

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Artes
Departamento de Música

IMPROVISACIÓN

Propuesta metodológica para aplicar en guitarra

Juan Martín Álvarez

Carrera: Profesorado en Educación Musical
Cátedra: Planeamiento y Práctica Docente
Profesora titular: Andrea Sarmiento

Septiembre de 2.009

IMPROVISACIÓN

A Ana María Bazán de Álvarez
y a Julio Cesar Álvarez

AGRADECIMIENTOS

Esta monografía no solo implica un requisito para recibirme, además cierra una etapa en la cual no solamente aprendí de mis Maestros, sino también de mis compañeros de carrera como ser: Gabriel Brizuela, Guadalupe Suárez, Gastón Arévalo, Mateo Ojeda, Jorge Gaiazzi, Valeria Lerma, Noelia Deresyanski, Belén Silenzi, Valeria Ruiz y tantos otros que de alguna u otra manera estuvieron en el momento indicado para brindarme su compañía y colaboración, tanto para este trabajo, como para toda mi etapa universitaria.

Especialmente a mis alumnos de Conservatorio de música “Juan Sebastian Bach”, quienes orientaron mi elección e investigación, sobre la temática de esta monografía.

A los guitarristas Mario Costamagna, Claudio Gordillo, Juan Ciámpoli, Luís López y Carlos Romero Vega, que contribuyeron desinteresadamente con recomendaciones y correcciones teóricas, técnicas y musicales.

Y particularmente a Gastón Gómez, quien facilitó los procesos de grabación, mezcla, ecualización y musicales en general; a Gimena Avendaño por colaborar en el formato visual, como al respaldo de su familia; a Emiliano Franco y Mariano Kitzmann por la asistencia informática; y al apoyo incondicional de toda mi familia.

A todos ellos muchas gracias...

Juan Martín Álvarez

Córdoba, septiembre de 2009

ÍNDICE

Pág.

INTRODUCCIÓN.....7

PRESENTACIÓN.....9

CAPITULO 1: CONSIDERACIONES NOTACIONALES

ASPECTOS PRELIMINARES.....13

1. Afinación.....13

2. Partes de la guitarra y nombre de los dedos.....13

GRÁFICOS NO CONVENCIONALES.....14

1. Dibujo para acordes y escalas.....14

2. Tablatura.....16

NOTACIÓN CONVENCIONAL, ORIENTADA HACIA LA GUITARRA.....17

1. Pentagrama.....17

2. Clave de Sol.....17

3. Notas musicales.....17

4. Líneas y espacios adicionales.....18

5. Cuerdas de la guitarra en pentagrama y tablatura.....18

6. Intervalos.....18

7. Notas alteradas.....19

8. Escala cromática.....19

9. Intervalos tomando en cuenta la escala cromática.....20

10. Escala Mayor.....22

11. Tonalidad.....22

12. Armadura de clave.....22

13. Acordes.....24

14. Cifrados: por nombre de nota y modo - americano - tradicional.....26

EJERCITACIÓN.....27

CAPITULO 2: ACORDES - ESCALAS - RECURSOS

ACORDES MAYORES.....33

1. Acordes.....33

2. Cinco posiciones para cada acorde Mayor.....35

3. Estrategias de memorización.....40

ACORDES MENORES.....42

1. Acordes.....42

2. Tres posiciones para cada acorde menor.....43

3. Estrategias de memorización.....45

SIMPLIFICACIÓN DE LAS FORMAS DE LOS ACORDES CON CEJILLA.....46

ESCALAS MAYORES.....	47
1. Cinco posiciones para cada escala Mayor.....	48
2. Otra manera de memorizar las escalas Mayores.....	63
RECURSOS ARMÓNICOS.....	65
1. Funciones tonales.....	65
2. Enlaces más convenientes.....	66
3. Ejemplos de enlaces de acordes.....	66
RECURSOS MELÓDICOS.....	67
1. Grados conjuntos y disjuntos.....	67
2. Elasticidad melódica.....	67
3. Notas repetidas.....	68
4. Acordes desplegados y quebrados (arpeggios).....	68
5. Ejemplos de melodías con acompañamiento armónico.....	70
EJERCITACIÓN.....	71

CAPITULO 3: INTEGRACIÓN ARMONÍA / MELODÍA

PAUTAS DE COORDINACIÓN.....	73
1. Comienzo.....	73
2. Final.....	73
3. Cadencias.....	73
4. Duración.....	75
RECURSOS DE INTERPRETACIÓN.....	76
1. Intensidad.....	76
2. Tempo.....	76
3. Carácter.....	77
4. Registro.....	78
PRÁCTICA INTEGRAL.....	80
1. Ejemplos de improvisaciones a dúo.....	81
2. A improvisar.....	82
3. Propuesta de actividades.....	84
CONCLUSIÓN.....	85
BIBLIOGRAFÍA.....	86
ANEXO.....	87
1. Contenido del CD.....	87
2. CD de audio.....	91

INTRODUCCIÓN

La idea de realizar este trabajo, surge de una iniciativa tendiente a fomentar la expresión personal y la creatividad de aquellos guitarristas que busquen adentrarse en el mundo de la improvisación; técnica que sin duda colabora con una buena formación musical ya que estimula la imaginación, refuerza el desarrollo de la memoria musical, favorece la comprensión musical, ejercita la percepción auditiva y reafirma la relación personal con el instrumento; al mismo tiempo que posibilita la adquisición de conocimientos y experiencias musicales.

Está destinado fundamentalmente a guitarristas sin formación teórica, por lo que resultará útil sistematizar en orden progresivo la enseñanza de la notación convencional¹. Sin embargo, esta propuesta también le puede llegar a ser útil a estudiantes de música que se especialicen en guitarra, e incluso a docentes que busquen otra manera de enseñar esta técnica.

Consiste básicamente, en una organización de acordes y escalas, los cuales una vez aprendidos, practicados e internalizados; servirán de base para improvisar utilizando variantes o recursos que, mediante algunas consignas, pueden enriquecer la interpretación.

En este sentido, tenemos especialmente en cuenta los conocimientos previos y/o habilidades que el estudiante debería dominar para abordar este trabajo. En general, se trata de capacidades básicas accesibles o propias de quienes tocan “de oído”. Esto sería, en mano izquierda: acordes, cejilla y cambios rápidos de acordes; y en mano derecha: fluidez al puntear alternando los dedos índice-medio (o manejo de púa), rasguídos y arpegios.

Conjuntamente, proponemos el estudio de la improvisación a dúo, ya que un enlace de acordes por un lado y una simple melodía por otro, no tienen un sentido musical completo. La idea es lograr que, mientras un guitarrista improvise una melodía, otro al mismo tiempo improvise un acompañamiento armónico².

Además, para ampliar las posibilidades de comprensión, cada concepto teórico puede estar acompañado por: dibujo para acordes o escalas, tablatura, notación convencional y/o ejemplificaciones auditivas desde un CD de audio.

Será de mucha utilidad, leer los sistemas gráficos con el instrumento al mismo tiempo que suena la pista de cada ejemplo grabado³. Para así: leer, interpretar, oír, vivenciar y comprender auditivamente cada fenómeno musical.

La propuesta metodológica, esta organizada básicamente en tres capítulos:

En el **capítulo 1**, se explica el funcionamiento de gráficos no convencionales como ayuda referencial, para luego estudiar la notación convencional. (Se incluyen ejercicios prácticos).

¹ Le llamamos notación convencional al sistema tradicional de lecto-escritura musical, el cual utilizaremos para explicar los conceptos necesarios.

² Desde ahora, le llamaremos “1ª guitarra” a la que le destinemos la melodía; y “2ª guitarra” a la que le otorguemos el acompañamiento con acordes.

³ Para ésto, es necesario tener la guitarra a mano y afinada correctamente; es por eso que las primeras seis pistas grabadas están destinadas para que el alumno afine el instrumento a partir de su percepción.

En el **capítulo 2**, se exponen en sus diferentes posiciones: un catálogo de acordes Mayores y menores, y seguidamente otro de escalas Mayores⁴. Se estudian en ese orden, ya que el estudio de los primeros sirve de base para comprender y aprender más rápidamente la estructura de las escalas. Además hacia el final del capítulo, se explican algunos recursos armónicos y melódicos, que nos pueden llegar a ser útiles para organizar o estructurar una interpretación. (También se incluyen ejercicios prácticos).

Y en el **capítulo 3**, se integran ambos planos: armónico y melódico (matizados por algunos recursos de interpretación), para el logro del objetivo práctico de la monografía:

Dejar el camino “libre”, pero a la vez con orientaciones, pautas y recursos claros; para disfrutar de una fluida IMPROVISACIÓN, y por ende dar rienda suelta a la imaginación de un guitarrista creativo.

⁴ No tendremos en cuenta las escalas menores, dado que reviste otro nivel de complejidad.

PRESENTACIÓN

Improvisación

Todos tenemos una idea general de lo que significa improvisar. Esto es hacer algo de pronto, sin preparativos previos. Si bien la improvisación aparece en cierto modo como un acto natural, también puede estar asentada o tener como soporte una estructura previa.

Según un artículo publicado por Patricia Mercado “...*la improvisación puede pensarse como una unidad teórica y técnica articulada en tres momentos lógicos: la percepción, la expresión y la reflexión. En la percepción el sujeto recorta un campo posible de experiencia, actualiza la historia, establece un territorio donde desplegar su universo expresivo. La expresión, habita este territorio poblándolo de símbolos de diverso alcance comunicacional. La reflexión es el momento apropiativo, por excelencia, del proceso, donde el sujeto alcanza, antes que una explicación racional de los sucesos, la conciencia de que es él quien está ahí, en lo que acontece.*”⁵

Resulta interesante destacar estos pasos (percepción-expresión-reflexión) como algo que se puede dar en cualquier ámbito. Y en lo musical, significa también hacer notar la presencia del sujeto que improvisa. La percepción juega un papel preponderante al momento de oír, relacionar y razonar cada fenómeno musical. La expresión está intrínsecamente ligada a la creatividad, ya que allí se refleja el aspecto personal de cada estudiante. Y la reflexión le hará tomar conciencia de los logros alcanzados. Esto es importante tener en cuenta en espacios dedicados a la música, considerando la improvisación como hábitat donde nos constituimos, donde quedamos atrapados y donde nos podemos desplegar.

Con esta perspectiva y a los fines de la monografía, centraremos la atención en la improvisación musical, la cual, siguiendo el concepto de Consuelo Arguedas Quesada: “... *representa una forma de hacer música mediante procedimientos que promueven la experimentación, el aspecto lúdico, la espontaneidad, la expresión y la creatividad del individuo al utilizar objetos, instrumentos musicales, sonidos corporales o la voz humana, propiciando experiencias que estimulan cualidades artísticas...*”⁶

Improvisar en música, para la citada autora, equivale a jugar, a construir con sonidos, ritmos y formas, es decir que la ubica dentro de una actividad de naturaleza lúdica. Se trata de un procedimiento de interpretación musical que como todo juego, se atiene a pautas que se pueden aplicar antes de empezar, durante y al finalizar la improvisación.

En otras palabras, la improvisación al permitir reflejar el aspecto personal de cada estudiante, pone en evidencia la expresión de sus sentimientos, su nivel cognitivo, su psicomotricidad, su autonomía personal, entre otros. El carácter fluido y efímero de una improvisación, no permite al músico recordar exactamente que interpretó, por lo cual para su análisis, se requiere de grabaciones o programas de computación, que permitan escribir con grafías analógicas o con notación musical, lo que se interpretó.

⁵ Mercado, Patricia, (2009). La improvisación como exploración de la subjetividad
<http://psicologiasocial.xoc.uam.mx/textos/aretex/improv.html>

⁶ Arguedas Quesada, Consuelo (11-2003). La improvisación musical y el currículo escolar.
<http://revista.inie.ucr.ac.cr/articulos/2-2003/archivos/musical.pdf>.

Creatividad

Anteriormente relacionamos la creatividad con la expresión personal de cada alumno, porque creemos que la imaginación juega un rol muy importante al momento de improvisar, y ésta motiva el acto de crear obteniendo un resultado personal que puede analizarse de la siguiente manera:

Tomaremos como referencia al psicólogo soviético Lev Semiónovich Vygotski; que en su obra “La imaginación y el arte en la infancia”, comienza haciendo una diferenciación entre dos tipos de impulsos: el reproductivo y el creativo⁷:

El “impulso reproductivo” está vinculado con la memoria y es una actividad que se hace en arreglo a una imagen dada o que se vive, conoce o elabora con anterioridad. Son los llamados conocimientos previos a los que hacen referencia permanentemente los seguidores de la corriente constructivista y que justifican teórica y prácticamente las características propias de un proceso de construcción.

Por otra parte, el “impulso creativo” no se limita a reproducir hechos o impresiones vividas, sino que crea nuevas imágenes, nuevas acciones y permite al hombre proyectarse hacia el futuro modificando el presente. En este paso de un estado a otro se produce lo que se mencionó en el primer punto, es decir, la llegada a un punto de reflexión sobre los logros o metas alcanzadas.

Sabemos que este autor es uno de los exponentes fundamentales del “constructivismo”, corriente de pensamiento y de acción de amplia repercusión y aplicación en el campo de la educación y más específicamente en el campo del aprendizaje. Vygotski, refiere a los dichos de un gran sabio ruso en el sentido de que: “...*existe creación no sólo allí donde da origen a los acontecimientos históricos, sino también donde el ser humano imagina, combina, modifica y crea algo nuevo, por insignificante que esta novedad parezca al compararse con las realizaciones de los grandes genios*”.⁸ . Esto es posible también en el campo de la música, donde la creatividad se acerca a la improvisación y dónde ésta se nutre de la potencialidad creadora del sujeto.

Memoria y percepción musical

Todo improvisador recurre a su memoria musical, obtenida por su bagaje musical y el conocimiento de su instrumento. Un guitarrista, al tratar de representar por medio de la improvisación lo que imagina, siente o escucha; puede utilizar todo su aprendizaje musical con el fin de mostrar de forma convincente lo que pasa en ese preciso momento por su mente. La memoria es una de las facultades más importantes que emplea el ser humano y que le permite, recordar, representar y reproducir situaciones o hechos personales de relevancia cercanos o lejanos en el tiempo. Desde el punto de vista psicológico esta función es esencial para el aprendizaje y la ejecución musical.

⁷ Vygotski, Lev Semiónovich (6ª edición - 2003). La imaginación y el arte en la infancia. Ediciones Akal S. A. Madrid. Pág. 7.

⁸ Vygotski, Lev Semiónovich (6ª edición - 2003). La imaginación y el arte en la infancia. Ediciones Akal S. A. Madrid. Pág. 11.

En tanto, la percepción musical refiere a una capacidad o inteligencia que se puede alcanzar por medio de un acertado entrenamiento auditivo. Otro concepto de percepción musical adoptado a los fines de este trabajo, tiene que ver con la capacidad auditiva-perceptiva para identificar patrones rítmicos, escalas, intervalos, notas, acordes, etc. Es algo muy útil para cualquier intérprete, compositor o cantante. Es de imaginar a un aspirante con su guitarra, sin posibilidad de acceder a estudios reglados de música; pero buscando trabajar con ritmos, melodías y acordes que van surgiendo casi espontáneamente y que además, le crean un clima especial de entusiasmo y búsqueda de nuevos aprendizajes. Esto es muy interesante no sólo para personas aficionadas a la guitarra, sino también para el canto y cualquier otra forma de interpretación musical.

Relación Composición / Improvisación

A diferencia del compositor que corrige su obra cuantas veces lo necesite, el improvisador no puede alterar nada de lo que interpretó, porque simplemente ya sucedió (carácter efímero). El atractivo de crear en tiempo real, es el de resolver los problemas sobre la marcha, esto lleva a tratar de ser lo más certero posible en la expresión de las emociones (impulso creativo), o la “imitación” de movimientos de la imaginación (impulso reproductivo).

CAPITULO 1:

CONSIDERACIONES NOTACIONALES

“El hombre creador concibe dentro de él una imagen completa de lo que desea realizar; la ejecución, como todo lo que lleve a cabo, habrá de ser tan perfecta como la imagen.
Tal re-creación se diferencia muy poco de la creación; virtualmente, solo el enfoque es distinto”.

(Arnold Schoenberg, 1963, de “El estilo y la idea”, p. 56)

ASPECTOS PRELIMINARES

Presentaremos a continuación, algunos elementos que consideramos básicos y fundamentales para abordar la presente propuesta.

1. Afinación

Ya que es necesario trabajar con la guitarra, vamos a corroborar que esté correctamente afinada. Para esto, escucharemos las pistas y ajustaremos las cuerdas según sea necesario:

PISTA N° 1 La 1ª cuerda sonará 4 veces (nota: **Mi**)

PISTA N° 2 La 2ª cuerda sonará 4 veces (nota: **Si**)

PISTA N° 3 La 3ª cuerda sonará 4 veces (nota: **Sol**)

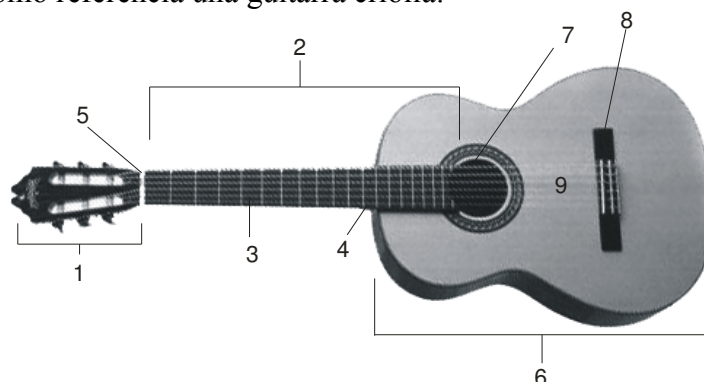
PISTA N° 4 La 4ª cuerda sonará 4 veces (nota: **Re**)

PISTA N° 5 La 5ª cuerda sonará 4 veces (nota: **La**)

PISTA N° 6 La 6ª cuerda sonará 4 veces (nota: **Mi**)

2. Partes de la guitarra y nombre de los dedos

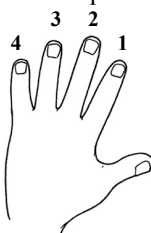
Tomaremos como referencia una guitarra criolla:



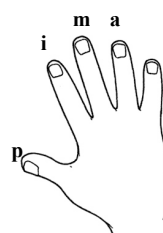
- | | |
|--|------------|
| 1. Clavijero (6 clavijas) | 6. Caja |
| 2. Mástil o diapasón (esta compuesto por 19 trastes) | 7. Boca |
| 3. Ejemplo: V traste | 8. Puente |
| 4. Ejemplo: XII traste | 9. Cuerdas |
| 5. Cejuela | |

Y los dedos que vamos a utilizar, llevan la siguiente nomenclatura:

Mano izquierda



Mano derecha



p: pulgar
i: índice
m: medio
a: anular

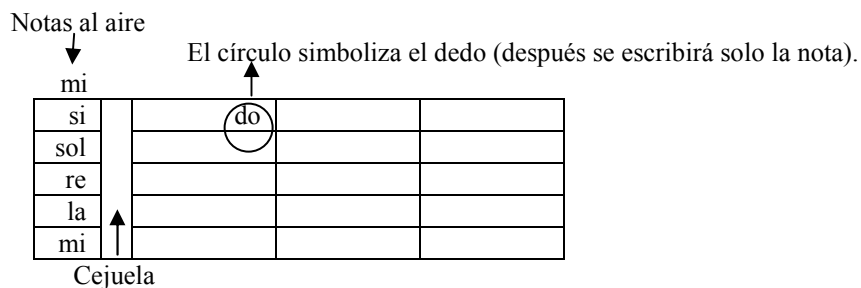
GRAFICOS NO CONVENCIONALES

Llamaremos “gráficos no convencionales”, a dos sistemas de notación de sencilla comprensión y lectura, que utilizaremos para relacionar y estudiar la notación convencional. Estos son: el dibujo para acordes o escalas, y la tablatura.

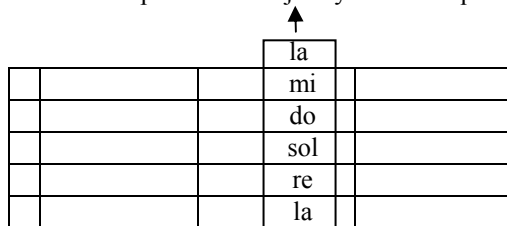
1. Dibujo para acordes y escalas

Nos servirá para poder ver directamente acordes o escalas, en un dibujo que representa el mástil o diapasón de una guitarra en la zona donde se coloca el acorde o la escala. Para mayor claridad visual, solo pondremos las notas encima de la cuerda que se toca:

Por ejemplo:



Representa la cejilla y las notas que suenan en ese traste.



V El número romano, indica el traste donde se ubica la cejilla.

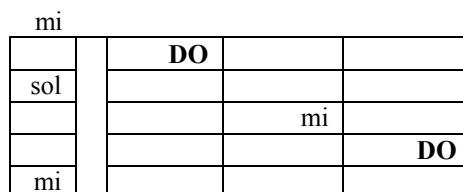
También, en éste dibujo se puede especificar:

Para los acordes:

- La nota en **negrita y MAYÚSCULA**, representa la tónica, (puede estar duplicada o triplicada).
- Las notas sin negrita y minúscula, simbolizan las notas del acorde.

Por ejemplo:

Acorde de **Do Mayor** en primera posición (sin cejilla):



Acorde de **Do Mayor** en cuarta posición (con cejilla):

			DO			
			Sol			
					mi	
						DO
						Sol
			DO			

VIII

Para las escalas:

- La nota **en negrita y MAYÚSCULA**, representa la tónica (puede estar duplicada o triplicada).
- Las notas sin negrita y minúscula, simbolizan las notas del acorde.
- Las notas en *cursiva*, nos indican las notas que pertenecen a la escala, pero no al acorde.
- El número romano, nos muestra el traste donde se coloca el dedo 1:

Ejemplos:

PISTA N° 7 Escala ascendente y descendente de **Do Mayor** en primera posición. Con todas las cuerdas⁹.

Las flechas representan la dirección de la escala ascendente (desde la 6ª hasta la 1ª cuerda), la escala descendente es exactamente a la inversa:

	mi	→	fa	→	sol
si		←	DO	←	re
sol		←		←	la
re		←		←	mi
la		←		←	si
mi		←		←	fa

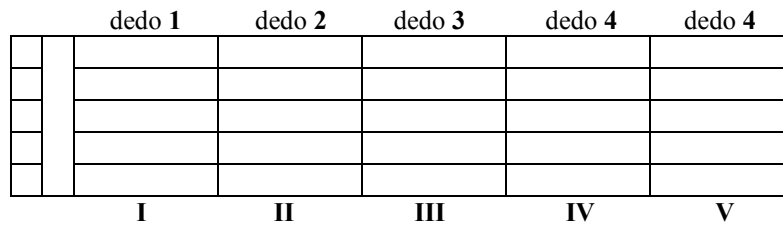
PISTA N° 8 Escala ascendente y descendente de **Do Mayor** en cuarta posición (desde ahora obviaremos las flechas)

		DO		re		mi
		sol		la		si
			mi	fa		
			si	DO		re
		fa		sol		la
		DO		re		mi

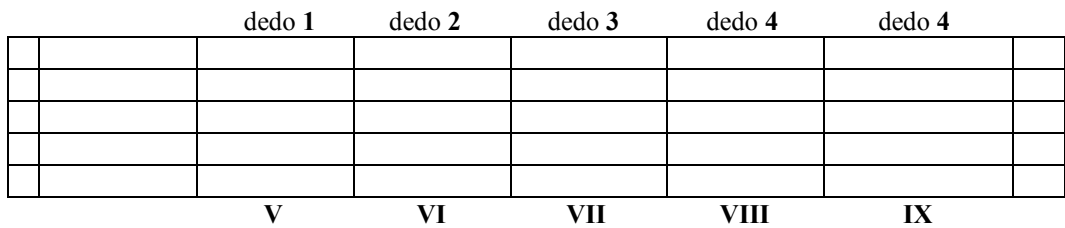
VIII

⁹ Decimos “con todas las cuerdas”, porque la escala de **do Mayor**, comienza siempre desde la nota **do**; pero nosotros para aprovechar todas las cuerdas lo planteamos así, iniciando desde la 6ª cuerda con la nota **mi**.

Para no desarmar la apertura natural de la mano, es necesario respetar que a cada dedo siempre le corresponde un traste determinado para presionar, es decir:

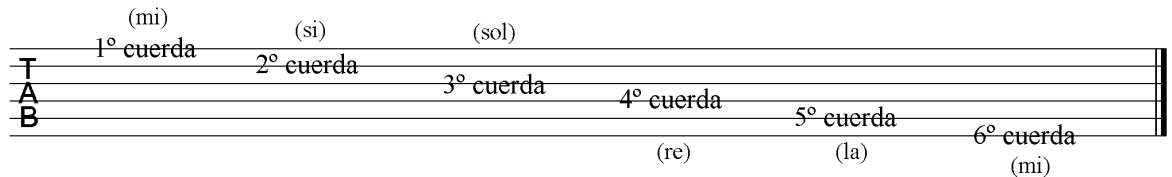


O si la escala comenzará en el traste V:



2. Tablatura

Es otro sistema no convencional que se utiliza para leer música en guitarra, sin necesidad de saber decodificar la notación convencional, es útil hasta cierto punto dado por su fácil y rápida comprensión y lectura, pero es limitada dado que solo nos ofrece datos melódicos y no rítmicos. El “puente”, se ubicaría en el extremo izquierdo y las líneas horizontales representan las cuerdas:

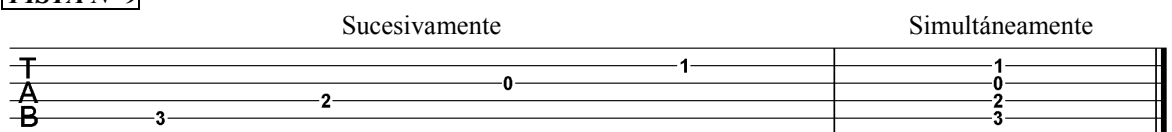


Además:

- Cuando encontramos un número por encima de la cuerda, significa que debemos tocar “esa cuerda” y en “ese traste”.
- Se lee de izquierda a derecha.
- Si aparece un cero, significa que se toca al aire.
- Y si están uno encima del otro, se tocan simultáneamente.

Ejemplo:

PISTA N° 9



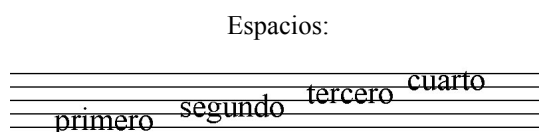
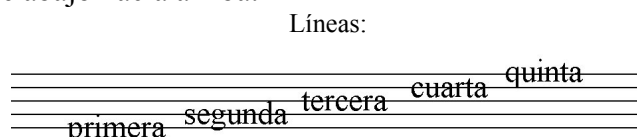
NOTACIÓN CONVENCIONAL, ORIENTADA HACIA LA GUITARRA

Para abordar este trabajo monográfico, no es necesario dominar la notación convencional previamente, ya que se explican de manera simplificada y precisa los conceptos teóricos que nos pueden hacer falta. De todos modos, se recomienda reforzar con la bibliografía sugerida en la página 85, para profundizar y afianzar los conceptos.

Creemos que es imprescindible para poder hacer un análisis profundo de acordes y escalas, estudiar teóricamente estos conceptos. Esta posibilidad la brinda el sistema de notación convencional de una manera precisa y efectiva. No obstante, obviaremos otras cuestiones teóricas y prácticas, como por ejemplo: ritmo (métrica - compases - figuras - etc.), inversiones, cuatríadas, lectura, etc; ya que no es nuestro objetivo profundizar sobre esos temas.

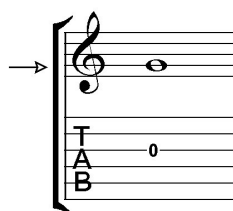
1. Pentagrama

Es un conjunto de cinco líneas (penta = cinco / grama = líneas) y cuatro espacios. Ambos se cuentan de abajo hacia arriba:



2. Clave de Sol

Es un signo que fija la entonación de la nota Sol en la segunda línea. A partir de esa nota referencial, deducimos el resto de las notas musicales. (Observar que la clave nace desde esa línea).



3. Notas musicales

Son sonidos que se pueden ubicar en el pentagrama, siguiendo la alternancia: **línea - espacio - línea - espacio - etc**, con los nombres de las notas de la escala: **do - re - mi - fa - sol - la - si** (y vuelve a comenzar la serie) **do - re - mi - fa - etc**, hacia lo agudo. Y si queremos que descienda, al revés: **si - la - sol - fa - mi - re - do** (y vuelve a comenzar la serie) **si - la - sol - fa - etc**, hacia lo grave.

PISTA N° 10 Por ejemplo, para subir tomando desde **sol**:

SOL la si do re mi fa

PISTA N° 11 Y para bajar tomando desde **fa**:

fa mi re do si la SOL fa mi

4. Líneas y espacios adicionales

Cuando se nos termina el pentagrama, recurrimos a líneas y espacios adicionales que se ubican por debajo y por arriba del mismo:

1er esp. ad. superior (**sol**) 1era línea ad. sup. (**la**) 2do esp. ad. sup. (**si**)

1er espacio adicional inferior (**re**) 1era línea ad. inf. (**do**) 2do esp. ad. inf. (**si**) ETC...

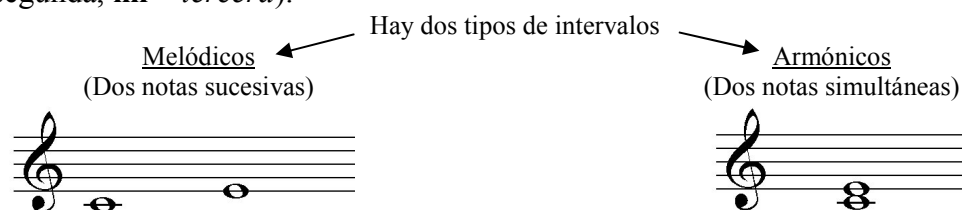
5. Cuerdas de la guitarra en pentagrama y tablatura

6ª c: mi 5ª c: la 4ª c: re 3ª c: sol 2ª c: si 1ª c: mi

6. Intervalos

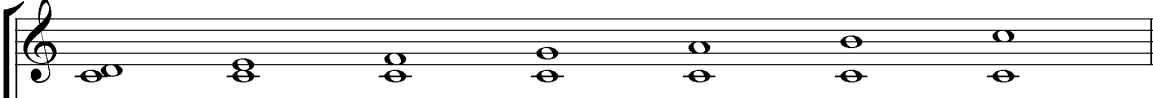
Un intervalo, es la distancia que separa dos notas. Contando el número de notas obtenemos el nombre del intervalo, al contar las notas debemos incluir tanto la primera

como la última nota. Por ejemplo: de **do** a **mi** decimos que hay una *tercera* (**do** = primera, **re** = segunda, **mi** = *tercera*).



En el siguiente gráfico, se puede visualizar la correspondencia entre: la distancia de las dos notas (en este caso simultáneas) y el nombre de su intervalo, tomando como referencia y nota más grave **do**:

PISTA N° 12 Los intervalos primero sonarán armónicamente, y una vez terminados se oirán melódicamente.

	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
T							
A	0	2	3	0	2	0	1
B	3	3	3	3	3	3	3

7. Notas alteradas

Si tomamos la guitarra y tocamos parte de la escala, por ejemplo:

	Do	re	mi	fa	sol
T	1	3	0	1	3
A					
B					

Veremos que hay trastes que nos saltamos, entonces deducimos que dentro de una escala hay notas que no se tocan, por ejemplo: el 2° traste de la 2ª cuerda. En este caso, esa nota intermedia se puede llamar *do sostenido* ó *re bemol*:

	Do	do# ó reb	re	
T	1	2	3	- Sostenido (#)
A				
B				

- Bemol (b)

Las notas que no pertenecen a la escala, reciben el nombre de notas alteradas. Y se indican con los símbolos: # (*sostenido*) y b (*bemol*).

8. Escala cromática (Para completar el punto anterior, tenemos que estudiar éste concepto)

La escala musical ascendente que se conoce en general: **DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI**, es solo un conjunto de notas escogidas según nuestro sistema musical.

En realidad, nuestro sistema de afinación divide equitativamente la octava en 12 sonidos (no en 7). Es decir, que entre cada una de las notas de la escala (**DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI -- DO**), se encuentra una nota alterada, salvo entre **MI - FA** y **SI - DO**.

PISTA N° 13 Por ejemplo, si tocamos una escala cromática ascendente de **DO** a **DO** con sostenidos (#):

DO do# RE re# MI FA fa# SOL sol# LA la# SI DO
 (reb) (mib) (solb) (lab) (sib)

O vista en el dibujo del mástil, desde **MI** (6ª cuerda) hasta sol# (1ª cuerda):

	MI	FA	fa#	SOL	sol#
SI		DO	Do#	RE	re#
SOL		sol #	LA	la#	
RE		re#	MI	FA	fa#
LA		la#	SI	DO	do#
MI		FA	fa#	SOL	sol#

PISTA N° 14 O si tocamos una escala cromática descendente de **DO** a **DO** con bemoles (b):

DO SI sib LA lab SOL solb FA MI mib RE reb **DO**
 (la#) (sol#) (fa#) (re#) (do#)

O vista en el dibujo del mástil, desde lab (1ª cuerda) hasta **MI** (6ª cuerda):

	MI	FA	solb	SOL	lab
SI		DO	reb	RE	mib
SOL		lab	LA	sib	
RE		mib	MI	FA	solb
LA		sib	SI	DO	reb
MI		FA	solb	SOL	lab

9. Intervalos tomando en cuenta la escala cromática

Respetando la lógica de los puntos 6 y 8, nos encontramos con doce intervalos dentro de la octava, tomando otra vez como referencia y nota más grave **do**:

PISTA N° 15 Los intervallos primero sonarán melódicamente, y una vez terminados se oirán armónicamente.

2ª menor	2ª Mayor	3ª menor	3ª Mayor	4ª justa	4ª aumentada
----------	----------	----------	----------	----------	--------------

5ª justa	6ª menor	6ª Mayor	7ª menor	7ª Mayor	8ª justa
----------	----------	----------	----------	----------	----------

A una **segunda menor**, también se le llama “*semitono*”; y a una **segunda Mayor**: “*Tono*”. Es importante recalcar que, se toma la nota **do** solo como referencia para graficar todos los intervallos. En realidad lo que importa es el tamaño del intervalo, o sea se puede tomar como referencia cualquier nota.

Tamaño de los intervallos calculados por tonos y semitonos:

- 2ª menor: un *semitono*.
- 2ª Mayor: un **Tono**.
- 3ª menor: un **Tono** + un *semitono*.
- 3ª Mayor: dos **Tonos**.
- 4ª justa: dos **Tonos** + un *semitono*.
- 4ª aumentada: tres **Tonos**. (Tritono).
- 5ª justa: tres **Tonos** + un *semitono*.
- 6ª menor: cuatro **Tonos**.
- 6ª Mayor: cuatro **Tonos** + un *semitono*.
- 7ª menor: cinco **Tonos**.
- 7ª Mayor: cinco **Tonos** + un *semitono*.
- 8ª justa: 6 **Tonos**.

PISTA N° 16 Ejemplos de intervallos, tomando como referencia otras notas. Los intervallos primero sonarán armónicamente, y una vez terminados se oirán melódicamente.

3ª Mayor	8ª justa	2ª menor	3ª menor	4ª aumentada	5ª justa	7ª menor
----------	----------	----------	----------	--------------	----------	----------

T	0	0	1	2	1	1
A	0	2	2	1	1	1
B	0	4	2	1	3	0

Pero, los intervallos que más nos interesan para comprender la estructura de las escalas y los acordes son:

- Para las escalas: la 2ª menor (*semitono*) y la 2ª Mayor (**TONO**).
- Para los acordes: la 3ª menor y la 3ª Mayor.

10. Escala Mayor

Se llama escala Mayor, a la sucesión de sonidos consecutivos que se pueden suceder tanto en sentido ascendente, como descendente. En una escala Mayor, la sucesión de sonidos se realiza por movimiento conjunto (sin saltos entre notas). Y posee la siguiente estructura: **TONO - TONO - semitono - TONO - TONO - TONO - semitono**.

PISTA N° 17 Escala de **Do Mayor** ascendente. Inmediatamente sonará descendente:

do re mi fa sol la si do

TONO TONO semitono TONO TONO TONO semitono

T
A
B 3 0 2 3 0 2 0 1

11. Tonalidad¹⁰

Es un sistema que consiste en una jerarquización de las notas de una determinada escala, es decir que cuando construimos una obra usando una escala mayor o menor, su primera nota se convierte en el centro tonal y la pieza encuentra su reposo o descanso en esa nota. Decimos entonces, que estamos en la tonalidad relacionada a esta escala.

Por ejemplo, si la pieza utilizara la escala de Sol Mayor, decimos que estamos en la tonalidad de Sol Mayor.

12. Armadura de clave¹¹

Para reducir el número de alteraciones al momento de escribir música recurrimos al uso de armaduras de clave. Estas alteraciones denominadas propias, se encuentran escritas a la derecha de la clave y afectan a todas las notas de ese nombre a través de la pieza incluyendo aquellas en otras octavas.

A partir de la cantidad de alteraciones que hallemos, podemos deducir la tonalidad en la que se encuentra el ejercicio, el fragmento o la obra musical. (En esta monografía, solamente tendremos en cuenta las armaduras de clave para organizar las tonalidades Mayores; y para su deducción solo nos vamos a remitir a su cantidad de alteraciones, y no a su orden y lugar).

A continuación, vamos a mostrar las armaduras de clave de las tonalidades Mayores:

¹⁰ Extraído de Equipo de nivelación. Esc. de artes, Dpto. de música (2003). Música. Curso de nivelación 2004. Imprenta F. F. y H. Córdoba. Pág. 122.

¹¹ Extraído de Equipo de nivelación. Esc. de artes, Dpto. de música (2003). Música. Curso de nivelación 2004. Imprenta F. F. y H. Córdoba. Pág. 122.

En el orden de los sostenidos:

Do M (sin #)	Sol M (un #)	Re M (dos #)	La M (tres #)
Mi M (cuatro #)	Si M (cinco #)	Fa # M (seis #)	Do # M (siete #)

En el orden de los bemoles:

Do M (sin #)	Fa M (un b)	Si b M (dos b)	Mi b M (tres b)
La b M (cuatro b)	Re b M (cinco b)	Sol b M (seis b)	Do b M (siete b)

Tener en cuenta que, es lo mismo decir $\begin{cases} \text{Si Mayor} & \text{o} & \text{Do b Mayor} \\ \text{Fa \# Mayor} & \text{o} & \text{Sol b Mayor} \\ \text{Do \# Mayor} & \text{o} & \text{Re b Mayor} \end{cases}$

Como vemos arriba, las alteraciones se ubican sobre líneas y espacios. Ésto, nos indica que las notas ubicadas en esos lugares se verán afectadas según su alteración.

Partiendo desde cualquier nota y respetando la estructura de la escala Mayor ($T - T - st - T - T - T - st$), podremos construir una escala Mayor ascendente de una octava; para eso usaremos las **alteraciones** (salvo en la tonalidad de Do M).

PISTA N° 18 Escala de **Do Mayor** (sin alteraciones). Inmediatamente sonará descendente:

PISTA N° 19 Escala de **Fa Mayor** (con **si b**). Inmediatamente sonará descendente:

PISTA N° 20 Escala de **Sol Mayor** (con **fa #**). Inmediatamente sonará descendente:

Etc.

También, a cada nota de una escala le podemos decir “**grado**”, se escriben con números romanos y llevan los siguientes nombres:

Por ejemplo, en escala de **Do Mayor**:

(1er grado) (2do grado) (3er grado) (4to grado) (5to grado) (6to grado) (7mo grado)

I II III IV V VI VII
 “Tónica” “Supertónica” “Mediante” “Subdominante” “Dominante” “Sexta” “Sensible”

Estos nombres se acomodan según la escala:

Por ejemplo, en escala de **Fa Mayor**:

I II III IV V VI VII
 Tónica Supertónica Mediante Subdominante Dominante Superdominante Sensible

Etc.

13. Acordes

Un acorde, es un conjunto de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente. En este caso solo vamos a tratar acordes de tres notas, es decir acordes TRIADAS.

Los acordes utilizan el intervalo de 3ª como base, y las tres notas de una triada se denominan: fundamental, tercera y quinta.

Por ejemplo: Acorde triada de Do M:

Entonces, si completamos una escala superponiendo a cada fundamental, su tercera y su quinta, vemos como surgen tres acordes mayores, tres menores y uno disminuido. Esta manera de llamar a los acordes con números romanos, se conoce como “**CIFRADO TRADICIONAL**”:

Ejemplo de los siete acordes que se pueden construir dentro de la tonalidad de “**Do Mayor**”:

I **DO M** II **re m** III **mi m** IV **FA M** V **SOL M** VI **la m** VII **si dis**

Ejemplo de los siete acordes que se pueden construir dentro de la tonalidad de “**Mi Mayor**”:

I **MI M** II **fa# m** III **sol# m** IV **LA M** V **SI M** VI **do# m** VII **re dis**

Ejemplo de los siete acordes que se pueden construir dentro de la tonalidad de “**Lab Mayor**”:

I **Lab M** II **sib m** III **do m** IV **REb M** V **MIb M** VI **fa m** VII **sol dis**

Etc.

Los acordes I, IV y V; se denominan acordes principales, y son Mayores. Y los acordes II, III, VI y VII; se llaman acordes secundarios, y son menores (menos el VII que es disminuido).

Estructura de los acordes:

- Los acordes **Mayores** tienen, entre la fundamental y la tercera: un intervalo de **3ª Mayor**. Y entre la tercera y la quinta: un intervalo de **3ª menor**.
- Los acordes **menores** tienen, entre la fundamental y la tercera: un intervalo de **3ª menor**. Y entre la tercera y la quinta: un intervalo de **3ª Mayor**.
- Y el acorde **disminuido** tiene, entre la fundamental y la tercera: un intervalo de **3ª menor**. Y entre la tercera y la quinta: otro intervalo de **3ª menor**.

Igualmente, la estructura podría ejemplificarse de la siguiente manera:

Acorde mayor: $\begin{matrix} 3^a m \\ 3^a M \end{matrix}$ Acorde menor: $\begin{matrix} 3^a M \\ 3^a m \end{matrix}$ Acorde disminuido: $\begin{matrix} 3^a m \\ 3^a m \end{matrix}$

PISTA N° 21 O mejor aún: (Los acordes primero sonarán armónicamente, y una vez terminados se oirán melódicamente)

14. Cifrados: por nombre de nota y modo - americano - tradicional

Cifrado por nombre de nota y modo

Es la manera de denominar a los acordes que venimos trabajando: Do Mayor - re menor - Mi b Mayor - fa # menor - Sol Mayor - etc. Recordar que:

- Mayor = **M**
- menor = **m**

Cifrado americano

La nota **la**, muchas veces se ha tomado convencionalmente como una nota referencial:

- Para afinar, a veces decimos que queremos ajustar el instrumento en “440”, esto quiere decir que el cuerpo sonoro que emite la nota **la**, tiene que vibrar 440 veces en un segundo. Desde un punto de vista físico, hablamos de 440 Hz. (Hertz: vibraciones por segundo).
- El diapasón musical, es un pequeño instrumento de percusión que produce esta nota, y se emplea para afinar instrumentos y regularizar todos los sonidos.
- Y los norteamericanos, le dieron la primera letra del abecedario:

La	si	do	re	mi	fa	sol
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
A	B	C	D	E	F	G

Así se les llama a las notas y a los acordes. Pero cuando el acorde es Mayor, se sobreentiende y no se le agrega una “**M**”. Por el contrario, cuando un acorde es menor se le agrega una “**m**”. Ejemplo de acordes con Cifrado Americano:

- D
- G m

En esta monografía, solo explicamos el cifrado americano porque es la simbología más común que utilizan los guitarristas que se manejan habitualmente con internet o con cancioneros con letra y acordes.

Cifrado Tradicional

Es el cifrado académico y el más efectivo, dado por su carácter “relativo”. Esta explicado en el punto **13** (página 23).

EJERCITACIÓN

A continuación, proponemos una serie de ejercicios prácticos para afianzar los conceptos estudiados.

Ejercicio N° 1: Completar los nombres de las notas y sus respectivos números en la tablatura, sobre una escala ascendente que cubre todo el ámbito de la guitarra:

mi fa

re mi

Ejercicio N° 2: Completar los nombres de las notas y sus respectivos números en la tablatura, sobre notas “seltas”:

si

re

Ejercicio N° 3: Completar los nombres de los intervallos armónicos, y colocar debajo los nombres de las notas:

3ª M

2ª m

fa mi fa# re

Ejercicio N° 4: Completar la sucesión cromática, construyendo las escalas de: Reb M, Re M, Mib M, Mi M, Fa# M, Lab M, La M, Sib M y Si M.

Tener en cuenta: Armadura de clave - Nombre de notas - Estructura (**TONOS** y **semitonos**) - Señalar: Tónica (I), Subdominante (IV) y Dominante (V) - Y relación con la tablatura.

Escala de Do M

Tónica I		Subdom. IV		Dominante V			
do	re	mi	fa	sol	la	si	do

TONO TONO semitono TONO TONO TONO semitono

T
A
B
3 0 2 3 0 2 0 1

Escala de Reb M

T
A
B

Escala de Re M

T
A
B

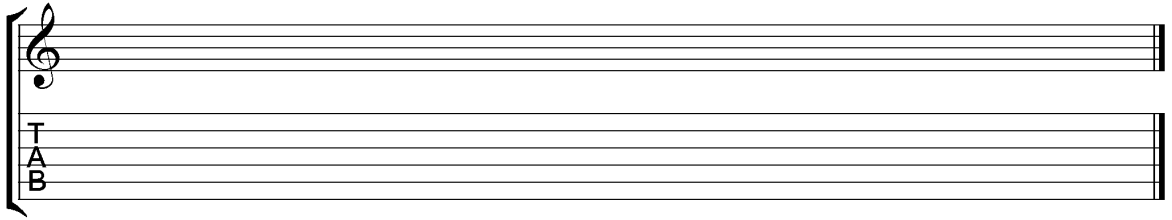
Escala de Mib M

T
A
B

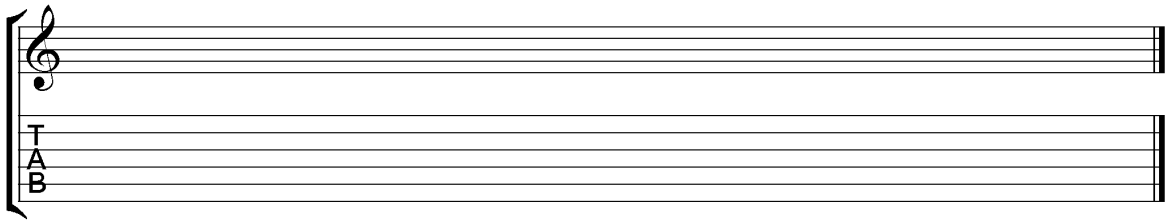
Escala de Mi M

T
A
B

Escala de Sib M



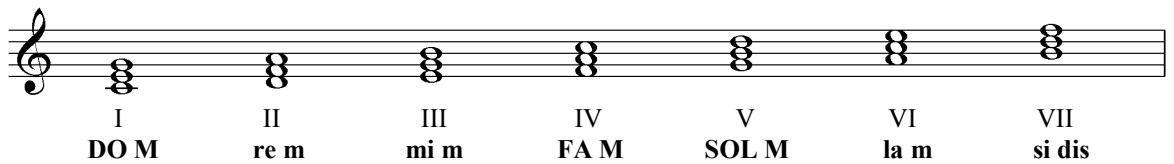
Escala de Si M



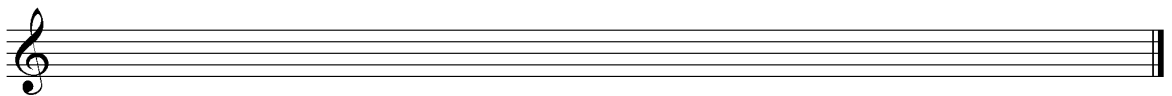
Ejercicio N° 5: Completar la sucesión cromática, construyendo los acordes de: Reb M, Re M, Mib M, Fa M, Fa# M, Sol M, La M, Sib M y Si M.

Tener en cuenta: Armadura de clave - Cifrado Tradicional (con números romanos) - Y Cifrado por nombre de nota y modo.

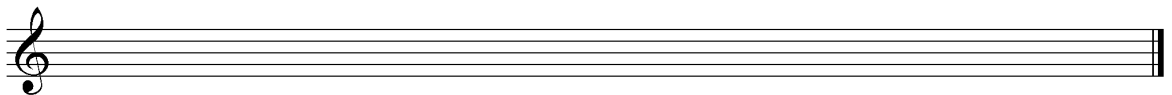
Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Do M:



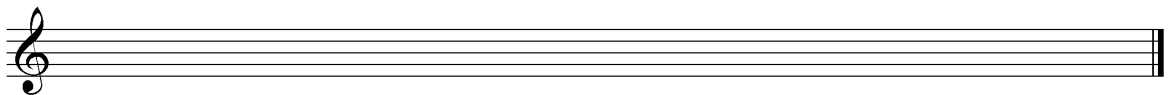
Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Reb M:



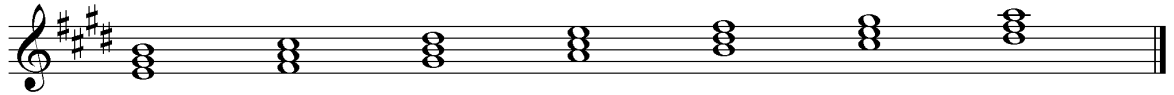
Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Re M:



Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Mib M:



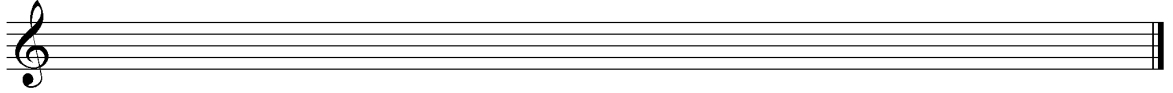
Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Mi M:



A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains seven triads corresponding to the notes of the Mi major scale. Below each triad is a Roman numeral and its name in Spanish.

I	II	III	IV	V	VI	VII
MI M	fa# m	sol# m	LA M	SI M	do# m	re dis

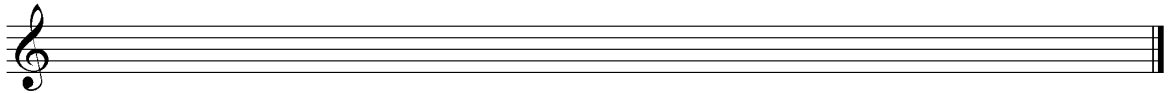
Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Fa M:



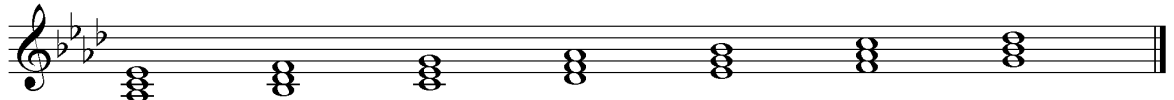
Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Fa# M:



Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Sol M:



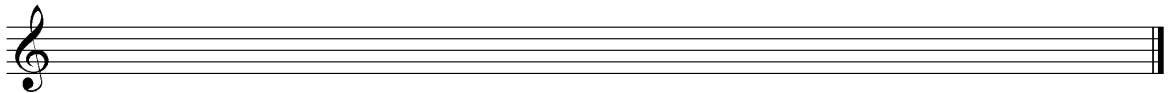
Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Lab M:



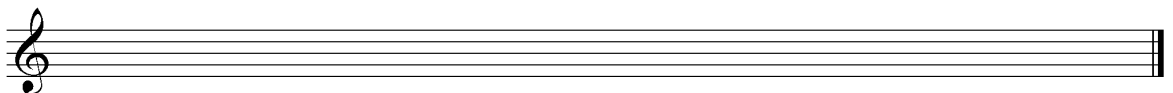
A musical staff in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab). It contains seven triads corresponding to the notes of the Lab major scale. Below each triad is a Roman numeral and its name in Spanish.

I	II	III	IV	V	VI	VII
LAB M	sib m	do m	REb M	Mib M	fa m	sol dis

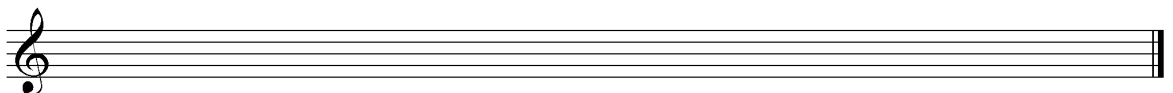
Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de La M:



Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Sib M:



Acordes o tríadas que se forman sobre la escala de Si M:



CAPITULO 2:

ACORDES - ESCALAS - RECURSOS

“Improvisar música equivale a hablar - con naturalidad - el lenguaje hablado. Ejecutar obras musicales equivale a recitar poesías, trozos literarios u obras de teatro”.

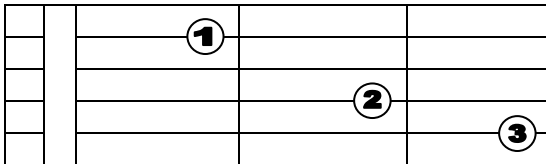
(Violeta Hemsy de Gainza, 1983. De “La improvisación musical”. p. 15).

ACORDES MAYORES

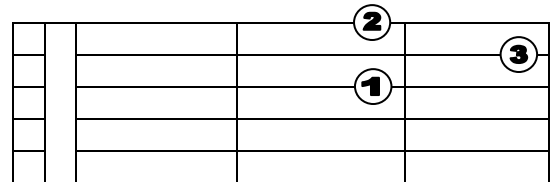
1. Acordes

En primera instancia, vamos a recordar los acordes Mayores sin cejilla, y desde ahora le vamos a decir “forma” al diseño manual característico de cada acorde para organizar nuestro estudio: (Los números dentro de los círculos, representan el número de dedo correspondiente)

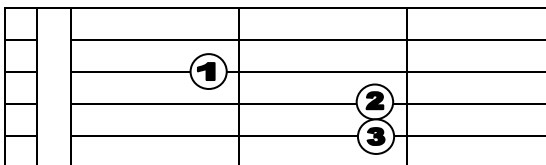
Acorde de Do M
(Forma de Do M)



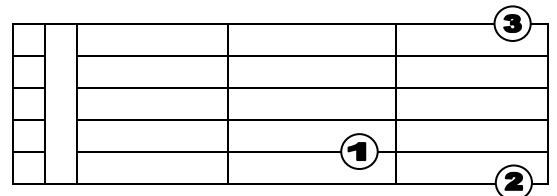
Acorde de Re M
(Forma de Re M)



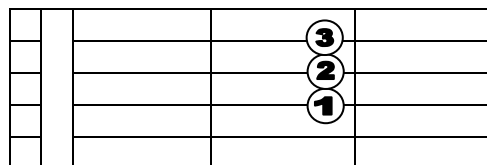
Acorde de Mi M
(Forma de Mi M)



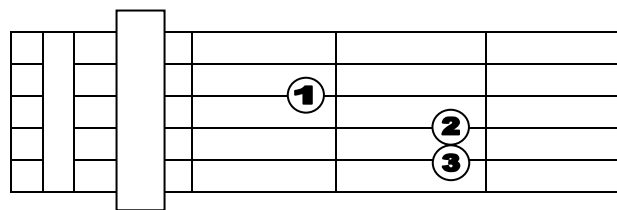
Acorde de Sol M
(Forma de Sol M)



Acorde de La M
(Forma de La M)

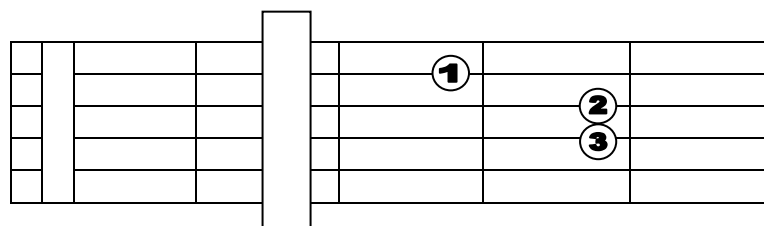


No pensamos en el acorde de Fa M, porque utiliza la “forma de Mi M”, con cejilla en el traste I:



I

Ni tampoco en el acorde de Si M, porque utiliza la “forma de La M”, con cejilla en el traste II:



II

IMPORTANTE: Cada uno de los cinco acordes Mayores sin cejilla, tiene cinco posiciones distintas a lo largo del mástil hasta el traste XII:

- **Do M:** 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª posición.
- **Re M:** 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª posición.
- **Mi M:** 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª posición.
- **Sol M:** 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª posición.
- **La M:** 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª posición.

¿Por qué son solo cinco posiciones por cada acorde Mayor?

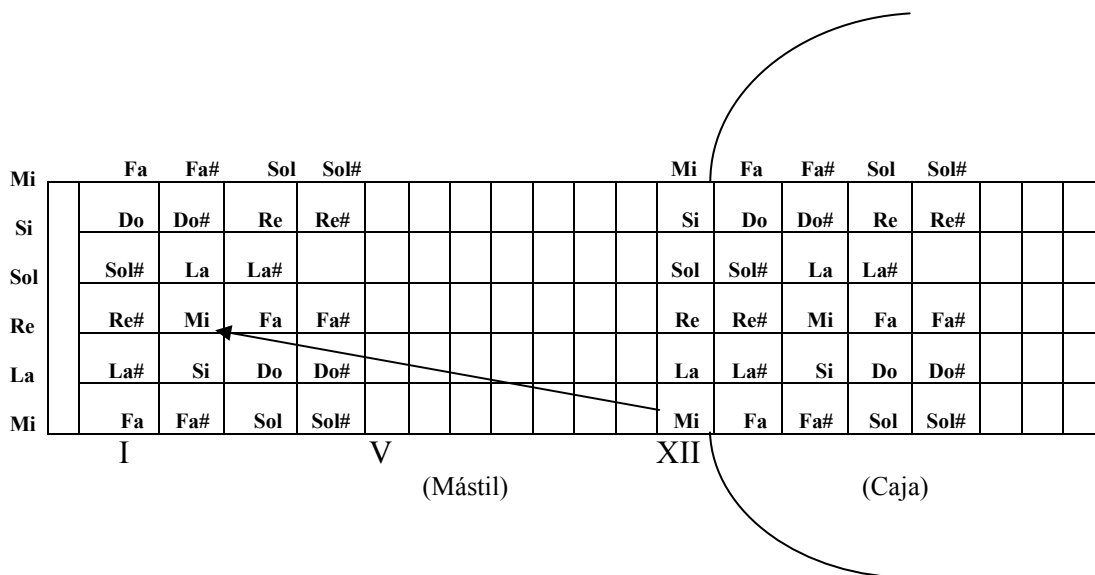
El instrumento está construido de tal forma, que hasta el traste XII solo alcanzan cinco posiciones por cada acorde Mayor; debido a que desde dicho traste se vuelven a presentar de nuevo las mismas, pero una octava más aguda.

Para entender mejor esto, es necesario saber que sobre el traste XII, se encuentra exactamente la mitad de la tensión de las cuerdas (la distancia que hay desde la cejuela hasta el traste XII, es la misma que hay desde el traste XII hasta el puente). Es por eso, que solo vamos a tener en cuenta este estudio hasta ese traste. No obstante, podemos aplicar acordes y escalas más allá del traste XII, teniendo en cuenta exactamente las mismas consideraciones.

En otras palabras, el diseño de la escala cromática cerca del puente, se vuelve a repetir más agudo a partir del traste XII, por lo tanto ambos diseños brindarán las mismas posibilidades. Para este gráfico, tendremos en cuenta como alteraciones solo los *sostenidos*:

Escala cromática utilizando las cuerdas al aire:

Escala cromática más aguda con cuerdas pisadas:



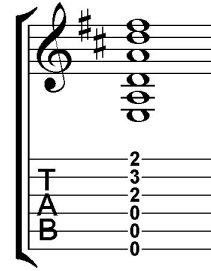
A continuación, se exponen las cinco posiciones de los cinco acordes Mayores sin cejilla

PISTA N° 23 Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo:

Acorde de **Re M** en 1ª posición: (Con forma de **Re M**)

			fa#		RE
			la		
RE					
la					
mi					

Ó

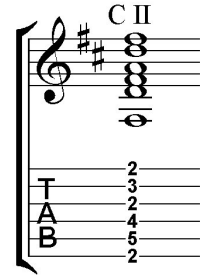


Acorde de **Re M** en 2ª posición: (Con forma de **Do M**)

			fa#		RE		
			la				
						fa#	
							RE
			fa#				

II

Ó

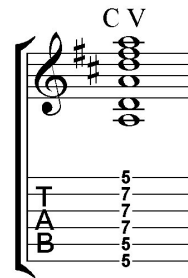


Acorde de **Re M** en 3ª posición: (Con forma de **La M**)

			la				fa#
							RE
							la
			RE				
			la				

V

Ó

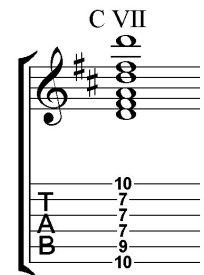


Acorde de **Re M** en 4ª posición: (Con forma de **Sol M**)

							RE
			fa#				
			RE				
			la				
						fa#	
							RE

VII

Ó

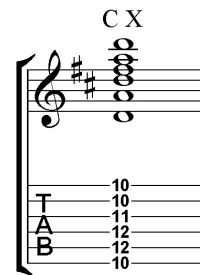


Acorde de **Re M** en 5ª posición: (Con forma de **Mi M**)

			RE				
			la				
					Fa#		
						RE	
						la	
			RE				

X

Ó



PISTA N° 24 Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo:

Acorde de Mi M en 1ª posición: (Con forma de Mi M)

MI				
si				
		sol#		
			MI	
			si	
MI				

Ó

Acorde de Mi M en 2ª posición: (Con forma de Re M)

					sol#		
					si		MI
			MI				
			si				
			fa#				

II

Acorde de Mi M en 3ª posición: (Con forma de Do M)

			sol#				
			si		MI		
						sol#	
							MI
			sol#				

IV

Acorde de Mi M en 4ª posición: (Con forma de La M)

			si				
					sol#		
					MI		
					si		
			MI				
			si				

VII

Ó

Acorde de Mi M en 5ª posición: (Con forma de Sol M)

							MI
			sol#				
			MI				
			si				
					sol#		
							MI

IX

PISTA N° 25 Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo:

Acorde de Sol M en 1ª posición: (Con forma de Sol M)

				SOL
si				
SOL				
re				
			si	
				SOL

Ó

Acorde de Sol M en 2ª posición: (Con forma de Mi M)

			SOL			
			re			
					si	
						SOL
						re
			SOL			

III

Ó

Acorde de Sol M en 3ª posición: (Con forma de Re M)

						si	
						re	SOL
					SOL		
					re		
					la		

V

Ó

Acorde de Sol M en 4ª posición: (Con forma de Do M)

			si				
			re		SOL		
						si	
							SOL
			si				

VII

Ó

Acorde de Sol M en 5ª posición: (Con forma de La M)

			re				
						si	
					SOL		
						re	
			SOL				
			re				

X

Ó

3. Estrategias de memorización

¿Cómo recordar dónde ubico siempre la cejilla, para armar las cinco posiciones de cada acorde Mayor?

La referencia la brinda, la nota más grave “pisada”, ya sea con el dedo 1, 2, 3 ó 4. Tener en cuenta que una nota “pisada”, hace referencia a una nota que presiona una cuerda, a diferencia de la cejilla que presiona varias cuerdas a la vez con el dedo 1.

Do M en 1ª posición (con forma de Do M)	Do M en 2ª posición (con forma de La M)	Do M en 3ª posición (con forma de Sol M)	Do M en 4ª posición (con forma de Mi M)	Do M en 5ª posición (con forma de Re M)
Sin cejilla	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 3 que pisó el traste III : <u>do</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste III .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 2 que pisó el traste V : <u>sol</u> sobre la 4ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste V .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 3 que pisó el traste VIII : <u>do</u> sobre la 6ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste VIII .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 3 que pisó el traste X : <u>sol</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste X .

Re M en 1ª posición (con forma de Re M)	Re M en 2ª posición (con forma de Do M)	Re M en 3ª posición (con forma de La M)	Re M en 4ª posición (con forma de Sol M)	Re M en 5ª posición (con forma de Mi M)
Sin cejilla	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 1 que pisó el traste II : <u>re</u> sobre la 3ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste II .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 4 que pisó el traste V : <u>re</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste V .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 2 que pisó el traste VII : <u>re</u> sobre la 4ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste VII .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 3 que pisó el traste X : <u>re</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste X .

Mi M en 1ª posición (con forma de Mi M)	Mi M en 2ª posición (con forma de Re M)	Mi M en 3ª posición (con forma de Do M)	Mi M en 4ª posición (con forma de La M)	Mi M en 5ª posición (con forma de Sol M)
Sin cejilla	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 2 que pisó el traste II : <u>si</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste II .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 2 que pisó el traste IV : <u>si</u> sobre la 3ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste IV .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 4 que pisó el traste VII : <u>mi</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste VII .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 2 que pisó el traste IX : <u>si</u> sobre la 4ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste IX .

Sol M en 1ª posición (con forma de Sol M)	Sol M en 2ª posición (con forma de Mi M)	Sol M en 3ª posición (con forma de Re M)	Sol M en 4ª posición (con forma de Do M)	Sol M en 5ª posición (con forma de La M)
Sin cejilla	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 2 que pisó el traste III : <u>sol</u> sobre la 6ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste III .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 3 que pisó el traste V : <u>re</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste V .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 2 que pisó el traste VII : <u>re</u> sobre la 3ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste VII .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 4 que pisó el traste X : <u>sol</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste X .

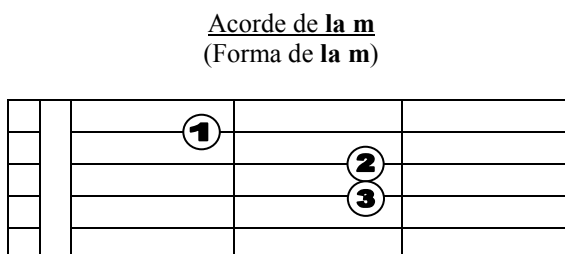
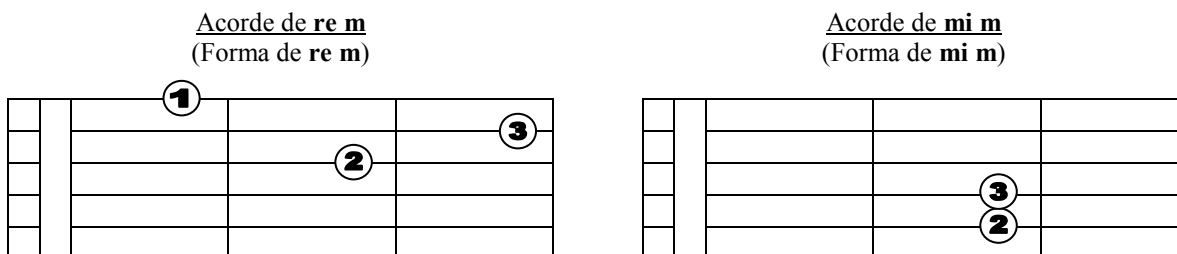
La M en 1ª posición (con forma de La M)	La M en 2ª posición (con forma de Sol M)	La M en 3ª posición (con forma de Mi M)	La M en 4ª posición (con forma de Re M)	La M en 5ª posición (con forma de Do M)
Sin cejilla	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 1 que pisó el traste II : <u>mi</u> sobre la 4ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste II .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 3 que pisó el traste V : <u>la</u> sobre la 6ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste V .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 3 que pisó el traste VII : <u>mi</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste VII .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 2 que pisó el traste IX : <u>mi</u> sobre la 3ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste IX .

ACORDES MENORES

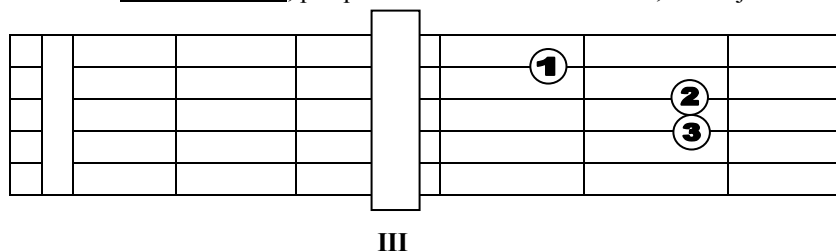
1. Acordes

Al igual que en el punto 1 de este capítulo, vamos a recordar los acordes menores sin cejilla. Y también, vamos a seguir diciéndole “forma” al diseño manual característico de cada acorde para organizar nuestro estudio:

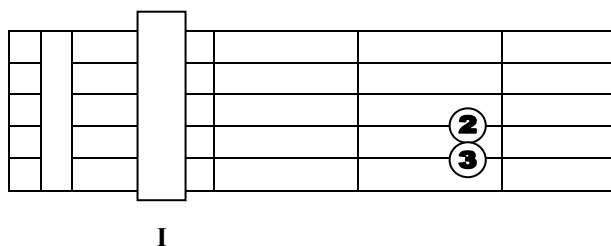
(Recordar que los números dentro de los círculos, representan el número de dedo correspondiente)



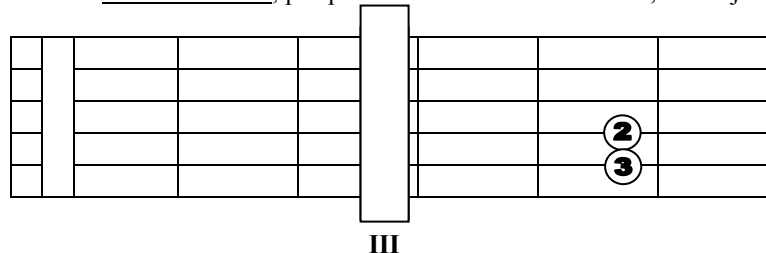
No pensamos en el acorde de do m, porque utiliza la “forma de la m”, con cejilla en el traste III:



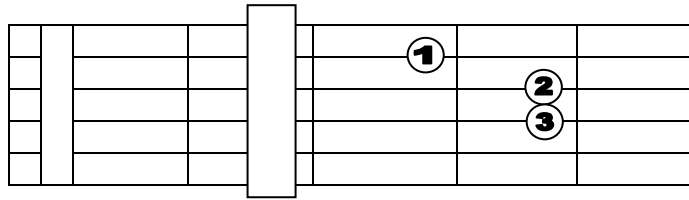
Tampoco en el acorde de fa m, porque utiliza la “forma de mi m”, con cejilla en el traste I:



Tampoco en el acorde de sol m, porque utiliza la “forma de mi m”, con cejilla en el traste III:



Y tampoco en el acorde de si m, porque utiliza la “forma de **la m**”, con cejilla en el traste **II**:



II

IMPORTANTE: Cada uno de los tres acordes menores sin cejilla, tienen tres posiciones distintas a lo largo del mástil hasta el traste XII:

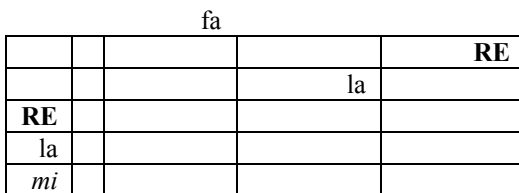
- **re m**: 1ª, 2ª y 3ª posición
- **mi m**: 1ª, 2ª y 3ª posición
- **la m**: 1ª, 2ª y 3ª posición

La razón de porqué son solo tres posiciones por cada acorde menor, tiene íntima relación con la explicación para los acordes Mayores. (Ver página 33).

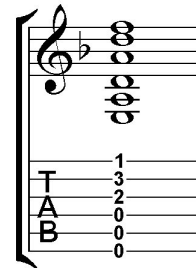
2. Tres posiciones para cada acorde menor

PISTA N° 27 Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo:

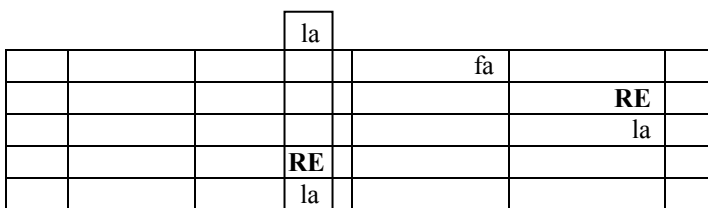
Acorde de re m en 1ª posición: (Con forma de **re m**)



Ó

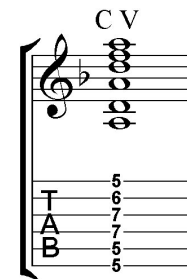


Acorde de re m en 2ª posición: (Con forma de **la m**)

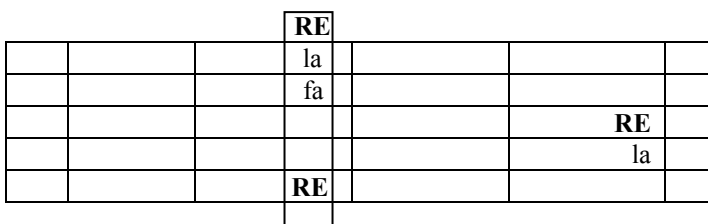


V

Ó

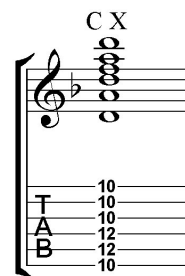


Acorde de re m en 3ª posición: (Con forma de **mi m**)



X

Ó

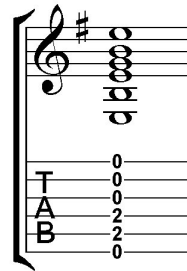


PISTA N° 28 Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo:

Acorde de **mi m** en 1ª posición: (Con forma de **mi m**)

MI			
si			
sol			
		MI	
		Si	
MI			

Ó

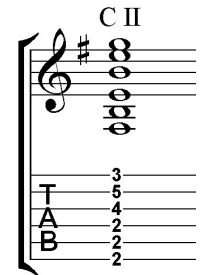


Acorde de **mi m** en 2ª posición: (Con forma de **re m**)

				sol					
									MI
								si	
							MI		
							Si		
							Fa#		

II

Ó

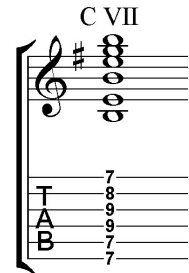


Acorde de **mi m** en 3ª posición: (Con forma de **la m**)

								si	
								sol	
									MI
									si
							MI		
							Si		

VII

Ó



PISTA N° 29 Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo:

Acorde de **la m** en 1ª posición: (Con forma de **la m**)

mi			
		do	
			LA
			Mi
LA			
mi			

Ó



Acorde de **la m** en 2ª posición: (Con forma de **mi m**)

									LA
									Mi
							LA		

V

Ó

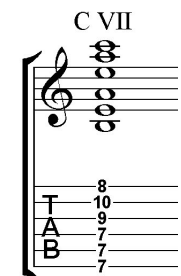


Acorde de **la m** en 3ª posición: (Con forma de **re m**)

								do	
									LA
									Mi
							LA		
							Mi		
							Si		

VII

Ó



3. Estrategias de memorización

¿Cómo recordar dónde ubico siempre la cejilla, para armar las tres posiciones de cada acorde menor?

En este caso, vamos a tener que contar 5 trastes para ubicar la siguiente cejilla (como se especifica en el cuadro). Salvo para pasar de la “forma de mi” a la “forma de re”, en donde la señal la brinda la nota más grave “pisada”, ya sea con el dedo 2 o el 3 (como en el caso de los acordes Mayores):

re m en 1ª posición (con forma de re m)	re m en 2ª posición (con forma de la m)	re m en 3ª posición (con forma de Mi m)
Sin cejilla	Se cuentan 5 trastes: traste I - traste II - traste III - traste IV y traste V . Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste V .	Se cuentan 5 trastes: traste VI - traste VII - traste VIII - traste IX y traste X . Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste X .

mi m en 1ª posición (con forma de mi m)	mi m en 2ª posición (con forma de re m)	mi m en 3ª posición (con forma de la m)
Sin cejilla	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 2 que pisó el traste II : <u>si</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste II .	Se cuentan 5 trastes: traste III - traste IV - traste V - traste VI y traste VII . Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste VII .

la m en 1ª posición (con forma de la m)	la m en 2ª posición (con forma de mi m)	la m en 3ª posición (con forma de re m)
Sin cejilla	Se cuentan 5 trastes: traste I - traste II - traste III - traste IV y traste V . Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste V .	En la posición anterior, la nota más grave “pisada” estuvo a cargo del dedo 3 que pisó el traste VII : <u>mi</u> sobre la 5ª cuerda. Entonces, ahora la cejilla se ubica sobre el traste VII .

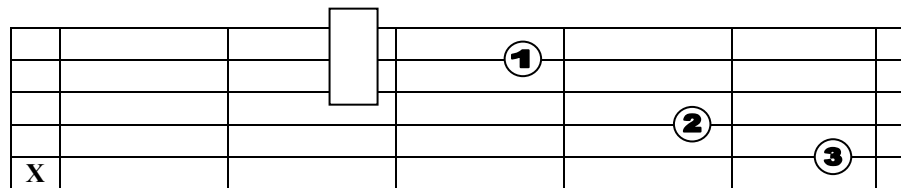
SIMPLIFICACIÓN DE LAS FORMAS DE LOS ACORDES CON CEJILLA

Puede ocurrir, que algunos acordes con cejilla resulten incómodos o de difícil realización manual. Es por eso que planteamos de modo optativo, una readaptación de las formas de acordes para facilitar su estudio. Para las formas con cejilla de: **Mi M**, **mi m** y **la m**; no hace falta la simplificación, ya que son diseños accesibles y de uso común:

(Recordar que los números dentro de los círculos, representan el número de dedo correspondiente)

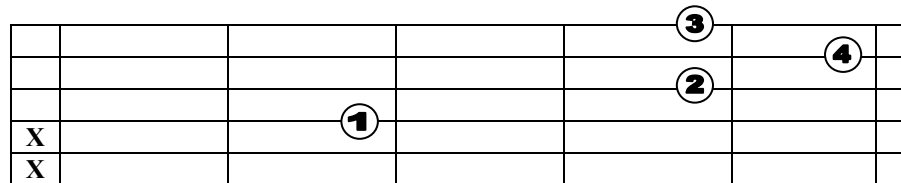
PISTA N° 30 Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo:

Forma de **Do M** con cejilla simplificada

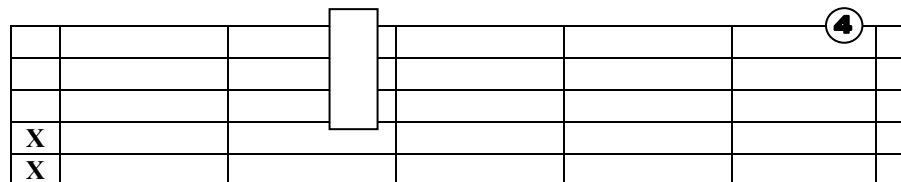


(La X significa que esa cuerda no se toca)

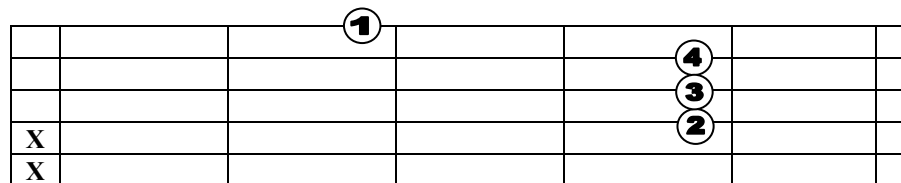
Forma de **Re M** ahora sin cejilla



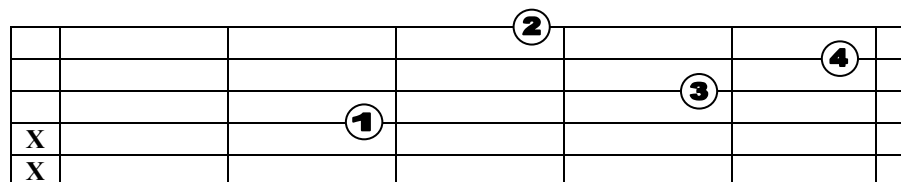
Forma de **Sol M** con cejilla simplificada



Forma de **La M** ahora sin cejilla



Forma de **re m** ahora sin cejilla



ESCALAS MAYORES

Para estudiar este punto, es muy importante que el guitarrista lea cuidadosamente los sistemas gráficos a medida que suena la grabación. Es decir, que busque tocar simultáneamente con la pista, cada uno de los parámetros establecidos.

A continuación, ordenamos los parámetros que sonarán en cada una de las pistas de este punto:

- a) Acorde
- b) Escala ascendente y descendente
- c) Arpegio¹² ascendente y descendente
- d) Acorde

El acorde se oirá al inicio y al final, ya que es importante que sirva para contextualizarnos auditivamente en su respectiva TONALIDAD; y siempre se tocará en su correspondiente posición.

Y en el caso de las escalas y los arpeggios, la tónica se oirá levemente acentuada.

¹² El arpeggio, se logra cuando desplegamos solamente las notas que pertenecen al acorde; en este caso al acorde tríada.

1. Cinco posiciones para cada escala Mayor

PISTA N° 31

Escala de **Do M** en 1ª posición: (Con forma de **Do M**)

	mi		<i>fa</i>		sol
<i>si</i>		DO			<i>re</i>
sol			<i>la</i>		
<i>re</i>			mi		<i>fa</i>
<i>la</i>			<i>si</i>	DO	
mi		<i>fa</i>			sol

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: **0 1 3**
- 5ª y 4ª cuerdas: **0 2 3**
- 3ª cuerda: **0 2**

Generalidades:

- La 6ª y la 1ª cuerda, dado que emiten la misma nota (**mi**, pero en diferente registro), siempre presionarán los mismos trastes.
- Siempre, la 3ª cuerda tocará solo dos notas, mientras que el resto tocará tres. Esta particularidad, tiene que ver esencialmente con la construcción del instrumento.

PISTA N° 32

Escala de **Do M** en 2ª posición: (Con forma de **La M**)

		sol		<i>la</i>		<i>si</i>
		<i>re</i>		mi	<i>fa</i>	
			<i>si</i>	DO		
		<i>fa</i>		sol		<i>la</i>
		DO		<i>re</i>		mi
		sol		<i>la</i>		<i>si</i>

III

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 4ª y 1ª cuerdas: **3 5 7**
- 3ª cuerda: **4 5**
- 2ª cuerda: **0 2 3**

PISTA N° 33

Escala de Do M en 3ª posición: (Con forma de Sol M)

		<i>la</i>		<i>si</i>	DO		
		mi	<i>fa</i>		sol		
		DO		<i>re</i>			
		sol		<i>la</i>		<i>si</i>	
		<i>re</i>		mi	<i>fa</i>		
		<i>la</i>		<i>si</i>	DO		

V

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª y 1ª cuerdas: **5 7 8**
- 4ª cuerda: **5 7 9**
- 3ª cuerda: **5 7**
- 2ª cuerda: **5 6 8**

PISTA N° 34

Escala de Do M en 4ª posición: (Con forma de Mi M)

		DO		<i>re</i>		mi
		sol		<i>la</i>		<i>si</i>
			mi	<i>fa</i>		
			<i>si</i>	DO		<i>re</i>
		<i>fa</i>		sol		<i>la</i>
		DO		<i>re</i>		mi

VIII

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 2ª y 1ª cuerdas: **8 10 12**
- 4ª cuerda: **9 10 12**
- 3ª cuerda: **9 10**

PISTA N° 35

Escala de Do M en 5ª posición: (Con forma de Re M)

		<i>re</i>		<i>mi</i>	<i>fa</i>		
		<i>la</i>		<i>si</i>	DO		
		<i>fa</i>		sol			
		DO		<i>re</i>			<i>mi</i>
		sol		<i>la</i>			<i>si</i>
		<i>Re</i>		<i>mi</i>	<i>fa</i>		

X

The image shows a musical staff with a treble clef and a series of notes representing the scale of Do M in 5th position. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers: 10 12 13 10 12 14 10 12 14 10 12 13 10 12 13.

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: **10 12 13**
- 5ª y 4ª cuerdas: **10 12 14**
- 3ª cuerda: **10 12**

PISTA N° 36

Escala de Re M en 1ª posición: (Con forma de Re M)

<i>mi</i>		<i>fa#</i>	<i>sol</i>
<i>si</i>		<i>do#</i>	RE
<i>sol</i>		<i>la</i>	
RE		<i>mi</i>	<i>fa#</i>
<i>la</i>		<i>si</i>	<i>do#</i>
<i>mi</i>		<i>fa#</i>	<i>sol</i>

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: **0 2 3**
- 5ª y 4ª cuerdas: **0 2 4**
- 3ª cuerda: **0 2**

PISTA N° 37

Escala de Re M en 2ª posición: (Con forma de Do M)

	<i>fa#</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>
	<i>Do#</i>	RE	<i>mi</i>
	<i>La</i>		<i>si</i>
	<i>mi</i>		<i>fa#</i>
	<i>si</i>		<i>do#</i>
	<i>fa#</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>

(II)

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: **2 3 5**
- 5ª y 4ª cuerdas: **2 4 5**
- 3ª cuerda: **2 4**

PISTA N° 38

Escala de Re M en 3ª posición: (Con forma de La M)

		la		si		do#	
		mi		fa#		sol	
			do#	RE			
		sol		la		si	
		RE		mi		fa#	
		la		si		do#	

V

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 4ª y 1ª cuerdas: **5 7 9**
 - 3ª cuerda: **6 7**
 - 2ª cuerda: **5 7 8**

PISTA N° 39

Escala de Re M en 4ª posición: (Con forma de Sol M)

		si		do#		RE	
		fa#		sol		la	
		RE		mi			
		la		si		do#	
		mi		fa#		sol	
		si		do#		RE	

VII

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª y 1ª cuerdas: **7 9 10**
 - 4ª cuerda: **7 9 11**
 - 3ª cuerda: **7 9**
 - 2ª cuerda: **7 8 10**

PISTA N° 40

Escala de **Re M** en 5ª posición. (Con forma de **Mi M**)

	RE		<i>mi</i>		<i>fa#</i>	
	la		si		do#	
		fa#	sol			
		do#	RE		mi	
	sol		la		si	
	RE		mi		fa#	

X

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: RE (10th fret), la (12th fret), fa# (14th fret), do# (11th fret), RE (12th fret), mi (14th fret), la (10th fret), si (12th fret), do# (14th fret), RE (10th fret), mi (12th fret), fa# (14th fret). Below the staff is a guitar tablature with fret numbers: 10 12 14 10 12 14 11 12 14 11 12 10 12 14 10 12 14.

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 2ª y 1ª cuerdas: **10 12 14**
 - 4ª cuerda: **11 12 14**
 - 3ª cuerda: **11 12**

PISTA N° 41

Escala de **Mi M** en 1ª posición: (Con forma de **Mi M**)

MI		<i>fa#</i>		<i>sol#</i>
si		<i>Do#</i>		<i>re#</i>
	sol#	<i>la</i>		
	<i>re#</i>	MI		<i>fa#</i>
<i>la</i>		si		<i>do#</i>
MI		<i>Fa#</i>		<i>sol#</i>

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 2ª y 1ª cuerdas: **0 2 4**
- 4ª cuerda: **1 2 4**
- 3ª cuerda: **1 2**

PISTA N° 42

Escala de **Mi M** en 2ª posición: (Con forma de **Re M**)

		<i>fa#</i>		<i>sol#</i>	<i>la</i>		
		<i>do#</i>		<i>re#</i>	MI		
		<i>la</i>		si			
		MI		<i>fa#</i>		<i>sol#</i>	
		si		<i>do#</i>		<i>re#</i>	
		<i>fa#</i>		<i>sol#</i>	<i>la</i>		

II

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: **2 4 5**
- 5ª y 4ª cuerdas: **2 4 6**
- 3ª cuerda: **2 4**

PISTA N° 43

Escala de Mi M en 3ª posición: (Con forma de Do M)

		sol#	la		si
		Re#	MI		fa#
		si		do#	
		Fa#		sol#	la
		Do#		re#	MI
		sol#	la		si

IV

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: 4 5 7
- 5ª y 4ª cuerdas: 4 6 7
- 3ª cuerda: 4 6

PISTA N° 44

Escala de Mi M en 4ª posición: (Con forma de La M)

		si		do#		re#
		fa#		sol#	la	
			re#	MI		
		la		si	do#	
		MI		fa#	sol#	
		si		do#	re#	

VII

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 4ª y 1ª cuerdas: 7 9 11
- 3ª cuerdas: 8 9
- 2ª cuerda: 7 9 10

PISTA N° 45

Escala de Mi M en 5ª posición: (Con forma de Sol M)

		<i>do#</i>		<i>re#</i>	MI		
		<i>sol#</i>	<i>la</i>		<i>si</i>		
		MI		<i>fa#</i>			
		<i>si</i>		<i>do#</i>		<i>re#</i>	
		<i>fa#</i>		<i>sol#</i>	<i>la</i>		
		<i>do#</i>		<i>re#</i>	MI		

IX

T
A
B

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª y 1ª cuerdas: **9 11 12**
- 4ª cuerda: **9 11 13**
- 3ª cuerda: **9 11**

PISTA N° 46

Escala de **Sol M** en 1ª posición: (Con forma de **Sol M**)

<i>mi</i>		<i>fa#</i>	SOL
si	<i>do</i>		re
SOL		<i>la</i>	
re		<i>mi</i>	<i>fa#</i>
<i>la</i>		si	<i>do</i>
<i>mi</i>		<i>fa#</i>	SOL

Musical notation for the G major scale in first position. The top staff shows the scale in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff shows the guitar tablature with fret numbers for strings T, A, and B.

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª y 1ª cuerdas: **0 2 3**
- 4ª cuerda: **0 2 4**
- 3ª cuerda: **0 2**
- 2ª cuerda: **0 1 3**

PISTA N° 47

Escala de **Sol M** en 2ª posición: (Con forma de **Mi M**)

	SOL		<i>la</i>		si
	re		<i>mi</i>		<i>fa#</i>
		si	<i>do</i>		
		<i>fa#</i>	SOL		<i>la</i>
	<i>do</i>		re		<i>mi</i>
	SOL		<i>la</i>		si

III

Musical notation for the G major scale in second position. The top staff shows the scale in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff shows the guitar tablature with fret numbers for strings T, A, and B.

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 2ª y 1ª cuerdas: **3 5 7**
- 4ª cuerda: **4 5 7**
- 3ª cuerda: **4 5**

PISTA N° 48

Escala de Sol M en 3ª posición: (Con forma de Re M)

		<i>la</i>		<i>si</i>	<i>do</i>		
		<i>mi</i>		<i>fa#</i>	SOL		
		<i>do</i>		<i>re</i>			
		SOL		<i>la</i>			<i>si</i>
		<i>re</i>		<i>mi</i>			<i>fa#</i>
		<i>la</i>		<i>si</i>	<i>do</i>		

V

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: **5 7 8**
- 5ª y 4ª cuerdas: **5 7 9**
- 3ª cuerda: **5 7**

PISTA N° 49

Escala de Sol M en 4ª posición: (Con forma de Do M)

		<i>si</i>	<i>do</i>		<i>re</i>
		<i>Fa#</i>	SOL		<i>la</i>
		<i>re</i>		<i>mi</i>	
		<i>la</i>		<i>si</i>	<i>do</i>
		<i>mi</i>		<i>fa#</i>	SOL
		<i>si</i>	<i>do</i>		<i>re</i>

VII

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: **7 8 10**
- 5ª y 4ª cuerdas: **7 9 10**
- 3ª cuerda: **7 9**

PISTA N° 50

Escala de Sol M en 5ª posición: (Con forma de La M)

		re		mi		fa#	
		la		si	do		
			fa#	SOL			
		do		re		mi	
		SOL		la		si	
		re		mi		fa#	
		X					

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers: 10 12 14 10 12 14 11 12 10 12 13 10 12 14.

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 4ª y 1ª cuerdas: **10 12 14**
 - 3ª cuerdas: **11 12**
 - 2ª cuerda: **10 12 13**

PISTA N° 51

Escala de La M en 1ª posición: (Con forma de La M)

mi		fa#		sol#
si		Do#	re	
	sol#	LA		
re		mi		fa#
LA		si		do#
mi		fa#		sol#

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 4ª y 1ª cuerdas: **0 2 4**
- 3ª cuerdas: **1 2**
- 2ª cuerda: **0 2 3**

PISTA N° 52

Escala de La M en 2ª posición: (Con forma de Sol M)

	fa#		sol#	LA		
	do#	re		mi		
	LA		si			
	mi		fa#		sol#	
	si		do#	re		
	fa#		sol#	LA		

II

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª y 1ª cuerdas: **2 4 5**
- 4ª cuerda: **2 4 6**
- 3ª cuerda: **2 4**
- 2ª cuerda: **2 3 5**

PISTA N° 53

Escala de La M en 3ª posición: (Con forma de Mi M)

		LA		<i>si</i>		do#	
		mi		<i>fa#</i>		<i>sol#</i>	
				do#		<i>re</i>	
				<i>sol#</i>		LA	
		<i>re</i>		mi		<i>fa#</i>	
		LA		<i>si</i>		do#	

V

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 5ª, 2ª y 1ª cuerdas: **5 7 9**
- 4ª cuerda: **6 7 9**
- 3ª cuerda: **6 7**

PISTA N° 54

Escala de La M en 4ª posición: (Con forma de Re M)

		<i>si</i>		do#		<i>re</i>	
		<i>fa#</i>		<i>sol#</i>		LA	
		<i>re</i>		mi			
		LA		<i>si</i>			do#
		mi		<i>fa#</i>			<i>sol#</i>
		<i>si</i>		do#		<i>re</i>	

VII

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: **7 9 10**
- 5ª y 4ª cuerdas: **7 9 11**
- 3ª cuerda: **7 9**

PISTA N° 55

Escala de La M en 5ª posición: (Con forma de Do M)

		do#	re		mi
		<i>Sol#</i>	LA		<i>si</i>
		mi		<i>fa#</i>	
		<i>si</i>		do#	re
		<i>Fa#</i>		<i>sol#</i>	LA
		do#	re		mi

IX

Regla mnemotécnica: (Ver tablatura)

- 6ª, 2ª y 1ª cuerdas: **9 10 12**
- 5ª y 4ª cuerdas: **9 11 12**
- 3ª cuerda: **9 11**

2. Otra manera de memorizar las escalas Mayores

Para la siguiente estrategia de memorización, es necesario colocar siempre el dedo 1 sobre la cejuela por cada vez que se pulse la cuerda al aire en las primeras posiciones; y ubicar el resto de dedos según corresponda (dedo 2: traste I, dedo 3: traste II y dedo 4: trastes III y IV):

		dedo 2	dedo 3	dedo 4	dedo 4
	d				
	e				
	d				
	o				
	1				
		I	II	III	IV

Esta práctica es sumamente productiva, ya que de las primeras posiciones derivan el resto de las posiciones a lo largo de todo el mástil.

Do M

Do M en 2ª pos: Tocar la escala de **La M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **III** y realizar el mismo esquema escalístico.

Do M en 3ª pos: Tocar la escala de **Sol M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **V** y realizar el mismo esquema escalístico.

Do M en 4ª pos: Tocar la escala de **Mi M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **VIII** y realizar el mismo esquema escalístico.

Do M en 5ª pos: Tocar la escala de **Re M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **X** y realizar el mismo esquema escalístico.

Re M

Re M en 2ª pos: Tocar la escala de **Do M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **II** y realizar el mismo esquema escalístico.

Re M en 3ª pos: Tocar la escala de **La M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **V** y realizar el mismo esquema escalístico.

Re M en 4ª pos: Tocar la escala de **Sol M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **VII** y realizar el mismo esquema escalístico.

Re M en 5ª pos: Tocar la escala de **Mi M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **X** y realizar el mismo esquema escalístico.

Mi M

Mi M en 2ª pos: Tocar la escala de **Re M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **II** y realizar el mismo esquema escalístico.

Mi M en 3ª pos: Tocar la escala de **Do M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **IV** y realizar el mismo esquema escalístico.

Mi M en 4ª pos: Tocar la escala de **La M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **VII** y realizar el mismo esquema escalístico.

Mi M en 5ª pos: Tocar la escala de **Sol M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **IX** y realizar el mismo esquema escalístico.

Sol M

Sol M en 2ª pos: Tocar la escala de **Mi M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **III** y realizar el mismo esquema escalístico.

Sol M en 3ª pos: Tocar la escala de **Re M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **V** y realizar el mismo esquema escalístico.

Sol M en 4ª pos: Tocar la escala de **Do M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **VII** y realizar el mismo esquema escalístico.

Sol M en 5ª pos: Tocar la escala de **La M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **X** y realizar el mismo esquema escalístico.

La M

La M en 2ª pos: Tocar la escala de **Sol M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **II** y realizar el mismo esquema escalístico.

La M en 3ª pos: Tocar la escala de **Mi M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **V** y realizar el mismo esquema escalístico.

La M en 4ª pos: Tocar la escala de **Re M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **VII** y realizar el mismo esquema escalístico.

La M en 5ª pos: Tocar la escala de **Do M** en 1ª posición (con el dedo 1 sobre la cejuela), luego trasladar dicho dedo al traste **IX** y realizar el mismo esquema escalístico.

RECURSOS ARMÓNICOS

1. Funciones tonales¹³

Al enlazarse unos con otros, los acordes tienden al movimiento o al reposo, que deriva de la jerarquización existente entre las notas de la escala. Por ejemplo, el acorde del **V** grado, ejerce una importante fuerza de transición que obliga a ubicar otro acorde sucediéndolo; generalmente un acorde de función tónica, como el **I** grado; el cual es percibido como punto final armónico y se revela como el único acorde totalmente estático dentro de la tonalidad.

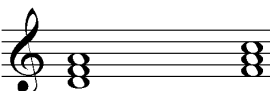
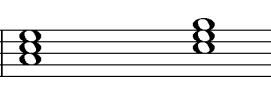
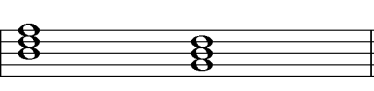
El oído musical, percibe lo transitivo y lo emergente de los enlaces de acordes, pudiéndose individualizar tres sensaciones armónicas o efectos tonales bien diferenciados, que se pueden alternar en segmentos de diferente duración. Estas sensaciones, hacen referencia a las **funciones tonales**. A continuación, las describimos en relación a los acordes principales:

FUNCIONES TONALES	SUBDOMINANTE (IV)	DOMINANTE (V)	TÓNICA (I)
SENSACIÓN AUDITIVA	Inestabilidad Semitensión Espera Presión leve Preparación	Acción Tensión Pregunta Presión Impulso	Reposo Distensión Respuesta Alivio Llegada

Entonces, los acordes formados sobre los grados: **I, IV y V**; cumplen (al relacionarse entre sí) las funciones tonales de tónica, subdominante y dominante respectivamente. Aquellos acordes formados sobre los grados **II, III, VI y VII**; también pueden ser encuadrados en el ámbito de las funciones tonales de tónica, subdominante y dominante; debido a ello se los puede utilizar para enriquecer armónicamente una obra, ya sea como acordes agregados a los principales o como reemplazo de alguno de ellos, ya que poseen dos sonidos en común.

- El **II** grado reemplaza al **IV** en función subdominante.
- El **III** grado se lo utiliza para algún tipo de efecto. En principio no reemplaza a ningún acorde principal ya que su sonoridad es ambigua, dependiendo de su entorno puede relacionarse con las distintas funciones tonales.
- El **VI** grado reemplaza al **I** en función tónica, aunque al final generalmente es necesaria una clara conclusión.
- Y el **VII** grado teóricamente puede reemplazar al **V** en función dominante, pero dentro de esta monografía no utilizaremos este acorde disminuido.

Las dos notas en común se pueden apreciar claramente sobre el pentagrama, tomando como referencia por ejemplo la tonalidad de Do M:

<u>Notas comunes:</u> fa y la	<u>Notas comunes:</u> do y mi	<u>Notas comunes:</u> si y re
		
1. II por IV	3. VI por I	4. VII por V

¹³ Extraído de: Equipo de nivelación. Esc. de artes, Dpto. de música (2003). Música. Curso de nivelación 2004. Imprenta F. F. y H. Córdoba. Pág. 138.

2. Enlaces más convenientes

Los acordes que cumplen la misma función tonal pueden intercambiarse o sucederse entre sí. Es por eso, que recomendaremos las sucesiones o los **enlaces más convenientes** que podríamos elegir espontáneamente en el momento de interpretar una improvisación:

- El **I** es libre.
- Al **II** le sigue el **V**, a veces el **IV** o el **VI**, y con menor frecuencia el **I** o el **III**.
- Al **III** le sigue el **VI**, a veces el **IV**, y con menor frecuencia **I**, **II**, o **V**.
- Al **IV** le sigue el **V**, a veces el **I** o el **II**, y con menor frecuencia el **III** o el **VI**.
- Al **V** le sigue el **I**, a veces el **IV** o el **VI**, y con menor frecuencia el **II** o el **III**.
- Al **VI** le sigue el **II** o el **V**, a veces el **III** o el **IV**, y con menor frecuencia el **I**.

3. Ejemplos de enlaces de acordes, combinando diferentes posiciones¹⁴ y simplificando según sea necesario

PISTA N° 56 Do M

I	IV	II	V	I	II	V	VI	IV	V	I
Do M 1ª pos	Fa M 1ª pos	re m 2ª pos	Sol M 2ª pos	Do M 4ª pos	re m 3ª pos	Sol M 5ª pos	la m 1ª pos	Fa M 2ª pos	Sol M 2ª pos	Do M 2ª pos

PISTA N° 57 Re M

I	II	IV	V	I	II	V	I
Re M 1ª pos.	mi m 1ª pos.	Sol M 1ª pos.	La M 1ª pos.	Re M 3ª pos.	mi m 3ª pos.	La M 3ª pos.	Re M 5ª pos.

PISTA N° 58 Mi M

I	VI	II	V	I	VI	V	I
Mi M 5ª pos.	do# m 2ª pos.	fa# m 3ª pos.	Si M 3ª pos.	Mi M 4ª pos.	do# m 1ª pos.	Si M 1ª pos.	Mi M 1ª pos.

PISTA N° 59 Sol M

I	III	VI	II	V	I	IV	I
Sol M 2ª pos.	si m 1ª pos.	mi m 3ª pos.	la m 2ª pos.	Re M 3ª pos.	Sol M 3ª pos.	Do M 4ª pos.	Sol M 2ª pos.

PISTA N° 60 La M

I	IV	V	III	VI	II	V	I
La M 1ª pos.	Re M 1ª pos.	Mi M 2ª pos.	do# m 1ª pos.	fa# m 1ª pos.	si m 1ª pos.	Mi M 1ª pos.	La M 1ª pos.


¹⁴ Al enlazar acordes en distintas posiciones, es recomendable buscar notas comunes y/o buscar el camino más corto. No obstante, con el propósito de armonizar sobre otro registro (ya sea grave, medio o agudo), podemos hacer cambios de posiciones relativamente distantes. (Analizar los ejemplos de esta página).

RECURSOS MELÓDICOS

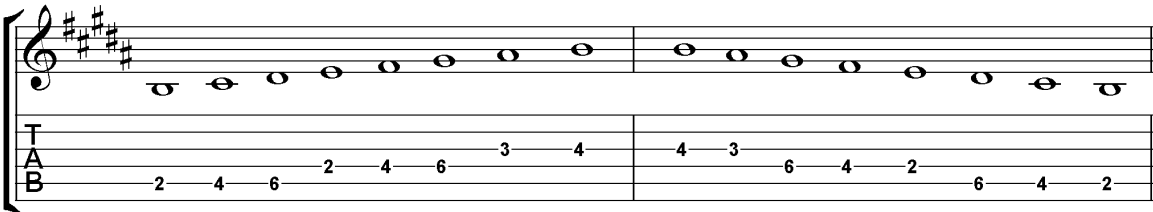
1. Grados conjuntos y disjuntos

El concepto de **grado conjunto** (asimismo llamado “paso”), se usa para denominar al grado inmediatamente anterior o posterior a una nota. Entonces, podemos deducir que una escala transcurre por grados conjuntos, ya sea ascendente o descendente; en donde surgen **TONOS** y **semitonos**, es decir intervalos de 2ª M y 2ª m respectivamente. (Ver página : Escala Mayor).

Grado conjunto ascendente de **TONO** (2ª M) Grado conjunto descendente de **semitono** (2ª m)



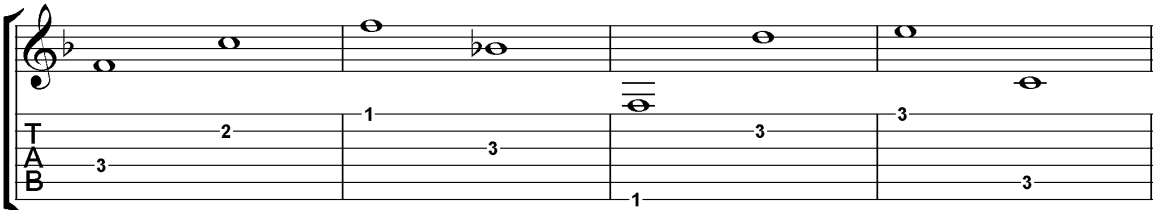
Grados conjuntos sobre la escala ascendente y descendente de Si M



Por otra parte, dos **grados** son **disjuntos** cuando forman cualquier intervalo, menos de 2ª M o de 2ª m. Igualmente, los grados disjuntos (asimismo llamados “saltos”) pueden ser ascendentes o descendentes, y por supuesto exceder la octava.

Grados disjuntos sobre la tonalidad de Fa M:

5ª justa asc. 5ª justa desc. 13ª M asc. 10ª M desc.



2. Elasticidad melódica

Dentro de una improvisación, podemos “jugar” con la escala Mayor o con parte de ella, tanto en dirección ascendente o descendente; y buscar variedad discursiva por medio de saltos melódicos. En general, hay que buscar un equilibrio entre estos dos parámetros.

Para entender mejor como funciona este equilibrio, tomaremos el concepto de **elasticidad melódica**, en donde la sucesión de intervalos que constituyen el devenir melódico se rige por una serie de principios tendientes a equilibrar las tensiones que se producen. Con el término “elasticidad”, se intenta hacer referencia a los distintos procedimientos que se aplican en la elaboración de una melodía, tendientes a lograr una cierta equidad en la distribución de la actividad generada por los aspectos interválicos.

La elasticidad melódica, se logra básicamente por medio de dos principios fundamentales:

1. A una sucesión de grados conjuntos en un sentido o dirección, se le opone un salto en el sentido opuesto al proceso anterior.
2. A un salto en un sentido o dirección, se le opone una sucesión de grados conjuntos en el sentido opuesto al proceso anterior.

PISTA N° 61 Por ejemplo, en Do M

3. Notas repetidas

Otro recurso que podemos agregar al improvisar una línea melódica, es la repetición de una misma nota. Entonces, el movimiento de una melodía puede “descansar”, “estaticarse” o tomar “impulso”, para luego arremeterse nuevamente con pasajes escalísticos o por saltos.

Esta idea, puede servir como variante al momento de improvisar. Ahora, la cantidad de notas que se pueden repetir, es pura decisión del guitarrista:

PISTA N° 62 Por ejemplo, en Re M:

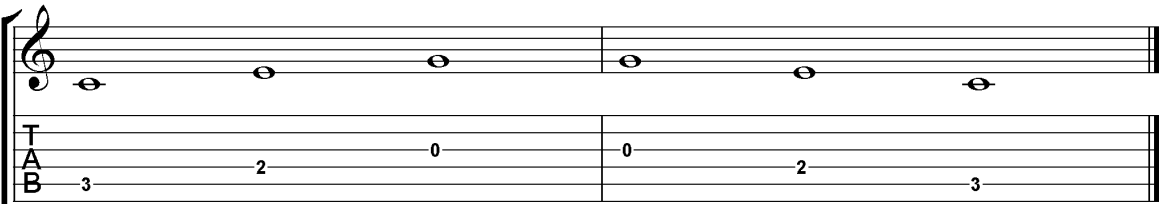
4. Acordes desplegados y quebrados (Arpeggios)

Por último, vamos a optar por la realización de acordes desplegados y/o quebrados, también como recursos para variar una línea melódica. Necesariamente, vamos a recurrir a los grados disjuntos, pero ahora nos vamos a ceñir a una serie de reglas teóricas.

Un **acorde desplegado** de tríada, surge cuando tocamos un acorde respetando una SUCESIÓN melódica ascendente o descendente, y no de forma simultánea, es decir:

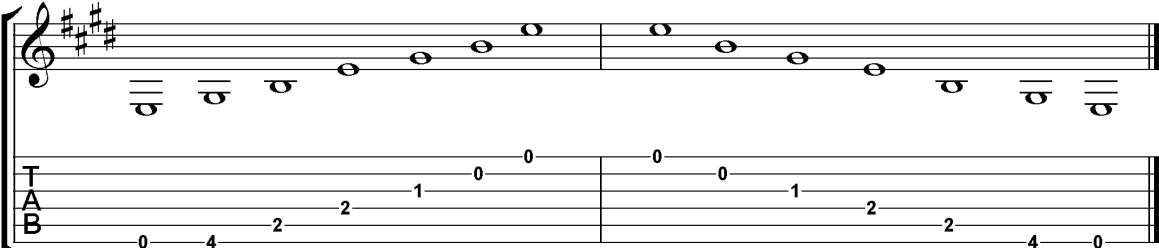
PISTA N° 63 Por ejemplo, el acorde de Do M:

	Ascendente			Descendente		
	<u>Fundamental</u>	<u>Tercera</u>	<u>Quinta</u>	<u>Quinta</u>	<u>Tercera</u>	<u>Fundamental</u>



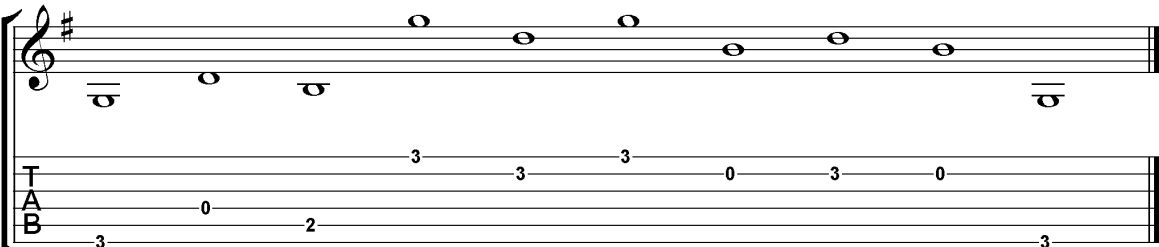
A su vez, un acorde desplegado puede extenderse, tanto ascendente como descendente:

PISTA N° 64 Por ejemplo, el acorde de Mi M:



Y por otra parte, el **acorde quebrado** surge con el mismo principio teórico, pero no respeta el orden anteriormente planteado:

PISTA N° 65 Por ejemplo, en Sol M:



Una vez estudiado el punto 2 de este capítulo, sería pertinente integrar los recursos melódicos analizados, para así lograr una línea discursiva más elaborada y conciente:

EJERCITACIÓN

A continuación, proponemos una serie de ejercicios prácticos y perceptivos, para afianzar los conceptos estudiados.

Ejercicio N° 1: Improvisar enlaces armónicos combinando diferentes posiciones (con ritmo de rock), sobre las melodías grabadas.

PISTA N° 72 En Do M

PISTA N° 73 En Re M

PISTA N° 74 En Mi M

PISTA N° 75 En Sol M

PISTA N° 76 En La M

Ejercicio N° 2: Improvisar melodías sobre el acompañamiento grabado, integrando cada uno de los puntos estudiados (Grados conjuntos y disjuntos - Elasticidad melódica - Notas repetidas - Acordes desplegados y quebrados).

PISTA N° 77 En Do M

PISTA N° 78 En Re M

PISTA N° 79 En Mi M

PISTA N° 80 En Sol M

PISTA N° 81 En La M

CAPITULO 3:

INTEGRACIÓN ARMONÍA / MELODÍA

“Cuando ya he decidido mi tema principal sé, en términos generales, que tipo de material musical requeriré. Comienzo entonces por buscar ese material, a veces ejecutando obras de compositores antiguos (para ponerme en acción), a veces improvisando unidades rítmicas sobre una serie provisional de notas (que puede convertirse en una serie definitiva). Así elaboro material constructivo”.

Igor Stravinsky

(Robert Craft, 1964. En “Conversaciones con Igor Stravinsky”, P. 10)

PAUTAS DE COORDINACIÓN (Trabajo necesariamente a dúo)

1. Comienzo

Al iniciar una improvisación, sería conveniente que comience quien interpreta el plano armónico, es decir la 2ª guitarra; y posteriormente (cuando lo crea necesario) se incorpore el que se encargue del plano melódico, o sea la 1ª guitarra.

Se plantea de este modo, para que la 2ª guitarra establezca el **RITMO** de la interpretación, ya sea con **rasguido** o con **arpeggio**. Esta opción ya corre por cuenta de los guitarristas, para lo cual sería importante que el ritmo sea acordado o preestablecido antes de iniciar la improvisación. La 1ª guitarra debe adaptarse rítmicamente a lo que el acompañamiento armónico establece.

Opciones de Ritmos (con rasguido o con arpeggio): Rock, Zamba, Chacarera, Carnavalito, Chamamé, Vals, Bossa nova, etc.

2. Final

Para este punto, sería necesario fijar un código gestual que sea lo suficientemente claro y preciso, para **“avisar”** y determinar cuando concluir una improvisación. Para esto, vamos a recurrir al LEVARE, el cual: *es un gesto anticipado que indica un evento musical*. Los directores de orquestas y de coros lo utilizan para señalar: el inicio de la obra, las entradas de los instrumentos o voces, el **final**, etc. En el caso de un guitarrista que mientras esta tocando no dispone de sus manos para dar indicaciones, se acude a un gesto que prescindan de ellas:

Se puede lograr inclinando el cuerpo (sobre todo la cabeza) hacia atrás inspirando aire a modo de impulso; para después abalanzarse hacia delante (recayendo en la posición habitual) exhalando ese aire. Es decir, que el impulso anticipado representa: el **“aviso”**, y la caída: el **“final”**.

Para lograr un final más contundente, generalmente es recomendable que la 2ª guitarra concluya en tónica (**I**) precedida por su dominante (**V**), en relación a la función tonal que reviste la dominante de acción y la tónica de reposo. Por su parte, la 1ª guitarra podría resolver en cualquiera de las tres notas pertenecientes al acorde de tónica (recordemos que la tríada esta compuesta por: la fundamental, la tercera y la quinta); así se corresponderían armónicamente ambos planos.

3. Cadencias

Son fórmulas armónicas que se utilizan para concluir frases, para marcar puntos de respiración, establecen o confirman la tonalidad y dan coherencia a la estructura formal.

El impulso explicado en el punto anterior de **V - I**, se conoce como cadencia auténtica. No obstante, existen otros tipos de cadencias, estas son algunas:

- Cadencia Plagal: IV - I
- Cadencia de engaño: V - VI
- Cadencia compuesta de primer aspecto: IV - V - I

El siguiente cuadro, sintetiza la idea de este punto:

2° Guitarra Plano armónico	“Aviso”	“Final”
	Impulso	Llegada
	Inclinarse levemente hacia atrás	Recaer en la posición habitual
	Inspirar aire	Exhalar ese aire
	Acción	Reposo
	Tensión	Distensión
	Pregunta	Respuesta
	Presión	Alivio
Cadencia Auténtica	V	I
Cadencia Plagal	IV (Semitensión)	I
Cadencia de engaño	V	VI (Semiconclusión)
Cadencia comp. de 1er aspecto	IV – V	I

Ejemplos de enlaces de acordes en distintas posiciones¹⁶, que concluyen con las cadencias explicadas

PISTA N° 82 Re M

Cadencia auténtica

I	II	IV	V	I	II	V	I
Re M 1ª pos.	mi m 1ª pos.	Sol M 1ª pos.	La M 3ª pos.	Re M 3ª pos.	mi m 3ª pos.	<i>La M</i> 4ª pos.	<i>Re M</i> 4ª pos.

PISTA N° 83 Mi M

Cadencia plagal

I	VI	II	V	I	VI	IV	I
Mi M 1ª pos.	do# m 1ª pos.	fa# m 1ª pos.	Si M 3ª pos.	Mi M 4ª pos.	do# m 2ª pos.	<i>La M</i> 5ª pos.	<i>Mi M</i> 5ª pos.

PISTA N° 84 Sol M

Cadencia de engaño

I	III	VI	II	I	IV	V	VI
Sol M 1ª pos.	si m 1ª pos.	mi m 2ª pos.	la m 2ª pos.	Sol M 3ª pos.	Do M 3ª pos.	<i>Re M</i> 3ª pos.	<i>mi m</i> 3ª pos.

PISTA N° 85 La M

Cadencia comp. de 1er aspecto

I	IV	V	III	VI	IV	V	I
La M 3ª pos.	Re M 3ª pos.	Mi M 2ª pos.	do# m 1ª pos.	fa# m 2ª pos.	<i>Re M</i> 3ª pos.	<i>Mi M</i> 1ª pos.	<i>La M</i> 2ª pos.

¹⁶ Aquí también, al enlazar acordes en distintas posiciones, es recomendable buscar notas comunes y/o buscar el camino más corto. No obstante, con el propósito de armonizar sobre otro registro (ya sea grave, medio o agudo), podemos hacer cambios de posiciones relativamente distantes. (Analizar los ejemplos de esta página).

4. Duración

Utilizaremos este parámetro, para acordar el tiempo relativo que puede alcanzar una improvisación. Por ejemplo:

Duración	Tiempo estimado en minutos y segundos
Muy larga	Aprox. 10 minutos
Larga	Aprox. 7 minutos
Media	Aprox. 5 minutos
Corta	Aprox. 1 minuto
Muy corta	Aprox. 30 segundos

Es necesario explicar, que la duración estimada en minutos o en segundos es solamente para establecer un tiempo aproximado y ejemplificativo. Ya que, mientras se está improvisando no es recomendable medir el tiempo, porque se perdería la concentración de los otros aspectos estudiados que son más relevantes.

Solo sirve para que quien realice la 2ª guitarra (que es el que elige la cadencia armónica y hace el gesto anticipativo para el final), calcule y decida el cierre de la improvisación¹⁷.

¹⁷ Por su parte, quien realice la 1ª guitarra debe estar atento al gesto del acompañante.

RECURSOS DE INTERPRETACIÓN

1. Intensidad

Es una cualidad que nos permite distinguir los sonidos fuertes de los débiles. Depende de la fuerza con la que el cuerpo sonoro sea ejecutado y/o de la distancia del receptor de la fuente sonora. Su nivel de volumen es relativo, y se indica convencionalmente con un término en italiano abreviado y en *cursiva*:

Signo	Significado en italiano	Traducción
<i>pp</i>	Pianissimo	Bastante suave
<i>p</i>	Piano	Suave
<i>mp</i>	Mezzopiano	La mitad de suave que piano
<i>mf</i>	Mezzoforte	Es la mitad de forte
<i>f</i>	Forte	Fuerte
<i>ff</i>	Fortissimo	Bastante fuerte

La intensidad, se puede pautar de antemano para el comienzo y/o para el final de una improvisación. Sin embargo, durante la misma, es interesante como los niveles de intensidad pueden surgir también improvisados.

2. Tempo

En terminología musical, el tempo es la velocidad con que debe ejecutarse una pieza de música. Los niveles de velocidad también son relativos, en el caso de que no esté metronómicamente pautado con antelación. Y del mismo modo, los términos utilizados para indicar el tempo se muestran convencionalmente con palabras italianas. Éstos son algunos:

Tempo, significado en italiano	Traducción
Largo	Muy lento
Adagio	Lento y majestuoso
Andante	Al paso, tranquilo, un poco vivaz
Allegro	Animado y rápido
Presto	Muy rápido

Ahora, antes de iniciar una improvisación, sería óptimo acordar el tempo de la misma, para así evitar cualquier tipo de desfazamiento rítmico. Sin embargo, durante la interpretación, no se puede descartar la posibilidad de “jugar” improvisando distintos niveles de tempo; aunque para ésto, ya sería necesario tener mucha práctica y solvencia.

3. Carácter

Es la propiedad por medio de la cual se manifiestan los sentimientos en la música. Las indicaciones de carácter se muestran también con palabras italianas, y al igual que los recursos anteriores son términos relativos. Por ejemplo:

Carácter, significado en italiano	Traducción
Agitato	Agitado
Comodo	Cómodo
Con anima	Con alma o con mucha carga sentimental
Con dolore, doloroso o dolorosamente	Con dolor
Con grazia, giocoso o gracioso	Con gracia
Deciso	Decidido o seguro
Dolce o dolcissimo	Dulce o con dulzura
Espressivo	Expresivo
Mesto o lacrimoso	Triste o con tristeza
Mosso	Movido
Passionato	Con pasión
Scherzando	Jugueteando
Sémplice	Simple
Tranquillo	Tranquilo o con paz

4. Registros¹⁸

Al total de sonidos de la escala musical, que se pueden tocar o cantar claramente en instrumentos o voces, se los puede circunscribir en tres grupos de registros: Agudo, Medio y Grave.

Por su parte, la guitarra en su afinación tradicional (desde la 6ª cuerda al aire: **Mi**, hasta el traste XIX de la 1ª cuerda: **Si**), posee la siguiente extensión de sonidos:

O en el dibujo de la guitarra:

(Mástil)
(Caja)

	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	
Mi																				
Si	Do	Do#	Re	Re#																
Sol	Sol#	La	La#																	
Re	Re#	Mi	Fa	Fa#																
La	La#	Si	Do	Do#																
Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#																
	I				V		VIII					XII								XIX

Para ejemplificar, hemos tomado la escala cromática que transita por todas las cuerdas; pero es importante no olvidar que podemos encontrar los mismos sonidos completando los trastes que faltan:

	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	
Mi																				
Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	
Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#	Re	
Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	
La	La#	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	
Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	
	I				V		VIII					XII							XIX	

En total son 44 notas, de las cuales podríamos administrar los tres registros de la siguiente manera:

¹⁸ Éste, es el único recurso de interpretación que no utilizaremos como premisa al momento de pautar una improvisación.

Este agrupamiento de los registros, es solo aproximando y de referencia

The image displays a musical score with two staves. The upper staff is a treble clef staff containing a melodic line with notes and accidentals. The lower staff is a guitar tablature with six lines, labeled 'T', 'A', and 'B' on the left. The tablature shows fret numbers: 0, 4, 0, 4, 5, and 19. Brackets above the melodic line group the notes into three registers: 'Grave' (low), 'Medio' (middle), and 'Agudo' (high).

Ahora, al momento de improvisar, sería sumamente productivo explotar, tanto el registro grave, el medio y el agudo (siguiendo el “camino” que nos dejó el estudio de las posiciones de los acordes y de las escalas en todo el mástil), ya que este recurso le otorgaría mayor variedad y riqueza a la interpretación; al igual que el recurso de la intensidad, el tempo y el carácter.

PRÁCTICA INTEGRAL

A partir de este punto, ya podríamos empezar a cumplir el objetivo práctico de la monografía. Que, tal como se dijo en la introducción, consistía en:

“Dejar el camino “libre”, pero a la vez con orientaciones, pautas y recursos claros; para disfrutar de una fluida IMPROVISACIÓN, y por ende dar rienda suelta a la imaginación de un guitarrista creativo”.

Dicha integración, reviste un carácter de síntesis con respecto al trabajo; y consiste en aplicar los siguientes parámetros:

Para la 2ª guitarra:

- Acordes (en sus diferentes posiciones y su simplificación cuando sea necesario).
- Enlaces más convenientes.
- Cadencias.

Para la 1ª guitarra:

- Escalas Mayores (en sus diferentes posiciones).
- Grados conjuntos y disjuntos.
- Elasticidad melódica.
- Notas repetidas.
- Acordes desplegados y quebrados.

Y para ambas:

- Coordinación en el comienzo y en el final.
- Duración.
- Intensidad.
- Tempo.
- Carácter.
- Registro.

IMPORTANTE: Antes de comenzar a improvisar, es necesario hacerse una serie de preguntas y anotarlas en un cuadro de referencia. Lo cual, sería la única guía que debemos respetar durante la interpretación:

- ¿En qué tonalidad?
- ¿Con qué ritmo?
- ¿Qué duración puede tener?
- ¿Con qué intensidad comenzamos y terminamos?
- ¿Qué tempo se le puede asignar al principio y al fin?
- ¿Qué carácter se le puede imprimir al inicio y al final?

1. Ejemplos de improvisaciones a dúo
(Integrando orientaciones, pautas y recursos musicales)

PISTA N° 86

Tonalidad: Mi M

Ritmo: Rock

Duración: Corta

Recurso \ Momento	Inicio	Final
Intensidad	<i>p</i>	<i>f</i>
Tempo	Andante	Allegro
Carácter	Comodo	Agitado

PISTA N° 87

Tonalidad: Re M

Ritmo: Rock

Duración: Corta

Recurso \ Momento	Inicio	Final
Intensidad	<i>mf</i>	<i>pp</i>
Tempo	Allegro	Adagio
Carácter	Mosso	Tranquillo

PISTA N° 88

Tonalidad: Sol M

Ritmo: Rock

Duración: Corta

Recurso \ Momento	Inicio	Final
Intensidad	<i>mp</i>	<i>ff</i>
Tempo	Andante	Presto
Carácter	Espressivo	Con anima

2. A improvisar

Improvisación N° 1:

Tonalidad:

Ritmo:

Duración:

Recurso \ Momento	Inicio	Final
Intensidad		
Tempo		
Carácter		

Improvisación N° 2:

Tonalidad:

Ritmo:

Duración:

Recurso \ Momento	Inicio	Final
Intensidad		
Tempo		
Carácter		

Improvisación N° 3:

Tonalidad:

Ritmo:

Duración:

Recurso \ Momento	Inicio	Final
Intensidad		
Tempo		
Carácter		

Improvisación N° 4:

Tonalidad:

Ritmo:

Duración:

Recurso \ Momento	Inicio	Final
Intensidad		
Tempo		
Carácter		

Improvisación N° 5:

Tonalidad:

Ritmo:

Duración:

Recurso \ Momento	Inicio	Final
Intensidad		
Tempo		
Carácter		

Improvisación N° 6:

Tonalidad:

Ritmo:

Duración:

Recurso \ Momento	Inicio	Final
Intensidad		
Tempo		
Carácter		

3. Propuesta de actividades

En este punto, trataremos de organizar una serie de actividades que pueden desarrollarse en el transcurso de una o más clases individuales. Por supuesto que es necesario que el estudiante haya realizado el estudio y la práctica pertinente de los contenidos que se trabajan en esta monografía, por lo cual restaría solo poner en práctica los conocimientos adquiridos en actividades, las cuales permitan articular progresivamente la práctica de la improvisación, sin la ayuda de un equipo de audio que reemplace al guitarrista.

Actividades

Docente/alumno:

- Corroborar que los ejercicios estén correctos y corregir si fuera necesario.
- Tomar un cuadro de referencia y completar los ítems.
- Realizar una improvisación y grabarla.
- Escuchar la grabación y analizar¹⁹ la interpretación.
- Cambiar los roles y realizar el mismo procedimiento de grabación y análisis.
- Realizar una improvisación solo con la referencia de la tonalidad, y que el resto de los parámetros surjan espontáneamente (asimismo realizar el mismo proceso de grabación y análisis).

Alumno:

- Improvisar una melodía sobre la música de distintos artistas. (Realizar el proceso de grabación y análisis).

Varios alumnos:

- Reunir dos alumnos, para que ellos mismos organicen una improvisación y la interpreten. (Cambiar los roles y realizar el proceso de grabación y análisis).
- Reunir varios alumnos, para que mientras uno acompaña armónicamente, el resto se turne para realizar su despliegue melódico.
- Por último, se puede organizar una audición con público, en una sala o en la misma aula para presentar improvisaciones de alumnos, ya sea con la ayuda del profesor o entre ellos mismos.

¹⁹ En el análisis se puede tener en cuenta: yeites (giros melo-rítmicos recurrentes), rítmica, articulaciones, forma, coordinación, concertación, apreciación general, etc.

CONCLUSIÓN

Creemos que la aplicación de esta metodología para la enseñanza de la improvisación en guitarra, posibilita un mejor conocimiento del instrumento por parte del alumno por medio de una exploración sistemática, brindando nuevos elementos para desarrollar su memoria, imaginación, percepción y dominio psicomotriz.

Además, la creatividad musical del estudiante, podría mostrarse en su plenitud, ya que a través de este estudio se puede abrir un amplio abanico de posibilidades para elegir, para manifestarse reflejando el aspecto personal, para desenvolverse tanto a nivel: melódico, armónico y expresivo. Es por eso que más allá de las pautas establecidas que sirven solo de estructura, dejamos libertad para optar por lo que el alumno decida, por lo que sienta en ese preciso momento.

Incluso, la percepción auditiva desarrollada del guitarrista, será la encargada de guiar la mano izquierda, cuando ésta conozca el mástil lo suficiente y la práctica genere que se aprendan mecánicamente las posiciones de los acordes y de las escalas. Además, por medio de esta experiencia, se puede llegar a reconocer todas las notas del diapasón, sin demasiado esfuerzo.

Por ultimo, a partir de esta “aproximación” a la notación convencional, invitamos a todos aquellos guitarristas que “no leen música”, a seguir estudiando teoría hasta llegar a la lecto-escritura. Y a conocer y explorar otros géneros musicales que se nutren de esta maravillosa técnica, tales como el jazz, el blues, etc.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

Aguilar, Maria del Carmen (2002). Aprender a escuchar música. A. Machado Libros. Madrid.

Craft, Robert (1964). Conversaciones con Igor Stravinsky. Alianza música. Madrid.

De Rubertis, Víctor (2001). Teoría completa de la música. Ricordi. Bs. As.

Equipo de nivelación. Esc. de artes, Dpto. de música (2003). Música. Curso de nivelación 2004. Imprenta F. F. y H. Córdoba.

Gaiazzi, Jorge Omar (2008). Método para la enseñanza del lenguaje musical con ejercicios prácticos. Soluciones Gráficas S. R. L. Córdoba.

Gainza, Violeta Hemsy de (1983). La improvisación musical. Ricordi Americana. Bs. As.

Gardner, Howard (1983). Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica. Paidós.

Gascon, León Vicente (1936). Método moderno para guitarra. Ricordi Americana. Bs. As.

Gregorio, Gustavo - Vilanova, Miguel “Botafogo” (1990). Seis cuerdas. Método de guitarra. Ricordi Americana. Bs. As.

Piston, Walter (2001). Armonía. Idea books S.A. Barcelona.

Rodríguez Arenas, Mario (1923). La escuela de la guitarra. Ricordi americana. Bs. As.

Sagreras, Julio S. (1997). Las primeras lecciones de guitarra. Ricordi. Bs. As.

Schoenberg, Arnold (1963). El estilo y la idea. Taurus Ediciones. Madrid.

Vygotski, Lev Semiónovich (6ª edición - 2003). La imaginación y el arte en la infancia. Ediciones Akal S. A. Madrid.

Documentos extraídos de Internet:

Arguedas Quesada, Consuelo (11-2003). La improvisación musical y el currículo escolar. <http://revista.inie.ucr.ac.cr/articulos/2-2003/archivos/musical.pdf>.

Cisneros, Juan Manuel (9-2000). La improvisación como sistema pedagógico. Revista en internet N° 8. <http://www.filomusica.com/filo8/monbach.html>.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Portada>. (2008)
<http://www.intramed.net/log.asp>. (21-4-2008)

Mercado, Patricia (2009). La improvisación como exploración de la subjetividad. <http://psicologiasocial.xoc.uam.mx/textos/arctex/improv.html>

ANEXO

1. Contenido del CD: Pág.

Afinación

PISTA N° 1	La 1ª cuerda sonará 4 veces (nota: Mi). 0:17.....	13
PISTA N° 2	La 2ª cuerda sonará 4 veces (nota: Si). 0:17.....	”
PISTA N° 3	La 3ª cuerda sonará 4 veces (nota: Sol). 0:17.....	”
PISTA N° 4	La 4ª cuerda sonará 4 veces (nota: Re). 0:17.....	”
PISTA N° 5	La 5ª cuerda sonará 4 veces (nota: La). 0:18.....	”
PISTA N° 6	La 6ª cuerda sonará 4 veces (nota: Mi). 0:17.....	”

Gráficos no convencionales

PISTA N° 7	Escala asc. y desc. de Do M en 1ª pos. Con todas las cuerdas. 0:40.....	15
PISTA N° 8	Escala asc. y desc. de Do M en 4ª pos. 0:39.....	”
PISTA N° 9	Tablatura. 0:19.....	16

Notación convencional

PISTA N° 10	Notas musicales en el pentagrama. 0:13.....	18
PISTA N° 11	Notas musicales en el pentagrama. 0:10.....	”
PISTA N° 12	Intervalos (1º sonarán armónicamente, y una vez terminados se oirán melódicamente). 0:38...19	
PISTA N° 13	Escala cromática asc. 0:20.....	20
PISTA N° 14	Escala cromática desc. 0:19.....	”
PISTA N° 15	Intervalos tomando en cuenta la esc. cromática (1º sonarán melódicamente, y una vez terminados se oirán armónicamente). 0:59.....	20
PISTA N° 16	Ejemplos de intervalos, tomando como referencia otras notas (1º sonarán armónicamente, y una vez terminados se oirán melódicamente). 0:38.....	21
PISTA N° 17	Escala de Do M asc. Inmediatamente sonará desc. 0:21.....	22
PISTA N° 18	Ejemplo de escala sin armadura de clave: Do M asc, inmediatamente sonará desc. 0:23.....	23
PISTA N° 19	Escala de Fa M asc. Inmediatamente sonará desc. 0:20.....	”
PISTA N° 20	Escala de Sol M asc. Inmediatamente sonará desc. 0:20.....	”
PISTA N° 21	Acordes que se forman sobre la escala de Do M (1º sonarán armónicamente, y una vez terminados se oirán melódicamente). 0:43.....	25

Cinco posiciones para cada acorde Mayor

(Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo)

PISTA N° 22	Do M en 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª pos. 0:21.....	35
PISTA N° 23	Re M en 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª pos. 0:22.....	36
PISTA N° 24	Mi M en 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª pos. 0:22.....	37
PISTA N° 25	Sol M en 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª pos. 0:23.....	38
PISTA N° 26	La M en 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª pos. 0:21.....	39

Tres posiciones para cada acorde menor

(Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo)

PISTA N° 27	re m en 1ª, 2ª y 3ª pos. 0:15.....	43
PISTA N° 28	mi m en 1ª, 2ª y 3ª pos. 0:14.....	44
PISTA N° 29	la m en 1ª, 2ª y 3ª pos. 0:14.....	”

Simplificación de las formas de los acordes con cejilla

PISTA N° 30	Los acordes sonarán en ese orden y desplegados de lo grave hacia lo agudo. 0:22.....	46
--------------------	--	----

Cinco posiciones para cada escala Mayor

(Acorde - Esc. asc. y desc. - Arpeggio asc. y desc. - Acorde)

Do M:

PISTA N° 31	Do M en 1ª pos. 0:47.....	48
PISTA N° 32	Do M en 2ª pos. 0:49.....	48
PISTA N° 33	Do M en 3ª pos. 0:32.....	49
PISTA N° 34	Do M en 4ª pos. 0:18.....	49
PISTA N° 35	Do M en 5ª pos. 0:36.....	50

Re M:

PISTA N° 36	Re M en 1ª pos. 0:40.....	51
PISTA N° 37	Re M en 2ª pos. 0:50.....	51
PISTA N° 38	Re M en 3ª pos. 0:40.....	52
PISTA N° 39	Re M en 4ª pos. 0:38.....	52
PISTA N° 40	Re M en 5ª pos. 0:42.....	53

Mi M:

PISTA N° 41	Mi M en 1ª pos. 0:48.....	54
PISTA N° 42	Mi M en 2ª pos. 0:43.....	54

PISTA N° 43 Mi M en 3ª pos. 0:48.....	55
PISTA N° 44 Mi M en 4ª pos. 0:45.....	55
PISTA N° 45 Mi M en 5ª pos. 0:46.....	56
Sol M:	
PISTA N° 46 Sol M en 1ª pos. 0:40.....	57
PISTA N° 47 Sol M en 2ª pos. 0:54.....	57
PISTA N° 48 Sol M en 3ª pos. 0:44.....	58
PISTA N° 49 Sol M en 4ª pos. 0:47.....	58
PISTA N° 50 Sol M en 5ª pos. 0:39.....	59
La M:	
PISTA N° 51 La M en 1ª pos. 0:57.....	60
PISTA N° 52 La M en 2ª pos. 0:46.....	60
PISTA N° 53 La M en 3ª pos. 0:46.....	61
PISTA N° 54 La M en 4ª pos. 0:44.....	61
PISTA N° 55 La M en 5ª pos. 0:46.....	62

Enlaces de acordes

PISTA N° 56 Do M. 0:32.....	66
PISTA N° 57 Re M. 0:23.....	”
PISTA N° 58 Mi M. 0:24.....	”
PISTA N° 59 Sol M. 0:28.....	”
PISTA N° 60 La M. 0:29.....	”

Recursos melódicos

PISTA N° 61 Ejemplo de elasticidad melódica. 0:18.....	68
PISTA N° 62 Ejemplo de notas repetidas. 0:15.....	”
PISTA N° 63 Ejemplo de acorde desplegado. 0:15.....	69
PISTA N° 64 Ejemplo de acorde desplegado de dos octavas. 0:21.....	”
PISTA N° 65 Ejemplo de acorde quebrado. 0:15.....	”
PISTA N° 66 Integración de los recursos melódicos. 0:21.....	70

Ejemplos de melodías, con las aplicaciones melódicas integradas y acompañamiento armónico

PISTA N° 67 En Do M. 0:35.....	70
PISTA N° 68 En Re M. 0:23.....	”
PISTA N° 69 En Mi M. 0:29.....	”
PISTA N° 70 En Sol M. 0:27.....	”
PISTA N° 71 En La M. 0:44.....	”

Ejercicios

Improvisar enlaces armónicos, sobre las melodías grabadas con ritmo de rock

PISTA N° 72 En Do M. 0:35.....	71
PISTA N° 73 En Re M. 0:29.....	”
PISTA N° 74 En Mi M. 1:00.....	”
PISTA N° 75 En Sol M. 0:58.....	”
PISTA N° 76 En La M. 0:54.....	”

Improvisar melodías sobre el acompañamiento grabado, integrando cada uno de los puntos estudiados

PISTA N° 77 En Do M. 0:41.....	”
PISTA N° 78 En Re M. 0:40.....	”
PISTA N° 79 En Mi M. 0:59.....	”
PISTA N° 80 En Sol M. 0:32.....	”
PISTA N° 81 En La M. 0:44.....	”

Ejemplos

Enlaces de acordes que concluyen con las Cadencias explicadas

PISTA N° 82 Re M - Con Cadencia autentica. 0:28.....	74
PISTA N° 83 Mi M - Con Cadencia Plagal. 0:25.....	”
PISTA N° 84 Sol M - Con Cadencia de engaño. 0:27.....	”
PISTA N° 85 La M - Con Cadencia compuesta de primer aspecto. 0:25.....	”

Improvisaciones a dúo; integrando orientaciones, pautas y recursos musicales

PISTA N° 86 Improvisación en Mi M. 1:18.....	81
PISTA N° 87 Improvisación en Re M. 1:38.....	”
PISTA N° 88 Improvisación en Sol M. 1:52.....	”

2. CD de audio

(BUSCAR EN BIBLIOTECA)