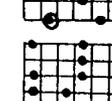
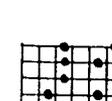
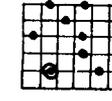
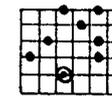
7/4



6

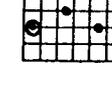
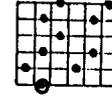
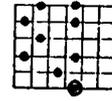
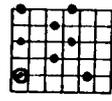
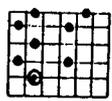


9-

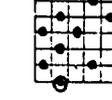
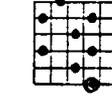
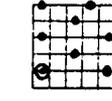
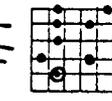


ACORDES A 5 & MAS VOCES

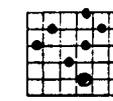
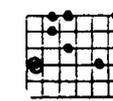
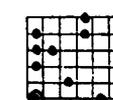
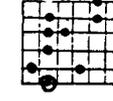
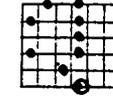
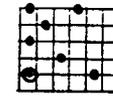
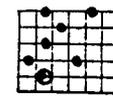
7/b9



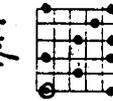
7/9



8#7



7/11



7#7

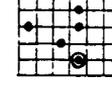
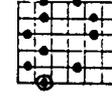
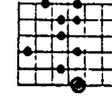
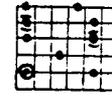
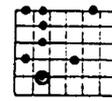


GRAFICO N°14

$\frac{b_8}{7/b_{13}}$

$\frac{9}{7/13}$

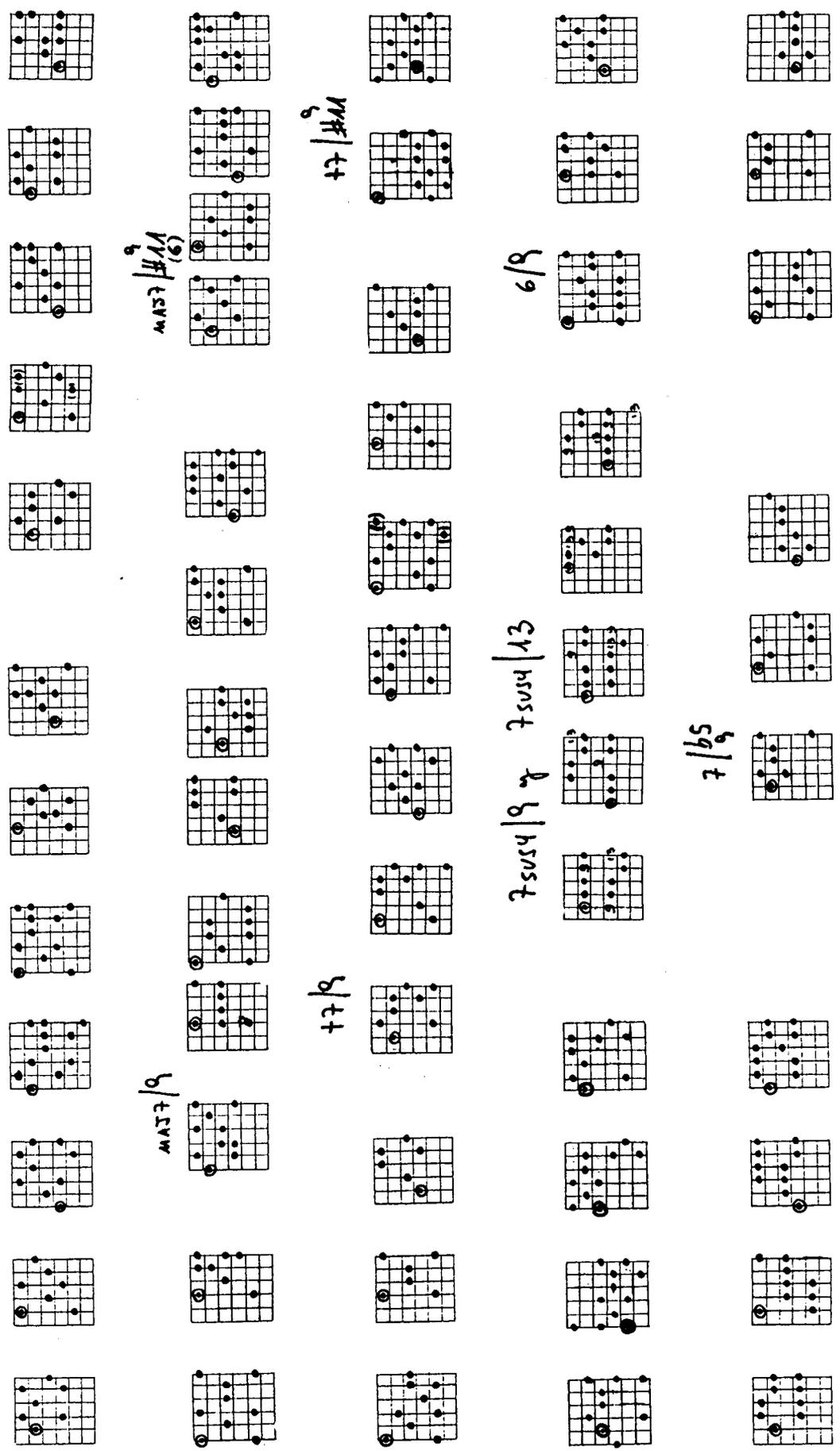
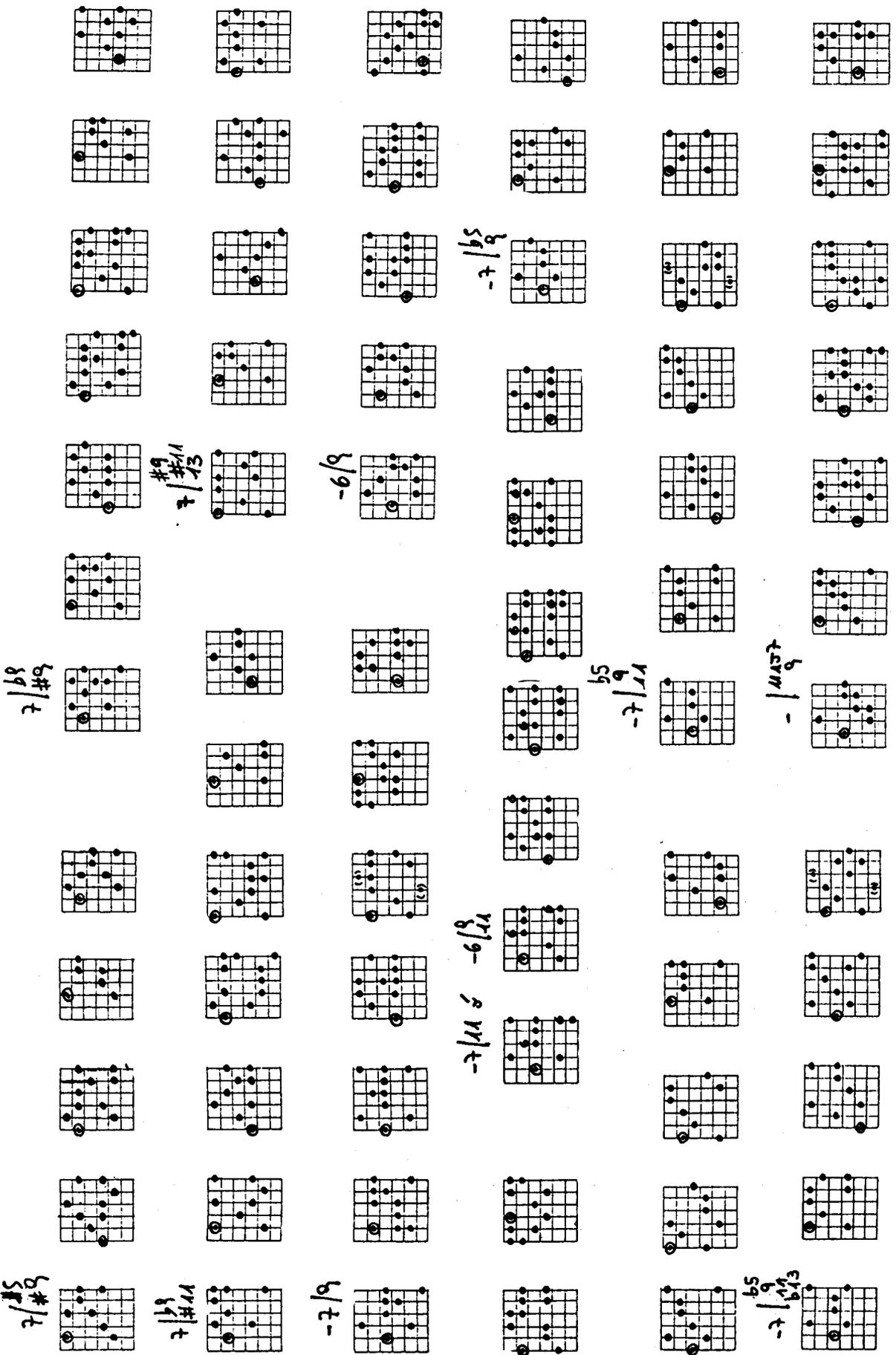


GRAFICO N°15



# GRAFICO N°16

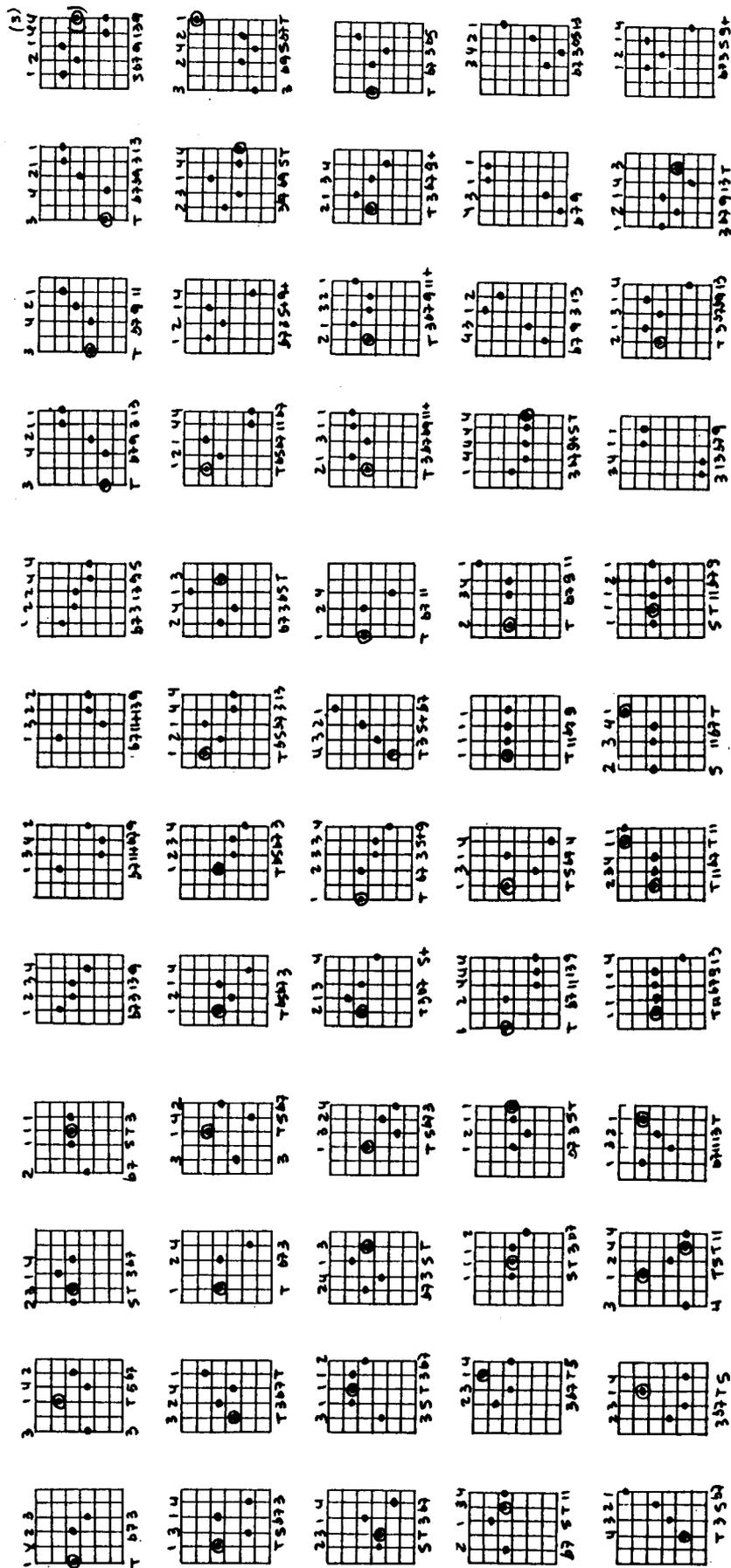
## ACORDES MAJ 7 CON SUS EXTENSIONES

The diagram displays 70 guitar chord diagrams for major 7th chords with extensions, arranged in 10 rows and 7 columns. Each diagram shows a 6-string guitar fretboard with dots for fingerings and numbers for fret positions. The diagrams are arranged in 10 rows and 7 columns. Some diagrams include Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) and a circled number (6) indicating the 6th fret.

Los números en la parte superior de cada diagrama, son los dedos de la mano izquierda.  
 Los números en la parte inferior indican el grado de la nota en cuestión.

# GRAFICO N°17

ACORDES DE 7: (DOMINANTES) EN TODAS SUS EXTENSIONES



ACORDES DE 6: 6/9 Y SUS EXTENSIONES

ACORDES DE 7: (CONTINUACION)

The diagram displays 48 guitar chord diagrams arranged in 4 rows and 12 columns. Each diagram shows a 6-string guitar fretboard with dots representing notes. A circled number indicates the root of the chord. The diagrams are organized as follows:

- Row 1 (6/9 chords):** 12 diagrams for 6/9 chords in various positions (e.g., 222341, 231141, 31211, 21111, 2444, 2311, 2131, 2443, 22144, 22143, 1421, 21314, 2144, 1321, 2144, 1312, 2144, 2144, 2144).
- Row 2 (7 chords and extensions):** 12 diagrams for 7 chords and extensions (e.g., 22143, 231141, 31211, 21111, 2444, 2311, 2131, 2443, 4231, 2314, 2314, 1314, 21144, 1444, 1444, 1444).
- Row 3 (7 chords and extensions):** 12 diagrams for 7 chords and extensions (e.g., 22143, 231141, 31211, 21111, 2444, 2311, 2131, 2443, 4231, 2314, 2314, 1314, 21144, 1444, 1444, 1444).
- Row 4 (7 chords and extensions):** 12 diagrams for 7 chords and extensions (e.g., 22143, 231141, 31211, 21111, 2444, 2311, 2131, 2443, 4231, 2314, 2314, 1314, 21144, 1444, 1444, 1444).

# GRAFICO N°19

## ACORDES MENORES 7: CON SUS EXTENSIONES

3 1 1 4  
T 6 3 5 3

3 2 4 1  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

1 1 4 2  
T 6 3 5 3

2 1 4 4  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

4 2 5 1  
T 6 3 5 3

4 2 5 1  
T 6 3 5 3

2 3 4 1  
T 6 3 5 3

1 2 1 1  
T 6 3 5 3

1 2 1 1  
T 6 3 5 3

4 1 1 1  
T 6 3 5 3

4 2 1  
T 6 3 5 3

4 3 2 1  
T 6 3 5 3

4 2 3 1  
T 6 3 5 3

1 3 1 2  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

1 1 1 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

1 3 2 2 4 4  
T 6 3 5 3

1 3 2 1  
T 6 3 5 3

2 3 4 1  
T 6 3 5 3

3 1 1 4 2  
T 6 3 5 3

2 3 1 4 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4 4  
T 6 3 5 3

1 3 2 2  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

1 3 2 1  
T 6 3 5 3

1 3 2 2  
T 6 3 5 3

1 3 2 1 4  
T 6 3 5 3

2 1 1 3 4  
T 6 3 5 3

2 1 1 3 4  
T 6 3 5 3

1 1 1 2 2  
T 6 3 5 3

2 3 1 4 4  
T 6 3 5 3

1 3 1 1 1 4  
T 6 3 5 3

2 1 4 2 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

3 4 2 2 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

1 3 2 1 1  
T 6 3 5 3

1 3 2 2  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

4 2 3 1  
T 6 3 5 3

4 2 3 1  
T 6 3 5 3

4 1 3 2  
T 6 3 5 3

3 2 1 4  
T 6 3 5 3

2 1 3 4  
T 6 3 5 3

4 2 3 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

3 0 3 4 1 1  
T 6 3 5 3

4 2 3 1  
T 6 3 5 3

1 3 4 2  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

3 4 2 1  
T 6 3 5 3

2 1 1 1 3  
T 6 3 5 3

4 2 1 3  
T 6 3 5 3

3 2 1 4  
T 6 3 5 3

3 1 1 1 1  
T 6 3 5 3

1 1 1 2  
T 6 3 5 3

4 0 3 4 0 0  
T 6 3 5 3

2 0 3 4 0  
T 6 3 5 3

3 1 4 2 1  
T 6 3 5 3

1 2 3 4  
T 6 3 5 3

1 4 1 2 1  
T 6 3 5 3

## ACORDES -7/bs

1 3 2 1 4  
T 6 3 5 3

4 2 1 1  
T 6 3 5 3

2 3 4 1  
T 6 3 5 3

3 1 4 2  
T 6 3 5 3

4 2 5 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

2 1 4 4  
T 6 3 5 3

1 1 4 2  
T 6 3 5 3

2 2 4 1  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

3 1 1 4  
T 6 3 5 3

1 3 2 1  
T 6 3 5 3

1 2 1 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

1 3 2 2 4 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

1 3 1 2  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4 1  
T 6 3 5 3

2 1 1 4 2  
T 6 3 5 3

2 3 4 1  
T 6 3 5 3

## ACORDES -/MAJ7

1 3 2 1 4  
T 6 3 5 3

1 3 2 2  
T 6 3 5 3

1 3 2 1 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

3 4 2 2 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 1 4 2 1  
T 6 3 5 3

1 3 1 1 1 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4 4  
T 6 3 5 3

1 1 1 2 2  
T 6 3 5 3

2 1 1 3 4  
T 6 3 5 3

2 1 1 1 3 4  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

1 3 4 2  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

4 2 3 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

2 1 3 4  
T 6 3 5 3

3 2 1 4  
T 6 3 5 3

4 1 3 2  
T 6 3 5 3

2 1 1 3  
T 6 3 5 3

4 2 1 1  
T 6 3 5 3

## ACORDES -7/#5

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

1 3 4 2  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

3 1 4 2  
T 6 3 5 3

4 2 3 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

2 1 4 4  
T 6 3 5 3

1 1 4 2  
T 6 3 5 3

2 2 4 1  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

3 4 2 1  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

1 3 4 2  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

3 1 4 2  
T 6 3 5 3

4 2 3 1  
T 6 3 5 3

2 3 1 4  
T 6 3 5 3

2 1 4 3  
T 6 3 5 3

2 1 4 4  
T 6 3 5 3

1 1 4 2  
T 6 3 5 3

2 2 4 1  
T 6 3 5 3

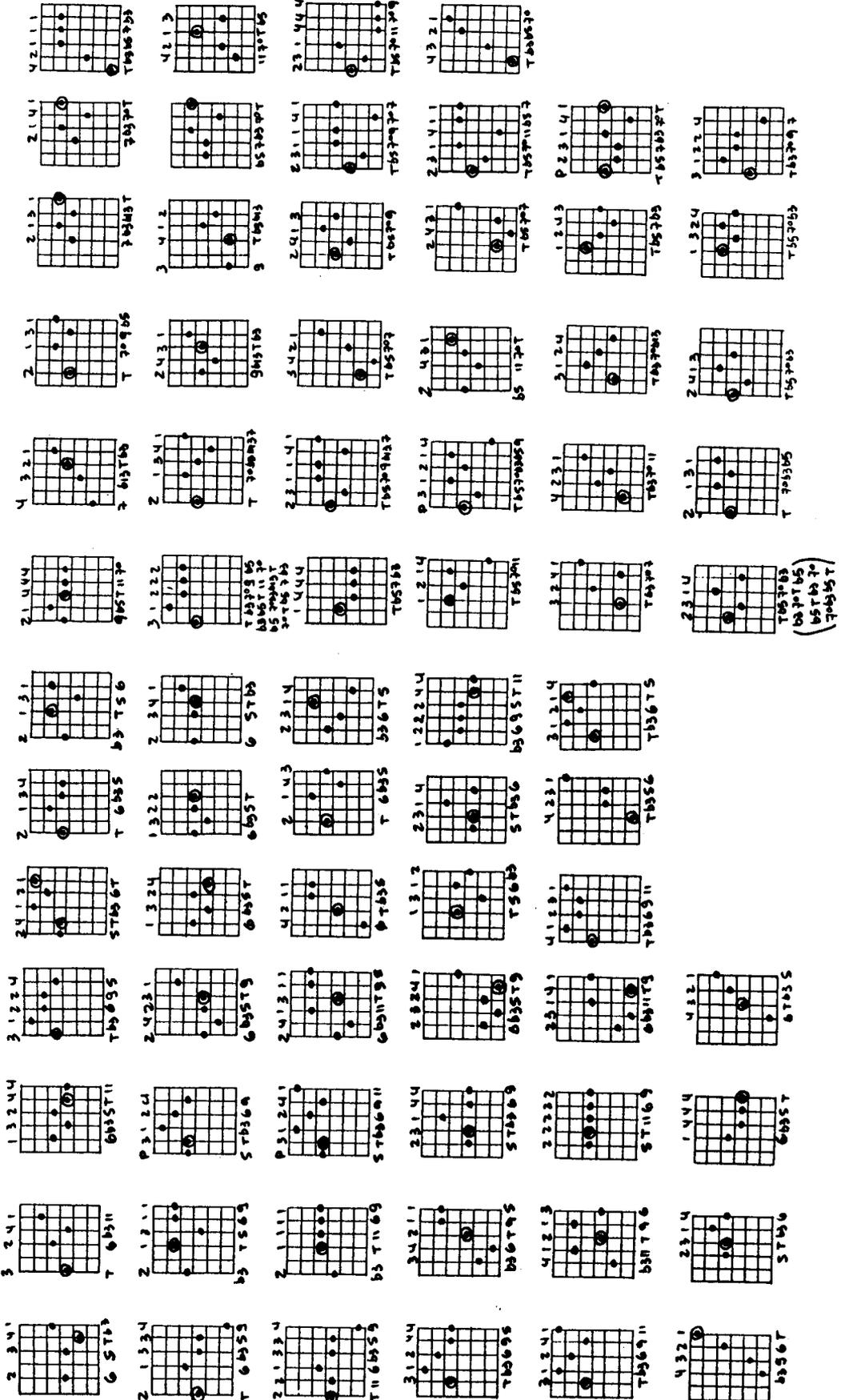
2 1 4 3  
T 6 3 5 3

3 4 2 1  
T 6 3 5 3

GRAFICO Nº20

ACORDES DISMINUIDOS CON SUS EXTENSIONES

ACORDES MEJORES 6-7 Y 6/9 CON SUS EXTENSIONES

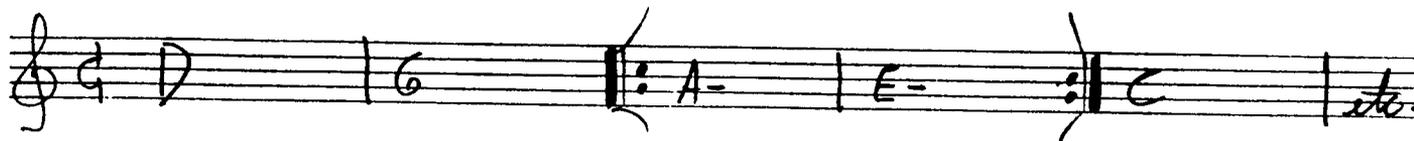


# CAPITULO IV

## Técnicas de interpretación

### SIGNOS DE REPETICION

El más común es el formado por dos corchetes dobles con dos puntos, que indica repetición de lo contenido dentro de ellos.



Si la obra lo requiere puede repetirse más veces, x3, x4, x7, etc.

Junto al segundo corchete también puede encontrarse que el o los compases, encerrados en una casilla, deben tocarse las veces que se indique en la misma.



### D. C.: (da capo)

Indica volver al comienzo de la obra.

### El Segno:



Este símbolo debe aparecer por lo menos dos veces en una obra. Cuando se lo encuentre por segunda vez, se vuelve adonde lo encontramos por primera vez y proseguimos desde allí.

### Otro Signo:



Tiene las mismas indicaciones que el **Segno**.

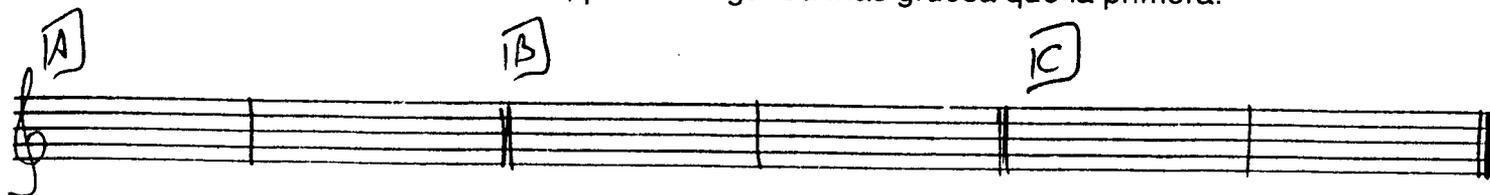
### Coda:

Son los compases finales de una obra.

En partituras provenientes de EE.UU., a veces, y Coda, significan lo mismo.

### SIGNOS DE UBICACION

Se usarán dos líneas divisorias para separar secciones dentro de la obra y, para indicar el final de la misma, se utilizarán dos también, pero la segunda más gruesa que la primera.



Usamos números para ubicar el compás que deseamos ver en determinado momento, como una manera de ganar tiempo en los ensayos.



El próximo signo lo usaremos para indicar varios compases de silencio. Podemos ubicar allí el número necesitado por nosotros.



### Simile

Indica repetir la misma rítmica (ya sea de notas o de acordes), en el o los próximos compases.

### Fade Out

Indica que una parte de la obra debe repetirse, bajando lentamente la intensidad del volumen (*diminuendo*), hasta que desaparezca completamente.

## ARTICULACIONES

### Staccato

Indica sonido seco, una nota de duración muy corta. Se representa con un punto arriba de la cabeza de la nota.

### Marcato

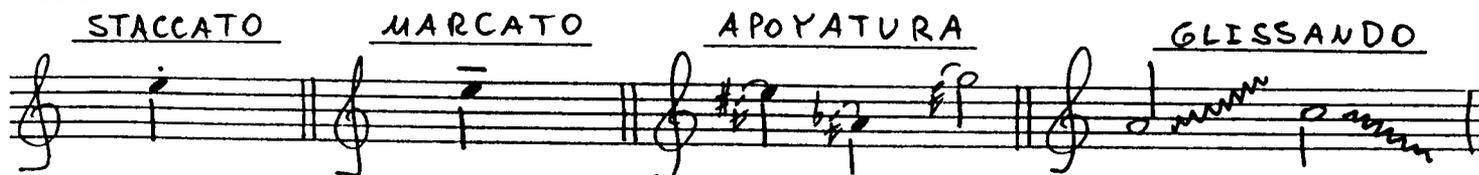
Es una nota acentuada ligeramente que mantiene todo su valor. Se representa con un guión arriba de la cabeza de la nota.

### Apoyatura

Es una nota de muy corta duración que resalta a la nota que le sucede. Se representa con una pequeña corchea cruzada y una ligadura que la une a la nota principal. Puede ser ascendente o descendente. Existen tres formas de realizarla: por ligadura, por arrastre o por estirada.

### Glissando

Es un arrastre por todo o casi todo el diapasón, pudiendo ser ascendente o descendente. Generalmente se hace siempre con el mismo dedo de la mano izquierda con el cual se comenzó este efecto.



### Estirada

Se realiza con cualquier dedo de la mano izquierda (la derecha para los zurdos), en las cuerdas agudas hacia la parte superior del diapasón y en las cuerdas graves hacia su parte inferior. Se puede "estirar" por intervalos de medio tono a varios tonos arriba, dependiendo de la distancia a estirar para que ello ocurra. También se puede usar la bajada de la estirada, sin que se oiga la subida previa. Al llegar a la nota deseada, se puede complementar con un vibrato en esa posición antes de descender.

Se representan gráficamente por medio de la inicial "E" y una letra "V" invertida (Λ), sobre la nota en cuestión. Se puede estirar, vibrar, arrastrar y ligar más de una nota (estirada doble). Otro caso similar puede ser la estirada unísona (EU), usando dos notas. La nota más grave se estira hasta igualar la altura de la nota más aguda, que se pisa normalmente. Generalmente sucede en cuerdas adyacentes. Podemos usar este mismo método con otros intervalos diferentes, no sólo unísonos.

### Arrastre

La primera nota es pulsada y la mano del diapasón se mueve, por arrastre, hasta el traste deseado, usando siempre el mismo dedo. La segunda nota no es pulsada. También se puede aplicar en acordes enteros. Se grafica con una pequeña línea recta de una nota a otra y la inicial "A".

### Cuerda omitida

A veces, en algunos acordes se necesita obviar una o más cuerdas. Para ello, se ejerce una leve presión sobre la cuerda elegida hasta lograr enmudecerla, o sea, no tener ningún sonido. En el gráfico correspondiente se encuentran omitidas las cuerdas 1ª y 5ª. Se señala con una cruz sobre la cuerda correspondiente. (Se omite generalmente con dedos de la mano izquierda).

The image shows musical notation for four guitar techniques:

- ESTIRADA (CON APOYATURA):** A single note on the treble clef staff with an upward-pointing arrow and the letter 'E' above it, indicating a natural harmonic.
- ESTIRADA UNISONA (EU):** Two notes on the treble clef staff, one higher than the other, with a horizontal line connecting them and the letters 'EU' above, indicating unison stretching.
- CUERDA OMITIDA:** A chord on the treble clef staff with an 'X' over the first and fifth strings, indicating they are muted.
- RASGUEADO (RAS):** A chord on the treble clef staff with a downward-pointing arrow and the letters 'RAS' above it, indicating a strum.

Below the treble clef staves are guitar fingerings for the first five strings, with numbers 1-5 and 'X' marks indicating fretting or muting.

### Rasgueado

La púa toca todas las notas de una acorde, de graves a agudos o viceversa, deslizándose por ella una a una, pero respetando la figuración. Es un movimiento más bien rápido, pero se pueden diferenciar todas las notas del acorde, casi como en un arpeggio. Es ascendente y descendente. Se grafica con un RAS.

### Vibrato

Es la técnica de prolongar en sonido, a la vez ondulante, de una o más notas. Cuando el vibrato se hace estirando, el dedo 4 deberá ser ayudado con los dedos 3 y 2; el dedo 3 con los dedos 2 y 1; el dedo 2 con el dedo 1 y el dedo 1 ó 2, solo.

Existen varias formas de lograr este efecto ondulatorio: vibrato violín (en un punto fijo, sin estirar), por arrastres rápidos (como pequeños glisandos de intervalos cortos), por la palanca de la guitarra, por movimiento del diapasón (hacerlo con sumo cuidado, caso de no deteriorar el instrumento), o por el vibrato ocasional de algún equipo amplificador. Se grafica por medio de un zig-zag vertical acompañado por la sigla VIB.

The image shows musical notation for four vibrato techniques:

- VIB.:** A single note on the treble clef staff with a vertical zig-zag line above it and the letters 'VIB.' above, indicating vibrato.
- VIBRATO:** A single note on the treble clef staff with a vertical zig-zag line above it and the word 'VIBRATO' above, indicating vibrato.
- VIBRATO ESTIRANDO:** A single note on the treble clef staff with an upward-pointing arrow and the letter 'E' above it, with a vertical zig-zag line above it and the words 'VIBRATO ESTIRANDO' above, indicating vibrato while stretching.
- VIBRATO ESTIRANDO CON APOYATURA:** A single note on the treble clef staff with an upward-pointing arrow and the letter 'E' above it, with a vertical zig-zag line above it and the words 'VIBRATO ESTIRANDO CON APOYATURA' above, indicating vibrato while stretching with a natural harmonic.

### Trémolo

Son ligaduras ascendentes y/o descendentes, ejecutadas a gran velocidad, como rápidas ligaduras de expresión, cubriendo distintos intervalos. En el ejemplo gráfico las dos notas serán repetidas por uno, dos o más tiempos, a elección; reconocido por la sigla TREM.

### Trémolo de púa

Es un movimiento ascendente y descendente de la púa, muy rápido y continuo. Se aplica indistintamente con notas sueltas o acordes.

### Palanca

Su uso está indicado con la sigla PAL y a su lado el número de tonos y semitonos que se va a ascender o a descender.

### Armónico artificial

La mano izquierda ejecuta normalmente, mientras con la púa y el costado izquierdo del dedo pulgar, casi simultáneamente apoyado sobre las cuerdas, obtenemos una especie de armónico muy agudo y que a alto volumen puede presentar una amplia variedad. Sus siglas son AA.

The image shows three musical examples on a six-string guitar staff. The first example, labeled 'TREM', shows a treble clef staff with a 4/4 time signature and a guitar fretboard diagram below it. The fretboard diagram shows frets 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3 with fingerings 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3. The second example, labeled 'PAL. 1T' and 'PALANCA', shows a treble clef staff with a 4/4 time signature and a guitar fretboard diagram below it showing frets 5, 3, 5 with a downward-pointing triangle between frets 3 and 5. The third example, labeled 'ARMONICO ARTIFICIAL' and 'A.A.', shows a treble clef staff with a 4/4 time signature and a guitar fretboard diagram below it showing fret 10.

### Sordina de palma

Se la efectúa posando suavemente, sin presionar, sobre las cuerdas y casi sobre el puente. Su sigla es SP.

### CALDERON

Su efecto es interrumpir la marcha del compás en una nota o acorde, consistiendo en aumentar la duración de los mismos a voluntad del intérprete. Generalmente aparece en la última nota de una obra. Se coloca encima de la nota y se representa con un signo en forma de semicírculo con un punto en su interior.

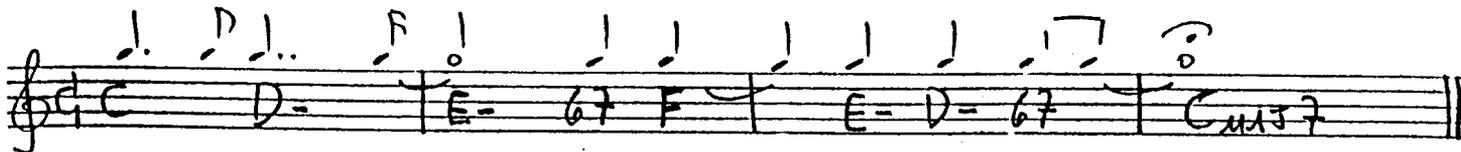
### ANACRUSA

Los ritmos que no comienzan en el primer tiempo fuerte y cuyo compás inicial está precedido por una o varias notas, se denominan anacrúsicos.

The image shows two musical examples. The first example, labeled 'CALDERON', shows a treble clef staff with a 4/4 time signature. It features a half note with a fermata-like symbol (a semicircle with a dot) above it, followed by two chords labeled 'Cmaj7'. The second example, labeled 'ANACRUSA', shows a treble clef staff with a 4/4 time signature. It features a sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The text 'SE ESCRIBE =' is written above the staff, and 'ANACRUSA' is written above the final two notes. The page number '64' is visible in the bottom left corner.

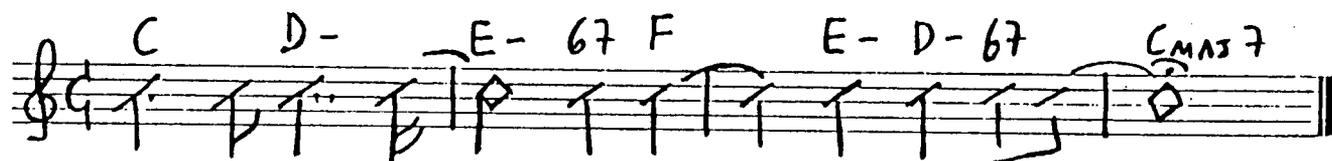
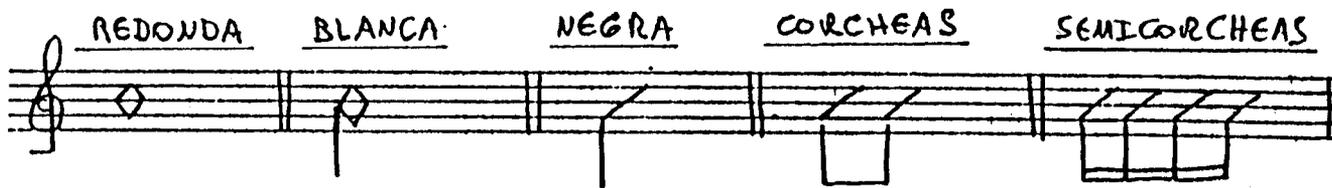
## RITMICA DE ACORDES

Al escribir un cifrado, quizá no se quiera dejar librado al criterio del instrumentista, la interpretación de lo que se ha escrito. Para ello, ubicamos arriba de los acordes, en la parte blanca de la partitura o en el pentagrama mismo, la rítmica expresamente indicada.

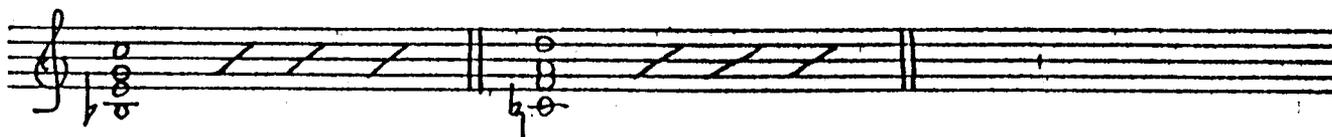


Nota: Si anticipa la figura por medio de la ligadura, también anticipa el acorde.

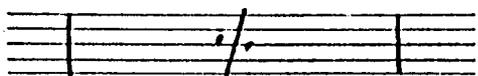
En varias de las Bases de este libro (Capítulo VIII), se utiliza un sistema similar, que consiste en escribir las figuras dentro del pentagrama, modificando sus formas circulares por formas totalmente lineales, como vemos en el ejemplo siguiente. Se trata de repetir el acorde inmediato anterior según el tipo de figura que esté indicada.



También nos vamos a topar con una simple línea oblicua dentro del pentagrama, repetida una, dos o tres veces. Esto nos indica que el acorde propuesto se lo debe "rasguear" a nuestra entera voluntad y libertad, sin indicación de rítmica de acordes.



## REPETICION DE COMPASES



Este símbolo indica repetición del compás anterior.



Este símbolo indica repetición de los dos compases anteriores.

# CAPITULO V

## Efectos percusivos

### SLIDE

Con respecto al *slide* observamos varias pautas importantes:

- a) El *slide* puede ser de vidrio o metálico y de diferentes tamaños. Se recomienda el de vidrio para guitarra acústica y el metálico para guitarra eléctrica. La longitud y circunferencia puede variar según el dedo en que va a ser usado. El espesor del *slide* metálico, deberá elegirse según el calibre y separación del diapasón de las cuerdas. Con cuerdas finas y muy cerca del diapasón, conviene usar un *slide* no muy pesado. Por el contrario conviene usar un *slide* más pesado, si el calibre y separación del diapasón de las cuerdas, es mayor.
- b) El *slide* puede usarse, según la comodidad, en los dedos mayor, anular o meñique. Recomiendo utilizarlo en el meñique, ya que pueden usarse los demás dedos para tocar normalmente acordes o punteos, combinándolo con el uso del *slide*. Aquí intervienen los factores circunferencia y longitud; si se usa en el meñique deberá ser más corto y angosto que en el resto de los dedos. (Ver foto 7)

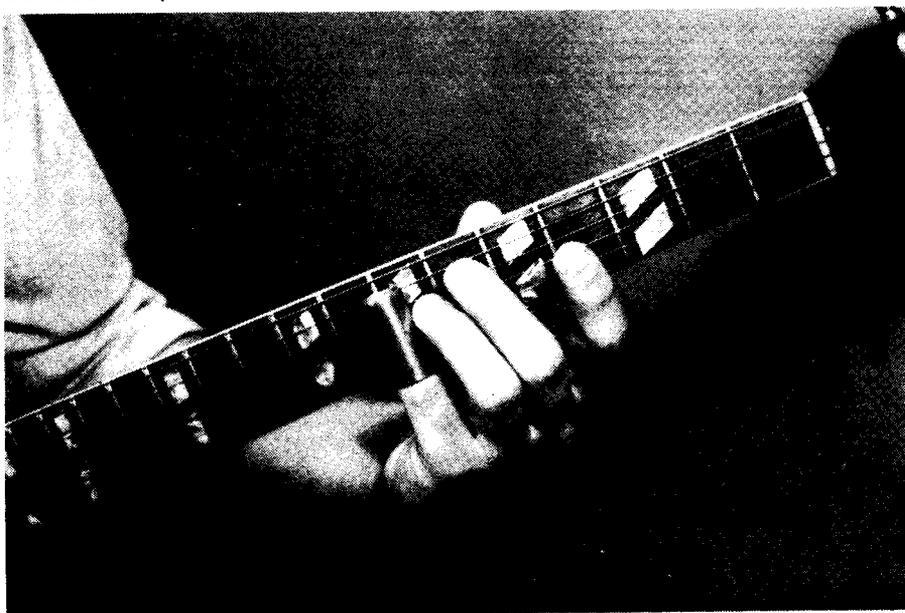


Foto 7

- c) Una vez elegido el *slide* más conveniente, pasemos al uso propiamente dicho.
  - No deben presionarse las cuerdas.
  - Las notas se tocan sobre las barritas metálicas del diapasón.
  - Practicar cuerda por cuerda, deslizando el *slide* de arriba hacia abajo, para acostumbrarse al sonido y a cambiar de cuerdas limpiamente, sin que suenen por simpatía las demás, para lo que hay que hacer uso de la sordina con la palma de la mano de la púa, junto al puente de la guitarra.
- d) Deberá conseguirse un buen *staccato* para lo que también hay que hacer uso de la sordina de palma.
- e) Un buen *vibrato* dependerá, en buena medida, de la relajación de la muñeca. Practicar distintas dinámicas.
- f) Practicar todos los esquemas de digitaciones con *slide*.
- g) Pueden usarse además de la afinación standard (E-A-D-G-B-E), afinaciones abiertas.

Afinación abierta de	E:	E	B	E	G#	B	E
"	D:	D	A	D	F#	A	D
"	A:	E	A	E	A	C#	E
"	G:	D	G	D	G	B	D

También la afinación standard un tono más abajo del 440, da un efecto especial.

En la Base 3 se hace uso del *slide* en la afinación standard, y en las Bases 7 y 9 de afinaciones abiertas.

## TAPPING

El *tapping* (golpeteo), es una técnica que incorpora dedos de la mano derecha (la izquierda para los zurdos), para realizar ligados de intervalos imposibles de concretar solamente con la mano izquierda. Se percute sobre el diapasón una o varias notas con uno o varios dedos (foto 8).

Una posibilidad es que los dedos de la mano derecha trabajen como los de la izquierda, es decir, manteniendo pisadas las notas **en** los trastes, y otra, es que golpeen **sobre** las barras metálicas, retirándose inmediatamente y a distancia de doce trastes de las notas que pisan los dedos de la mano izquierda, produciendo armónicos artificiales.

Uno de los pioneros de esta técnica es Eddie van Halen y el que más la ha depurado hasta el momento, es Stanley Jordan.

Observar en la foto N°8 la posición de las manos.

Los símbolos redondeados H y P derivan de *Hammer-on*: ligado ascendente y *Pull-off*: ligado descendente, e indican los dedos de la mano derecha. En el caso de los ejemplos (ver página 164), casi todos los ligados de mano derecha están ejecutados por el dedo índice. Los mismos símbolos, pero recuadrados H y P, indican ligados de los dedos de la mano izquierda.

## ARMONICOS

Técnica usada para enriquecer el sonido clásico de la nota pulsada. Los obtenemos apoyando suavemente algún dedo de la mano izquierda (la derecha para los zurdos), exactamente encima del traste indicado (entendemos por ello el traste de metal), pero cuidando de no presionar la cuerda contra el diapasón. Cabe notar que hay armónicos que no se tocan sobre el traste de metal, sino dentro del espacio entre los trastes, como es el caso de los armónicos más agudos, en los trastes tercero y cuarto (ver gráfico N°21).

Por ejemplo, pulsando la cuerda de *sol* "al aire", escuchamos el primer armónico o fundamental, que es el tipo de nota normal que usamos para tocar. Si reproducimos el armónico 6 (ver gráfico N°21), estaremos escuchando esa nota una octava arriba (segundo armónico, ver cuadro N°1).

Si reproducimos el armónico 14, es el mismo *sol* dos octavas arriba (cuarto armónico), y si reproducimos el armónico 23, será el mismo *sol*, pero tres octavas arriba (octavo armónico). Pero no sólo octavas podemos reproducir en la cuerda de *sol*. He aquí un cuadro para repetir luego en las otras cinco cuerdas:

### CUADRO N°1

Nº DE ARMÓNICO	NOTAS	DISTANCIA DEL INTERVALO CON RESPECTO A LA CUERDA AL AIRE
1º	<i>sol</i> al aire	
2º	<i>sol</i>	Una 8ª
3º	<i>re</i>	Una 5ª J más una 8ª
4º	<i>sol</i>	Dos 8ª
5º	<i>si</i>	Una 3ª M más dos 8ª
6º	<i>re</i>	Una 5ª J más dos 8ª
7º	<i>fa</i>	Una 7ª M más dos 8ª
8º	<i>sol</i>	Tres 8ª

### GRAFICO Nº21 - CUADRO DE ARMONICOS

	(23) MI	(24) RE	(25) SI	(26) SOL#	(27) MI	(28) SI	(29) SOL#	(30) MI	(31) MI	(32)
	(26) SI	(25) LA	(24) FA#	(23) RE#	(22) SI	(21) FA#	(20) SI	(19) SOL#	(18) SI	(17) SI
	(23) SOL	(24) FA	(25) RE	(26) SI	(27) SOL	(28) RE	(29) SI	(30) SOL	(31) SOL	(32) SOL
	(19) RE	(18) DO	(17) LA	(16) FA#	(15) RE	(14) LA	(13) FA#	(12) DO#	(11) RE	(10) RE
	(15) LA	(14) SOL	(13) MI	(12) DO#	(11) LA	(10) MI	(9) DO#	(8) LA	(7) DO#	(6) LA
	(12) MI	(11) RE	(10) SI	(9) SOL#	(8) MI	(7) SI	(6) SOL#	(5) MI	(4) SOL#	(3) MI

En el gráfico N°21 podemos apreciar los 28 armónicos naturales de la guitarra, más su ubicación en el pentagrama, siendo numerados para su fácil interpretación. La notación de los armónicos en el pentagrama se realiza reemplazando las notas circulares por notas romboidales, siempre respetando su exacta ubicación, ya sea en líneas o espacios.

Existen cuatro tipos de armónicos:

**a) Armónicos Naturales**

Se encuentran sobre las barras metálicas del diapasón, en los trastes 12, 9, 7, 5, 4 y 3. Para ejecutarlos, un dedo de la mano izquierda (generalmente el dedo mayor), sin presionar, se apoya sobre dichos trastes y se retira inmediatamente después de ejecutarlo con la púa.

**b) Armónicos Artificiales**

Extiende por todo el diapasón el límite de los armónicos naturales. El dedo índice de la mano derecha apoya 12 trastes más arriba de cada nota pisada por los dedos de la mano izquierda y es ejecutado por el pulgar inmediatamente debajo del índice (foto 9).

**c) Armónicos de Púa**

Se consideran armónicos artificiales (ver texto de Técnicas de interpretación).

**d) Armónicos de Tapping**

También son considerados armónicos artificiales. El dedo índice de la mano derecha golpea (y se retira inmediatamente) justo sobre la barrita metálica 12 trastes más arriba de las notas que pisan los dedos de la mano izquierda (ver texto de *tapping*).



Foto 8



Foto 9

# CAPITULO VI

## Conceptos de Armonía y Composición

### ACORDES DE LAS TONALIDADES MAYOR Y MENOR

La música que escuchamos se divide en dos polos:

#### Tonalidad Mayor

Basada en la escala Mayor Jónica y los acordes que de ella surgen.

Ejemplo:

triadas.

I    ii    iii    IV    V    vi    vii°

acordes de 7<sup>ª</sup>

I7    ii7    iii7    IV7    V7    vi7    vii7(b5)

#### Tonalidad Menor

Basada en tres escalas: a) escala menor eólica (o antigua, pura, natural); b) escala menor armónica y c) escala menor melódica, en su forma ascendente también llamada bachiana. Los acordes que surgen de estas escalas los dividimos en **Regulares e Irregulares**.

#### Regulares:

I<sub>m</sub>(tríada) ó I<sub>m</sub>6, ii<sub>m</sub>7(b5), iii<sub>m</sub>Maj7, IV<sub>m</sub>7, V7, vi<sub>m</sub>Maj7, vii<sub>m</sub>7(b5), vii°7.

#### Irregulares:

I<sub>m</sub>Maj7, ii<sub>m</sub>7, iii<sub>m</sub>Maj7(5+), IV7, V<sub>m</sub>7, vii<sub>m</sub>7, vii<sub>m</sub>7(b5).

Nota: En los acordes de 7ª vemos en "negritas", las tensiones que pueden llevar. Para practicar posiciones de estos acordes ver los gráficos 16 al 20 del capítulo III.

triadas. esc. men. Eólica.

i    ii°    iii    IV    V    vi    vii

acordes de 7<sup>ª</sup>. esc. men. Eólica.

i7    ii7(b5)    iii7    IV7    V7    vi7    vii7

triadas. esc. men. Armónica.

u u + u M M u u u

acordes de 7ª. esc. men. Armónica.

u, M217 u7(b5) M217(#5) u7 7 M217 o7

triadas. esc. men. Melódica.

u u + M M u u u

acordes de 7ª. esc. men. Melódica.

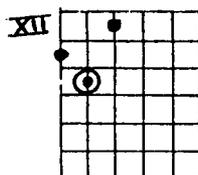
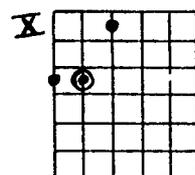
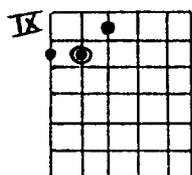
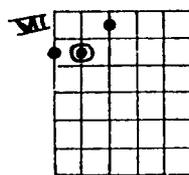
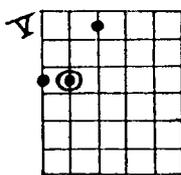
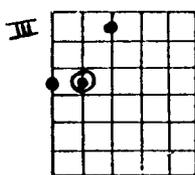
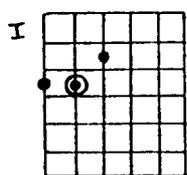
u M217 u7 M217(#5) 7 7 u7(b5) u7(b5)

**CONEXION DE LAS TRIADAS DE LA TONALIDAD MAYOR, EN POSICION ABIERTA, CERRADA Y EN TODAS LAS INVERSIONES A LO LARGO DEL DIAPASON**

**Posiciones Cerradas**

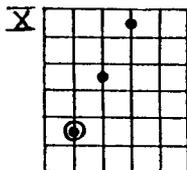
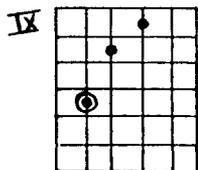
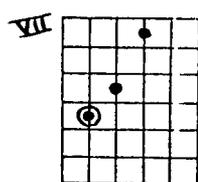
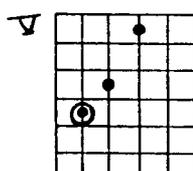
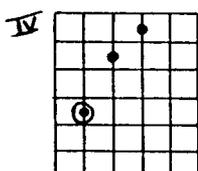
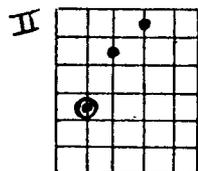
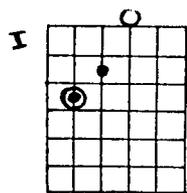
Ejemplo 1 (todas segundas inversiones)

C/G (IM) Dm/A (iim) Em/B (iiim) F/c (IVM) G/d (VM) Am/E (viM) B°/F (vii°)



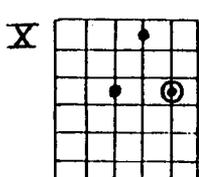
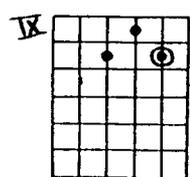
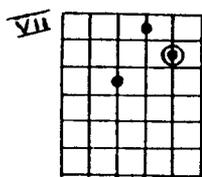
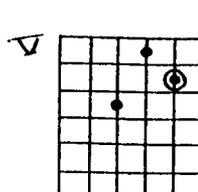
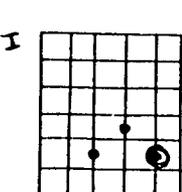
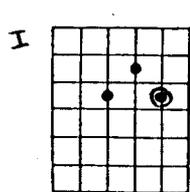
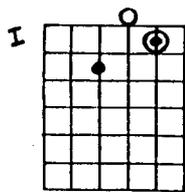
Ejemplo 2 (todas Posiciones Fundamentales)

C Dm Em F G Am B°  
 (I<sup>M</sup>) (ii<sup>m</sup>) (iii<sup>m</sup>) (IV<sup>M</sup>) (V) (vi<sup>m</sup>) (vii<sup>o</sup>)



Ejemplo 3 (todas primeras inversiones)

C/E Dm/f Em/G F/A G/B Am/c B°/b  
 (I<sup>M</sup>) (ii<sup>m</sup>) (iii<sup>m</sup>) (IV<sup>M</sup>) (V<sup>M</sup>) (vi<sup>m</sup>) (vii<sup>o</sup>)



Ejemplo 4 (todas segundas inversiones)

$\sqrt{80}$  7 loco-  
 C/G Dm/A Em/B F/c G/D Am/E B<sup>b</sup>/F  
 (IH) (iim) (iiim) (IVH) (VH) (viim) (vii°)

I I III IV

VII VIII IX

Ejemplo 5 (todas primeras inversiones)

$\sqrt{80}$   
 F/A G/B Am/c B<sup>b</sup>/D C/E Dm/F Em/G  
 (IVH) (VH) (viim) (vii°) (IH) (iim) (iiim)

I III V VI

VIII IX XII

Ejemplo 6 (todas Posiciones Fundamentales)

$F$   $G$   $A_m$   $B^\circ$   $C$   $D_m$   $E_m$   
 $(IV^H)$   $(V^H)$   $(VI^m)$   $(VII^\circ)$   $(I^H)$   $(II^m)$   $(III^m)$

I

I

V

VI

VII

X

XII

Ejemplo 7 (todas segundas inversiones)

$F/c$   $G/b$   $A_m/E$   $B^\circ/f$   $C/G$   $D_m/A$   $E_m/B$

I

IV

V

VI

VII

X

XII

Ejemplo 8 (todas primeras inversiones)

$F/A$   $G/B$   $A\cancel{m}/C$   $B^\circ/D$   $C/E$   $D\cancel{m}/F$   $E\cancel{m}/G$   
 $(IV^H)$   $(V^H)$   $(vi^m)$   $(vii^\circ)$   $(I^H)$   $(ii^m)$   $(iii^m)$

III      V      VII      VIII  
 X      XII      XIV

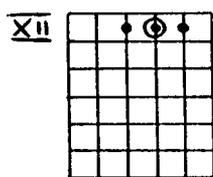
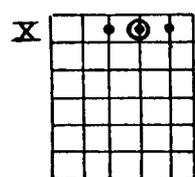
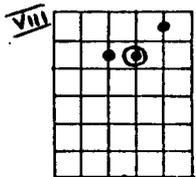
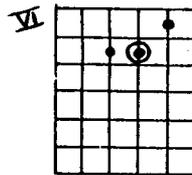
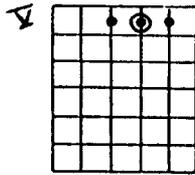
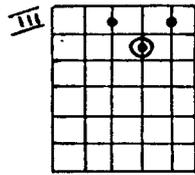
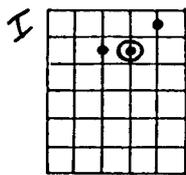
Ejemplo 9 (todas Posiciones Fundamentales)

$A\cancel{m}$   $B^\circ$   $C$   $D\cancel{m}$   $E\cancel{m}$   $F$   $G$   
 $(vi^m)$   $(vii^\circ)$   $(I^H)$   $(ii^m)$   $(iii^m)$   $(IV^H)$   $(V^H)$

I      I      III      IV  
 VII      VIII      X

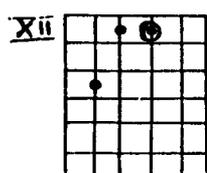
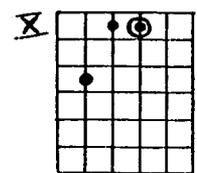
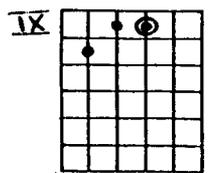
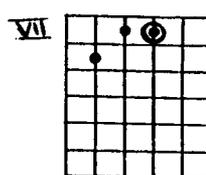
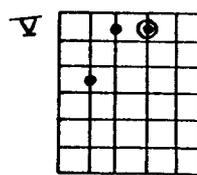
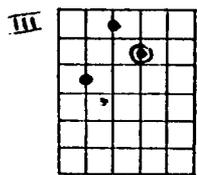
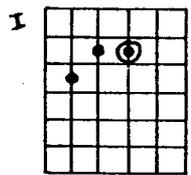
Ejemplo 10 (todas segundas inversiones)

Am/E B<sup>b</sup>/F C/G Dm/A Em/B F/C G/D  
 (vii<sup>o</sup>) (vii<sup>o</sup>) (IM) (iim) (iiim) (IVM) (VM)



Ejemplo 11 (todas primeras inversiones)

Am/C B<sup>b</sup>/D C/E Dm/F Em/G F/A G/B  
 (vii<sup>o</sup>) (vii<sup>o</sup>) (IM) (iim) (iiim) (IVM) (VM)



Ejemplo 12 (todas Posiciones Fundamentales)

Am B° C Dm Em F G  
(vi m) (vii°) (I M) (ii m) (iii m) (IV M) (V M)

I III V VII

IX X XII

Posiciones Abiertas

Ejemplo 1 (todas Posiciones Fundamentales)

C Dm Em F G Am B°  
(I M) (ii m) (iii m) (IV M) (V M) (vi m) (vii°)

I V V VII

X X XIV

Ejemplo 2 (todas segundas inversiones)

$C/G$   $Dm/A$   $Em/D$   $F/C$   $G/D$   $A^m/E$   $B^o/F$   
 (IH) (ii m) (iii m) (IVH) (VH) (vi m) (vii<sup>o</sup>)

I

III

V

VII

IX

X

XII

Ejemplo 3 (todas primeras inversiones)

$Em/G$   $F/A$   $G/D$   $A^m/C$   $B^o/D$   $C/E$   $Dm/F$   
 (iii m) (IVH) (VH) (vi m) (vii<sup>o</sup>) (IH) (ii m)

I

I

V

V

IX

X

X

Ejemplo 4 (todas Posiciones Fundamentales)

F G Am B<sup>b</sup> C Dm Em  
 (IV<sup>b</sup>) (V<sup>b</sup>) (vii<sup>o</sup>) (vii<sup>o</sup>) (I<sup>b</sup>) (iim) (iiim)

I otra opción de tónica  
 V V Viii X X X

Ejemplo 5 (todas Posiciones Fundamentales)

Am B<sup>b</sup> C Dm Em F G  
 (vii<sup>o</sup>) (vii<sup>o</sup>) (I<sup>b</sup>) (iim) (iiim) (IV<sup>b</sup>) (V<sup>b</sup>)

I II V VII  
 IX X XII

otra opción de tónica.

Ejemplo 6 y 6a (todas primeras inversiones)

$G/B$   $Am/C$   $B^\circ/D$   $C/E$   $Dm/F$   $Em/G$   $F/A$   
 (VH) (vIm) (vii°) (IH) (iim) (iiim) (IVH)

Ejemplo 6

I III V VII VIII X XII

Ejemplo 6a

I I I I I V V

Ejemplo 7 (todas primeras inversiones)

Am/C B°/b C/E Dm/F Em/G F/A G/b  
 (vim) (vii°) (IM) (iim) (iiim) (IV) (VH)

I IV V VII  
 IX X XII

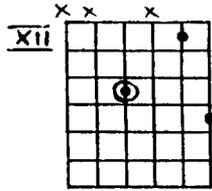
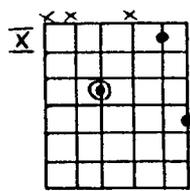
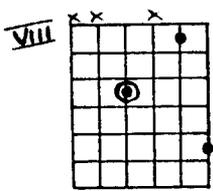
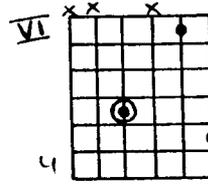
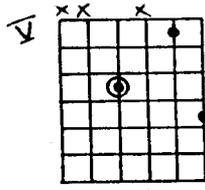
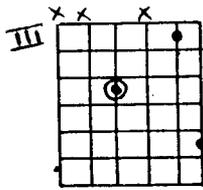
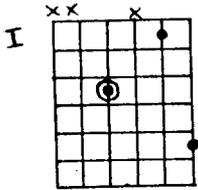
Ejemplo 8 (todas primeras inversiones)

C/E Dm/F Em/G F/A G/B Am/C B°/b  
 (IM) (iim) (iiim) (IV) (VH) (vim) (vii°)

I I V VI  
 VIII X XII

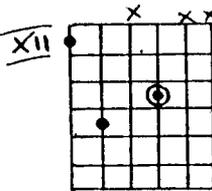
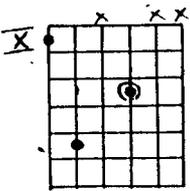
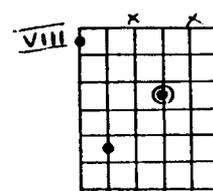
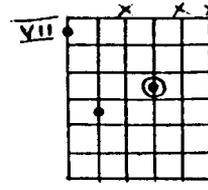
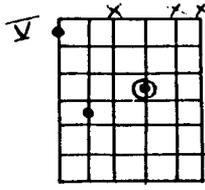
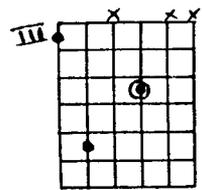
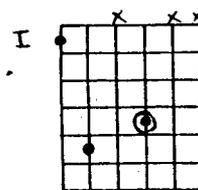
Ejemplo 9 (todas Posiciones Fundamentales)

$\sqrt{8^a}$   
 F G Am B $\flat$  C Dm Em  
 (IVM) (VM) (vi m) (vii $^\circ$ ) (IM) (iim) (iiim)



Ejemplo 10 (todas segundas inversiones)

$\flat$ / $\flat$  C/G Dm/A Em/B F/C G/b Am/E  
 (vii $^\circ$ ) (IM) (iim) (iiim) (IVM) (VM) (vi m)



Ejemplo 11 (todas segundas inversiones)

$Em/B$   $F/C$   $G/D$   $Am/E$   $B^\circ/F$   $C/G$   $Dm/A$   
*(iii m)* *(IV M)* *(V M)* *(vi m)* *(vii°)* *(IM)* *(iim)*

I III V VII  
 VIII X XII

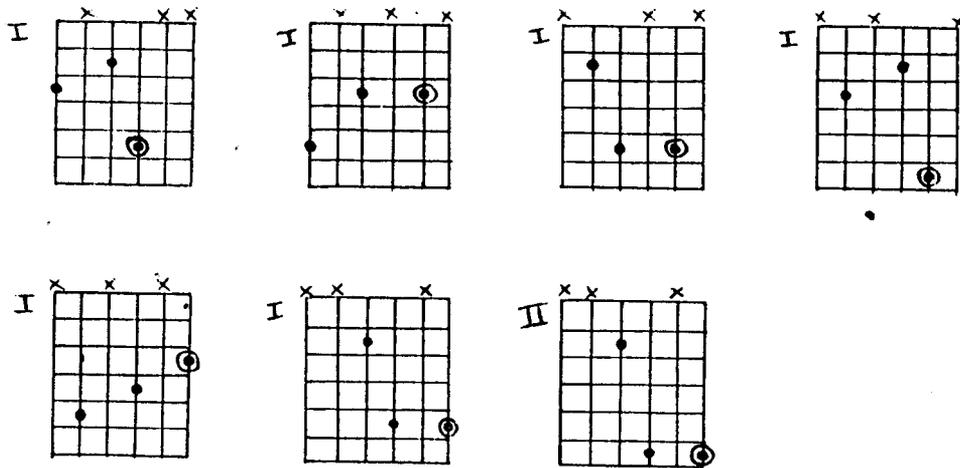
Ejemplo 12 y 12a (todas segundas inversiones)

$C/G$   $Dm/A$   $Em/B$   $F/C$   $G/D$   $Am/E$   $B^\circ/F$   
*(IM)* *(iim)* *(iii m)* *(IV M)* *(V M)* *(vi m)* *(vii°)*

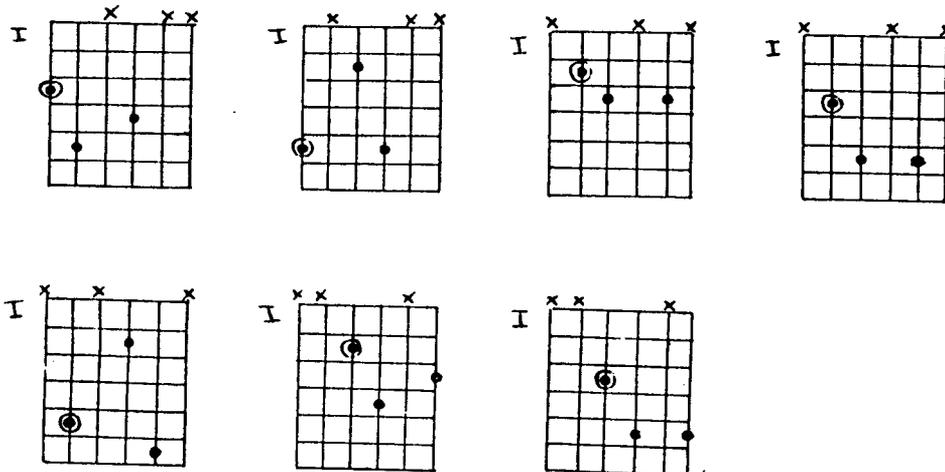
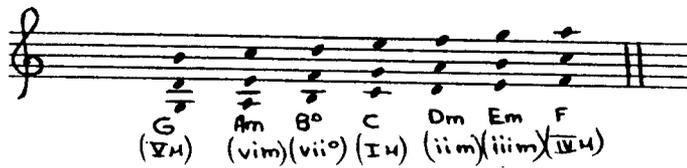
Ejemplo 12

I I V V  
 VIII X X

### Ejemplo 12a



### Ejemplo 13 (todas Posiciones Fundamentales)



Nota: Todos los ejemplos antes vistos pueden usarse para practicar con las tríadas de la tonalidad menor haciendo los cambios necesarios en cada tríada según sean regulares o irregulares. Lo mismo si se quiere practicar la conexión de acordes a 4 voces, se agregará la 7ª.

## FUNCIONES DE LOS ACORDES-CADENCIAS

Si observamos bien en el ejemplo de abajo veremos que entre ciertos acordes se da una pluralidad de notas en común, en este caso entre los acordes de la tonalidad mayor, I y iii ó I y vi, ii y IV, y V y vii.

PLURALIDAD DE NOTAS.

I y iii      I y vi      ii y IV      V y vii

función tónica -      func. subdom. -      func. dominante -

Debido a esta pluralidad de notas en común han sido agrupados de la siguiente forma:

**Función tónica:** I, iii y vi : estables.

**Función Subdominante:** ii y IV : algo activos.

**Función Dominante:** V y vii : muy activos.

Los acordes que pertenecen a la misma función son sustituibles entre sí.

Cuando se relacionan entre sí los acordes forman ciertas **cadencias** de las cuales las más comunes son:

- a) ii-V: muy usada en jazz (ejemplos en base 10, 2º y 3º compás).
- b) IV-I: llamada cadencia plagal (ejemplo en base 1, compases 3 al 4, 11 al 12).
- c) También hemos de considerar la cadencia IV-IVm-I.
- d) V-I: cadencia auténtica (ejemplos en base 1 compases 8 al 9).
- Cuando V-I sucede en el mismo compás la cadencia es llamada femenina /V I//; cuando sucede en dos compases diferentes es llamada masculina /V / I//. Además es modal cuando es /Vm / I// y tonal cuando es /V / I// y es modal-tonal cuando se presenta así:  
/Vm V / I// ó /Vm7 V7 / I//.
- e) Cuando el V va a otro acorde que no es I se forma la cadencia deceptiva o rota:  
/V / ii//, /V / iii//, /V / IV//, /V / vi//.
- f) El V puede aparecer con ciertas modificaciones tales como:  
/V7sus4 V7 / I// ó /V7(5+) / I// /V7b5 / I// /V7b9 / Im//

Además un acorde de 7ª dominante puede ser sustituido por otro dominante cuya tónica está separada de la del primero por un intervalo de #4 ó b5 (sustitución tritonal).

Ejemplo: en vez de /V / I// se usa /bii7 / I// (éste, a su vez, puede llevar todas las modificaciones de un V).

Recordar también que el vii es sustituto de V por lo que se puede usar esto:

/vii7(b5) / I// o bien /vii°7 / I//.

- g) I-vi-ii-V: conocido como *turnaround*; los acordes suelen ser modificados para crear interés (ejemplos en base 5, compases 9 al 12 y 25 al 28).

**Nota:** Los acordes que forman las cadencias pueden ser sustituidos por otros de la misma función y/o modificados (es decir, un acorde que debería ser m7 se modifica y se usa un Maj7 pero conservando el grado). El uso de las inversiones de acordes puede dar buenos resultados.

## RESUMEN DE COMBINACIONES CADENCIALES

1) Subdominante	-----	-----	-----	Tónica
2)	Subdominante menor	-----	-----	Tónica
3) Subdominante	Subdominante menor	-----	-----	Tónica
4)		Dominante	-----	Tónica
5) Subdominante	-----	Dominante	-----	Tónica
6)	Subdominante menor	Dominante	-----	Tónica
7) Subdominante	Subdominante menor	Dominante	-----	Tónica

## MOVIMIENTO DE LAS FUNDAMENTALES

El movimiento de un acorde a otro puede ser primario o secundario, depende de la relación interválica que se dé entre las tónicas o fundamentales de tales acordes. Un movimiento no es ni mejor ni peor que otro sino que ambos producen sensaciones distintas y en caso de abuso de uno de ellos el otro rompería la posible monotonía que surgiera. Es muy importante tener en cuenta que la relación se da entre las tónicas exclusivamente y no entre las notas que están en el bajo (nota más grave en ese momento) ya que el o los acordes podrían estar en inversión.

### Movimientos primarios:

4ª arriba o su inversión 5ª abajo: / LA7 / RE7 //

3ª abajo " " " 6ª arriba: / DO Maj7 / La m7 //

2ª arriba " " " 7ª abajo: / DO7 / RE7 //

### Movimientos secundarios:

4ª abajo o su inversión 5ª arriba: /RE7 / LA7 //

3ª arriba " " " 6ª abajo: /LA7 / DO7 //

2ª abajo " " " 7ª arriba: /MIbMaj7 / RE m7(b5) //

## PULSO ARMONICO

Cualquier progresión de acordes estará bien si suena bien, pero un factor importante es el lugar que ocupan tales acordes de acuerdo a los tiempos fuertes y débiles de los compases.

Podemos dividir a los acordes en: muy activos (necesitan progresionar a otro acorde), algo activos, e inactivos. Los de función dominante son muy activos, los de función subdominante son algo activos y los de función tónica son inactivos.

Los tiempos débiles de los compases necesitan actividad, por lo tanto irán bien allí los acordes muy activos o algo activos.

Los tiempos fuertes no necesitan tanta actividad ya que se oyen por propio peso, por lo tanto irán bien allí los acordes inactivos o a lo sumo algo activos.

Ejemplos:

// F D //  
 (activo) (activo)  
 BIEN

// F D //  
 (inactivo) (activo)  
 BIEN

// F D //  
 (inactivo) (inactivo)  
 BIEN

// F D //  
 (activo) (inactivo)  
 NO TAN BIEN

El concepto fuerte (F) - débil (D) es aplicable a un grupo de compases:

// F / D / F / D //  
// F / / D / / F / / D / //

## DOBLAJES Y OMISIONES

En la construcción de acordes habrá que tener en cuenta que ciertas notas pueden duplicarse para tener más densidad y también emitirse para introducir otras notas como las tensiones; pero se deberá tener en cuenta lo siguiente:

**Tónica:** se duplica y triplica. Algunas veces se omite: a) si hay otro instrumento dándola; b) la 9ª por lo general sustituye a la tónica.

**Tercera:** si la nota que es 3ª es un grado tonal, es decir I, IV, o V nota de la escala a que pertenece el acorde, se puede duplicar ya que refuerza la tonalidad, como es el caso de iim7, iiim7 ó vim7 de la tonalidad mayor, pero en otros casos no es necesario ya que la 3ª es la que define el modo mayor o menor del acorde y es muy notoria. Por el contrario, si se omite, el acorde quedaría indefinido, aunque a veces se suele usar e inclusive es típico del rock el acorde tónica-5ª que no lleva 3ª.

**Quinta:** a) si son justas pueden duplicarse. Es la primer nota que se omite para introducir tensiones (al menos en la guitarra); b) **nunca** se omiten ni duplican si son alteradas (5+, b5)

**Séptima:** no omitir. Alguna vez se duplica.

Como regla general vemos que las omisiones sirven para agregar otras notas, como las tensiones.

A veces si el acorde está invertido y se le agregan tensiones puede convertirse en otro acorde.

De todas maneras tener en cuenta que lo que suena bien está bien aunque rompa ciertas reglas y normas.

### Comentarios sobre inversiones

Las primeras inversiones se usan libremente en una progresión.

Las segundas inversiones requieren un poco más de cuidado sobre todo en acordes con 5ª alteradas (5+, b5).

Las terceras inversiones dependerán del contexto y del tipo de 7ª.

Un acorde con una Maj7 en el bajo sonará más tenso que uno con 7ª menor.

También en el bajo pueden aparecer otras notas que no sean T, 3ª, 5ª ó 7ª y pueden reinterpretarse éstos como otros acordes; veamos algunos ejemplos de tríadas con diferentes bajos:

### Tríada de DO Mayor/ con bajo en DO#:

a) podría interpretarse como un acorde disminuido con extensiones que se repite cada 4 trastes (estas interpretaciones deben comprobarse en el gráfico N° 7).

b) También podría reinterpretarse como 7/9+ con la 3ª en el bajo, sin tónica.

### DOm/REb:

a) podría interpretarse como extensiones de un 7Dom. pensando que la tónica está una 6ª, 6ªm, 4ª, 3ª, 9ª, Maj7 ó 7ªm arriba del bajo (comprobarlo).

### DO+/REb:

a) como un mMaj7 con T en el bajo.

### DOº/REb:

a) como extensiones de un disminuido, se repite cada cuatro trastes.

**DO Mayor/RE:**

- a) la sonoridad es la de un suspendido, pero puede ser interpretado como RE7sus4/9.
- b) como SOLsus4/13 en 2ª inversión.
- c) como FAMaj7/6/9, sin T.
- d) como MIm7(5+) en 3ª inversión (por lo tanto también es un DOadd9 con la 9ª en el bajo).
- e) como LAm7/11 sin T, con 11ª en el bajo.

**DOm/RE:**

- a) como m9 (únicamente si el RE forma segunda con la próxima nota).
- b) como extensiones de un disminuido, se repite cada cuatro trastes.
- c) como extensiones de un 7Dom.

**DO+/RE:**

- a) como 7/9/11+, con T en el bajo.
- b) 7/9/11+, con 3ª en el bajo sin T.
- c) como 7(5+), con 7m en el bajo.

**DO°/RE:**

- a) como 7b9, con T en el bajo.
- b) como ° add9, con 9ª en el bajo.
- c) como extensiones de los disminuidos, se repite cada cuatro trastes.

---

**DOMayor/Mib****RE#:**

- a) como extensiones de disminuidos, se repite cada cuatro trastes.
- b) como extensiones de 7Dom.

**DOm/Mib:**

- a) 1ª inversión de la tríada menor, 3ª duplicada.
- b) como extensión de disminuido, se repite cada cuatro trastes.

**DO+/Mib****RE#:**

- a) puede tener algunas interpretaciones como extensión de 7Dom.

**DO°/Mib:**

- a) tríada disminuida con 3ªm en el bajo, duplicada.
- b) cada cuatro trastes se repite dando extensión del disminuido o bien inversiones de la tríada disminuida.

---

**DOMayor/MI:**

- a) 1ª inversión de la tríada Mayor.
- b) como extensión de un ° 7, se repite cada cuatro trastes.
- c) como un m7 sin T, la misma estaría una 4ª arriba del bajo.

**DOm/MI:**

- a) como extensión de un disminuido, se repite cada cuatro trastes.

**DO+/MI:**

- a) 1ª inversión de la tríada+, cada cinco trastes se repite dando inversiones distintas de la misma tríada.
- b) como extensión de un 7Dom.

**DO°/MI:**

- a) 7/ 11+/13, con la 7m en el bajo.
  - b) como extensión de un disminuido se repite cada cuatro trastes.
-

**DOMayor/FA:**

4ª con 3ª de la tríada chocan, pero si están separadas por más de una 8ª se suaviza.

- a) como FAMaj9, sin 3ª, T en el bajo.
- b) REm7/9/11, sin T, 3ªm en el bajo.
- c) SOL7sus4, 7m en el bajo.

**DOm/FA:**

- a) como 7/9, T en el bajo.
- b) como 6/9, 9ª en el bajo.
- c) como m11, 11ª en el bajo.
- d) como m7(b5)/b13, b13 en el bajo sin T.

**DO+/FA:**

- a) como mMaj7, T en el bajo.
- b) como m7(b5)/9, 3ªm en el bajo.

**DO°/FA:**

- a) como 7b9, T en el bajo.
- b) como extensión de disminuido, se repite cada cuatro trastes.

---

**DOMayor/FA#:**

disonancia entre el bajo y la 5ª de la tríada, aun así puede interpretarse como:

- a) m7/13, 13ª en el bajo.
- b) 7/9+/13, 13ª en el bajo, sin T.
- c) 7b5/b9, T en el bajo, sin 3ª.
- d) extensión de disminuido, se repite cada cuatro trastes.

**DOm/FA#:**

- a) como extensión de un 7Dom.
- b) como extensión de disminuido, se repite cada cuatro trastes.

**DO+/FA#:**

- a) como 7/9/11+ con T en el bajo.
- b) como 7/9/11+, 3ª en el bajo.
- c) + add9, 9ª en el bajo.
- d) 7(5+), 7m en el bajo.
- e) +add11+, 11+ en el bajo.

**DO°/SOLb:**

- a) 2ª inversión de la tríada, cada cuatro trastes da otra inversión.
- b) extensión de disminuido, se repite cada cuatro trastes.

---

**DOMayor/SOL:**

- a) 2ª inversión de la tríada Mayor.

**DOm/SOL:**

- a) 2ª inversión de la tríada menor.

**DO+/SOL:**

algunas interpretaciones como extensión de 7Dom

**DO°/SOL:**

muy disoriente.

---

**DOMayor /SOL# (LAb):**

disonancia entre el bajo y la 5ª de la tríada.

- a) como Maj7/5+, 5+ en el bajo.
- b) como extensión de 7Dom.

**DOm/LAb:**

es un Maj7, con T en el bajo.

**DO+/SOL#:**

a) 2ª inversión de la tríada + (5+ duplicada), se repite cada cinco trastes.

**DO°/LAb:**

a) es un 7 Dom. con T en el bajo.

-----

**DOMayor/LA:**

a) 3ª inversión de DO6, pero puede ser interpretado como:

b) LAm7, T en el bajo.

c) FAMaj7/9, 3ª en el bajo, sin T.

d) RE7 sus4/9, 5ª en el bajo, sin T.

**DOm/LA:**

suenan como un m7(b5); recordar que los m7(b5) son interpretados como 7/9 sin T siendo el bajo del acorde la 3ª del Dom. y como m6 con la 6ª en el bajo.

**DO+/LA:**

suenan como un mMaj7 con T en el bajo.

**DO°/Sibb(LA):**

es un legítimo <sup>6</sup>7 en 3ª inversión.

-----

**DOMayor/Sib:**

a) 3ª inversión de un 7 Dom.

b) extensión de un 7 Dom.

**DOm/Sib:**

a) 3ª inversión de un m7.

b) 2ª inversión de un Maj6.

c) extensión de disminuido, se repite cada cuatro trastes.

**DO+/Sib:**

a) 3ª inversión de un 7(5+), se repite cada cinco trastes.

b) 7/9/11+ sin 3ª, cinco trastes más arriba vuelve a ser el mismo acorde pero sin T y 3ª en el bajo.

**DO°/Sib:**

a) 3ª inversión de un m7(b5) y por lo tanto de sus sustitutos.

b) como extensión de disminuido, se repite cada cuatro trastes.

-----

**DOMayor/SI:**

a) 3ª inversión de un Maj7 (tenso).

b) como extensión de 7 Dom.

**DOm/SI:**

a) 3ª inversión del m Maj7 (tenso).

**DO+/SI:**

a) como extensión de 7 Dom.

**DO°/SI:**

a) como extensión de disminuido, se repite cada cuatro trastes.

b) como extensión de 7 Dom.

-----

NOTA: Podemos agregar que cualquier acorde puede ser interpretado como cualquier otro y, entre otros, un motivo podría ser el improvisar y/o melodizar con escalas diferentes a las que originan el acorde. Lo anteriormente analizado debe considerarse como un vistazo parcial de las posibilidades que brinda el estudio de los acordes. Utilizar el gráfico N°7 para las reinterpretaciones.

## CATALOGO DE ACORDES

A continuación veremos el gráfico N° 22 que es un catálogo de acordes con varias posibilidades de I, ii, iii, IV, V, vi y vii. Encima del número romano están la o las escalas que dieron origen a cada acorde y debajo, la posible función del mismo.

### Observaciones:

a) Los acordes biii+ (tríada), y el vii°7 pueden aparecer con otros números de grado y es debido a sus inversiones y a la simetría de los intervalos que los componen, que hace que puedan ser interpretados como otro grado.

b) Las tensiones que pueden llevar dependerán de la/s escala/s que se elija y de lo permitido en el gráfico N°11.

c) Tener en cuenta que cualquier acorde, tenga asignado el grado que tenga, puede convertirse en otro tipo de acorde si se le modifica una o varias notas, en tal caso se verificará si es ubicable fácilmente en alguna escala conocida o, a conveniencia, se le asigna un grado para simplificar. De este modo no sería raro encontrarnos con: I°7, #ii, bIV7, etc., que obviamente no figurarán en este catálogo.

d) En los acordes mayores del catálogo, en todos los casos donde veamos acordes con "b5", se pueden reinterpretar como "#11".

e) Las escalas que figuran sobre los acordes se usarán en la improvisación y/o melodización, pero no son las únicas posibilidades, por ejemplo, un acorde de 7ª de dominante puede ser melodizado con las escalas Tonal, Disminuida, Simétrica Disminuida, Pentatónicas, de Blues, Mayores, Cromática, etc. Además, las tónicas de las escalas con respecto de las de los acordes, pueden estar a distintas distancias interválicas produciendo sonidos más o menos dentro del acorde, para esto se necesita un sólido conocimiento de formación de acordes y las tensiones que pueden llevar, intervalos de las escalas y su visualización inmediata en el diapasón.

f) Las especies de acordes que figuran para cada grado son las más tradicionales y de más frecuente uso, al igual que las escalas que les dan origen. Pero las posibilidades de armonizar cada grado son muy variadas si utilizamos todo tipo de intervalos, por ejemplo, el I de las escalas Dórica, Frigia, Mixolidia, y Eólica podría ser I7sus4. También si armonizamos los modos de las escalas menor armónica y bachiana obtendremos nuevas especies de acordes para cada grado, por ejemplo:

I°7, I+, ii7(b9), ii7(#9), biiMaj7, #ii°7, iim7(#5), etc.

Experimenten ustedes a fondo este ítem para tener más posibilidades en la composición.

## GRAFICO Nº22

I )	Jónica Lydia I maj7 Tónica	Dórica Frigia Eólica I-7 Tónica	Mixolidia I7 Tónica Blues, Rock	Menor armónica Menor melódica I-/maj7 De paso	
II )	Jónica/Dórica Mixolidia Menor melódica II-7 Subdominante sustituo de IV	Menor armónica Eólica II-7/b5 Subdominante sustituto de bvii7	1ª inversión del vii°7 II°7 Dominante de paso, sustituto	Frigia bII maj7 Subdominante Tónica temporaria	bII7/bII° bII7/b5 Dominantes sustitutos
III )	Jónica III-7 Sustituto de I	Mixolidia III-7/b5 Sustituto de I7 ó vii/IV Dórica	Eólica bIII maj7 Tónica temporaria	Frigia bIII7 V7/bvi	Menor armónica Menor melódica bIII maj7#5 Sin maj7 es V+/vi
IV )	Jónica Mixolidia IV maj7 Subdominante	Frigia Eólica Menor armónica IV-7 Subdominante menor	Dórica Menor melódica IV7 Subdominante de Blues	IV7/b5 Dominante sustituto	Lidia IV-7/b5 De paso 2ª Inversión del vii°7 IV°7 De paso Dominante
V )	Jónica Menor armónica Menor melódica V7 Dominante	Dórica Mixolidia Eólica V-7 Dominante menor	Frigia V-7/b5 vii/bvi Sustituto de bIII7	1ª inversión del bIII+ V+ Dominante	Variante muy usada V7/#5 Dominante Jónica V7sus4 Subdominante o de uso libre
VI )	Jónica Mixolidia VI-7 Sustituto de I Presubdominante	Dórica Menor melódica VI° Subdominante	Frigia Eólica Menor armónica bVI maj7 Tónica temporaria	3ª inversión del vii°7 bVI°7 Dominante De paso	bVI7/bVI7/b5 VI7/ VI7/b5 Dominantes sustitutos
VII )	Jónica Menor melódica VII-7/b5 Dominante sustituto de V7	Menor armónica VII°7 Dominante sustituto de V7 b9	2ª inversión de bIII+ VII+ Dominante	Eólica bVII7 Subdominante	Dórica Mixolidia bVII maj7 Tónica temporaria Frigia bVII-7 Subdominante

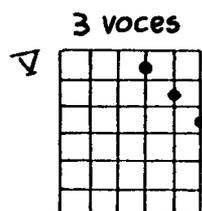
## ACORDES ARMONIZADOS POR CUARTAS

En el capítulo III, pág 43, hemos visto la construcción de acordes por superposición de terceras, pero también es necesario saber que se pueden formar acordes con otros intervalos, por ejemplo con cuartas. En los ejemplos vemos la armonización por cuartas de los grados de la escala Mayor Jónica. Cualquier escala puede ser armonizada de la misma forma pero hemos querido hacerlo en LA mayor para que inmediatamente traten de armar ideas propias con estos acordes y comprobar su efectividad en relación con sus pares, acordes armonizados por terceras.

Vemos en los ejemplos, acordes de 3, 4, 5, y 6 voces, las nomenclaturas que pueden recibir y los números de grado para poder transportarlos a otras tonalidades.

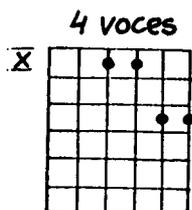
Pueden agregárseles otro intervalo como ser alguna 3ª ó 6ª arriba o abajo y también rearmonizar por quintas que es la inversión de las cuartas. Su sonoridad es abierta, moderna, y ambigua a la vez. Rompen la posible monotonía del constante uso de acordes convencionales.

Ejemplo 1:



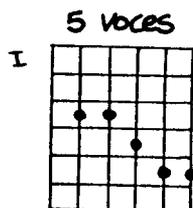
a 3 voces:

REm6 ó 7(ii)  
FAMaj 7/11+  
(IV)



a 4 voces:

REm7/9 ó 7/9(ii)  
FAMaj7/11+(IV)  
Sin el do del  
bajo= SOL7/13  
(V)



a 5 voces:

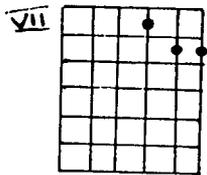
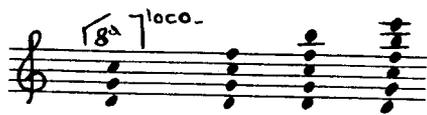
REm6/9 ó 7/9(ii)  
FAMaj 7/6/11+(IV)  
Sin el do del  
bajo= SOL7/9/13  
(V)



a 6 voces:

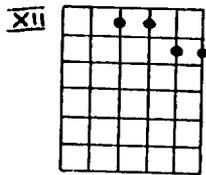
REm6/9 ó 7/9(ii)  
FAMaj7/11+(IV)  
Sin el do del  
bajo= SOL7/9 /13  
(V)  
o bien= SIm7(b5)/11  
(vii)

Ejemplo 2:



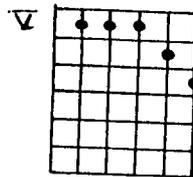
a 3 voces:

REm7/11(ii)  
FA6/9(IV)  
SOL7sus4(V)  
LAm7/11(vi)  
DOadd9(I)



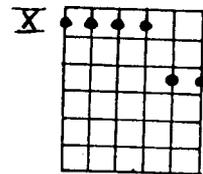
a 4 voces:

REm7/11(ii)  
FA6/9(IV)  
SOL7sus4(V)



a 5 voces:

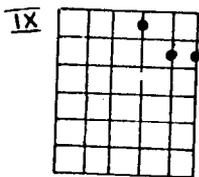
Sin el si=  
REm7/11(ii)  
FAMaj7/9/11+  
(IV)



a 6 voces:

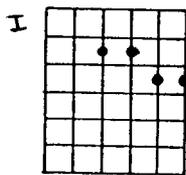
REm7/9/11/13(ii)  
FA6/Maj7/9/11+(IV)

Ejemplo 3:



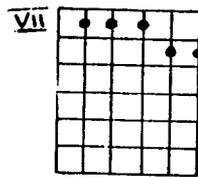
a 3 voces:

DO6/9(I)  
REmadd9(ii)  
MIm7/11(iii)  
FA6/Maj7/(IV)  
SOL7/9/13(V)  
LAmadd11(vi)  
Slm7(b5)/11(vii)



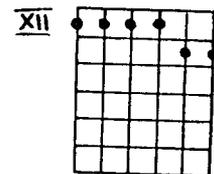
a 4 voces:

DO6/9(I)  
REmadd9/11(ii)  
MIm7/11(iii)  
FA6/Maj7/9(IV)  
SOL7/9/13(V)  
LAm7/11(vi)  
Slm7(b5)/11/13  
(vii)



a 5 voces:

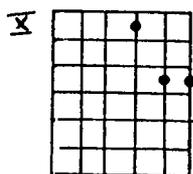
DO6/9(I)  
REm7/9/11(ii)  
FA6/Maj7/9(IV)  
SOL7sus4'9/13  
(V)  
LAm7/11(vi)



a 6 voces:

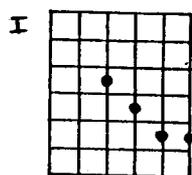
REm7/9/11(ii)  
FA6/Maj7/9(IV)  
SOLsus4/9/13 (V)

Ejemplo 4:



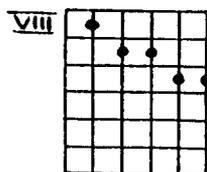
a 3 voces:

REm6/9(ii)  
Fa Maj7/11+(IV)  
SOL7/13(V)  
Slm7(b5)/11(vii)



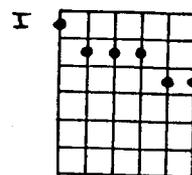
a 4 voces:

REm6/9(ii)  
FAMaj7/11+(IV)  
SOL7/9/13(V)  
Slm7(b5)/11(vii)



a 5 voces:

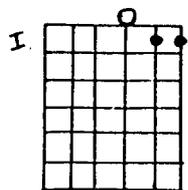
REm6/9/(ii)  
FA6/Maj7/9/11+(IV)  
SOL7/9/13(V)  
Slm7(b5)/11/(vii)



a 6 voces:

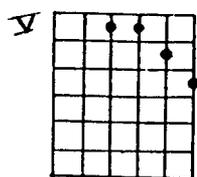
REm6/9/11(ii)  
FA6/Maj7/9/11+(IV)  
SOL7/9/13(V)  
Slm7(b5)/11/b13(vii)

Ejemplo 5:



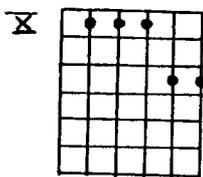
a 3 voces:

REm7/11(ii)  
FAMaj7/9(IV)  
SOL7sus4(V)



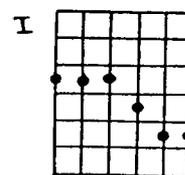
a 4 voces:

REm6/7/11/13(ii)  
FAMaj7/9/11+(IV)



a 5 voces:

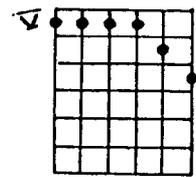
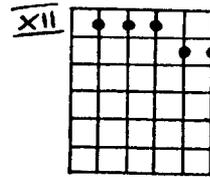
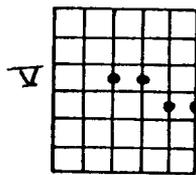
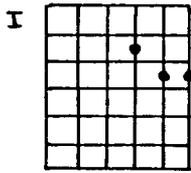
REm7/6/9/11  
FAMaj7/9/11+



a 6 voces:

Idem 5 voces  
Idem 5 voces

Ejemplo 6:



**a 3 voces:**

DO6/9(I)  
REm7/11(ii)  
MIm7/11(iii)  
FA6/9(IV)  
SOL7/9(V)  
LAm7/11(vi)  
Slm7(b5)/b13  
(vii)

**a 4 voces:**

DO6/9(I)  
REm7/11(ii)  
FA6/9(IV)  
SOL7sus4/9(V)  
LAm7/11(vi)

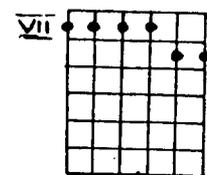
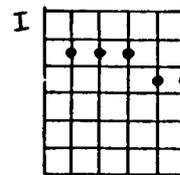
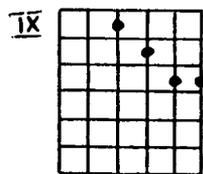
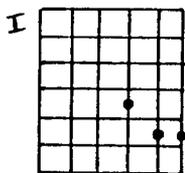
**a 5 voces:**

REm7/11(ii)  
FA6/9(IV)  
SOL7sus4/9(V)

**a 6 voces:**

REm7/6/11(ii)  
FA6/9/11+(IV)

Ejemplo 7:



**a 3 voces:**

DO6/Maj7(I)  
RE m6/9(ii)  
MIm add/11(iii)  
FAMaj7/11+(IV)  
SOL7/9/13(V)  
LAm7/9(vi)  
Slm7(b5)/11(vii)

**a 4 voces:**

DO6/Maj7/9  
REm6/9(ii)  
MIm7/11(iii)  
FA6/Maj7/11+(IV)  
SOL7/9/13(V)  
LAmadd9/11(vi)  
Slm7(b5)/11(vii)

**a 5 voces:**

DO6/Maj7/9(I)  
REm6/9/11(ii)  
MIm7/11(iii)  
FA6/Maj7/9/11+(IV)  
SOL7/9/13(V)  
LAm7/9/11(vi)  
Slm7(b5)/11/b13(vii)

**a 6 voces:**

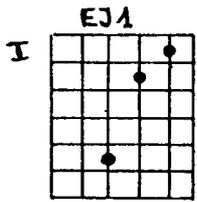
DO6/Maj7/9(I)  
REm6/7/9/11(ii)  
FA6/Maj7/9/11+(IV)  
LAm7/9/11(vi)

NOTA: Además comparen los acordes en el gráfico N°7 y vean si pueden ser reinterpretados de otra manera.

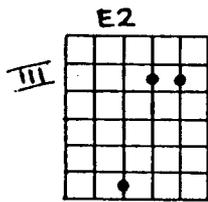
# ACOPLAMIENTO

Acordes armonizados con un intervalo de 2ª y uno de 3ª de una sonoridad especial. Los ejemplos están hechos esta vez en la escala de FA Mayor, y la nomenclatura está dada en grados para simplificar la transportación a otras tonalidades (Ejemplos 1 al 7).

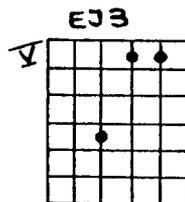
Un intervalo de 4ª o de 5ª es posible ubicarlo en los graves y se agrega una 2ª más en los agudos (Ejemplo 8).



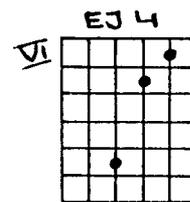
ladd9  
iim9/11  
iim7  
IV6/Maj7/9  
V7/13  
vim7/11  
viim(b5)11/b13



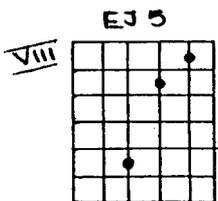
-----  
iim9  
-----  
IVMaj7  
V7/9/13  
-----  
viim7(b5)/11



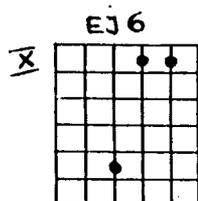
-----  
iim6/11  
-----  
V7  
-----  
viim7(b5)/b13



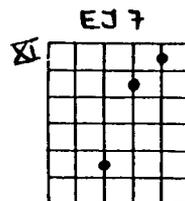
l6  
iim7/11  
-----  
IVMaj7/9  
V7sus4/9  
vim7  
-----



l6/Maj7/9  
iim6/7  
iim7/11  
-----  
V7/9  
vim7/9 /11  
viim7(b5)



lMaj7  
iim6/7/9  
-----  
-----  
vim7/9  
-----

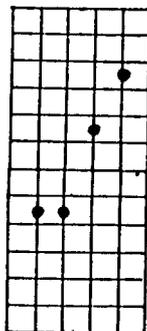


-----  
iim7  
-----  
IV6  
V7  
-----  
-----

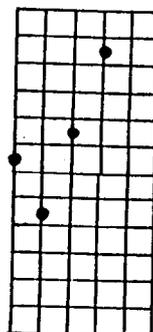
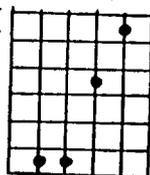
### Ejemplo 8:



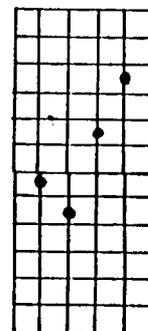
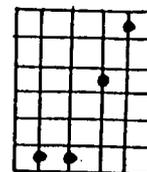
EJ 8



VIII



X



## TABLA DE FUNCION DE LAS NOTAS

La siguiente tabla (Gráfico N°23) está pensada para ayudarnos en la composición.

En ella vemos en la primer columna vertical (izquierda), las notas del Círculo de quintas o sea las doce notas de la escala cromática, y, en la primer barra horizontal (arriba), las funciones que puede cumplir una nota.

Debajo, en la segunda barra horizontal, los acordes donde podría ubicarse tal nota. Por ejemplo: si elegimos la primer nota de la columna del Círculo de quintas, es decir la nota *do*, vemos en la barra de funciones que podría ser la tónica, obviamente de cualquier tipo de acorde, mayor, menor, aumentado, disminuido o suspendido. La segunda opción es que podría ser la 3ªm de LAm(tríada), LAm7, LA°(tríada), LAm7(b5), LA°7. La tercera opción es que *do* sea la 3ªM de LAb Mayor, LAbMaj6, LAb6, LAb+, LAb7(5+). La cuarta opción muestra al *do* como la 4ª suspendida de SOL7sus. Y así sucesivamente.

Los acordes están esbozados en la segunda barra horizontal y encolumnados hacia abajo corresponden a cada nueva tónica.

Será conveniente hacer algunas reinterpretaciones enarmónicas de vez en cuando si no coincide el intervalo correctamente con el acorde.

Algunos usos:

- elegir una progresión de acordes interesante como soporte de una nota pedal dada por otro u otros instrumentos (nota pedal: nota que se mantiene durante varios cambios de acorde).
- armonizar una o varias notas de una melodía con acordes diferentes de los de la tonalidad de la escala de dicha/s nota/s.
- simplemente crear una progresión de acordes, como soporte armónico de una melodía, sin ajustarse a tonalidades, cadencias archiconocidas, normas, reglas, etc. y guiarse por la sonoridad, aunque los acordes elegidos no tengan un origen o dirección "tradicionalmente normal".

GRAFICO N° 23 - Parte 1

	tonica	3m	3M	4	5dis	5	5aum	6M	7dis	7m
C	M, m, Am, o, ø	A <sup>b</sup> M aum	G7sus 4	F#0, ø	FM y m	Eaum E <sup>b</sup> 6 m'6	E <sup>b</sup> 0 7	D7, ø, m'7		
G	"	E <sup>b</sup> B <sup>b</sup>	D A	C#	C	B B <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	A		
D	"	B B <sup>b</sup>	A E	A <sup>b</sup> E <sup>b</sup>	G	F# F	F	E		
A	"	F C	E B	E <sup>b</sup> B <sup>b</sup>	D	C# C	C	B		
E	"	C# G	B F#	B <sup>b</sup> F	A E	A <sup>b</sup> E <sup>b</sup>	G D	F# C#		
B <sup>b</sup>	"	A <sup>b</sup> E <sup>b</sup>	F# C#	F C	B	F# B <sup>b</sup>	A	C#		
F#	"	B <sup>b</sup> A	A <sup>b</sup> E <sup>b</sup>	G	F#	F	E	A <sup>b</sup> F <sup>b</sup>		
C#	"	E A	E <sup>b</sup> A <sup>b</sup>	D	D <sup>b</sup>	C	B	F <sup>b</sup>		
A <sup>b</sup>	"	F C <sup>b</sup>	B <sup>b</sup> F	A A <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	C <sup>b</sup> G <sup>b</sup>	G <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>		
E <sup>b</sup>	"	G G <sup>b</sup>	F C	E E <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	D D <sup>b</sup>	D <sup>b</sup>	F C		
B <sup>b</sup>	"	D D <sup>b</sup>	C	B	B <sup>b</sup>	A	A <sup>b</sup>	G		

	Maj7	9m	9M	9aum	11	11aum	b13	13
C	D <sup>b</sup> Maj7	B7 <sup>b</sup> 9	B <sup>b</sup> M9	A7 <sup>#</sup> 9	Gm,ø,	G <sup>b</sup> GM7,	Eø,ø7,	E7,sus
G	A <sup>b</sup>	F <sup>#</sup>	F	E	D	D <sup>b</sup>	B	B <sup>b</sup>
D	E <sup>b</sup>	C <sup>#</sup>	C	B	A	A <sup>b</sup>	F <sup>#</sup>	F
A	B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	G	F <sup>#</sup>	E	E <sup>b</sup>	C <sup>#</sup>	C
E	F	E <sup>b</sup>	D	C <sup>#</sup>	B	B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	G
B <sup>b</sup>	C	B <sup>b</sup>	A	A <sup>b</sup>	F <sup>#</sup>	F	E <sup>b</sup>	D
F <sup>#</sup>	G	F	E	E <sup>b</sup>	C <sup>#</sup>	C	B <sup>b</sup>	A
C <sup>#</sup>	D	C	B	B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	G	F	E
A <sup>b</sup>	G	G <sup>#</sup>	F	F	E <sup>b</sup>	D	C	C <sup>b</sup>
E <sup>b</sup>	E	D	D <sup>b</sup>	C	B <sup>b</sup>	A	G	G <sup>b</sup>
B <sup>b</sup>	B	A	A <sup>b</sup>	G	F	E	D	D <sup>b</sup>
F	F <sup>#</sup>	E	E <sup>b</sup>	D	C	B	A	A <sup>b</sup>

## ALGUNAS TECNICAS PARA LA COMPOSICION

Con el propósito de modificación, ampliación y/o variación de pequeñas ideas originales.

### Armonía Paralela

Hay 3 tipos de armonía paralela.

a) **Armonía paralela diatónica:** 3, 4, ó 5 acordes progresionando hacia arriba o abajo, respetando el tipo de acorde según el grado y escala.

Ejemplo: (en tonalidad Mayor de DO).

/ FAMaj7/9 / MIIm7 / REM7/9 / DOMaj7/9 //

/// // // // // // //  
(IV) (iii) (ii) (I)

(en tonalidad de DO menor)

/ DOmMaj7 / REM7(b5) / MIbMaj7/9 / FAm7 / SOL7 / DO //

(Im) (ii) (biii) (IV) (V) (IM)

b) **Armonía paralela cromática:** acordes de estructura similar que se mueven cromáticamente (por semitono), hacia arriba o abajo. Es típico del blues atacar los acordes desde un semitono antes y en el final desde un semitono después.

Ejemplo:

(Blues en DO)

12/8



/ DO7 MI7 FA7 SI7 / DO7 FA#7 SOL7 / REb7 DO7 //

(Rock en RE) (típico acorde tónica-5ª)

4/4



/ MI FA FA# SOL SOL# / LA LA# SI DO DO# / RE /etc.//

c) **Armonía paralela exacta:** el principio es el mismo que el de armonía paralela cromática pero aquí las fundamentales de los acordes forman un intervalo predeterminado al moverse de uno a otro.

Ejemplo:

/ DO7 RE7 / MIb7 FA7 / SOLb7 LAb7 //

// // // // // //  
2ªM 2ªm 2ªM 2ªm 2ªM

### División simétrica de la 8ª

Una 8ª puede ser dividida simétricamente en 2,3,4,6, y 12 partes iguales. Ejemplo:

DO REb RE MIb MI FA FA# SOL LAb LA Sib SI DO

(división en 2 partes) (tritono)

DO RE<sup>b</sup> RE MI<sup>b</sup> MI FA FA<sup>#</sup> SOL LA<sup>b</sup> LA SI<sup>b</sup> SI DO

(división en 3 partes)(Tres 3as. Mayores) (se asemeja a una tríada aumentada)

DO RE<sup>b</sup> RE MI<sup>b</sup> MI FA FA<sup>#</sup> SOL LA<sup>b</sup> LA SI<sup>b</sup> SI DO

(división en 4 partes) (Cuatro 3as. menores) (se asemeja a un acorde °7)

DO RE<sup>b</sup> RE MI<sup>b</sup> MI FA FA<sup>#</sup> SOL LA<sup>b</sup> LA SI<sup>b</sup> SI DO

(división en 6 partes)(Seis 2as. Mayores)(escala Tonal)

DO RE<sup>b</sup> RE MI<sup>b</sup> MI FA FA<sup>#</sup> SOL LA<sup>b</sup> LA SI<sup>b</sup> SI DO

(división en 12 partes) (Doce 2as. menores) (escala cromática)

También existen otras divisiones tales como:

DO RE<sup>b</sup> RE MI<sup>b</sup> MI FA FA<sup>#</sup> SOL LA<sup>b</sup> LA SI<sup>b</sup> SI DO

2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m  
(escala disminuida)

DO RE<sup>b</sup> RE MI<sup>b</sup> MI FA FA<sup>#</sup> SOL LA<sup>b</sup> LA SI<sup>b</sup> SI DO

2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M  
(escala simétrica disminuida)

Sabiendo esto digamos que: las tónicas de acordes similares y/o distintos tocarán estos puntos de división simétrica de la 8<sup>a</sup> dando lugar a progresiones de acordes más o menos originales.

Ejemplo:

/ DO7 MI7 / LA<sup>b</sup>7 DO7 //

3<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>M = división en 3 partes.

/ DO7 MI<sup>b</sup>Maj7 / FA<sup>#</sup>m7 LA7sus4 / DOm7/9 //

3<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>m = división en 4 partes.

La división puede ser interrumpida:

Ejemplo:

/ DOm7 RE7 / MI<sup>o</sup>7 FA<sup>#</sup>Maj7 / LA<sup>b</sup>7sus4 SOL7sus4/ SOL7 / DO //

2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>M Hasta aquí venía dividiendo en 6 partes pero se interrumpió.

La división puede darse con respecto a centros tonales por medio de cadencias más o menos simples que esbozan una tonalidad y que se mueven a otras tonalidades tocando puntos de algún tipo de división de la 8<sup>a</sup>.

Ejemplo:

V ii V ii V ii bii I  
REm7 SOL7 / FA#m7 SI7 / SIbm7 MIb7 / REm7 REb7 / DO7 //  
(en DO) (en MI) (en LAb) (en DO)  
3ªM 3ªM 3ªM = división en 3 partes.

NOTA: Las técnicas de armonía paralela y división de la 8ª pueden ser mezcladas obteniendo resultados muy interesantes.

Ejemplo:

DO7 FA 7 / DOm7 REbm7 / REm7 SI7(b5) / LAm7 SOL7 / DO //  
(división en 2) (paralelismo diatónico)  
(paralelismo cromático)

## Tonicización

Cualquier acorde mayor o menor puede tomar temporalmente carácter de tónica(I), si es precedido por acordes de la tonalidad mayor o menor que asume. Lo más común es hacerlo con un V7 de tal tonalidad.

En el caso de la tonalidad de DO su dominante principal es SOL7, pero los demás acordes (excepto el viiº), tienen su propio dominante llamado secundario, auxiliar, artificial o temporario.

Ejemplo:

a)/SOL7/ DO // = SOL7 es Dominante principal de la tonalidad DO.

b)/LA7 / REm7 SOL7 / DO // = LA7 es Dominante secundario de REm  
V/ii ii V I  
(5ºde 2º)

c) / SI7 / MI7m LA7 / REm7 SOL7 / DO //  
V7/iii iii V7/ii ii V7 I  
(5ºde 3º) (5ºde 2º)

d)DO7 / FA FAm / SOL7 / DO //  
V7/IV IV IVm V7 I  
(5ºde 4º)

e) MI7 / LAm7 LA7 / REm7 SOL7 / DO //  
V7/vi vi V7/ii ii V7 I  
(5ºde 6º) (5ºde 2º)

Es comun anteponer un ii antes del V7 sea este Dominante secundario o principal.

Ejemplo:

a) MI7(b5) LA7 / REm7 SOL7 / DO //  
ii/ii V7/ii ii V7 I  
(2ºde 2º) (5ºde 2º)

De esta manera se forma la cadencia ii-V-, pero existen tonicizaciones más elaboradas usando cadencias más o menos obvias. Esto retrasa el acorde de destino de manera tal que muchas veces es tomado como **modulación temporaria**.

Ejemplo:

----- tonicización de SOL -----  
/ SIm7 MIm7 / LAm7 RE7sus4 RE7 / SOL7sus4 SOL7 / DO //  
iii/V7 vi/V7 ii/V7 V7/V7 / V7 I  
tonalidad de SOL tonalidad de DO

El acorde de destino de la tonicización puede no estar al definirse la progresión formando una cadencia rota o deceptiva. Ejemplo:

a) / MIm7(b5) LA7 / LAm7 RE7 / FA#m7(b5) SI7(5+) / DO //  
ii/ii V7/ii ii/V V/V ii/iii V/iii I

Puede usarse también sustitutos tritonales de los Dominantes secundarios o principal.

Ejemplo:

a) LAm7 RE7 / REb7 / DO //  
ii/V V/V bii I  
(sust.de V)

b) Mib7 / RE7 SOL7 / DO //  
bii/ii ii V I

## Secuencia

La repetición es una de las maneras de dar coherencia a una idea musical. Cuando la repetición es de tres veces consecutivas se llama **secuencia**.

La secuencia puede darse sobre material melódico y/o armónico. Muchas veces los improvisadores usan este recurso para darse tiempo de ir pensando nuevas ideas o para salvar algún error repitiéndolo adrede de manera secuencial.

Cada una de las repeticiones puede tener variantes rítmicas, melódicas y/o armónicas.

La secuencia es **no modulante** cuando la idea se repite en notas y acordes de la misma escala pero en un nuevo nivel tonal.

Ejemplo:

Handwritten musical notation showing a sequence of chords and melodic lines. The first line starts with G7 and the second with Dm. The sequence consists of three measures of chords and melodic lines, with G7 appearing again in the second measure of the second line. The notation includes treble clefs, stems, and beams, with handwritten chord symbols above the notes.

La secuencia es **modulante** cuando la misma idea (o con algunas variantes), se produce en otras escalas.

Ejemplo:

C Mayor                      A Mayor                      G<sup>b</sup> Mayor

A su vez también puede anteponerse un iim7 al sustituto.

Ejemplo:

a) / SIbm7 Mlb7 / RE7 REb7 / DO //

(es2º) en    bii/ii    ii    bii    I

LA<sup>b</sup>, donde

Mlb7 es V)

b) / Mlbm7 LA<sup>b</sup>7 / SIº7 / DO //

(2º en la    bii/V    viiº    I

tonalidad    (otro Dom.

donde LA<sup>b</sup> es V)    sustituto)

## Modulación

Es el abandono definitivo de una tonalidad. Es un recurso de variación. La nueva tonalidad es vecina si entre las dos escalas no hay más de una nota de diferencia. Ej: DO y SOL tienen una nota de diferencia: FA#.

Una modulación de este tipo sería más sutil que otra donde las diferencias entre las escalas sea de más notas. Ej: DO y MI: la escala de MI tiene 4 sostenidos. Esta sería una tonalidad lejana.

De una tonalidad a otra puede modularse de manera suave por medio de acordes comunes a las dos tonalidades.

Ejemplo:

/REm7 SOL7/DOMaj7/LAm7 RE7/SOLMaj7// el LAm es vi en DO y ii en SOL

ii V I vi

en DO

ii V I

en SOL

O de manera abrupta, abandonando repentinamente la tonalidad para inmediatamente desarrollar ideas en la nueva tonalidad sin que haya nexo de unión, muy usado por el efecto sorpresivo en el oyente.

Ejemplo:

/ REm7 SOL7 / SIm7 MI7 //

ii V ii V

en DO en LA

La modulación puede ser por pasos intermedios, tocando diferentes tonalidades antes de la de destino a la manera de división de la 8ª

Ejemplo:

/REm7 SOL7 / FAm7 SIm7 / LAbm7 REb7 / SIm7 MI7 / SImaj7 SOLm7 / DOm7 FA7 //

ii V ii V ii V ii V I vi ii V

en DO en Mlb en SOLb en LA en SIm

División en 4 partes

Modulaciones temporarias

Modulación definitiva

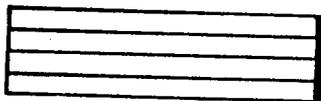
NOTA: Investiga, mezcla todas las técnicas anteriormente descritas.

## División rítmica

A través de los años los temas han tomado infinidad de formas y sería casi imposible enumerar aquí todas ellas ya que habría tantos ejemplos como canciones hay en el mundo; pero haciendo un promedio aproximado podemos resumir lo siguiente:

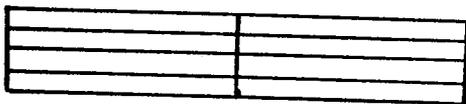
Una composición musical puede dividirse así:

1) Motivo: melodía de no más de un compás.



2) Semifrase: es la respuesta del motivo. Puede ser binaria (2 compases) o ternaria (3 compases)

Semifr.  
binaria



Semifr.  
ternaria



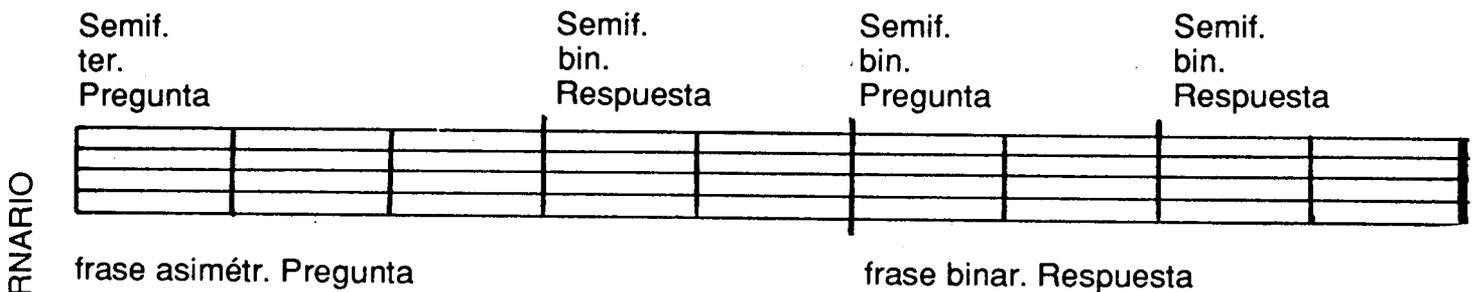
3) Frase: formada por dos semifrases. Ambas binarias o ternarias manteniendo el sentido de pregunta/respuesta.

La conjunción de semifrases binarias con ternarias da como resultado frases asimétricas



4) Período: formado por 2 frases los binarios, y por 3 los ternarios, las frases pueden ser binarias, ternarias, y/o asimétricas y mezclarse en cualquier forma.

El ejemplo muestra un período ternario de 18 compases, formado por una frase asimétrica binaria (5 comp. 3 y 2), una frase binaria (4 comp. 2 y 2), y una frase ternaria (9 comp.)



5) Un tema puede contener varios períodos. Se les asigna una letra A, B, C, D, etc. y puede tomar distintas formas. Ej:

a) A A B A= la segunda A puede variar. B es un cambio. C también es un cambio.

b) A B A C

c) A B C A e infinidad de formas diferentes.

6) Hay que tener en cuenta también a) **introducciones**: por lo general contienen elementos del tema y sirven para establecer el ritmo del tema y el tono; b)  **finales**: también puede contener elementos del tema o sorprender con nuevos elementos a modo de remate.

### **Otras formas**

El **Blues** es una forma que tiene un solo período de 12 compases que se repite las veces necesarias según la letra y la cantidad de solistas. El **Rhythm and blues** toma la forma del blues pero con más significancia rítmica y generalmente el bajo marca *riffs* repetitivamente adaptándose a cada cambio de acorde. Pero a veces todo el tema puede estar en un solo acorde y basarse en una superposición de *riffs* de varios instrumentos, por lo tanto no hay períodos ni forma claramente definida.

El **Rock and roll** clásico toma la forma del blues pero se toca mas rápido y puede tener infinidad de formas. El **Boogie-woogie, Rockabilly**, y decenas de derivados no son más que variantes del blues. En el jazz la forma se ve transformada constantemente a lo largo de la historia y es una de sus características el continuo cambio e influencia en los demás estilos. Es un hijo directo del blues.

Tomar estos comentarios como simplemente informativos ya que es mejor dejar libre la imaginación y no atarse a esquemas aunque estemos profundamente influenciados por uno u otro estilo.

# CAPITULO VII

## Ejercicios de rítmica y reconocimiento de figuras

Estos seis ejercicios nos ayudarán a tener solidez en el aspecto rítmico. Se ha usado solamente la escala de C mayor, para no entorpecer el estudio emprendido.

En el ejercicio 1 practicamos las figuras básicas; en el 2, puntillo y doble puntillo; en el 3, tresillos y seisillos; en el 4, combinaciones de corchea con semicorcheas; del 5A al 5C, silencios, corchea atresillada y tresillos de corchea; y en el ejercicio 6, ligaduras de prolongación.

Para estos ejemplos podemos usar dos digitaciones diferentes (a y b):

A) 0 1 3 0 2 3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3

B) 0 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 2 4 1 3

Las notas encerradas en círculo son las notas *do*.

NOTA: En el ejercicio 5A la figura se puede reinterpretar como como como como .  
 En el ejercicio 5B la figura se puede reinterpretar como ó y en el ejercicio 5C como o corchea atresillada y como , siendo corchea atresillada.

Para el uso del cassette, podemos acotar que a la izquierda del estéreo se escuchará la guitarra, a la derecha la batería y al centro, obviamente, los dos instrumentos.

### EJERCICIO 1

#### REDONDAS

#### BLANCAS

#### NEGRAS

#### CORCHEAS

SENZ CORCHEAS

EJERCICIO 2  
BLANCAS CON.

2

NEGRAS CON.

CORCHEAS CON.

BLANCAS CON DOBLE.

NEGRAS CON DOBLE.

# EJERCICIO 3

## TRESILLO DE NEGRAS

Musical staff for 'TRESILLO DE NEGRAS'. It begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The first measure contains a whole rest. The second measure has a '2' above it. The following four measures each contain a triplet of eighth notes, with a '3' above each triplet bracket.

## TRESILLO DE CORCHEAS

First line of musical staff for 'TRESILLO DE CORCHEAS'. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first two measures contain a half note and a quarter note, respectively, with a slur above them. The last four measures contain triplets of eighth notes, with a '3' above each triplet bracket.

Second line of musical staff for 'TRESILLO DE CORCHEAS'. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first two measures contain triplets of eighth notes, with a '3' above each triplet bracket. The next two measures contain a half note and a quarter note, with a slur above them. The final measure contains a quarter note.

Third line of musical staff for 'TRESILLO DE CORCHEAS'. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first four measures contain eighth notes with a slur above them. The fifth measure contains a quarter note, and the sixth measure contains a half note, both with a slur above them.

## TRESILLO DE SEMICORCHEAS

First line of musical staff for 'TRESILLO DE SEMICORCHEAS'. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first two measures contain a half rest and a quarter rest, respectively. The last four measures contain triplets of eighth notes, with a '3' above each triplet bracket. There are four '+' signs below the first two measures.

Second line of musical staff for 'TRESILLO DE SEMICORCHEAS'. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first two measures contain triplets of eighth notes, with a '3' above each triplet bracket. The next two measures contain a half note and a quarter note, with a slur above them. The final measure contains a half rest.

## SEISILLOS

Musical staff for 'SEISILLOS'. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first four measures contain sextuplets of eighth notes, with a '6' above each sextuplet bracket. The last measure contains a half rest.

# EJERCICIO 4

Handwritten musical notation for Ejercicio 4, consisting of four staves. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a '2' above the staff. It contains a whole rest followed by eighth-note patterns with '+' and '/' symbols below. The second staff continues with eighth-note patterns. The third staff features a sequence of eighth notes. The fourth staff concludes with eighth-note patterns and a double bar line.

# EJERCICIO 5A

Handwritten musical notation for Ejercicio 5A, consisting of five staves. The first staff has a treble clef, common time, and a '2' above the staff, followed by a whole rest and a label "SILENCIO DE REDONDA". The second staff has a whole rest and a label "DE BLANCA". The third staff has eighth notes and a label "DE NEGRA". The fourth staff has eighth notes and a label "DE CORCHEA". The fifth staff has eighth notes and a label "DE SEMICORCHEA".

# EJERCICIO 5B

2

SILENCIO  
DE NEGRA  
CON.

DE CORCHEA  
CON.

# EJERCICIO 5C

2

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

EJERCICIO 6

The image shows a handwritten musical score for Exercise 6, consisting of seven staves of music. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. A large number '2' is written above the first measure, indicating a second ending. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and phrasing marks. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

# CAPITULO VIII

## Bases

Hemos preparado aquí dieciséis bases para práctica de lectura y ejecución, usando dieciséis estilos musicales diferentes y las armaduras de clave más utilizadas. Hemos agregado en ellas el cifrado de los acordes, para una mejor comprensión de las líneas melódicas que hemos escrito. (Cuando les toque a Uds. componer una melodía, pregúntense en este orden: a) ¿Qué compás tengo, ¿binario o ternario?; b) ¿En qué tonalidad estoy?; c) ¿Qué acordes tengo en el cifrado?; d) ¿Cómo es la rítmica de acordes?; e) ¿Qué tipo de tema es, da para meter pocas o muchas notas?

Hemos puesto en todas las bases sugerencias en cuanto a cómo digitar ciertas partes de ellas, que nos servirán para digitar el resto. Estas se encuentran en los números de dedos de la mano izquierda (la derecha para los zurdos) ubicados abajo de cada nota del pentagrama. Las seis líneas ubicadas debajo de cada pentagrama, se llaman **tablatura** y semejan las seis cuerdas de la guitarra, donde la de abajo es la sexta cuerda y la de arriba, la primera (como lo indica el primer compás de tablatura de la base 1) y los números en cada línea indican el número de traste que se debe tocar. Su utilidad consiste en poder ubicar al instante qué nota tenemos que tocar, pero atención, la parte rítmica no tiene reemplazo. Yo aconsejo usar este sistema al comienzo, pero recomiendo no olvidar la lectura del pentagrama en sí, ya que está universalmente aceptado y sería grave si en algún momento su carencia nos impidiera la comunicación con músicos con los que nos interese tocar.

Es preciso decir que nos hemos preocupado por mantener la esencia de cada estilo presentado en las distintas bases. Pero por una razón puramente didáctica (tonalidades diferentes, figuraciones variadas, etc.), hubo que darles una "prolijidad" determinada que quizás no se encontrará en los artistas representativos de cada estilo. Esto no quiere decir que ellos sean desprolijos en su ejecución o composición, sólo que poseen una libertad de expresión que no podemos gozar nosotros aquí en un ciento por ciento, por estar embargados en una tarea didáctica, donde el propósito es que haya un orden y un momento para cada cosa. Con la experiencia, uno podrá decidir dónde y cuándo usar lo que se aprendió.

Todos los compases de todas las bases están numerados, tanto para una guitarra como para otra. Se advierte muy especialmente que ante cualquier duda que se tenga con cualquiera de los signos de ubicación, repetición o articulaciones, se recurra al Capítulo IV, ya que allí se encuentran agrupados todos ellos, listos para disipar cualquier duda.

Antes del comienzo del primer compás de cada base, encontrarán en la partitura la indicación de metrónomo del "*tempo*" del tema. Está indicado con una negra seguida de la indicación metronómica con su número correspondiente, todo en recuadro.

Ejemplo de base 1:  $\boxed{\text{♩} = 70}$

En cada una de las bases se da una idea de los grupos que hay que escuchar según el tipo de música al que nos estamos refiriendo. Dado que existen cientos de grupos conocidos (y los nuevos que van apareciendo) se hace referencia siempre a los considerados "clásicos" en el género respectivo.

### BASE 1 (BALADA)

Es una progresión de acordes en la tonalidad de DO, donde varios de ellos se repiten con posiciones diferentes en el mástil. Nótese el uso de los poliacordes (acordes con bajo diferente a la tónica). Usamos figuras elementales (redondas, blancas y negras), arpeggios en compases 5, 6, 7, 11, 12, 13 y 14, notas de la escala en compases 2 y 8. Recomendamos analizar qué relación hay entre la línea melódica y sus acordes respectivos, ya que además de las notas propias del acorde, encontramos extensiones (novena, oncenaria y trecena). Prestar atención a las cuerdas omitidas en los acordes y a la rítmica de acordes.

(Escuchar a: Joe Cocker, Simply Red, Rolling Stones, Beatles, etc.)

## BASE 2 (POP ROCK)

Aquí comenzamos a usar corcheas (algo muy común en la música de los 80), silencio de blanca y de negra, ligaduras de expresión y de prolongación, sordina de palma y un acorde hecho con armónicos. La guitarra solista, en todo el tema, usa diferentes ideas sobre la escala pentatónica menor, utilizando doble cuerda en algunas de ellas. En **[B]**, la guitarra solista usa triple cuerda, provocando acordes con notas de la escala pentatónica, que habrán de ejecutarse con el uso de cejillas y ligados en doble cuerda. En los cuatro primeros compases de **[C]**, las dos guitarras usan la misma escala pentatónica menor, pero en diferente nivel. Prestar atención a la rítmica de acordes.  
(Escuchar a: The Cure, Police, Talking Heads, U 2, The Smiths, etc.)

## BASE 3 (RHYTHM and BLUES)

Incorporamos silencios de corchea, blancas y negras con puntillo, *staccato*, anacrusas y elementos de expresión tales como *vibratos*, estiradas, arrastres y apoyaturas. No olvidar las subidas de octava. Usamos la escala pentatónica menor con algunas notas de paso.  
(Escuchar a: Muddy Waters, B.B.King, Jimi Hendrix, John Mayall, Robert Cray, Eric Clapton, etc.)

## BASE 4 (BLUES con SLIDE)

Aquí incorporamos la corchea atresillada, tresillos de corchea y ligaduras entre estos tresillos y tresillos de negra. Destacamos el uso de *slide* en la primera guitarra en su afinación standard o normal. La guitarra rítmica o segunda, también tiene un interesante trabajo de acompañamiento, ya que va delineando acordes y sugiriendo una línea de bajo a modo de "riff". Usamos la escala de blues.  
(Escuchar a: Fleetwood Mac, Elmore James, Johnny Winter, Duane Allman, Dicky Betts, Mick Taylor, etc.)

## BASE 5 (BLUES sin SLIDE)

Este tema también puede ser catalogado como un blues con *feeling* de jazz, debido a los tipos de acordes usados, con profusión de tensiones melódicas y a la elaboración de la armonía. También es un blues atípico, debido al tipo de compás, en este caso un 6/8. Incorporamos semicorcheas, tresillos de semicorcheas y cuatrillos. Usamos, básicamente, la escala de blues y arpegios de los respectivos acordes.  
(Escuchar a: B.B.King, Mike Bloomfield, Albert Collins, Robben Ford, Larry Carlton, etc.)

## BASE 6 (HEAVY BLUES)

Incorporamos silencios de semicorchea, *glissando*, estirada unísona, frases repetidas a modo de "yeite" (yeite: frase repetida secuencialmente), en el 1er. y 5º compás de **[B]**. En los tres últimos compases, o sea la *coda*, el "riff" final está armonizado en cuartas sobre la escala pentatónica menor con notas de paso. Nótese la profusión de *vibratos*. Usamos la escala de blues y pentatónica menor.  
(Escuchar: Freddie King, Albert King, Peter Green, John Mayall, Jeff Beck, etc.)

## BASE 7 (ACOUSTIC BLUES)

Su característica esencial es el uso del *slide* y la afinación abierta de SOL (RE / SOL / RE / SOL / SI / RE). Los acordes son los básicos del blues. Es esencial el uso del *slide* en el dedo meñique para dejar libres los dedos 1, 2 y 3. En los compases 14, 15, 20, 21, 22 y 24, el rasgueado de los acordes se da como interpretación libre. Usamos la escala de blues. Prestar atención a la rítmica de acordes.  
(Escuchar a: Robert Johnson, Mississippi John Hurt, John Lee Hooker, etc.)

## BASE 8 (ACOUSTIC BLUES)

Aquí la afinación es abierta en RE (RE / LA / RE / FA# / LA / RE), y no se hace uso del *slide*. Tenemos acordes hechos con armónicos en los compases 3, 7 y 17 y una nota de armónico en el compás 15. Del 1er. al 5º compás de [B], se hace uso de púa y dedos, simultáneamente. A diferencia de las bases 7 y 9, la línea de acordes no es convencional.

(Escuchar a: Keith Richard, Ry Cooder, etc.)

## BASE 9 (ACOUSTIC BLUES)

Salvo por su afinación abierta de LA (MI / LA / MI / LA / DO# / MI), el tema es idéntico a la base 7. Nótese la diferencia de brillo que ofrecen ambas afinaciones: más alta es ésta, más brillo tiene.

(Escuchar a: Crosby - Stills - Nash and Young, Jimmy Page, etc.)

## BASE 10 (JAZZ BLUES)

La progresión de acordes de este tema está basado en el estilo "*bird blues*", característico de Charlie Parker (saxofonista americano quien durante la década del 40 impuso el estilo "be-bop"). Nótese la profusión de arpeggios en la línea del "solo" en casi todo el tema, ya que es la característica principal de este estilo. Observemos en el compás 17 un clásico "*lick*" o *yeite* de blues y en el compás 22 una frase en base a una escala pentatónica alterada.

(Escuchar a: Pat Martino, Pat Metheny, Joe Pass, Wes Montgomery, George Benson, John Abercrombie, etc.)

## BASE 11 (ROCK and ROLL)

A lo largo de todo el tema, las dos guitarras tocan lo más clásico de este estilo. Obsérvese bien la forma en que se repiten las frases y las diferencias de la guitarra rítmica en las partes [A] y [B]. Incluimos un quintillo en base a la escala de blues en el compás 6. Nótese en los compases 21 y 22 el descenso diatónico en terceras sobre el acorde D7 usando doble cuerda. El rock and roll usa las mismas escalas que el blues. Ubicamos un efecto de trémolo en el último compás.

(Escuchar a: Chuck Berry, Rolling Stones, Beatles, Fleetwood Mac, Rick Derringer, Johnny Winter, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, etc.)

## BASE 12 (FOLK COUNTRY)

La guitarra rítmica hace uso de pequeñas secciones a dos voces en los compases 1 al 8 y 17 al 21. Se hace uso de acordes con cuerdas al aire, característica del estilo. La primera guitarra en los compases 9 al 12 realiza un ligado sobre la 3er. cuerda con un pedal de las cuerdas 1ª y 2ª al aire. En los compases 9 y 10 hay notas duplicadas escritas una al lado de la otra, muy pegadas; esto es debido a que el ligado de la tercer cuerda cuando pasa por el *si* del 4º traste, coincide con el *si* pedal de la 2ª cuerda al aire. Otra característica principal del estilo es "solear" sobre una escala pentatónica menor relativa de la tonalidad (una sexta mayor arriba o una tercera menor abajo). En el último tiempo del último compás, sobre el acorde E hay una estirada típica del estilo.

(Escuchar a: Creedence Clearwater Revival, Crosby-Stills-Nash and Young, Bob Dylan, Eagles, Linda Ronstadt, etc.)

## BASE 13 (HEAVY ROCK)

El estilo requiere grandes estiradas, insistentemente. Aunque se utiliza básicamente la escala de blues y la pentatónica menor, es muy común que haya pasajes como los de los compases 17 al 19 y 20 al 24, compuestos sobre la escala mayor mixolidia, en base a *patterns* desarrollados a gran velocidad. Este estilo incluye, aunque no estén plasmados en este tema, elementos tales como, armónicos de púa, armónicos de "tapping", "tapping", palanca, acoples, distorsión y gran volumen. También es típico

el uso de *yeites*, tales como el de los cuatro últimos compases donde tres notas (en este caso, pero pueden ser más) son repetidas secuencialmente.

(Escuchar a: Steve Vai, Eddie Van Halen, Jimi Hendrix, Steve Morse, Leslie West, Angus Young, etc.)

### BASE 14 (METAL)

El tema comienza, en la primera guitarra, con un *pattern* sobre la escala disminuida en los compases 3 al 6. Observar el octavado de la segunda guitarra en los compases 8 al 16. La línea de la primera guitarra en los compases 28 al 36 se basa en una amalgama de la escala de blues con la escala mayor mixolidia. Nótese en los últimos tres compases el *riff* armonizado en terceras entre las dos guitarras.

(Escuchar a: Iron Maiden, Metallica, Motorhead, Scorpions, y los maestros del estilo: Deep Purple, Black Sabbath, Uriah Heep, etc.)

### BASE 15 (FUNK FUSION)

Aquí se fusiona el típico *riff "funk"* del bajo con armonías jazzísticas y una línea de guitarra en estilo "free" o libre, usando en los dos primeros compases la escala menor melódica de *Re*; compases 3, 4 y 5, arpegios de B7/b5 y F7/b5; compases 7, 8 *patterns* en la escala tonal; compases 10, 11 y 12 dispersión de la octava de la escala disminuida; compases 15 y 16 dispersión de la octava de la escala cromática; compases 17 al 19 *patterns* de cuartas no elaborados en escala alguna; compás 23 arrastres exagerados a modo efectista; compás 24 *patterns* de cuarta; compás 26 efecto de arrastres y los últimos cuatro compases totalmente hechos con *tapping* de mano izquierda sin utilizar la mano derecha. La línea de acordes de la segunda guitarra introduce varios acordes no utilizados anteriormente, que van a necesitar una mayor expansión de los dedos de la mano izquierda (la derecha para los zurdos).

(Escuchar a: John Scofield, Pat Metheny, Robert Fripp, Allan Hollsworth, Lee Ritenour, Jeff Beck, Larry Carlton, etc.)

### BASE 16 (BOOGIE)

Hasta ahora hemos tocado blues con acordes en posición fundamental y en los primeros dieciséis compases de este tema lo hacemos en forma invertida. En la parte [B] las dos guitarras van en unísono. En el compás 32, en los tiempos 3º y 4º, hay un leve estiramiento del Bb al B, recomendándose usar para estas dos notas una cejilla con el dedo índice. Observar la tríada de SOL a doble cuerda en los compases 36 y 37. En los compases 44 y 45 vemos aplicado el ejemplo de lo que se habló en la sección Estiradas del capítulo IV, con respecto a la utilización de la bajada de la estirada (en este caso de 6 tiempos), aunque esta vez sí se oye la subida. En el compás 63 vemos una serie de corcheas sueltas indicando una estirada ascendente, progresiva y *stacatto* y una bajada súbita. En el compás 67 hay dos notas percutidas (corcheas), o sea, sin apoyo de mano izquierda, sólo tocando apenas la cuerda. En los compases 70 y 71, podemos escuchar claramente la bajada de la estirada sin oír la subida. La línea del solo está basada en arpegios, escala de blues, escala pentatónica menor y escala mayor mixolidia.

(Escuchar a: Chuck Berry, B.B.King, Jerry Lee Lewis, James Cotton, Fats Domino, etc.)

Por último, queremos acotar que si dejamos el estéreo a la derecha o a la izquierda, o sea, la banda sin la 1ª ó 2ª guitarra, podrán crear sus propias líneas melódicas o acórdicas sobre lo que estará sonando. (Es como tener la banda en casa, lista para tocar para nosotros en el momento que queramos).

Luego de haber leído y aprendido las líneas de guitarra que hemos escrito, lo mejor que pueden hacer es escribir las propias y tratar de superar lo propuesto en este libro. ANIMO!!!!...

#### Tocaron en las bases:

Miguel "Botafogo" Vilanova, todas las guitarras y composición.

Gustavo Gregorio, bajo eléctrico, composición y programación de batería Roland 505.

BASE 1

**[P=70] [A]**

**1: 6 V I T A R R A**

**2: 6 V I T A R R A**

**1: 6 V I T A R R A**

**2: 6 V I T A R R A**

**[B]**

**1: 6 V I T A R R A**

**2: 6 V I T A R R A**

119

1.

2.

**BASE 2**

$\text{♩} = 126$

1.

2.

3.

4.

1. *8=* *7 loco*

9. *Cadd9* 10. *Gadd9* 11. *Dadd9* 12. *Eadd9*

1. *B*

13. *Dadd9 F#* 14. *Cadd9 E* 15. *Dadd9 F#* 16. *Cadd9 E*

1. *ARM*

17. *Dadd9 F#* 18. *Cadd9 E* 19. *F#-7/11* 20.

1. 21. 22. 23. 24.

2. 25. 26. 27. 28.

1. 29. 30. 31. 32.

2. 33. 34. 35. 36.

al y de  $\phi$  a  $\phi$

1. 37. 38. 39. 40.

2. 41. 42. 43. 44.

BASE 3

11/2

1. 2. 3.

1. 2. 3.

4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 11.

13

VIB

3 (AYUDADO POR 1 y 2)

A-7 6-7 D-7

Handwritten musical score for guitar, measures 11-15. The score is written for two systems, labeled 1 and 2. System 1 (top) includes a treble clef staff with notes and a guitar staff with fret numbers. System 2 (bottom) includes a treble clef staff with notes and a guitar staff with fret numbers. Chord diagrams are provided for measures 12 and 13. Measure 11 has a key signature change to one flat and a tempo marking of *mf*. Measure 12 has a chord diagram for  $A7\#9$ . Measure 13 has a chord diagram for  $D-7$ . Measure 14 has a key signature change to two flats. Measure 15 has a key signature change to one flat.

Measures 11-15:

- Measure 11: Treble clef, notes G4, A4, B4, A4, G4. Fret numbers: 3, 4, 5, 4, 3. Chord diagram:  $A7\#9$ .
- Measure 12: Treble clef, notes G4, A4, B4, A4, G4. Fret numbers: 15, 17, 15, 17, 15. Chord diagram:  $D-7$ .
- Measure 13: Treble clef, notes G4, A4, B4, A4, G4. Fret numbers: 14, 15, 13, 13, 15, 13, 13, 15. Chord diagram:  $D-7$ .
- Measure 14: Treble clef, notes G4, A4, B4, A4, G4. Fret numbers: 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 7.
- Measure 15: Treble clef, notes G4, A4, B4, A4, G4. Fret numbers: 5, 3, 4, 5, 7.

Handwritten musical score for guitar, measures 16-19. The score is written for two systems, labeled 1 and 2. System 1 (top) includes a treble clef staff with notes and a guitar staff with fret numbers. System 2 (bottom) includes a treble clef staff with notes and a guitar staff with fret numbers. Chord diagrams are provided for measures 17 and 19. Measure 16 has a tempo marking of *loco*. Measure 17 has a chord diagram for  $G-7$ . Measure 18 has a chord diagram for  $A$ . Measure 19 has a tempo marking of *loco* and a chord diagram for  $D-7$ .

Measures 16-19:

- Measure 16: Treble clef, notes G4, A4, B4, A4, G4. Fret numbers: 13, 1, 3, 1, 1, 3, 1, 3, 1, 13, 1. Chord diagram:  $A$ .
- Measure 17: Treble clef, notes G4, A4, B4, A4, G4. Fret numbers: 12, 14, 13, 15, 13, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 10. Chord diagram:  $G-7$ .
- Measure 18: Treble clef, notes G4, A4, B4, A4, G4. Fret numbers: 13, 10, 13, 10. Chord diagram:  $A$ .
- Measure 19: Treble clef, notes G4, A4, B4, A4, G4. Fret numbers: 13, 10, 13, 10, 4, 1, 4, 1. Chord diagram:  $D-7$ .

Handwritten musical score for guitar, measures 20-23. The score is written for two systems (1 and 2) and includes a bass line.

**System 1:**

- Staff 1: Melody line with notes and fingerings. Measure 20: 4 1 3 3 4 1 3. Measure 21: 3 (AYUDADO POR EL 2). Measure 22: 1 4 1 3. Measure 23: 1 1 4 1 2 3 1.
- Staff 2: Treble clef guitar line with fret numbers. Measure 20: 12, 10-12, 12-14, 13-10, 12. Measure 21: 12, 12-14. Measure 22: 10, 13, 10, 12. Measure 23: 8, 10, 13, 10, 11, 12, 10.
- Staff 3: Bass clef guitar line with fret numbers. Measure 20: 20. Measure 21: 21. Measure 22: 22. Measure 23: 23.

**System 2:**

- Staff 1: Chordal accompaniment with notes and fingerings. Measure 20: 6, 5, 5, 5. Measure 21: 5, 5, 5, 5. Measure 22: 3, 3, 3, 3. Measure 23: 5, 5, 5, 5.
- Staff 2: Treble clef guitar line with fret numbers. Measure 20: 5, 5, 5, 5. Measure 21: 5, 5, 5, 5. Measure 22: 3, 3, 3, 3. Measure 23: 5, 5, 5, 5.
- Staff 3: Bass clef guitar line with fret numbers. Measure 20: 5, 5, 5, 5. Measure 21: 5, 5, 5, 5. Measure 22: 3, 3, 3, 3. Measure 23: 5, 5, 5, 5.

Chord diagrams: A-7 (measure 21), G-7 (measure 22), D-7 (measure 23).

Handwritten musical score for guitar, measures 24-25. The score is written for two systems (1 and 2) and includes a bass line.

**System 1:**

- Staff 1: Melody line with notes and fingerings. Measure 24: 4 1 3 4 1 4 1 4. Measure 25: 3 (AYUDADO DON EL 2).
- Staff 2: Treble clef guitar line with fret numbers. Measure 24: 14, 10, 12, 13, 10, 13, 10, 13. Measure 25: 13, 15.
- Staff 3: Bass clef guitar line with fret numbers. Measure 24: 24. Measure 25: 25.

**System 2:**

- Staff 1: Chordal accompaniment with notes and fingerings. Measure 24: A7/#9 #8: (chord diagram). Measure 25: D-7/9 (chord diagram).
- Staff 2: Treble clef guitar line with fret numbers. Measure 24: 13, 12. Measure 25: 8, 8.
- Staff 3: Bass clef guitar line with fret numbers. Measure 24: 5, 11, 12. Measure 25: 3, 5, 5, 5.

BASE 4

Handwritten musical score for guitar, labeled "BASE 4". It consists of two systems of staves. The first system (labeled "1=") has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first two measures contain a melodic line with triplets and a whole note. The guitar part below has strings T, A, and B. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The second system (labeled "2=") continues the melodic line and guitar part. It includes a "D7" chord marking and a "VIB." (vibrato) marking. The guitar part shows various fretting techniques and fingerings.

Handwritten musical score for guitar, continuing from the previous system. It consists of two systems of staves. The first system (labeled "1=") has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first two measures contain a melodic line with triplets and a whole note. The guitar part below has strings T, A, and B. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The second system (labeled "2=") continues the melodic line and guitar part. It includes a "67" chord marking, a "D7" chord marking, and a "VIB." (vibrato) marking. The guitar part shows various fretting techniques and fingerings.

1:

2:

10 9 9

12 10 12 10 12

10 10 10  
10 10 10

10 12

10. 11. 12.

A7/9 6/11 D7 A b7/9 A7/9

12 11 12

14 15 14

10 10 8 8 10 10 11 11 7 7 6 6 5

[B] SP - - - - -

1:

2:

13. 14. 15. 16.

D7

5 3 4 2 3 4 3 2 5 3 4 2 3 4 3 2 5

Handwritten musical score for guitar, system 1. It consists of two systems of staves. The first system (labeled 1:) has a treble clef staff with a melody and three bass clef staves (T, A, B) with fingerings. The second system (labeled 2:) has a treble clef staff with a melody and three bass clef staves with fingerings. Chords and techniques are indicated throughout.

**System 1:**  
 Treble clef: Melody with triplets and a 'loco' section.  
 Bass clefs: Fingerings for strings T, A, B.

**System 2:**  
 Treble clef: Melody with triplets and a 'VIA.' section.  
 Bass clefs: Fingerings for strings T, A, B, including a sequence 5 3 4 2 3 4 2 3.

Handwritten musical score for guitar, system 2. It consists of two systems of staves. The first system (labeled 1:) has a treble clef staff with a melody and three bass clef staves (T, A, B) with fingerings. The second system (labeled 2:) has a treble clef staff with a melody and three bass clef staves with fingerings. Chords and techniques are indicated throughout.

**System 1:**  
 Treble clef: Melody with triplets and a 'loco' section.  
 Bass clefs: Fingerings for strings T, A, B, including a 'GLISS.' instruction.

**System 2:**  
 Treble clef: Melody with triplets and chords A7/9, G7/9, D7.  
 Bass clefs: Fingerings for strings T, A, B, including a sequence 10 10 9 9 10 10 11 11.

BASE 5

$\text{♩} = 144$

1:  $\text{6/8}$   $\text{A}^{\flat}$

2:  $\text{6/8}$

1:  $\text{6/8}$

2:  $\text{6/8}$

1:  $\text{6/8}$   $\text{A}^{\flat}$  *7 loco*

2:  $\text{6/8}$

1: 1.  $\text{Bb}7/9$  14.  $\text{Eb}7/\#9$  15.  $\text{Bb}7/\#11$  16.  $\text{F}\#$

2:  $\text{Bb}7/9$   $\text{Eb}7/\#9$   $\text{Bb}7/\#11$   $\text{F}\#$

1: 17.  $\text{Bb}7/9$  18.  $\text{F}\#$  19.  $\text{Eb}7/9$   $\text{Eb}7/\#9$  20.  $\text{Bb}7/9$

2:  $\text{Bb}7/9$   $\text{F}\#$   $\text{Eb}7/9$   $\text{Eb}7/\#9$   $\text{Bb}7/9$

1: 21.  $\text{Eb}7/9$  22.  $\text{Eb}7/13$  23.  $\text{E}07$  24.  $\text{G}07$   $\text{b}e$

2:  $\text{Eb}7/9$   $\text{Eb}7/13$   $\text{E}07$   $\text{G}07$   $\text{b}e$

Handwritten musical score for guitar, consisting of two systems. Each system has a treble clef staff (1=) and a bass clef staff (2=).

**System 1:**

- Staff 1 (1=):** Contains melodic lines with fingerings (1, 131, 3, 1 2 3, 4 3 2 1, 3, 3 1) and a final measure with a fermata.
- Staff 2 (2=):** Contains chord diagrams and fret numbers (6 5 6 8 6, 8 10, 10 11 12, 13 13 15 11, 13 16 13, 13 16 13 11).
- Staff 3 (1=):** Contains melodic lines with fingerings (1 3 2 1 1, 4 4 1 1 2 4, 1 4 1 2 3 2, 3 2 2 1 4, 3).
- Staff 4 (2=):** Contains chord diagrams and fret numbers (9 10 11 10 8 7, 9 11 9 6 5 8 6, 9 6 8 8, 6 6 7, 7 6 5 9, 8).

**System 2:**

- Staff 1 (1=):** Contains melodic lines with fingerings (1 3 2 1 1, 1 1 3 2 1 1, 1 1 3 2 1 1, 3 2 2 1 4, 3).
- Staff 2 (2=):** Contains chord diagrams and fret numbers (9 10 11 10 8 7, 9 11 9 6 5 8 6, 9 6 8 8, 6 6 7, 7 6 5 9, 8).
- Staff 3 (1=):** Contains melodic lines with fingerings (1 3 2 1 1, 1 1 3 2 1 1, 1 1 3 2 1 1, 3 2 2 1 4, 3).
- Staff 4 (2=):** Contains chord diagrams and fret numbers (9 10 11 10 8 7, 9 11 9 6 5 8 6, 9 6 8 8, 6 6 7, 7 6 5 9, 8).

Chord diagrams and fret numbers are provided for each measure in the bass clef staves.

BASE 6

Handwritten musical score for guitar, consisting of two systems. Each system has a treble clef staff (1=) and a bass clef staff (2=).

**System 1:**

- Staff 1 (1=):** Contains a whole note chord G with a box around it and a tempo marking  $\text{♩} = 80$ . The second measure is empty. The third measure contains a whole note chord G with a box around it and the instruction "4 (AYUDADO POR EL 1, 2 Y 3)" above it.
- Staff 2 (2=):** Contains chord diagrams and fret numbers (9 10, 8, 9, 8 7 5, 7 5, 6 7, 5, 7 6 5 3, 3 4, 5 5 5 5).

**System 2:**

- Staff 1 (1=):** Contains melodic lines with fingerings (3 1 2, 1 1 1 1 1, 1 3 2 1 1, 1 2, 3).
- Staff 2 (2=):** Contains chord diagrams and fret numbers (9 10, 8, 9, 8 7 5, 7 5, 6 7, 5, 7 6 5 3, 3 4, 5 5 5 5).

Chord diagrams and fret numbers are provided for each measure in the bass clef staves.

1: Musical notation system 1 (Staff 1). Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Chords E and G are indicated. Fingerings: 1 1 4 1, 3 1 10 12, 10 12, 10 12, 1 10 8 10. Includes the instruction "7 loco".

2: Musical notation system 2 (Staff 2). Bass clef. Includes the instruction "VIB". Fingerings: 3 5 5 5 5 5 5 5 5 6 7 7 5 7, 5 5 5 5, 3 5 5 5 5 3 4 2 3 4 3 4 2 3 4.

1: Musical notation system 3 (Staff 1). Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Chords D7 and A7 are indicated. Fingerings: 1 10, 8 10 8 7 9 5 7, 5 7 8 5 8, 10 12 13, 12 13.

2: Musical notation system 4 (Staff 2). Bass clef. Includes the instruction "VIB". Fingerings: 5 5 5 5, 5 7 3 5 3 5 4 6, 5 5 5 5.

1: Musical notation system 5 (Staff 1). Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Chords E and A are indicated. Includes the instruction "7 loco". Fingerings: 4 13 13 13, 10 12 10, 2 1, 2 1 2, 2 1 2, 3 1, 5 7 5 7 5.

2: Musical notation system 6 (Staff 2). Bass clef. Includes the instruction "VIB". Chords 11. E7 and 12. D7 are indicated. Fingerings: 3 5 5 5 5 5 5 5 5 6 7 5 5 7, 7 0 0 0 0 0 0 0, 5 7 3 5 3 5 4 6.

Handwritten musical score for guitar, featuring two systems of notation (1= and 2=) across three systems of staves. The score includes melodic lines, guitar-specific techniques, and chordal accompaniment.

**System 1 (Measures 1-3):**

- Staff 1 (Melody):** Measure 1: *EV* (bowed note), *VIB* (vibrato). Measure 2: *EV* (bowed note). Measure 3: *EV* (bowed note).
- Staff 2 (Guitar):** Measure 1: Fingering 3, 3 1 3. Measure 2: Fingering 7 5 7. Measure 3: Fingering 10 12.
- Staff 3 (Guitar):** Measure 1: Fingering 7 9. Measure 2: Fingering 7 5 7. Measure 3: Fingering 10 12.

**System 2 (Measures 4-6):**

- Staff 1 (Melody):** Measure 4: *A7*. Measure 5: *A7*. Measure 6: *A7*.
- Staff 2 (Guitar):** Measure 4: Fingering 5 5 5 5. Measure 5: Fingering 5 5 5 5. Measure 6: Fingering 5 5 5 5.
- Staff 3 (Guitar):** Measure 4: Fingering 5 5 5 5. Measure 5: Fingering 5 5 5 5. Measure 6: Fingering 5 5 5 5.

**System 3 (Measures 7-9):**

- Staff 1 (Melody):** Measure 7: *EV*. Measure 8: *EV*. Measure 9: *Loco*.
- Staff 2 (Guitar):** Measure 7: Fingering 5 1 3 4 3 1. Measure 8: Fingering 5 12 13. Measure 9: Fingering 10 12 13 10 15.
- Staff 3 (Guitar):** Measure 7: Fingering 7 5 7 9 7 5. Measure 8: Fingering 5 12 13. Measure 9: Fingering 10 12 13 10 15.

**System 4 (Measures 10-12):**

- Staff 1 (Melody):** Measure 10: Fingering 1 1 1 4. Measure 11: Fingering 4 1. Measure 12: Fingering 4.
- Staff 2 (Guitar):** Measure 10: Fingering 10 5 10 5 10 5 10 5 10 5 10 5 10 5. Measure 11: Fingering 8 10. Measure 12: Fingering 10 12 8 10 12 11 10 13 10 12 12.
- Staff 3 (Guitar):** Measure 10: Fingering 10 5 10 5 10 5 10 5 10 5 10 5 10 5. Measure 11: Fingering 8 10. Measure 12: Fingering 10 12 8 10 12 11 10 13 10 12 12.

**System 5 (Measures 13-15):**

- Staff 1 (Melody):** Measure 13: *D7*. Measure 14: *D7*. Measure 15: *A7*.
- Staff 2 (Guitar):** Measure 13: Fingering 5 5 5 5. Measure 14: Fingering 5 7 5 5 4 6. Measure 15: Fingering 5 5 5 5.
- Staff 3 (Guitar):** Measure 13: Fingering 5 5 5 5. Measure 14: Fingering 5 7 5 5 4 6. Measure 15: Fingering 5 5 5 5.

Handwritten musical notation for systems 1 and 2, measures 18-24.

**System 1:**  
 Staff 1: Melody line with notes and slurs. Includes markings "VIB", "EVA", and "EV".  
 Staff 2: Bass line with fret numbers (10, 12, 14, 13, 12, 13, 12) and other notes.

**System 2:**  
 Staff 1: Melody line with notes and slurs. Includes marking "E7".  
 Staff 2: Bass line with fret numbers (3, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 6, 7, 5, 7) and other notes. Includes marking "A7".

Handwritten musical notation for systems 1 and 2, measures 25-27.

**System 1:**  
 Staff 1: Melody line with notes and slurs. Includes marking "CODA" and "A".  
 Staff 2: Bass line with fret numbers (4, 1, 4, 1, 4, 3, 1, 3) and other notes.

**System 2:**  
 Staff 1: Melody line with notes and slurs. Includes marking "A7" and "GLASS".  
 Staff 2: Bass line with fret numbers (5, 5, 5, 5) and other notes.

Handwritten musical notation for systems 1 and 2, measures 28-30.

**System 1:**  
 Staff 1: Melody line with notes and slurs. Includes marking "GLASS".  
 Staff 2: Bass line with fret numbers (7, 5, 7, 6, 5, 7, 5, 3) and other notes.

**System 2:**  
 Staff 1: Melody line with notes and slurs. Includes marking "GLASS".  
 Staff 2: Bass line with fret numbers (7, 5, 7, 6, 5, 3, 3, 4, 5) and other notes.

BASE 7  
(AFINACIÓN EN "G")

♩ = 90

1. *RAS* *RAS* *RAS*

3 1 3 1  
10 10 9 7 7 9 7  
10 10 9 7  
12 1

4. *RAS* *S*

5 5 5 5  
0 1 0 0  
0 2 0 0

7. *S*

2 1 0  
12 12 12  
3 3 2 0

10. *S*

12 12 11 10  
11 12 11 10

13. *C7*

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

16. 17. 18. 19.

20. 21. 22.

23. 24. 25.

D7 C7 G

x3 ARM.

BASE 8  
(AFINACIÓN EN "D")

$\text{♩} = 100$

1. 2. 3.

4. 5. 6.

A G

RAS ARM.

7 loco

♩ = *Adm.*

6. 7. 8. 9.

*Adm.*

10. 11. 12.

*Adm.*

13. 14. 15. 16.

*Adm.*

17. 18.

*D.C. y de*  
 $\phi$  a  $\phi$

19.

BASE 9

$\text{♩} = \text{PO}$  *RAS* (AFINACION EN "A") *RAS* *RAS*

1. 2. 3.

Musical notation system 1 (measures 4-6). Includes treble and bass staves with notes and guitar fret numbers.

Musical notation system 2 (measures 7-9). Includes treble and bass staves with notes and guitar fret numbers.

Musical notation system 3 (measures 10-13). Includes treble and bass staves with notes and guitar fret numbers.

Musical notation system 4 (measures 14-17). Includes treble and bass staves with notes and guitar fret numbers.

Musical notation system 5 (measures 18-22). Includes treble and bass staves with notes and guitar fret numbers.

Musical notation system 6 (measures 23-25). Includes treble and bass staves with notes and guitar fret numbers.

BASE 10

Handwritten musical score for guitar, titled "BASE 10". The score is organized into three systems, each with a first staff (1.) and a second staff (2.).

**System 1:**

- Staff 1: Melodic line with notes and fingerings (2 1 3 4 1 3 4, 1 4 2 1 3 1 3, 1 3 2 2).
- Staff 2: Bass line with notes and fingerings (4 3 5 6 3 5 6, 5 8 6 5 8 6 8, 6 8 7 6).
- Staff 3: Chords and chord diagrams for Eb, Ebmaj7, D-7b9, G7, C-7, and F7/13. Includes guitar diagrams for each chord.
- Staff 4: Bass line for chords with fingerings (3 3, 3 3, 5 6, 3 4, 3 4, 3 2).

**System 2:**

- Staff 1: Melodic line with notes and fingerings (3, 1 3 2, 3 2 1 4, 3 4 3 1, 4 1, 4 2 1).
- Staff 2: Bass line with notes and fingerings (6 4, 6 5, 6 5 4 7 6 7 6 4, 6 6 4 4, 4 4 6 4).
- Staff 3: Chords and chord diagrams for Bb-7, Eb7/9, Ab7/13, Ab-7, and Db7/9. Includes guitar diagrams for each chord.
- Staff 4: Bass line for chords with fingerings (6 6, 6 6, 6 5, 4 5, 4 4, 4 3).

**System 3:**

- Staff 1: Melodic line with notes and fingerings (3 1, 3 2 1, 2 1 4 2, 6 10 9).
- Staff 2: Bass line with notes and fingerings (6, 7 5, 8 7 6 6, 8 6 10 8 6 10 9).
- Staff 3: Chords and chord diagrams for G-7, C7, Gb-7, Cb7, and F-7. Includes guitar diagrams for each chord.
- Staff 4: Bass line for chords with fingerings (3 3, 3 3, 2 2, 2 2, 1 1, 1 3, 1 3).

1:   
 10.  $Bb7/13$  11.  $Ebmaj7/9$   $C-7/9$  12.  $B-7/9$   $Bb+7$

2:

1:   
 13.  $Eb$   $Ebmaj7$  14.  $D-7/b9$   $G7$  15.  $C-7$   $F7/13$

2:

1:   
 16.  $Bb-7$   $Eb7/9$  17.  $Ab7/13$  18.  $Ab-7$   $Db7/9$  19.  $G-7$   $C7$

2:

1-  
 Musical notation for guitar, first system. Includes treble clef, key signature of two flats, and guitar tablature with fret numbers.

2-  
 Musical notation for guitar, second system. Includes treble clef, key signature of two flats, and guitar tablature. Chord symbols: 20. Gb-7, Cb7, F-7, 21. E7/#9, 22. Ebmaj7/9, Gb-7.

1-  
 Musical notation for guitar, third system. Includes treble clef, key signature of two flats, and guitar tablature.

2-  
 Musical notation for guitar, fourth system. Includes treble clef, key signature of two flats, and guitar tablature. Chord symbols: 24. F-7/9, Bb7, Eb6/9, 25. D7/9, Eb7/9, 26.

BASE 11

1-  
 Musical notation for guitar, fifth system. Includes treble clef, key signature of two sharps, and guitar tablature. Chord symbols: G, E7, D7, A7. Includes a 'loco' marking.

2-  
 Musical notation for guitar, sixth system. Includes treble clef, key signature of two sharps, and guitar tablature. Chord symbols: E7, D7, A7.

Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems. Each system has two staves: a top staff for the melody and a bottom staff for guitar chords and fingerings. The key signature is two sharps (F# and C#).

**System 1 (Measures 1-7):**

- Staff 1 (Melody):** Measure 1:  $\hat{1}$ ,  $\hat{2}$ ,  $\hat{3}$ . Measure 2:  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ . Measure 3:  $\hat{4}$ . Measure 4:  $\hat{3}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ . Measure 5:  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ . Measure 6:  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ . Measure 7:  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ .
- Staff 2 (Chords/Fingerings):** Measure 1:  $\hat{5}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 2:  $\hat{7}$ . Measure 3:  $\hat{7}$ ,  $\hat{9}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 4:  $\hat{8}$ ,  $\hat{10}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{8}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 5:  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 6:  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 7:  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ .
- Staff 3 (Chords):** Measure 1:  $F7/9$ ,  $E7/9$ . Measure 2:  $A7$ . Measure 3:  $D7$ . Measure 4:  $A7$ . Measure 5:  $D7$ . Measure 6:  $A7$ . Measure 7:  $A7$ .

**System 2 (Measures 8-11):**

- Staff 1 (Melody):** Measure 8:  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 9:  $\hat{1}$ ,  $\hat{1}$ . Measure 10:  $\hat{1}$ ,  $\hat{1}$ . Measure 11:  $\hat{8}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{E}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{E}$ .
- Staff 2 (Chords/Fingerings):** Measure 8:  $\hat{7}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 9:  $\hat{7}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 10:  $\hat{7}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 11:  $\hat{7}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ .
- Staff 3 (Chords):** Measure 8:  $D7$ . Measure 9:  $D7$ . Measure 10:  $D7$ . Measure 11:  $A7$ .

**System 3 (Measures 12-15):**

- Staff 1 (Melody):** Measure 12:  $\hat{1}$ ,  $\hat{2}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{4}$ . Measure 13:  $\hat{2}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{4}$ . Measure 14:  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ . Measure 15:  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{1}$ .
- Staff 2 (Chords/Fingerings):** Measure 12:  $\hat{10}$ ,  $\hat{10}$ ,  $\hat{10}$ ,  $\hat{10}$ ,  $\hat{10}$ ,  $\hat{10}$ . Measure 13:  $\hat{5}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 14:  $\hat{5}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ . Measure 15:  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\hat{7}$ ,  $\hat{5}$ .
- Staff 3 (Chords):** Measure 12:  $E7$ . Measure 13:  $D7$ . Measure 14:  $D7$ . Measure 15:  $A7$ .

Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of music. Each system includes a treble clef staff (labeled 1.) and a bass clef staff (labeled 2.).

**System 1 (Measures 16-19):**

- Staff 1:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 16 starts with a B chord. Measures 17-19 feature a melodic line with triplets and slurs. Fingering numbers (1-4) are written below the notes.
- Staff 2:** Bass clef. Measure 16 starts with a B chord. Measures 17-19 feature a bass line with various chords and fingerings. Chord labels include B, D7, and A7.

**System 2 (Measures 20-22):**

- Staff 1:** Treble clef. Measures 20-22 continue the melodic line with triplets and slurs. Fingering numbers are present.
- Staff 2:** Bass clef. Measures 20-22 continue the bass line with chords and fingerings. Chord labels include D7.

**System 3 (Measures 23-25):**

- Staff 1:** Treble clef. Measures 23-25 feature a melodic line with slurs and accents. Fingering numbers are present.
- Staff 2:** Bass clef. Measures 23-25 continue the bass line with chords and fingerings. Chord labels include A7 and E7.

Handwritten musical score for guitar, system 1. It consists of two staves, 1 and 2. Staff 1 contains a melodic line with a trill (TREM) at the end. Staff 2 contains a bass line with various chords and fingerings. Chords are labeled D7, A7, and A7. A complex chord sequence is written above the second staff:  $G7 \left| \begin{smallmatrix} 13 \\ 6\#7 \end{smallmatrix} \right| \begin{smallmatrix} 13 \\ 6\#7 \end{smallmatrix} \right| A7 \left| \begin{smallmatrix} 13 \\ 6\#7 \end{smallmatrix} \right|$ . Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the strings.

BASE 12

Handwritten musical score for guitar, system 2, titled "BASE 12". It consists of four systems, each with two staves (1 and 2). The first system includes a box with the notation  $\begin{smallmatrix} \text{U} \\ \text{P} \end{smallmatrix} \left| \begin{smallmatrix} \text{P} \\ \text{P} \end{smallmatrix} \right| \left| \begin{smallmatrix} \text{P} \\ \text{P} \end{smallmatrix} \right|$ . The score features a melodic line in staff 1 and a bass line in staff 2. The bass line includes a sequence of chords numbered 1 through 8. The notation includes various chord symbols, accidentals, and fingerings. Some parts of the bass line are crossed out with diagonal lines.

**[A]**

1  
1 3  
1 2 1 3  
1 3

B7/11      10. A add 9      11. E      12.

7 7      5 5      0 2      0 2

1  
3  
1 2  
1 2

B7/11      14. A add 9      15. E      16.

7 7      5 5      0 2      0 2

**[B]**

2 3 1  
9  
9  
9  
12 14 16 15  
14 12  
12 13  
12 13  
12 13 13  
13 14 16 15  
14 13  
7 loco

17. **[B]** E      18. E7/G# D1      19. A7 D1      20. Bb7

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

1:-

2:-

21. 22. 23. 24.

E C

B7 Aadd9 E

1:-

2:-

(CODA)

26. 27. 28.

Aadd9 E Aadd9 G#-7

loco

1:-

2:-

29. 30. 31. 32.

F#-7 B7 E

BASE 13

1- **A** EV **LOCO** EV EV EV EV

2- **A7**

Tablature: 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 | 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 | 6 5 4 3 2 1 | 3 4 0

Chord diagrams: A12 (1517), A10 (1515), A10 (1214), A8 (1012), A5 (810)

1- EV **LOCO** EV EV EV EV

2-

Tablature: 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 | 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 | 6 5 4 3 2 1 | 3 4 0

Chord diagrams: A12 (1517), A10 (1515), A10 (1214), A8 (1012), A5 (810)

1- **E7** **TREM**

2-

Tablature: 2 4 3 12 0 2 0 2 1 3 2 0 | 2 4 3 12 0 2 0 2 1 3 2 0 | 4 0 0 5 0 0 4 0 0 5 0 0 4 0 0 5 0 3 2 0

Chord diagrams: E7

1-  
2-

13. 14. 15.

1-  
2-

TREM  
C  
A7  
16. 17. 18.

1-  
2-

VIB  
E  
4  
19. 20. 21.

1: *loco* *vz6*

22. 23. 24.

2: *7*

22. 23. 24.

1: *FADE OUT*

25. 26. 27. 28. *FADE OUT*

2: *A7* *FADE OUT*

25. 26. 27. 28. *FADE OUT*

BASE 14

*ff=166*

29. 30. 31. 32. *TREM TREM*

2: *G* *D* *E* *D*

29. 30. 31. 32. *TREM TREM*

1: **TREN TREN TREN TREN**

2: **E D B E**

1: **10. 11. 12.**

2: **9 11 13 14 13 11 12 11 9 10 9 7 7 7 7**

1: **13. 14. 15. 16.**

2: **9 11 13 14 13 11 12 11 9 12 11 9 12 11 9 10 9 7**

1: 
  
 2:

1: 
  
 2:

1: 
  
 2:

D.C. y de  $\phi$  a  $\phi$

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The second system has a bass clef staff with the same key signature and time signature. Chord symbols 'A', 'G', and 'D' are written above the bass staff. Fingering numbers are present on both staves.

Handwritten musical notation for the second system, spanning measures 29 to 32. It features two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of two sharps and a common time signature. The second system has a bass clef staff with the same key signature and time signature. Chord symbols 'A', 'G', and 'D' are written above the bass staff. Fingering numbers are present on both staves.

Handwritten musical notation for the third system, spanning measures 33 to 36. It features two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of two sharps and a common time signature. The second system has a bass clef staff with the same key signature and time signature. Chord symbols 'A', 'G', and 'D' are written above the bass staff. Fingering numbers are present on both staves.

Handwritten musical notation for two systems (1- and 2-). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-4) written below. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings (2-5) written below. Measure numbers 37, 38, and 39 are indicated below the bass clef staff.

BASE 15

Handwritten musical notation for two systems (1- and 2-). System 1 includes a treble clef staff with notes and fingerings, and a bass clef staff with notes and fingerings. System 2 includes a treble clef staff with a C-clef and notes, and a bass clef staff with notes and fingerings. Chord diagrams are shown above the treble clef staff. Chord names are written below the bass clef staff: D7/#9, Dmaj7/#11, and Db7/maj7.

Handwritten musical notation for two systems (1- and 2-). System 1 includes a treble clef staff with notes and fingerings, and a bass clef staff with notes and fingerings. System 2 includes a treble clef staff with notes, and a bass clef staff with notes and fingerings. Chord diagrams are shown above the treble clef staff. Chord names are written below the bass clef staff: Csus4/maj7, Fmaj7/B, and Dbmaj7/#11 loco.

1-  
 4 1 2 2 4 3 2 1 2 3 4

7. *AADD<sup>9</sup>/F* 8. *F-6/9* 9. *F<sup>0</sup>/MAJ7*

2-  
 5 6 8 5 7 8 4 5 8 6

4-  
 2 1 2 1 4 2 1 3 2 1 3 4 2 1 3

10. *Db7/b9* 11. *D7#9* 12. *DMAJ7/#11*

2-  
 3 4 3 4 3 3 1 4 5 2 1 4 11 12 10 13 11 13 14 14

1-  
 2 1 2 4 1 2 3 2 4 1 2 3 1 2 1

13. *Db<sup>0</sup>7/MAJ7* 14. *B<sup>0</sup>/11* 15. *G7/11*

2-  
 1 3 5 4 5 1 5 4 2 3 6 7 14 10 11 9 8 13 12 10 11 9 8

Handwritten musical notation for measures 10-12. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chord diagrams are provided for the bass clef, including E-7/11, F#-7/11, and E-7/11. Measure numbers 10, 11, and 12 are written below the bass clef.

Handwritten musical notation for measures 19-21. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chord diagrams are provided for the bass clef, including G7/11, B°/11, and Db°7/MA7. Measure numbers 19, 20, and 21 are written below the bass clef.

Handwritten musical notation for measures 22-24. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chord diagrams are provided for the bass clef, including DMA7/#11, D7/#9, and Db7/b9/11. Measure numbers 22, 23, and 24 are written below the bass clef.

1=

2=

25. F<sup>o</sup>/MAJ7

26. F-6/9

27. A<sup>add9</sup>/F

1=

2=

28. D<sup>b</sup>7/#11

29. F<sup>MAJ7</sup>/B

30. C<sup>sus4</sup>/MAJ7

1=

2=

31. D<sup>b</sup>7/MAJ7

32. D<sup>MAJ7</sup>/#11

FADE OUT

FADE OUT

BASE 16

Handwritten notation:  $C_1 = F^3 \bar{7}$  |  $F = A76$

1=  
2=  
1. 2. 3. 4.

1=  
2=  
6. 7. 8.

1=  
2=  
9. 10. 11. 12.

1:

2:

13. D7 14. 15. 67 16. D7/#9

1:

2:

17. 67 18. 19. 20.

1:

2:

21. C7 22. 23. 67 24.

1:

2:

25. D7 26. 27. G7 28.

1:

DEDO 4.

29. 30. 31. 32.

2:

G7

1:

2:

Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems. Each system includes a melodic line (1) and a bass line (2).

**System 1 (Measures 37-40):**

- Measure 37: Melody starts with a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 4, 3, 3, 2, 3.
- Measure 38: Chord  $C7/9$ . Melody has a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 5, 6.
- Measure 39: Melody continues with a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 4, 5, 6, 5, 6.
- Measure 40: Chord  $G7/9$ . Melody has a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 5, 6, 7.

**System 2 (Measures 41-44):**

- Measure 41: Melody continues with a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 5, 6, 7, 6, 7.
- Measure 42: Chord  $D7/9$ . Melody has a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 5, 5, 5.
- Measure 43: Melody continues with a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 7, 8, 9, 7, 6, 5, 5, 3, 4, 5, 7, 3.
- Measure 44: Chord  $G7$ . Melody has a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 3, 5, 3, 7, 5, 3, 7.

**System 3 (Measures 45-49):**

- Measure 45: Melody starts with a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 7, 7, 6, 6, 5, 3, 5, 3.
- Measure 46: Chord  $D7/9$ . Melody has a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 7, 8, 9, 7, 6, 5, 5, 3, 4, 5, 7, 3.
- Measure 47: Chord  $D$ . Melody has a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 3, 1, 3, 1.
- Measure 48: Melody has a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 2, 3, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1.
- Measure 49: Melody has a 7th fret barre. Bass line has fret numbers 3, 1, 3, 1.

1:

49. 50. 51. 52.

C7 G7

2:

1:

53. 54. 55. 56.

D7/R C7/R G7

2:

1:

57. 58. 59. 60.

D7#9 E G7

2:

Handwritten musical score for guitar, measures 61-64. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It includes a melody line (1) and a bass line (2). Chords are indicated as C7 and G7. Fingerings and string numbers are provided for both hands.

Measures 61-64:

- Measure 61: Melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3.
- Measure 62: Melody: quarter notes D5, E5, F#5, G5. Bass line: quarter notes D2, E2, F#2, G2.
- Measure 63: Melody: quarter notes A5, B5, C6, B5. Bass line: quarter notes A2, B2, C3, B2.
- Measure 64: Melody: quarter notes A5, G5, F#5, E5. Bass line: quarter notes A2, G2, F#2, E2.

Handwritten musical score for guitar, measures 65-67. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It includes a melody line (1) and a bass line (2). Chords are indicated as E, D7|9, and C7|9. Fingerings and string numbers are provided for both hands.

Measures 65-67:

- Measure 65: Melody: quarter notes E4, F#4, G4, A4. Bass line: quarter notes E2, F#2, G2, A2.
- Measure 66: Melody: quarter notes B4, C5, B4, A4. Bass line: quarter notes B2, C3, B2, A2.
- Measure 67: Melody: quarter notes G4, F#4, E4, D4. Bass line: quarter notes G2, F#2, E2, D2.

Handwritten musical score for guitar, measures 68-70. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It includes a melody line (1) and a bass line (2). Chords are indicated as G7, D#9, and A. Fingerings and string numbers are provided for both hands.

Measures 68-70:

- Measure 68: Melody: quarter notes E4, F#4, G4, A4. Bass line: quarter notes E2, F#2, G2, A2.
- Measure 69: Melody: quarter notes B4, C5, B4, A4. Bass line: quarter notes B2, C3, B2, A2.
- Measure 70: Melody: quarter notes G4, F#4, E4, D4. Bass line: quarter notes G2, F#2, E2, D2.

Handwritten musical score for guitar, consisting of two systems (1: and 2:). Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff with a 3/4 time signature. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

**System 1:**

- Measure 1:** Treble clef staff contains a melodic line starting with a quarter note E (marked with an accent), followed by eighth notes. Fingering numbers 3, 3, 1, 3, 2, 1, 1 are written below the notes. Bass clef staff contains a bass line with notes 6, 6, 5, 3, 5, 5, 3, 3. Fingering numbers 6, 5, 3, 5, 3, 3 are written below the notes.
- Measure 2:** Treble clef staff contains a chord with notes G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingering numbers 7, 8, 9, 10, 1 are written below the notes. Bass clef staff contains a bass line with notes 5, 9, 10. Fingering numbers 5, 9, 10 are written below the notes.

**System 2:**

- Measure 1:** Treble clef staff contains a whole note chord G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass clef staff contains a bass line with notes 3, 3, 3. Fingering numbers 3, 3, 3 are written below the notes.
- Measure 2:** Treble clef staff contains a chord with notes G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingering numbers 6, 7, 8, 9, 10 are written below the notes. Bass clef staff contains a bass line with notes 3, 3, 3. Fingering numbers 3, 3, 3 are written below the notes.

# CAPITULO IX

## Práctica de tapping y armónicos

### Práctica nº1: Tapping

He aquí cuatro ejemplos de las técnicas explicadas en el Capítulo V.

Ejemplo 1: Tapping con cuerdas al aire.

Ejemplo 2: Movimiento cromático de mano derecha.

Ejemplo 3: Tríadas de la tonalidad mayor en todas las cuerdas.

Ejemplo 4: En 5/8. (Cuidado con el cambio de cuerdas del dedo índice de la mano izquierda)  
Recordar que cada grupo de quintillo equivale a un tiempo)

El uso del cassette para estas prácticas se simplifica, ya que no hay batería ni cuenta alguna, sólo se escuchará la guitarra.

(Escuchar a: Eddie Van Halen, Steve Vai y muy en especial a Stanley Jordan)

### Práctica nº2: Armónicos

También estos cuatro ejemplos ya han sido explicitados en el Capítulo V con sus gráficos correspondientes. Estos son:

Ejemplo 1: Armónicos Naturales. (Línea melódica con armónicos)

Ejemplo 1a: Armónicos Naturales (Acordes armónicos con distintos bajos)

Ejemplo 2: Armónicos Artificiales. (Observar tablatura para mano izquierda)

Ejemplo 3: Armónicos de Púa.

Ejemplo 4: Armónicos de Tapping. ( Observar que hay 2 tablaturas, una para mano derecha y otra para mano izquierda.)

Uso del cassette: Para los ejemplos 1 y 1a, la batería se ubicará en el centro del estéreo, la 2ª guitarra, que hace los acordes del cifrado, irá a la derecha del estéreo y la 1ª guitarra, que se encarga de los armónicos, irá a la izquierda. Para los ejemplos 2, 3 y 4 la batería se ubica a la derecha y la guitarra a la izquierda. (Nota: En el 4º compás del ejemplo 1a, **no** hay slide.)

### Práctica nº1: Tapping

The image shows two examples of tapping practice. Example 1 consists of a treble clef staff with a melodic line and a guitar tablature below it. The tablature has fret numbers 9, 0, 2, 4. Example 2 also consists of a treble clef staff with a melodic line and a guitar tablature below it. The tablature has fret numbers 12, 5, 8, 10, 5, 8, 11, 5, 8. Both examples include circled letters H, P, and I above the notes, indicating tapping techniques.

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

6/8

C

B°

A-

T 8 12 15 8 12 15 7 10 13 7 10 13 5 8 12 5 8 12

A

B

G

F

E-

T 3 7 10 3 7 10 6 10 13 6 10 13 5 8 12 5 8 12

A

B

D-

C

B°

T 3 6 10 3 6 10 5 9 12 5 9 12 4 7 10 4 7 10

A

B

A-

G

F

T 2 5 9 2 5 9 5 9 12 5 9 12 3 7 10 3 7 10

A

B

E-

D-

C

T 2 5 9 2 5 9 5 8 12 5 8 12 3 7 10 7 10 10

A

B

T 5 10 9 5 9 8 5 8 8

A

B

Handwritten guitar tablature for a piece with five measures. The first measure has a circled '1', a circled '11', a circled '11', a circled '11', and a circled '11' above it. The strings are labeled T, A, B. Fingering numbers are provided for each string in each measure.

Práctica nº2: Armónicos

Handwritten guitar tablature for "Práctica nº2: Armónicos" with three systems. Each system includes a treble clef staff with notes and a guitar staff with chord names and fingering. A circled '1' is on the left of the first system. A circled '1=69' is at the top of the first system.

System 1: Chords G A-6, Gmaj7, E-6. Fingering: 4 5 7, 4 5 4, 4 5 7.

System 2: Chords Dmaj7, B-6, Amaj7. Fingering: 4 5 4, 4 5 7, 4 5 4.

System 3: Chords A-7, E-. Fingering: 5 5, 7 5 5 7 7 12 12, 7 7 12 12 7 7 5.

1)  $\text{ff} = 69$

Handwritten musical score for guitar, system 1. It consists of three measures. The first measure has a treble clef, a G chord, and a melodic line starting on G4. The bass clef has a G chord and a bass line starting on G2. The second measure has a treble clef, a B7 chord, and a melodic line starting on B4. The bass clef has a B7 chord and a bass line starting on B2. The third measure has a treble clef, an E7 chord, and a melodic line starting on E4. The bass clef has an E7 chord and a bass line starting on E2. There are various annotations like '5', '3', and '7' on the strings.

Handwritten musical score for guitar, system 2. It consists of three measures. The first measure has a treble clef, a G chord, and a melodic line starting on G4. The bass clef has a G chord and a bass line starting on G2. The second measure has a treble clef, a B7 chord, and a melodic line starting on B4. The bass clef has a B7 chord and a bass line starting on B2. The third measure has a treble clef, an E7 chord, and a melodic line starting on E4. The bass clef has an E7 chord and a bass line starting on E2. There are various annotations like '5', '3', and '7' on the strings. A box with 'x5' is in the top right corner.

2)  $\text{ff} = 57$

MANO  
D.R.

MANO  
D.R.

Handwritten musical score for guitar, system 3. It consists of four measures. The first measure has a treble clef, a G chord, and a melodic line starting on G4. The bass clef has a G chord and a bass line starting on G2. The second measure has a treble clef, a B7 chord, and a melodic line starting on B4. The bass clef has a B7 chord and a bass line starting on B2. The third measure has a treble clef, an E7 chord, and a melodic line starting on E4. The bass clef has an E7 chord and a bass line starting on E2. The fourth measure has a treble clef, a G chord, and a melodic line starting on G4. The bass clef has a G chord and a bass line starting on G2. There are various annotations like '3', '2', '1', '15', '14', '12', and '15' on the strings.

Handwritten musical score for guitar, system 4. It consists of four measures. The first measure has a treble clef, a G chord, and a melodic line starting on G4. The bass clef has a G chord and a bass line starting on G2. The second measure has a treble clef, a B7 chord, and a melodic line starting on B4. The bass clef has a B7 chord and a bass line starting on B2. The third measure has a treble clef, an E7 chord, and a melodic line starting on E4. The bass clef has an E7 chord and a bass line starting on E2. The fourth measure has a treble clef, a G chord, and a melodic line starting on G4. The bass clef has a G chord and a bass line starting on G2. There are various annotations like '1', '2', '1', '13', '12', '14', '14', '13', '12', and '14' on the strings.

3)

4)

MANO IZQ.

MANO DER.

CON DEDO 1

## BIBLIOGRAFIA

- "Teoría de la Música" de Alberto Williams.
- "Teoría musical y Armonía" de Enric Herrera.
- "Armónicos" de Adam Novick.
- "Técnicas en 4ª para la improvisación" de Ramon Ricker.
- "Escalas Pentatónicas para la improvisación" de Ramon Ricker.
- "Diseños Interválicos" de Joe Diorio.
- Toda la Bibliografía de Pedro Arturo Aguilar.