

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA 1er. tomo

Por *Luis Blaugen-Ballin* (“mochilero dylanófilo”) y *Sr. Tamborín* – losmareaditos@hotmail.com

UN COMPENDIO PARA “DESCUADRATIZAR” LAS MENTES.

Dedicado a la memoria de Fede.



“Las manos que matan no son manos.” *Almafuerte.*

“Una piedra rodante no junta musgo.” *Bob Dylan.*

“Todo lo que ata es asesino.” *Miguel Abuelo.*

“Ciertas veces, la realidad es dolorosa. Otras, ni siquiera eso.” *Luis Blaugen-Ballin.*



Luis mochilero dylanófilo y Coquito en la feria de El Bolsón.

INTRODUCCIÓN.

La armónica más popularmente conocida es la diatónica de 10 agujeros, en la cual cada agujero tiene dos lengüetas: la que vibra cuando se sopla y la que hace lo propio cuando se aspira. Los cuatro agujeros centrales (nº 4, 5, 6 y 7) forman una octava completa (para el caso de una armónica afinada en **C**, una escala completa de **C** a **C**, un total de 8 notas). Soplando o aspirando, se producirá un tono musical por medio de la vibración de la lengüeta respectiva. Los tres agujeros situados a la izquierda y a la derecha de la octava dan un acorde consonante cuando se soplan o aspiran simultáneamente, entre otros usos. Las armónicas diatónicas vienen entonadas en una afinación llamada de **Richter**, un hombre nacido en **Bohemia** que la ideó a propósito, para que soplando los 3 agujeros de la izquierda saliera el acorde de tónica¹, y aspirando los mismos el **V** en su 2ª inversión, además de que soplando salen todas notas del acorde triada de tónica, dispuestas de la siguiente forma: T – 3ªM – 5ªJ – T – etc. Soplando los tres agujeros de la derecha, sale el acorde de tónica en su 1ª inversión; aspirándolos, sale el acorde sobre el 2º grado (acorde menor), que es sustituto del **IV**². Aparte, en el medio tiene la 8ª central; sólo ésta tiene la escala mayor completa; a la primera 8va. le faltan el **F** y el **A**, a la tercera el **B**. Pero, estas notas, si bien no están presentes, pueden lograrse mediante una técnica llamada **Bending**. Aparte, es un error pensar que la armónica sirve sólo para tocar **blues**, pues con ella se puede tocar tanto **tango** como **folklore**, etc.

Para comenzar a tocar, hay que conseguir una armónica en **C**, que es la escala basal. Ésta se colocará con los números hacia arriba, de manera que las notas bajas o *graves* queden a la izquierda y las notas altas o *agudas* a la derecha (ver figura 1). Además, recomiendo que se compren el disco **Greatest Hits, Vol. 1** de **Bob Dylan**.

Cuando un principiante comienza a tocar la armónica, si sopla o aspira, seguramente sonarán varios agujeros simultáneamente (acorde, si son más de 2 sonidos). Para tocar notas individuales, o sea, que suenen de a una, se debe fruncir los labios como si se fuese a silbar, o a pronunciar una “u”. De este modo suena únicamente la nota que elegimos. Además, este instrumento presenta una dificultad: el intérprete no puede verlo, no puede elegir la celda que debe hacer sonar con la vista; entonces debe resolverlo mediante la memoria muscular.

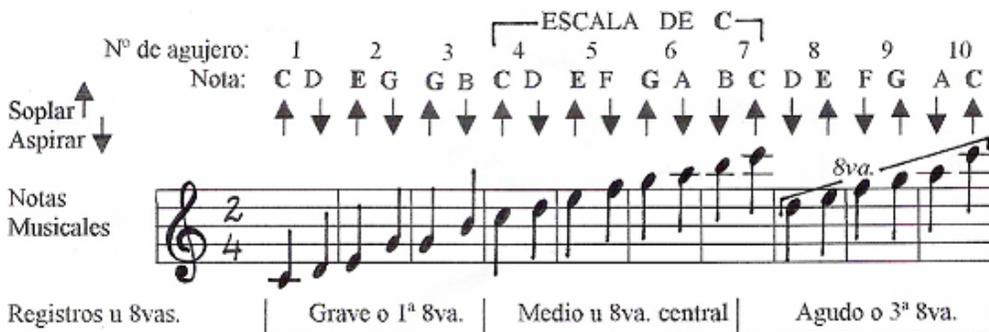
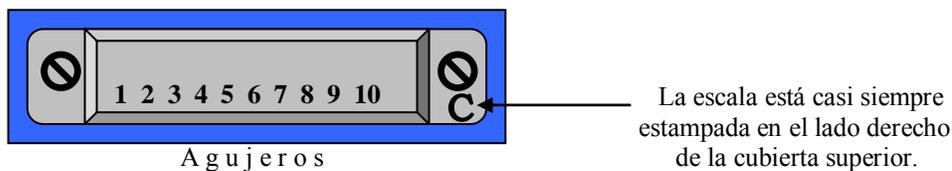


Fig. 1: Notación para una armónica entonada en **C** Mayor.

Nota: 8va.: significa que las notas especificadas deben tocarse una octava más arriba de donde están escritas.



¹ **Blaugen-Ballin, Luis**, Lenguaje Musical, Acordes.

² **Blaugen-Ballin, Luis**, Ídem.

CIFRADO.

Lo que en la jerga conocemos como “cifrado americano”, que es el que utiliza todo el mundo, es en realidad el alemán, al que le cambiaron una nota para que la copia no parezca tan obvia.

| Alemán | EE.UU. | Equivalencia |
|--------|-----------|--------------|
| A | A | La |
| B | B \flat | Si bemol |
| C | C | Do |
| D | D | Re |
| E | E | Mi |
| F | F | Fa |
| G | G | Sol |
| H | B | Si |

¿ARMONQUISTA O ARMONICISTA?

El que toca **armónica** es **armonicista**, y el que hace sonar una **armoniquita** de esas chiquitas de 4 agujeros que se usan de llavero es **armoniquista**. Los **metaleros** que tocan *The Wizard* de **Black Sabbath** son **armoniqueros**.

RESPIRACIÓN.

La clase de respiración indicada para tocar la armónica debe ser del tipo costo-diafragmal. Para aumentar el volumen del sonido nunca se debe soplar o aspirar bruscamente, en todo caso debe incrementarse la fuerza del diafragma sobre la columna de aire proveniente de los pulmones, o si no usar un micrófono especial para armónicas, pues de otro modo, pueden dañarse las lengüetas.

Para tocar la armónica, ya sea ésta diatónica o cromática, es conveniente entrenarse en lectura musical y colocar sobre el pentagrama comas que indicarán donde se parará a tomar aire (siempre por la nariz), cuando las líneas sean extensas. En caso que sea imposible interrumpir una línea melódica con predominio de notas sopladadas o aspiradas, habrá que dosificar el aire para que alcance para toda la parte.

MÉTODO DE FLECHAS.

Se usa para leer la música. Cuando la flecha apunta hacia arriba (entra a la celda) debe soplar dentro del agujero. Cuando la flecha apunta hacia abajo (sale de la celda) se debe aspirar. Los números indican el número de agujero de la armónica. La combinación de una flecha y un número equivale a una nota musical.

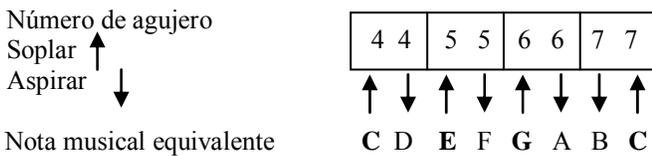


Fig. 2: Notas en la octava central.

La longitud de las flechas indica la duración de tiempo relativa de los tonos, o sea, las figuras. A continuación se detalla el valor de las notas musicales comparado con la longitud de las flechas (figura 3).

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

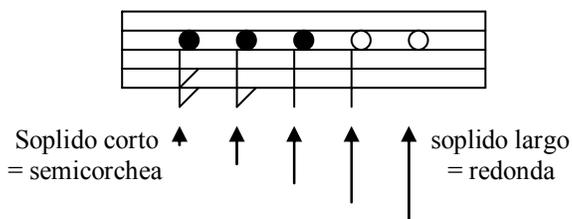


Fig. 3: Método de flechas.

Otro método muy popularizado es colocar números sobre las notas ubicadas en el pentagrama, los cuales sirven para hacer referencia a la celda respectiva. Si están subrayados se aspiran, si no se soplan. Éste es el sistema de notación que más uso. A continuación transcribo con este cifrado la escala de **C** Mayor en la 8^{va}. central de una armónica en la misma tonalidad:

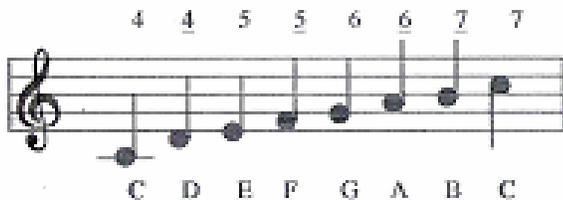


Fig. 4: Escala de **CM** en la 8^{va}. Central.

MÉTODO DE BLOQUEO LINGUAL.

Se emplea, en uno de sus tantos usos, para tocar notas individuales, o sea, tonos que suenen simples y claros, de manera profesional.

Pero, tocar la armónica de a una nota es como tocar el piano con un sólo dedo: he aquí que esta técnica nos permite también efectuar intervalos armónicos (bicordios), acordes (más de 2 sonidos simultáneos), etc., estableciendo así una nueva dimensión en el sonido: la vertical (simultaneidad o *armonía*).

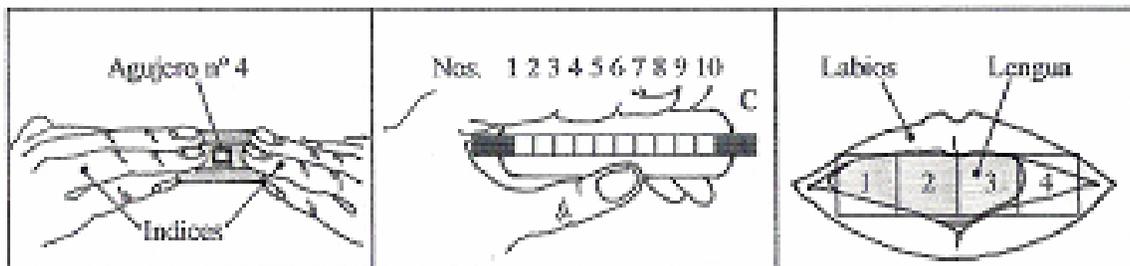


Fig. 5: el tan mentado y famoso “Lengua-Bloque”.

Primeramente debemos ubicar los dedos índice de ambas manos sobre los agujeros 3 y 5 y soplar dentro del agujero nº 4 (Fig. 5, 1er. cuadro). Intentar que salga un sonido claro de una nota simple (lo que se conoce en la jerga como “nota individual”). Tratar de memorizar este sonido.

Recordar que, previamente a tocar cualquier nota o melodía, debe tomarse la armónica correctamente: los números deben quedar hacia arriba, las notas bajas a la izquierda y las altas a la derecha (Fig. 5, 2do. cuadro).

Para intentar el método profesional de bloqueo lingual, **Lengua Bloque** o **Tongue Blocking**, los labios deben cubrir cuatro agujeros, mientras la lengua bloquea tres. Sólo el nº 4 debe sonar (Fig. 5, 3er. cuadro); por eso lo tocamos primero, para memorizarlo y saber si ahora estamos soplando la celda correcta, que no esté sonando sucio, esto es, que no toquemos medio agujero de la celda contigua, por ejemplo, o que estemos corridos. Con este método, cada nota de la escala puede tocarse individualmente. A esto se le puede sumar ritmo o efectos de

armonía, levantando y volviendo la lengua a su posición normal mientras se toca (*polirritmia*, ver pág. 27). De todos modos, éste es un recurso para armonistas avanzados. Hasta se puede llegar a cubrir con la boca 4 celdas, tapando con la lengua las 2 centrales y soplando (o aspirando), haciendo que sólo suenen las 2 de los extremos; de esta forma, pueden efectuarse octavaciones (si se pone en práctica esta técnica, por ejemplo, cubriendo los primeros 4 agujeros, ya sea soplando o aspirando), y suena tipo un acordeón.

Lengua Bloque no es lo mismo que **octavaciones**; la técnica lengua bloque permite hacer octavaciones, entre otros intervalos³ armónicos, como ser 5ª ó 7ª. Un *blues* donde se despliega esta técnica es *Walter's Boggie* (**Walter Horton**); también en temas interpretados por **Rod Piazza**, **Carlos del Junco**, **Charlie Musselwhite**, **Little Walter**, **Sonny Boy Williamson**, etc.

Es importante practicar tocando notas simples (individuales) subiendo y bajando.

También hay que tratar de memorizar las notas de la armónica y su correspondencia con el pentagrama.

Nota: una forma fácil de tocar notas simples, como ya se ha dicho, es frunciendo los labios igual que si se fuera a silbar, y así hacer sonar la nota deseada (figura 6). Es lo que en la jerga se entiende por "sonido limpio". Esta forma es la que recomiendo inicialmente.

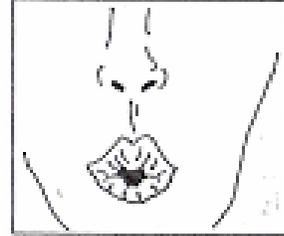


Fig. 6: como tocar notas individuales.

EFFECTOS.

- **TRÉMOLO DE MANO.** (Una suerte de trémolo awahwahizado).

El Trémolo es la repetición rápida de una misma nota. La ilustración muestra la posición correcta de las manos para lograrlo cuando se está tocando. Se pondrán las manos alrededor de la armónica formando una cámara resonante de aire. Las palmas estarán dispuestas como una bisagra; se abrirá y cerrará la cámara, moviendo sólo la mano derecha para producir un trémolo. La magnitud de este efecto está determinada por la velocidad con que se abre o cierra la mano derecha (figura 7). Cuando ejecutamos este efecto, pronunciamos "eee", pero sale un sonido como un "ueee", ya que la "u" se genera por el movimiento de bisagra de la mano, no por la voz del ejecutante (es importante tener en cuenta y bien claro este concepto). Para considerar a este efecto como *vibrato*, debe lograrse que cambie la afinación de la nota, que ésta oscile, si no no es un *vibrato*.

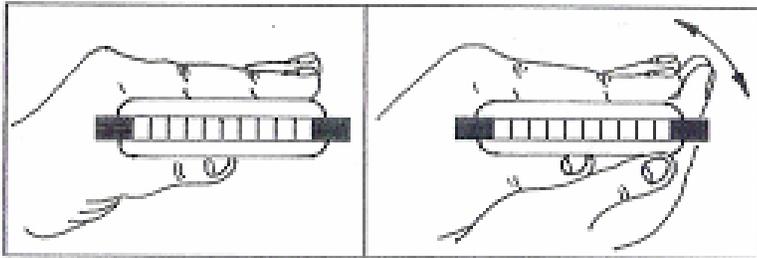


Fig. 7: trémolo de mano.

- **WAH-WAH.**

Es un efecto que recrea el llanto de un niño, el mismo que causa el pedal de guitarra eléctrica homónimo. Se logra pronunciando la sílaba "uaaa".

- **GLISSANDO.**

³ *Blaugen-Ballin, Luis*, Lenguaje Musical, Intervalos.

Se arranca tocando una nota más grave (si el glissando es ascendente), o más aguda (si es descendente) que la principal y se arrastra hasta esta última, haciendo sonar todas las notas que estén entremedio de ambas. Debe destacarse la nota más importante, que es la final. En realidad éste no es un *glissando* en el sentido más literal de la palabra, pues no barremos todas las notas que están entremedio de ambas (la primera y la última).

ADORNOS.

Son notas que se emplean para enriquecer la melodía. Generalmente van en parte débil del tiempo o del compás.

- **TRINO.**

Integra el grupo de los llamados *adornos*. El Trino consiste en la repetición rápida de dos sonidos conjuntos, la nota principal y una auxiliar, que por lo general esta última es la inmediata superior a la primera. Se hace referencia escribiendo la abreviatura *tr* en cursiva sobre la nota principal, seguida por una línea ondulada ^^^^ hasta el lugar donde termina este adorno. En la armónica se logra soplando o aspirando alternadamente 2 celdas contiguas, moviendo la cabeza, la boca, no la armónica. También puede hacerse con la lengua (Trino de lengua).

Caso particular: Trino de lengua: se hacen sonar 2 celdas contiguas, desplazando rápidamente la punta de la lengua de un lado hacia otro (obturando una celda y dejando libre la otra, luego al revés, y así sucesivamente, con relativa velocidad).

- **NOTAS DE PASO.**

Se llama así al sonido (o los sonidos) que se encuentra entre 2 notas reales, a distancia de grado (ya sea tono o semitono) en sentido ascendente o descendente (sin saltos). Por ejemplo, la canción **Oh! Susanna** (pág. 36) suele comenzar con la siguiente melodía: **4 5 | 6 6 6 6 |**, pero los músicos le agregan un **D** a modo de paso entre el **C** y el **E**, y cambiándole un poco la figuración rítmica, queda el arreglo de la siguiente forma: **4 4 | 5 6 6 6 |**.

ARTICULACIONES.

Son las distintas maneras de producir los sonidos en la ejecución musical.

- **LIGADO.**

O Legato. Un sonido cesa en el instante preciso en que otro se produce. Se simboliza mediante un arco que encierra las notas que así deben tocarse: 

En la armónica el ligado sólo puede hacerse en celdas contiguas cuando éstas son todas sopladas o bien todas aspiradas.

- **STACCATO.**

Forma parte de las llamadas *articulaciones*. El Staccato es la interpretación breve y cortante de los sonidos, o sea, deben tocarse separados unos de otros. Para ello, se le saca a la nota en cuestión, parte de su duración. En la escritura musical, se indica colocando un punto sobre la nota deseada.

En la armónica debe interrumpirse la corriente de aire proveniente de los pulmones, y así se producirá el staccato. Se pueden enviar soplos cortos y separados, o si no usar la lengua para cortar el flujo de aire.

También se puede producir pronunciando las sílabas “ke” o “te” reiteradamente a través de la armónica.

ESCALAS Y POSICIONES.

Se puede tocar en muchas escalas usando una sola armónica empleando varias posiciones; la mayoría de los armonicistas usan sólo dos posiciones (explicadas debajo), la 1ª (**straight harp**) y la 2ª (**cross harp**). Cada posición toca en una escala diferente de música. Por ejemplo: una armónica en **C** toca en la escala de **C** en **straight harp** y en la escala de **G** en **cross harp**. Luego explicaré esto que parece extraño y difícil de entender pero que en realidad no lo es, dado que ambas escalas tienen notas en común, y las que pudieran faltar se obtienen mediante técnicas como el *Bending*, a través de la cual se logra modificar la nota, consiguiendo así una nueva.

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

Straight harp acentúa las notas sopladas, y se usa para tocar de un modo simple. Cross harp acentúa las notas aspiradas y la técnica del **bending** (explicada más adelante). Tiene un sonido más expresivo, más **blusero**. He aquí el por qué de la preferencia de los músicos por este estilo.

ESCALAS.

ESCALAS DIATÓNICAS.

Son escalas de 7 sonidos.

- **ESCALA MAYOR NATURAL.**

Su estructura es la siguiente: T – T – St – T – T – T – St.

Ejemplo **CM**: C-D-E-F-G-A-B-C = T-2ªM-3ªM-4ªJ-5ªJ-6ªM-7ªM-8ªJ.



- **ESCALA MAYOR ARTIFICIAL.**

Es la escala mayor natural con el 6º grado descendido, lo que genera un intervalo de 1 y ½ tono entre este grado y el siguiente.

Ejemplo **CM Artificial**: C-D-E-F-G-Ab-B-C.

ESCALAS MENORES.

- **ESCALA MENOR NATURAL O ANTIGUA.**

T – St – T – T – St – T – T. Es el 6º modo (eólico) de la escala mayor.

Ejemplo **Am**: A-B-C-D-E-F-G-A = T-2ªM-3ªm-4ªJ-5ªJ-6ªm-7ªm-8ªJ.

Ejemplo en **Cm**: C-D-Eb-F-G-Ab-Bb-C.



- **ESCALA MENOR ARMÓNICA.**

T – St – T – T – St – Ty1/2 – St.

Ejemplo **Am**: A-B-C-D-E-F#-A.

Encontramos música perteneciente a esta escala en Europa del Este, Oriente Medio (Países Árabes, Israel, etc.), Asia, en la música gitana y yiddish (judeo-alemana), francesa, italiana, griega y en el folklore americano. Un ejemplo en esta escala es la danza de Israel “Hava Nagila”.

Ejemplo en **Cm**: C-D-Eb-F-G-Ab-B-C.



- **ESCALA MENOR BACHIANA.**

T – St – T – T – T – T – St.

Ejemplo **Am**: A-B-C-D-E-F#-G#-A.

Esta escala se usa en música clásica. La empleaba el gran músico alemán **Juan Sebastián Bach**.

Ejemplo en **Cm**: C-D-Eb-F-G-A-B-C.

- **ESCALA MENOR MELÓDICA.**

Ejemplo **Am**: A-B-C-D-E-F#-G#-A-G ♮ -F ♮ -E-D-C-B-A (¡Ojo! Sube de una forma y baja de otra).

Ejemplo en **Cm**: C-D-Eb-F-G-A-B-C-Bb-Ab-G-F-Eb-D-C (sube como bachiana, baja como antigua).

Por Luis Blaugen-Ballin



Las escalas menores suelen usarse todas juntas, mezcladas. Por eso en un mismo tema pueden aparecer 2 acordes, uno mayor y el otro menor, sobre una misma tónica (por ejemplo, en la *zamba* sucede esto).

ESCALA NAPOLITANA MENOR (Italia).

Es la escala menor armónica con el IIb (II napolitano).

Ejemplo en **Cm**: C-Db-Eb-F-G-Ab-B-C.

Ejemplo en **Am**: A-Bb-C-D-E-F-G#-A.

ESCALA CROMÁTICA.



Para una mejor comprensión de las escalas, ver apunte **LENGUAJE MUSICAL** del autor.

TOCANDO BLUES, FOLK, COUNTRY.

Muchas de las armónicas oídas en estas formas de música son armónicas diatónicas.

El método primario para tocar la armónica en estos estilos se refiere al **Cross Harp** (tocar con la **armónica cruzada**), por cuanto “tocar derecho o directo” (tocar en **Straight Harp**) es hacerlo con una armónica entonada en la escala en que esté la canción. Por ejemplo: si la canción está en la escala de **C** se usará una armónica entonada en **C** (si bien lo que estoy diciendo parece una estupidez, más adelante verán como se puede tocar en una escala con un instrumento que está “hipotéticamente” en otra). El cross harp se toca con una armónica entonada **2 ½ tonos arriba** (4ª J ascendente) ó **3 ½ debajo** (5ª J descendente) de la escala en que esté la canción. Por ejemplo: si la canción está en la escala de **C** se usará una armónica en **F** (ver círculo de 5ntas. en la página 11 – fig. 9).

La mayoría de los armonicistas de **Blues, Folk o Country** usan melodías de notas individuales basadas en el método **Cross Harp**. Al final de este libro aparece una nómina de armonicistas de estos estilos.

CROSS HARP (ARMÓNICA CRUZADA).

En síntesis, el orden para tocar en cross harp es el siguiente: se ubicará la nota correspondiente al intervalo de **5ª justa descendente** respecto de la tónica de la escala en que está la canción; si la canción está en **C** se usará una armónica en **F**. En **cross harp** la tónica es aspirada. Más adelante se profundiza este tema.

APLICACIÓN EN LA FORMACIÓN DE ACORDES.

En un **Blues, Folk o Country** básico, como así también en la música popular de casi todo el mundo, en la escala de **C**, se usan las siguientes progresiones armónicas o de acordes:

| | | |
|-----------------|-----------|-----------|
| I | IV | V |
| C (notas C-E-G) | F (F-A-C) | G (G-B-D) |

Estas progresiones armónicas (I-IV-V), ya conocidas por los músicos, también llamadas acordes tonales, se ejecutarán en una armónica en **F**, dado que en cross harp un acorde de **C** se logra aspirando en esa armónica, en los agujeros número 2, 3 y 4 (C-E-G) simultáneamente. Un acorde de **F** se efectúa soplando en 4, 5 y 6 (F-A-C). El acorde de **G**, que es el que corresponde al acorde de **V** grado en la escala de **C** en cambio, es imposible de llevar a cabo, y en su lugar debe ejecutarse un acorde de **Gm**, aspirando en 4, 5 y 6 (G-Bb-D). Aunque esto no es

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

lo correcto, no hay otra opción, pues dado que el **V** es irrealizable, en su lugar debe tocarse el **Vm**: 4 5 6, simulando al **V7**, para tratar de crear cierto ambiente de tensión o disonancia, si bien este acorde no es disonante y no tiene función dominante. Solamente con estos tres acordes, se podrá armonizar cualquier canción escrita en **C Mayor**, y también un **rock** en **C**. Todo esto se refiere a una armónica entonada en **F** (ver fig. 8). La segunda armónica hace estos acordes, mientras la solista hace los *licks* o *riffs*. De este modo, sorteamos la dificultad que implica conseguir una **Vineta** para hacer los acordes (es muy cara), y así zafamos.

Fig. 8: Diagrama de una armónica entonada en F.

| | | | | | | | | | | |
|-------------------|---|---|---|---|----|---|---|---|----|----|
| Número de agujero | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Nota soplada | F | A | C | F | A | C | F | A | C | F |
| Nota aspirada | G | C | E | G | Bb | D | E | G | Bb | D |

Cuadro para la construcción de acordes sobre los grados principales de diferentes escalas:

| Tipo de escala | Tipo de acorde y grado sobre el cual se forma | | | |
|---|---|---------------|----------------------|--------------|
| Mayor en Straight (ejemplo: escala de CM en armónica en C) | I | IV | V7 | IIIm |
| | 1 2 3 (4) | <u>5 6</u> | <u>2 3 4 5</u> | <u>4 5 6</u> |
| Mayor en Cross (esto es lo que expliqué antes: esc. CM , arm. en F) | I | IV | Vm | |
| | <u>2 3 4</u> | 4 5 6 | <u>4 5 6</u> | |
| Menor natural (ejemplo: escala de Am , armónica en C) | Im7 c/ fund. omitida | IVm | Vm | |
| | 1 2 3 | <u>4 5 6</u> | 2 3 + <u>2 3</u> | |
| Menor armónica (ejemplo: escala de Am , armónica en C) | Im7 c/ fund. omitida | IVm | V11 c/ fund. omitida | |
| | 7 8 9 | <u>8 9 10</u> | <u>6b + 7 8 9 10</u> | |

DIFERENTES MODOS CON UNA MISMA ARMÓNICA.

Sin **Bending**, lo que se obtiene son todas escalas modales, también llamados **Modos Gregorianos**, los cuales se forman comenzando por cada una de las notas de la escala mayor diatónica, obteniendo así 7 escalas distintas llamadas modales, cada una aludiendo a determinado “**eje**” tonal. Las notas son las mismas, lo que se va moviendo es el centro tonal. El siguiente ejemplo está sobre la escala de **C Mayor**.

Modo Jónico o escala Mayor Natural. Para este caso, la tríada característica es **CM**. Notas de esta escala: C-D-E-F-G-A-B-C.

Modo Dórico. **Dm**. Notas de esta escala: D-E-F-G-A-B-C-D. En la pág. 21 hay una referencia a esta escala.

Modo Frigio. **Em**. Notas de esta escala: E-F-G-A-B-C-D-E. Se usa en la música andaluza.

Modo Lidio. **Fm**. Notas de esta escala: F-G-A-B-C-D-E-F.

Modo Mixolidio. **Gm**. Notas de esta escala: G-A-B-C-D-E-F-G. Para improvisar sobre acordes dominantes puede usarse este modo sobre la tónica del acorde.

Modo Eólico o escala menor Natural o Antigua. **Am**. Notas de esta escala: A-B-C-D-E-F-G-A.

Modo Locrio. Cuatríada característica: **Bm7^b** ó **B^ø**. Notas de esta escala: B-C-D-E-F-G-A-B.

Todos los diferentes modos anteriores se desarrollan con una única armónica, que es la de **C Mayor**, partiendo de cada uno de sus grados.

Hay muchos músicos de **jazz** que han compuesto música modal, entre ellos **Miles Davis** y **John Coltrane**; es más: el **jazz modal** se instaura con el disco de **Miles Davis Kind of blue**, junto a **John Coltrane**, **Bill Evans** y **Cannonball Adderley**.

Los modos tienen mucha aplicación en **blues**, sobre escalas pentafónicas. Por ejemplo, hay temas que arrancan y terminan en **G** pero no están en **Gm**, sino que están en modo **G Mixolidio**, como **Tan Solo** de **Los Piojos**. También la canción **Óleo de mujer con sombrero** de **Silvio Rodríguez** está en este modo.

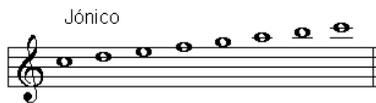
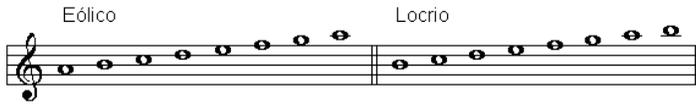
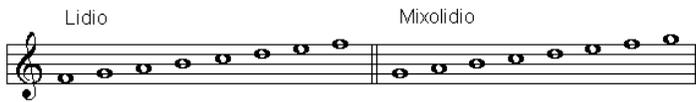
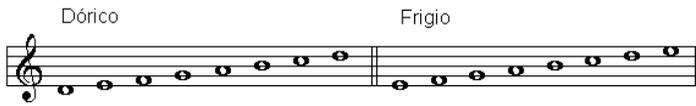
Para solear o improvisar sobre acordes dominantes puede usarse el modo **Mixolidio** sobre la tónica del acorde.

Sobre acordes menores puede emplearse el modo **dórico** (por ejemplo, sobre una progresión de blues con acordes menores).

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

En el canto gregoriano o llano la mayoría de los modos carecen de sensible.

Las 7 escalas modales, sobre la escala de **CM**:



DISTINTAS POSICIONES CON UNA MISMA ARMÓNICA.

Las posiciones son las diferentes escalas o tonalidades relativas a aquella en la que está afinada la armónica, respecto del círculo de 5^{ntas.} (página siguiente). Son 12. Los cambios de posiciones son característicos del **jazz**. Cuando se toca **blues** empleando **bending**, todo cambia. El siguiente ejemplo es para una armónica en **C**:

1ª posición: o Straight Harp. Es cuando uno toca melodías de blues cuya tonalidad es coincidente con la escala de la armónica empleada. Por ejemplo, si uno toca un blues en **C** con una armónica entonada en la escala mayor de **C**. En **folk** y en **country western**, muchas veces, no todas, se emplean melodías en Straight Harp, para este caso, melodías en **C**. Notas de la escala de **blues** en **C**: **C-D-Eb-E-F-Gb-G-A-Bb-B-C**. Las notas de la escala básica de blues están en **negrita**. Para ver tablatura, ir a pág. 21.

2ª posición: Cross Harp. Es la preferida para tocar **blues**. La tonalidad del **blues** está a distancia de 5ª Justa ascendente respecto de la escala en la que está afinada la armónica. Para este caso: armónica en **CM**, **blues** en **G**. Notas de la escala de **Blues en G**: **G-A-Bb-B-C-Db-D-E-F-F#-G**. Ver tablaturas en pág. 20 y 21.

3ª posición: o Slant Harp (menos del 2% de todos los blues). La tonalidad del **blues** está a distancia de dos 5ª J ascendentes con relación a la armónica. Para este caso, **D**. Notas de la escala de **blues en D**: **D-E-F-F#-G-Ab-A-B-C-C#-D = 1-2-2BB-2B-2 ó 3-3BBB-3BB-3-4-4B-4-5-5-X-6-6B-6-7-7-X-8-8-9-9B-9-X-10-10B-10**. Es compleja de llevar a cabo para un principiante pues es necesario un triple bending en el agujero nº 3 (1 ½ tono). Cuando aparece la opción de **2 ó 3**, siempre es mejor elegir la nota aspirada, si lo que se está tocando es un **blues**. X significa nota irrealizable o faltante. Las notas que no están y que tampoco pueden obtenerse mediante **bendings**, pueden llevarse a cabo por medio de **Overblows** y **Overdraws**, pero éstas son técnicas más avanzadas, que por el momento no se tratarán.

5ª posición: la tonalidad del blues está a una distancia interválica de cuatro 5^{ntas.} J ascendentes con referencia a la escala de la armónica. Para este caso, **E**. Notas de la escala de *blues* en **E**: **E-F#-G-G#-A-Bb-B-C#-D-D#-E** = 2-2**B**-2 ó 3-3**BBB**-3**BB**-3**B**-3-4**B**-4-X-5-X-6-6**B**-6-X-7-X-8-8**B**-8-9**B**-9-X-10-10**BB**-10**B**. Esta posición prácticamente no se utiliza, pues a medida que se va subiendo comienzan a faltar demasiadas notas. También esta posición puede tocarse completa mediante el uso de **Overblows** y **Overdraws**.

Proceder análogamente para la obtención de las restantes 8 posiciones del total de 12.

¿POR QUÉ LOS PAISES DE HABLA INGLESA DICEN ARPA EN LUGAR DE ARMÓNICA?

Ellos llaman harp (arpa) a la armónica, por la misma razón que los argentinos llamamos viola a la guitarra.

Y ¿por qué los argentinos llamamos viola a la guitarra? Por el mismo motivo que los norteamericanos llaman arpa a la armónica.

CÍRCULO DE 5^{ntas.}

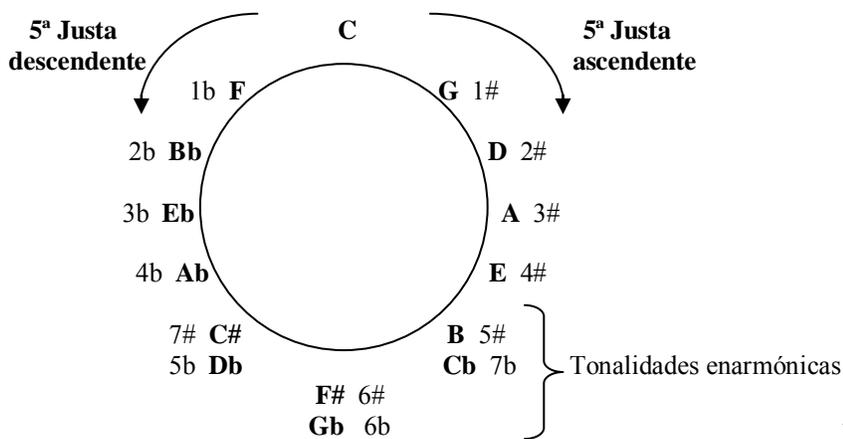


Fig. 9: Círculo de 5^{ntas.}

A partir de **C**, subiendo por 5^{ntas.} se obtienen las escalas con sostenidos (#); bajando por 5^{ntas.} (o subiendo por 4^{ntas.}) las escalas con bemoles (b).

También se lo puede usar para hallar la armónica correspondiente a determinada escala de **cross blues**, y viceversa. Por ejemplo, si tenemos un *blues* en **C** y lo queremos tocar empleando el estilo **cross harp**, deberemos bajar una 5ª J respecto de **C** (esto se llama $x - 1$), o lo que es lo mismo, desplazarnos una posición en sentido antihorario, por lo que llegaremos a **F**, es decir, emplearemos una armónica en **F**. Ahora, si lo que necesitamos es al revés, tenemos una armónica en **C** y queremos saber qué tipo de escala de **cross blues** (o escala de *blues* en cross harp) podemos desplegar con este instrumento, deberemos desplazarlos en movimiento contrario al anterior, o sea, a partir de **C** subir una 5ª J (esto se llama $x + 1$), o lo que es lo mismo, avanzar una posición en el sentido de las agujas del reloj, por lo que arribaremos a **G**, es decir, tocaremos un *blues* en **G**.

CUADRO DE POSICIONES BÁSICAS Y MODOS BÁSICOS.

El cuadro a continuación se usa de la siguiente manera: si tenemos, por ejemplo, una armónica afinada en **C**, la podremos usar para tocar blues en esa escala (**C**, si tocamos en straight harp); podremos emplearla también para tocar *blues* en **G** (si tocamos en cross harp, ya que este estilo se toca una 5ª J descendente de donde se halla la escala: en este caso la escala está en **G** y el cross harp se ejecutará en una armónica en **C**); la usaremos para tocar melodías en la escala dórica de **Dm**, y la utilizaremos para tocar melodías en la escala de **Am**, ya que es la escala relativa menor a **C**. Como vimos, podremos ejecutar 4 escalas diferentes con una misma armónica, pero no sólo estas 4, pues se pueden efectuar aún más escalas, como ya se dijo. Estas 4 son quizás las que más se usan o las que se presentan mayormente.

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

| ESCALA EN QUE ESTÁ LA ARMONICA | POSICIONES | | MODOS | |
|--------------------------------|------------------------------|-----------------|--------|-------------------------------|
| | 1ª - Straight Harp o Directa | 2ª - Cross Harp | Dórico | Eólico o escala menor Antigua |
| PUEDE TOCAR EN ESTAS ESCALAS: | | | | |
| Ab | Ab | Eb | Bbm | Fm |
| A | A | E | Bm | F#m |
| Bb | Bb | F | Cm | Gm |
| B | B | F# | C#m | G#m |
| C | C | G | Dm | Am |
| Db | Db | Ab | Ebm | Bbm |
| D | D | A | Em | Bm |
| Eb | Eb | Bb | Fm | Cm |
| E | E | B | F#m | C#m |
| F | F | C | Gm | Dm |
| F# | F# | Db | Abm | Ebm |
| G | G | D | Am | Em |

¿POR QUÉ TENGO QUE TOCAR UN BLUES EN G CON UNA ARMÓNICA EN C?

Muchos de ustedes deben hacerse esta pregunta: ¿por qué tengo que tocar un blues en **G** con una armónica en **C**, en vez de tocarlo con una armónica en **G**? Pues bien, primero hay que saber que la escala de **blues** en **G** es distinta a la escala de **G Mayor**. La escala de **GM**, que es la escala en la que viene entonada la armónica de **G**, tiene las siguientes notas: **G-A-B-C-D-E-F#-G**, y la escala de **blues** en **G**, en su versión más difundida, éstas: **G-Bb-C-Db-D-F-G**. Las “*blue notes*” son la **3ªm** (**Bb**, que no se encuentra naturalmente en la armónica, debe obtenerse mediante **bending**), la **5ªdim** ó **5ªb** (**Db**, ídem anterior), y la **7ªm** (**F**, que ya viene en la armónica). Ahora bien, si queremos tocar la escala de **blues** en **G** con una armónica en **G** tendríamos que doblar el **F#** para obtener el **F** natural: esto sería factible con el primer **F#** (3 aspirado), pero no con el segundo (7 aspirado), ya que en él el **bending** no se efectúa aspirando (recordemos que el **bending** se lleva a cabo aspirando del agujero **1** al **6** y soplando del **7** al **10**), por lo que deberíamos recurrir a una técnica muy avanzada que al momento no estamos en condiciones de implementar: los **Overbends**. En cambio, con una armónica de **C**, la escala de **blues** en **G** prácticamente ya está hecha, pues la mayoría de las notas de la escala de **blues** en **G** pertenecen a la escala de **CM**, que es en la que está entonada la armónica en **C**. Las notas faltantes, que son el **Bb** y el **Db**, se efectúan mediante **bendings**. He aquí el por qué se toca en una escala con un instrumento que «*teóricamente*» está en otra.

DIFERENTES ESCALAS MAYORES Y SUS RELATIVAS MENORES CON UNA MISMA ARMÓNICA.

Aparte de tocar escalas de **blues**, también pueden ejecutarse escalas mayores naturales y menores antiguas con una única armónica. Se puede desarrollar un total de 6 escalas con la misma armónica diatónica: 3 escalas mayores distintas y sus 3 relativas menores. Estas escalas son: la tonalidad en que está la armónica, su relativa menor, las escalas siguientes contiguas en el círculo de 5^{ntas.} (una 5ª para arriba y una 5ª para abajo) y las relativas menores de estas dos últimas. El cuadro siguiente sirve de ejemplo aclaratorio, como siempre, para una armónica en **C**:

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

| Tonalidad de la armónica: | Escalas que con ella pueden desplegarse: | Fórmula para la obtención de la nueva escala: | Notas prohibidas: | Tónicas (notas de arranque y final): |
|---------------------------|--|--|-------------------|--------------------------------------|
| Por ejemplo, C | C (igual al modo jónico) | Escala en que está la armónica, para este caso C . | Ninguna. | 1, 4, 7 y 10 sopladados. |
| | G | 1 5ª. J ascendente respecto de la escala en que está la armónica. | 5 y 9 aspirados. | 2 aspirado, 3, 6 y 9 sopladados. |
| | Dm antigua | La relativa m de la 5ª J descendente. | 3 y 7 aspirados. | 1, 4 y 8 aspirados. |
| | Am antigua (igual al modo eólico) | La relativa m de la escala en que está la armónica. | Ninguna. | 6 y 10 aspirados. |
| | F | 1 5ª. J descendente respecto de la escala en que está la armónica. | 3 y 7 aspirados. | 5 y 9 aspirados. |
| | Em antigua | La relativa m de la 5ª J ascendente. | 5 y 9 aspirados | 2, 5 y 8 sopladados. |

CONCLUSIÓN: con una misma armónica diatónica podremos efectuar 7 escalas modales, 4 escalas de *blues*, las 2 escalas mayores hacia ambos lados en el círculo de 5ntas. y sus 2 relativas menores Antiguas respectivas, aunque con ciertas restricciones. Todas, hacen un total de 15 escalas. Sin embargo, mediante el uso de **Overbends**, podríamos efectuar las 12 escalas de blues (hasta la posición **12ª**) e inclusive la escala cromática de punta a punta de la armónica, ampliando su rango o extensión de tres 8^{vas.} a tres 8^{vas.} más una 2ªm.

EJEMPLOS QUE FIGURAN EN EL CACIONERO.

Un ejemplo de escala mayor en *folk* es **Blowing in the Wind** (ver cancionero), y en *country* **Oh! Susanna**; uno de la 2ª. Posición o Cross Harp es **Mannish Boy**, en el que con una armónica en **D** toco una melodía que está en la escala de *blues* de **A**. El **C#** característico de la escala de **D Mayor** (escala en que está la armónica) se dobla para obtener el **C** típico de la escala de *blues* en **A**, ya que el intervalo **A-C** es una **3ªm**, también llamada «*blue note*», que es uno de los intervalos que definen la escala de blues. Nótese que en el ejemplo han quedado en su mayoría notas aspiradas, que es lo que identifica en cierta forma a esta posición. Del modo menor tenemos a **Luna Tucumana** (en el cancionero folklórico). Recordemos que las escalas menores suelen usarse todas juntas (Natural o Antigua, Armónica y Bachiana). Esta canción se ejecutará en una armónica entonada en **C** (la relativa mayor de **Am**).

Un ejemplo de *música modal* es **What Shall We Do With The Drunken Sailor**, que es una melodía en **modo dórico (Dm)**, que por no ser tonal (pues es modal) carece de acordes de dominante y de sensible que resuelva.

Cuando se tocan melodías con armónicas diatónicas, a veces pueden surgir problemas con notas que no están en la armónica o que son imposibles de obtener mediante **bending**; en esos casos es cuando se debe recurrir a la cromática, dada su versatilidad para producir las alteraciones. Otras veces, es necesario hacer **bendings** o **efectos** sin ayuda de las manos, pues si uno toca con un soporte, como hace **Bob Dylan**, mientras las manos están ocupadas con otro instrumento, en este caso la guitarra, se requerirá mayor destreza (escuchar el solo **TRE-MEN-DO** de *All Along the Watchtower*, del disco **John Wesley Harding** o del **Greatest Hits, Vol. 2**).

VIBRATO CON LA GARGANTA.

El Vibrato es una pulsación periódica que afecta el timbre, la altura y la intensidad de un sonido, confiriéndole flexibilidad. Es la leve ondulación en la emisión de un sonido, la oscilación en la afinación de una nota. Debe salir una nota ondulante, y a la vez sostenida, que no se corte. Se lo obtiene variando la fuerza del soplo. La variación de altura es de entre $\frac{1}{4}$ de tono y casi un semitono, por lo que el vibrato ya de por sí implica un leve

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

bending. Esta técnica se logra cambiando el tono de una nota muy ligeramente y permitiendo luego a la misma retornar a su tono original, pero haciéndolo rápido. Usualmente esto se crea por la parte de atrás de la garganta. El proceso es lo mismo que ocurre cuando se tose. La parte trasera de la garganta aparentemente se expande y luego se contrae muy rápidamente. Se puede practicar esto tosiendo muy sutilmente, lento y espaciado al principio, pero luego aumentando la proporción (más toses por cada segundo), no la intensidad, o sea, las toses cada vez más juntas pero sin aumentar el volumen. Ahora, con esto en mente, se toma la armónica y se toca una nota individual entre el agujero 1 y 6 soplando. Tosiendo muy levemente en la celda respectiva, el aire fluirá directamente dentro de ésta, y entonces se producirá un tono. Ahora se incrementará la proporción de la tos lentamente hasta que una tos se mezcle dentro de la otra, hasta que se ligen sucesivamente, una pegadita de la otra. Al principio se puede obtener un efecto tipo staccato, pero con la práctica, la nota puede empezar a sostenerse y ondular, produciéndose así el vibrato. El proceso es exitoso en las notas sopladas; se puede practicar también en las aspiradas: esto es lo mismo, excepto que se debe inhalar y toser ligeramente, como un hipo.

Cuando hacemos un vibrato, lo que sucede es que llevamos a cabo pequeños bends (o bendings) ligados a notas naturales, todo muy rápido. En el **Vibrato de garganta** lo que ocurre es que se mueve la garganta a periodos regulares (*a tempo*). Se contraen y expanden unos pequeños músculos que están en la garganta, cerca de las amígdalas.

Para que los trémolos y vibratos queden bien, deben tocarse “*a tempo*”, es decir, al doble, cuádruple o más rápido, en relación al pulso de la canción que se esté tocando. El Vibrato se indica mediante la siguiente simbología: ^^^^

LA ESTRUCTURA DE ACORDES.

Es una secuencia o progresión de acordes que forma el verso de una canción.

PATRONES ARMÓNICOS.

Patterns o progresiones armónicas. Son sucesiones de acordes, formados sobre determinados bajos puestos en un orden particular y regido por un principio acústico.

IIm7 – V7 – Imaj7⁴ (conocida en la jerga como 2º-5º-1º, variante de IV – V – I, donde aparecen las 3 funciones tonales y muy usada en jazz).

Imaj7 – VIm7 – IIm7 – V7

Imaj7 – V7 – IVmaj7 – V7

LA ESTRUCTURA DE ACORDES DEL BLUES DE DOCE COMPASES.

La estructura del *blues*, el *rock* y el *rhythm & blues*, en muchos casos, está basada en una serie de acordes repetitiva, compuesta por 3 versos que en total suman 12 compases. En este ordenamiento, en su versión más genérica y difundida, suele usarse la siguiente progresión armónica:

compás ⁴/₄ para *rock* ó ¹²/₈ para *blues* | I | I | I | I | IV | IV | I | I | V | IV | I | V :|| I ||

Cada número romano corresponde a un compás, y representa sobre que grado de la escala se efectuó el acorde. 1ª = V y 2ª = I significa que de la “x” cantidad de veces que se repite el verso o progresión anterior, “x – 1” veces se toca el acorde de V grado en el último compás de dicho verso o progresión, a modo de vuelta o “*turnaround*”, pues este acorde actúa como dominante de la tonalidad, generando tensión y forzando la conclusión en I (donde vuelve a comenzar la secuencia) y una sola vez (en el final), se toca el acorde de tónica, para terminar en reposo. El compás de 12/8 está formado por 4 tiempos de negra con puntillo.

También puede ser: ⁴/₄ ó ¹²/₈ | I | I (ó IV7) | I | ^{V7}/_{IV} | IV7 | IV7 | I | I | V7 | IV7 | I | V7 :|| I ||

⁴ Esta es una concatenación de acordes, llamada **Cadencia Perfecta** (pues contiene las 3 funciones) o de **Primera Especie**, y es muy frecuente ver su aparición en *jazz*, aunque no es privativa de este estilo.

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

Donde en el 2º compás es optativo usar uno u otro acorde (I ó IV) y en el 4º compás se toca el acorde de dominante del 5º compás (eso significa V^7/IV), para que “tire” hacia este último. Básicamente la estructura es similar a la progresión armónica anterior, sólo que más disonante.

BLUES DE DOCE COMPASES EN LAS ESCALAS MÁS USUALES.

Patrón de progresiones: $4/4$ ó $12/8$ | I | I | I | I | IV | IV | I | I | V | IV | I | V :||
 | C | % | % | % | F | % | C | % | G | F | C | G :||
 | D | % | % | % | G | % | D | % | A | G | D | A :||
 | E | % | % | % | A | % | E | % | B | A | E | B :||
 | G | % | % | % | C | % | G | % | D | C | G | D :||
 | A | % | % | % | D | % | A | % | E | D | A | E :||

Cada número romano indica el grado de la escala sobre el cual se efectuó el acorde, y dura un compás de 4 tiempos.

$1^a \rightarrow 2^a \rightarrow$

Otro patrón de **blues en E**: $4/4$ || E | E (ó A7) | E | E7 | A7 | A7 | E | E | B7 | A7 | E | B7 | E :|| (si es un turnaround, en el último compás se toca B7, y si es el final del tema, E).

Este último patrón no es ni más ni menos que la segunda progresión de acordes del título anterior (más disonante).

Otro estándar de **blues** muy empleado, con una pequeña modificación en el último compás respecto de la progresión básica ya citada, es el representado por los siguientes grados:

$4/4$ ó $12/8$ | I | I | I | I | IV | IV | I | I | V | IV | I | I V :||
 en **E** sería: | E | % | % | % | A | % | E | % | B | A | E | E B :||, donde en el último compás, E dura 2 tiempos de negra (para $4/4$) ó 2 tiempos de negra con puntillo (para $12/8$) y B los otros 2 restantes.

Blues en E sobre bicordios de 5ª: ||: E5 | % | % | % | A5 | % | E5 | % | B5 | A5 | E5 | B5 :||

OTROS PATRONES.

$1^a \rightarrow 2^a \rightarrow$

$4/4$ ó $12/8$ | I | I | I | V^7/IV | IV | IV | I | I | V7 | V7 | I | V7 :|| I ||

$1^a \rightarrow 2^a \rightarrow$

Que por ejemplo, en **G** sería: $4/4$ ó $12/8$ | G | G | G | G7 | C | C | G | G | D7 | D7 | G | D7 :|| G ||

$1^a \rightarrow 2^a \rightarrow$

$4/4$ ó $12/8$ | I | IV7 | I | V^7/IV | IV7 | IV7 | I | I | V7 | IV7 | I IV | V7 :|| I ||

$1^a \rightarrow 2^a \rightarrow$

Que por ejemplo, en **A** sería: $4/4$ ó $12/8$ | A | D7 | A | A7 | D7 | D7 | A | A | E7 | D7 | A D | E7 :|| A ||

Básicamente son todas variaciones sobre el patrón original, que es el primer esquema de la pág. 14.

BLUES DE 8 COMPASES.

Otro modelo estándar de **blues**, aparte del de 12 compases, es el de 8.

Ejemplo en **G**:

| G | G7 | C | C#°7 |
 | G B7 E7 | A7 D7 | G C | G D7 |

Si procedemos a colocarle los grados a la progresión de acordes anterior, nos queda la siguiente estructura:

| I | I7 | IV | IV#°7 |

| I III7 VI7 | II7 V7 | I IV | I V7 |

Pero ésta no nos dice nada, más que mostrarnos que además de los archidifundidos I-IV-V también se usaron el II, III y VI. Aunque, si estudiamos el porqué de cada cadencia con detenimiento y en lugar de analizar cada acorde aisladamente lo estudiamos dentro del contexto en que se halla, notaremos lo siguiente:

| I | $\overset{V7}{/IV}$ | IV | $IV^{\#o7}$ |
 | I $\overset{V7}{/VI}$ $\overset{V7}{/II}$ | $\overset{V7}{/V}$ V7 | I IV | I V7 |

O sea, se ha formado una cadena de dominantes, en la cual, entre el 5º y 6º compás, sucede que aparecen dominantes secundarios⁵ que resuelven en el siguiente acorde, el cual a su vez es también dominante y concluye en el próximo, y así sucesivamente.

También, lo podemos interpretar como la progresión II-V-I⁶, una de las más usadas en *jazz*:

| I | $\overset{V7}{/IV}$ | IV | $IV^{\#o7}$ |
 | I $\overset{II7}{/II}$ $\overset{V7}{/II}$ | II7 $\overset{II7}{/IV}$ | $\overset{V}{/IV}$ IV | I V7 |

ESCALAS DE BLUES.

La escala mayor contiene notas usadas en música clásica; la escala de *blues* contiene notas usadas en *blues* y también en *jazz*. El origen de la escala de *blues* es incierto, ésta es derivada de la música Afro-americana del siglo XIX y principios del XX (ver *Escala pentatónica africana* en pág. 18).

Hay tres posiciones que son las más comunes para tocar la armónica (1ª, 2ª y 3ª), y sobre éstas se desarrollan tres escalas de *blues*. La escala de *blues* está formada por los siguientes intervalos: **T** - **3ªm** - **4ªJ** - **5ªdim** - **5ªJ** - **7ª** ó **7ªm** - **8ªJ**. Las notas más relevantes, que son la **tónica** y las **blue notes** (**3ªm**, **5ªdim** y **7ªm** en el modo Mayor – *notas tristes* o *melancólicas*: notas que están 1 semitono por debajo de las notas de la escala Mayor –), están en **negrita**, las restantes en cursiva.

La escala de *blues* en C (para dar un ejemplo), genéricamente, está formada por las siguientes notas: **C-Eb-F-Gb-G-Bb-C**. A su vez, las escalas de *blues* entre distintas generaciones difieren entre sí: los jazzeros usan ésta: **1ª** - **3ªm** - **4ªJ** - **5ªb** - **5ªJ** - **7ªm** - **8ªJ/1ª** (por ejemplo, en C: **C-Eb-F-Gb-G-Bb-C**, que no es otra cosa que la escala pentatónica menor con el agregado de la 5ªb), y los rockeros esta otra: **1ª** - **3ªm** - **3ªM** - **4J** - **5ªb** - **5ªJ** - **7ªm** - **8ªJ/1ª** (un ejemplo, también en C: **C-Eb-E-F-Gb-G-Bb-C**, en **negrita: blue notes**). Hay sólo una nota de diferencia entre ambas escalas, que es la 3ªM. Otros, por ejemplo, usan ésta (en C): C-D-Eb-E-F-Gb-G-A-Bb-B-C. Del mismo modo, los jazzeros llaman *blues* a una forma de *jazz*, en la cual los guitarristas no estiran, entre otras cosas, cuando los rockeros llaman *blues* a lo que toca **Muddy Waters**, **John Lee Hooker** o **B. B. King**, una música orillera del río **Mississippi** de la primera mitad del siglo XX, donde la estirada en las cuerdas de la guitarra es casi inevitable. Es algo similar a la diferencia entre la *milonga porteña* de los tangueros y la *milonga campera* de los folkloristas.

Armónicamente, el *blues* es Mayor, pero, **melódicamente**, mire Ud. y aunque esto que voy a decir parezca medio loco, es **menor-Mayor**.

TURNAROUND.

Es la progresión armónica que se origina, por ejemplo, en los 2 últimos compases de una serie de 8 ó 12.

También se llama *cierre de vuelta* o *giro de blues*. Es una fórmula aplicada al final del tema, partiendo desde el último acorde de tónica y reemplazando al acorde final del tema por una secuencia armónica que genera la tensión necesaria para arrancar de vuelta.

BLUES BÁSICO EN CROSS HARP (SIN NOTAS DOBLADAS).

⁵ *Blaugen-Ballin, Luis*, Armonía y Composición Pedagógicas, pág. 9, Recursos, Dominantes secundarios.

⁶ *Blaugen-Ballin, Luis*, Ídem, pág. 9, Recursos, Cadencia II-V-I.

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

I
 | 2 2 3 3 4 4 5 5 | 5 5 5 5 4 4 3 3 | 2 2 3 3 4 4 5 5 | 5 5 5 5 4 4 3 3 |
 IV
 | 4 4 5 5 6 6 6 6 | 7 7 6 6 6 6 5 5 | 2 2 3 3 4 4 5 5 | 5 5 5 5 4 4 3 3 |
 V
 | 4 4 6 6 5 5 4 4 | 4 4 5 5 4 4 3 3 | 2 2 3 3 4 4 5 5 | 5 5 4 4 ||

Acordes para armónica en C:
 I = G; IV = C; V = D.

Opciones: pueden cambiarse los 3 por 3B = nota Bb (para una armónica en C). También pueden cambiarse los 7 del 6º compás por 6 overblow = nota Bb = 7ªm del IV, con lo cual, en lugar de armonizar el IV con C lo hacemos con C7, que con el 5 del compás dos = F = 7ªm del I agregan disonancia al blues.

OTRAS ESCALAS.

- **ESCALA PENTATÓNICA GRIEGA: F-G-A-C-D**

- **ESCALA PENTATÓNICA MAYOR** (las distancias interválicas son iguales a la anterior).

Se usa para tocar **rock**. Se arma de la siguiente forma: T-2ªM-3ªM-5ªJ-6ªM-8ªJ

Ejemplo **CM**: C-D-E-G-A-C = 1 1 2 2 3BB 4 (armónica en C).

GM: G-A-B-D-E-G = 2 3BB 3 4 5 6 (armónica en C).

- **ESCALA PENTATÓNICA menor** (V modo de la Pentatónica Mayor).

Se usa para tocar **rock**. Las notas son las mismas que la pentatónica mayor, lo que cambia es la tónica.

Ejemplo **Am**: A-C-D-E-G-A = T-3ªm-4ªJ-5ªJ-7ªm-8ªJ

Un tema en esta escala es **“Post-crucifixión”** de *Pescado Rabioso*. Está en el disco **“Desatormentándonos”**. Otros temas en escala pentatónica son **Black Night** de *Deep Purple*, el *solo* de **Let it Be** de *Los Beatles*, **You Really Got Me** de los *Kinks*, **Walk of life** de *Direstraits*, etc.

- **ESCALA PENTATÓNICA MENOR UTILIZADA POR JOHN COLTRANE.**

T-2ªM-3ªm-5ªJ-6ªM-8ªJ.

- **ESCALA PENTATÓNICA MENOR CON NOTAS DE PASO.**

En inglés se llaman leading tones. No es otra cosa que la escala de **blues completa** (ver más abajo).

T-2ªM-3ªm-3ªM-4ªJ-5ªdim-5ªJ-6ªM-7ªm-7ªM-8ªJ

Ejemplo en **Cm**: C-D-Eb-E-F-Gb-G-A-Bb-B-C

- **ESCALA DE BLUES** (de los jazzeros).

Es la escala menor pentatónica con el agregado de la 5ªb. Se usa para tocar **jazz**, **blues** y **R&B**. Estructura: T y ½-T-St-St-T y ½-T: 1ª - 3ªm - 4ªJ - 5ªb - 5ªJ - 7ªm - 8ªJ/1ª, en negrita: **blue notes** (*notas tristes o melancólicas*: notas que están un semitono por debajo de las notas de la escala Mayor).

C-Eb-F-Gb-G-Bb-C

G-Bb-C-Db-D-F-G

D-F-G-Ab-A-C-D

A-C-D-Eb-E-G-A

E-G-A-Bb-B-D-E; es la del ejemplo que está a continuación:

Estructura: I-IIIb-IV-Vb-V-VIIb-I

Un tema en esta escala es **Sunshine of Your Love** de **Cream** y **Rompecorazones** de **Led Zeppelin**. También el **jazz Sunny** de **Hebb** está en esta escala.

- **ESCALA DE BLUES** (de los rockeros).

Es similar a la escala anterior, sólo que con el agregado de la 3ªM.

T - 3ªm - 3ªM - 4J - 5ªdim - 5J - 7ªm - 8ªJ

C-Eb-E-F-Gb-G-Bb-C. En negrita: blue notes.

G-Bb-B-C-Db-D-F-G

D-F-F#-G-Ab-A-C-D

A-C-C#-D-Eb-E-G-A

E-G-G#-A-Bb-B-D-E

- **ESCALA DE BLUES COMPLETA** (otra versión).

Surge de agregarle a la escala mayor las 3 blue notes.

C-D-Eb-E-F-Gb-G-A-Bb-B-C. En negrita: escala básica de **blues** de los jazzeros.

G-A-Bb-B-C-Db-D-E-F-F#-G

D-E-F-F#-G-Ab-A-B-C-C#-D

A-B-C-C#-D-Eb-E-F#-G-G#-A

E-F#-G-G#-A-Bb-B-C#-D-D#-E

Generalmente, lo que se hace es utilizar una versión simplificada de esta escala, no esta versión completa, por lo que se procede a dejar sólo las 3 notas tonales (I, IV y V; por ejemplo para D: D-G-A) y las 3 blue notes (3ª b, 5ª b y 7ª b; para D: F-Ab-C), por lo que nos queda, para D, una escala de **blues** con las siguientes notas: D-F-G-Ab-A-C-D (la de los jazzeros):



Escala de **blues** en D (completa).

Versión simplificada de la escala anterior.

- **ESCALA PENTATÓNICA AFRICANA.**

Ejemplo C: C-D-F-G-A. Faltan la 3ª (E) y la 7ª (B).

La escala de **blues** pareciera surgir como modificación de la **pentatónica africana** (proveniente de la zona comprendida entre el **Congo** y **Costa de Marfil**), pues debido a la ausencia de la 3ª y la 7ª en su estructura y ante la obligatoriedad de entonarlas cuando se presentaban en los cantos, los negros esclavos de Norteamérica, al desconocer su entonación, las afinaban entre medio de las dos notas que las comprenden, originando las **blue notes** al bemolizar la 3ª y 7ª de la escala mayor y barriendo con glissandos el rango que va de 3ªM a 3ªm y de 7ªM a 7ªm, haciendo que la escala oscile entre mayor y menor, lo que genera una inestabilidad o amodalidad. Estos glissandos originaron los **bendings**. Esto no está escrito en ningún libro, es sencillamente una deducción luego de haber hecho un estudio antropológico del tema.

ESCALAS PENTATÓNICAS ASIÁTICAS.

Todas tienen un intervalo de 2 tonos (3ª M) entre el A y el C# (para estos 3 ejemplos en D):

- **ESCALA PELOG (Lejano Oriente).**

D-F#-G-A-C#-D

- **ESCALA HIRO-JOSHI (Japón).**

D-F#-G#-A-C#-D

- **ESCALA KUMOI (Japón).**

D#-F#-G#-A-C#-D#

BENDING (DOBLADO).

Mucho de lo que se toca en **Blues, Folk, Country Western** y **Jazz** comprende a la técnica llamada “**bending**” o **doblado** en nuestro idioma. Esta técnica es muy efectiva, especialmente en el estilo **Cross Harp** (tocar con **armónica cruzada**). Es algo similar a lo que hacen los guitarristas cuando estiran una cuerda, sólo que éstos logran que la nota suba, y en la armónica la nota desciende. Yo uso esta técnica para tocar *tangos* y *zambas*.

Bending es el proceso de cambiar el tono de unas notas alterando la posición de la lengua y la mandíbula. Permite crear notas adicionales que no pertenecen a la escala en que está entonada la armónica. Para lograr notas claras, individuales y que suenen limpias, la lengua debe estar abajo, hacia el fondo de la boca. Si esto es así, la mandíbula seguirá la posición de la lengua y extenderá ésta misma, creando una cámara abierta dentro de la boca. Todas las notas deberán tocarse de este modo.

Para doblar una nota, se empieza con la posición explicada arriba, pero luego se va levantando suavemente la lengua hacia la parte superior de la boca. El maxilar automáticamente va hacia arriba. Esto cambiará el aire que fluye alrededor de la lengüeta, causando también que varíe el tono. Normalmente el tono de una nota descenderá creando una nota más grave. Algunas notas son más fáciles de doblar que otras. Las notas que más se doblan en Cross Harp son 2, 3, 4 y 6 aspiradas y 8, 9 y 10 sopladas. Para empezar, las notas número 2, 3 y 4 aspiradas son las notas primarias en las que hay que concentrarse. Asimismo, en algunas escalas se dobla más fácil que en otras.

De todo esto se deduce que **bending** es el acto de estrechar la vía de aire en la garganta, aumentando y apretando los músculos de la lengua. Sólo cuando se logra el exacto grado de estrechamiento se obtiene la nota doblada. Este grado difiere en cada nota de cada escala en la que se afinan las armónicas. Además, algunas notas sólo pueden doblarse para abajo hasta un cierto grado; otras notas pueden doblarse más. Las notas pueden doblarse para abajo un semitono, dos semitonos (1 tono) o tres semitonos (1 ½ tonos).

Otro recurso o yeite para doblar notas es colocar la armónica entre los labios, llevando la parte trasera hacia arriba y aspirando. La lengua debe tocar la parte superior del paladar y la mandíbula debe retroceder como cuando se bosteza (ver fig. 10). También deben cerrarse más los labios. De todas formas, este sistema no lo recomiendo, pues si bien predispone en cierto modo a que dentro de la boca se acomode todo para lograr el bending, se pierde mucha fuerza en el sonido.

El Bending aspirado se logra aspirando con fuerza desde el diafragma, sacándolo para afuera, por lo general, pronunciando la sílaba “tu” para adentro (en este caso sale un bending que comienza con un staccato); el Bending soplado, que es el que se produce en los agudos, se lleva a cabo frunciendo la boca como para silbar y también haciendo fuerza desde el diafragma, metiéndolo para adentro, que venga desde allí el apoyo aéreo necesario para darle firmeza a la columna de aire proveniente de los pulmones. Para hacer este bending debemos adecuar la estructura de la cavidad de resonancia, que no es otra cosa que la boca y la garganta, al tiempo que soplamos con más fuerza que de costumbre; esto se lleva a cabo bajando la mandíbula y llevando la lengua un poco hacia atrás y hacia abajo, haciéndola tocar contra los dientes inferiores. Deben quedar los labios bien adheridos a la armónica, tiene que estar todo perfectamente hermético, para no perder presión, pues esto es crucial para que salga este bending. Entonces focalizamos el soplido en la celda 8, aumentando la presión de la columna de aire, y recién ahí la nota baja.

Lo que sucede físicamente dentro de la armónica cuando hacemos un **bending**, lo explico a continuación:

Aspirado: primero vibra la lengüeta inferior (la que lo hace cuando se aspira solamente), luego se “*engancha*” también la otra y lo hacen ambas, para finalmente quedar vibrando sólo la soplada.

Soplado: primero vibra la lengüeta soplada, después se acopla la otra y lo hacen juntas, para finalmente quedar vibrando sólo la aspirada.

Aparte del **Bending convencional** existe el **Overbend** o **Sobre-doblado**, que se divide en el **Overblow** (Sobresoplado o Supersoplado) y el **Overdraw** (Sobreaspirado), pero en este método no son tratados.



Fig. 10.

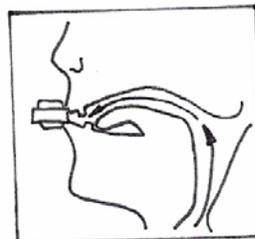


Fig. 10 Bis
Bending soplado.

AUDIOPERCEPTIVA.

En el proceso de Audio perceptiva, primero se debe aprender a **escuchar** (que no es lo mismo que oír), luego a **registrar**, y recién después a **emitir**. Si no reproducimos con exactitud lo que escuchamos, nos puede suceder que un bending nos salga alto y que no baje verdaderamente hasta la nota en cuestión. Para ello existen programas de ayuda como el **Bendometer**, que está bajo **Java**. Esto es una ventaja para quienes asisten a un Conservatorio o Escuela de música popular, ya que la materia Audioperceptiva es una de las más importantes, imprescindible y excluyente para el músico. En ella se efectúan dictados melódicos, con bajos, melodía y acordes, etc. Mucha gente que canta mal es porque escuchó mal, o no procesó debidamente lo que escuchó.

BENDING. NOMENCLATURA.



ó **3B** = significa que es una nota de la celda N° 3 aspirada y a la vez doblada 1 semitono. También suele representarse el bending por medio de una grafía tipo un resorte, indicando el número de celda. Cada B indica un descenso de 1 semitono.

NOTAS QUE PUEDEN DOBLARSE.

1 1B 2 2B 2BB 3 3B 3BB 3BBB 4 4B 5 5B 6 6B 7 7B 8 8B 9 9B 10 10B 10BB agujeros o celdas
D Db G Gb F B Bb A Ab D Db F E* A Ab C B E Eb G Gb C B Bb Notas

Sub o súper-índices de las flechas:

- 1: nota doblada un semitono (bending) = B;
- 2: nota doblada dos semitonos (doble bending) = BB;
- 3: nota doblada tres semitonos (triple bending) = BBB.

* Ciertas veces, la nota del agujero número 5 aspirada (**F**) puede doblarse levemente, y ésta no alcanza a bajar hasta **E**, sino que sólo lo hace hasta un punto intermedio entre **E** y **F** (lo que los violinistas suelen llamar "comas", o cuartos de tono en lenguaje musical). Para que descienda hasta **E** es necesario la firmeza en la columna de aire.

TOCANDO "BLUES".

Hay 2 formas básicas de tocar **Blues** con una armónica diatónica: una es **tocando con Bending** (obteniendo «*blue notes*», más difícil), ya sea tocando en 1ª. Posición o Straight Harp (página siguiente) o en 2ª. Posición o Cross Harp (idem), la otra es **tocando en 2ª. Posición o Cross Harp sin Bending** (más fácil) (a continuación).

TOCANDO LA ARMÓNICA EN C EN LA ESCALA DE G: ARMÓNICA EN SEGUNDA POSICIÓN O CROSS HARP.

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

Es más fácil tocar *blues* en la escala de **G**, si usamos una armónica en **C**. Esto se debe a que la armónica en **C** puede producir más fácilmente una escala de *blues* en la tonalidad de **G**.

Cuando se toca en la escala de **G** con una armónica en **C** se dice que se está tocando en segunda posición o Cross Harp. Cuando se toca en Cross Harp, la escala de la armónica se encuentra a un intervalo de 5ª justa descendente con respecto a la escala del *blues*. Entonces si queremos tocar en la escala de **G**, deberemos usar una armónica en **C**. Cross Harp significa Armónica Cruzada.

ESCALA DE BLUES EN 2^{da}. POSICIÓN O CROSS HARP.

-SIN BENDING.

Patrón de la escala de *blues* en Cross Harp sin bending para cualquier armónica (la manera más fácil de tocar blues):

1 1 2 2 3 3 4 4 5 5 6 6 7 7 8 8 9 9 10 10
C D E G B C D E F G A B C D E F G A C

Recordar que debe tocarse en una armónica entonada en la escala inmediata inferior en el círculo de 5ntas. a la tonalidad en que esté el *blues*, o lo que es lo mismo, a una distancia interválica de 5ª J descendente (ó 4ª J ascendente). Por ejemplo, si el *blues* está en **C**, se usará una armónica en **F**. Como se advierte, la escala de *blues* en 2^{da}. Posición sin Bending utiliza todas las notas de la armónica de punta a punta. El ejemplo anterior es para una armónica en **C**, tocando un *blues* en **G**.

-CON BENDING.

Patrón de la escala de *blues* en Cross Harp con notas dobladas para cualquier armónica (el modo más adecuado o el óptimo para tocar *blues*):

1 1B 1 2 2BB 2 3 3BB 3B 3 4 4B 4 5 5 6 6 7 7 8 8 9 9 10 10BB 10B 10
C Db D E F G A Bb B C Db D E F G A B C D E F G A Bb B C

Recordar que se deberá tocar en una armónica afinada una 5ª J para abajo respecto de la escala en que esté el *blues*. Esta es la mejor forma de tocar *blues* y la preferida por los músicos. En el ejemplo: armónica en **C**, *blues* en **G**.

ESCALA DE BLUES EN 1ª POSICIÓN O STRAIGHT HARP CON BENDING.

Patrón de la escala de *blues* en Straight Harp con notas dobladas para cualquier armónica (la forma más complicada de tocar *blues*):

1 1 2 2BB 2B 2 3 3BB 3B 4 4 5 5 6 6 7 8 8B 8 9 9B 9 10 10BB 10
C D E F Gb G A Bb C D E F G A C D Eb E F Gb G A Bb C

Recordar que debe tocarse en una armónica entonada en igual escala que el *blues*. Nótese que quedaron muchas notas dobladas, inclusive algunas de ellas donde se requiere doble bending, quedando de esta forma una escala muy difícil de tocar. El ejemplo es para una armónica en **C**, tocando un *blues* también en **C**.

ESCALA DE BLUES EN 3ª POSICIÓN O SLANT HARP.

La manera menos común de tocar *blues*, es tocar un *blues* en **D** con una armónica en **C**. Se dice entonces que se está tocando en tercera posición, a veces llamada **Slant Harp**. Este término significa Armónica Oblicua y representa menos del 2% de todos los *blues*. Es una suerte de **doble cross harp**. Ver tablatura en pág. 10.

LA ESCALA DÓRICA Y LA ESCALA DE BLUES EN TERCERA POSICIÓN.

La escala de *blues* en tercera posición difiere sólo ligeramente de la escala dórica. La escala de *blues* en tercera posición requiere bending (ver pág. siguiente).

Sobre acordes menores puede emplearse el modo dórico (por ejemplo, sobre una progresión de *blues* con acordes menores).

La escala dórica, que posee leves alteraciones con respecto a la escala de *blues* en tercera posición, se toca sin bending entre los agujeros 4 y 8 (armónica en C), y es una de las escalas modales más utilizadas, junto con la escala menor antigua:

Escala Dórica: NOTAS: D E F G A B C D
 4 5 5 6 6 7 7 8



Escala dórica de D.

ESCALA DE BLUES EN 5ª POSICIÓN.

Esta escala prácticamente no se utiliza. Ver tablatura en pág. 10.

LAS ESCALAS DE BLUES CON EXTENSIÓN DE UNA 8ª.

- **LA ESCALA DE BLUES EN SEGUNDA POSICIÓN O ESCALA DE CROSS BLUES.**

| | |
|-----------------|-----------------|
| Subiendo | Bajando |
| 2 3B 4 4b 4 5 6 | 6 5 4 4B 4 3b 2 |
| G Bb C Db D F G | |

Todas estas escalas corresponden a la versión más difundida de la escala de *blues*, dentro del ambiente de la armónica, que es la de los jazzeros (sin la 3ªM).

- **LA ESCALA DE CROSS BLUES SIN BENDING (SIN NOTAS DOBLADAS).**

| | |
|---------------|---------------|
| Subiendo | Bajando |
| 2 3 4 4 4 5 6 | 6 5 4 4 4 3 2 |
| G B C C D F G | |

- **LA ESCALA DE CROSS BLUES EN LA OCTAVA GRAVE.**

| | |
|-------------------|-------------------|
| Subiendo | Bajando |
| 2 3B 1 1B 1 2BB 2 | 2 2BB 1 1B 1 3b 2 |
| G Bb C Db D F G | |

- **LA ESCALA DE BLUES EN TERCERA POSICIÓN.**

| | |
|----------------|----------------|
| Subiendo | Bajando |
| 4 5 6 6B 6 7 8 | 8 7 6 6B 6 5 4 |
| D F G Ab A C D | |

- **LA ESCALA DE BLUES EN PRIMERA POSICIÓN O ESCALA DE STRAIGHT BLUES.**

| | |
|---------------------|---------------------|
| Subiendo | Bajando |
| 7 8B 9 9B 9 10BB 10 | 10 10BB 9 9B 9 8B 7 |
| C Eb F Gb G Bb C | |

- **LA ESCALA DE BLUES EN PRIMERA POSICIÓN, 8ª GRAVE.**

Ésta es una versión incompleta de la escala, ya que nos está faltando la nota Eb.

| | |
|-------------------|-------------------|
| Subiendo | Bajando |
| 1 2 2BB 2B 2 3B 4 | 4 3B 2 2B 2BB 2 1 |
| C E F Gb G Bb C | |

Nota: Adviértase que la mayor parte de las notas de las escalas de *blues* son aspiradas, excepto las notas de la escala de *blues* en primera posición; en esta posición debe manejarse muy bien la técnica del bending en el agujero 10 soplado. Los bendings soplados se aprenden siempre después de los aspirados, ya que se usan menos que estos últimos. Aparte, siempre será más difícil doblar una nota soplada que una aspirada, pues las lengüetas son más duras; es por ello también que debe comenzarse por los bendings aspirados. Los bendings soplados son más fáciles en armónicas afinadas en **G** o **A**, pues las lengüetas son más largas, y por lo tanto más dúctiles. Cuanto más cortas sean las lengüetas, más duras serán.

CLASIFICACIÓN DE LAS NOTAS SEGÚN EL GRADO DE DIFICULTAD PARA DOBLARLAS.

- **LAS NOTAS MÁS FÁCILES DE DOBLAR.**

4B 3B

Se logran pronunciando la sílaba “tu” mientras se aspira (sale el bending arrancando con un staccato). Si pronunciamos “tue”, sale el bending ligado con la nota natural.

- **LAS NOTAS INTERMEDIAS.**

1B 2B 2BB 3BB 3BBB 5B 6B

Son todas aspiradas. El Bending de la celda 1 es más gutural. La *g, j, k* predisponen a que la garganta se posicionen correctamente. El del agujero 2 es palatal el primero (desde la parte media) y gutural el segundo.

Los bendings de la celda 3 son todos palatales. En el primero la lengua debe tocar los dientes, en el segundo la parte media del paladar, y en el tercero la parte trasera. El del agujero 5 es lo mismo que el del 4. En el de la celda 6, la succión debe ser más uniforme que en las demás, si no cuesta sostenerlo.

El bending del 2 cuesta más pues al ser más grave es más pesado, en cambio el 4 se saca más fácilmente, pues esta lengüeta es más dúctil. Aparte este último bending es de 1 st, cuando el del 2 es de 1 tono. En el del 7 cuesta llegar al B.

- **LAS NOTAS MÁS DIFÍCILES DE DOBLAR.**

Evidentemente, son las sopladas. Estas notas requieren elevadas exhalaciones de aire. Para facilitar el ejercicio, se arranca de la nota natural y se pasa luego a la *bendeada*:

7 7B 8 8B 9 9B 10 10BB

NIVELES DE BENDING.

2BB 2B 2 3BBB 3BB 3B 3 10BB 10B 10

En todos los casos, arranco de la nota doblada al límite de lo que dé, y voy bajando de a semitonos hasta llegar a la nota limpia o primigenia, esto es, sin doblar.

2 aspirada: admite dos bendings BB, de 1 semitono c/u (baja 1 tono respecto de la nota original).

3 aspirada: admite tres bendings BBB (desciende 1 ½ tono).

10 soplada: admite dos bendings BB (disminuye 1 tono).

LOS DOBLAJES (traducción loca si las hay del término **BENDING**) MÁS DIFÍCILES: SALTANDO DE UNA NOTA DOBLADA A OTRA.

Debe tocarse la nota doblada, sin ir previamente a la nota natural, es decir, sin ir a la nota sin doblar o *bendear*, y luego saltar a la siguiente, pero también sin pasar por la nota original.

2BB 3B 4B 6B 9B

ESTRUCTURAS DE BLUES.

- **ESTRUCTURA DEL BLUES DE DOCE COMPASES EN PRIMERA POSICIÓN.**

Por Luis Blaugen-Ballin

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

Armónica en **C**: | C | C | C | C | F | F | C | C | G | F | C | G :|| < Acordes para guitarra

- **ESTRUCTURA DEL BLUES DE DOCE COMPASES EN SEGUNDA POSICIÓN.**

Armónica en **C**: | G | G | G | G | C | C | G | G | D | C | G | D :||

Se toca con una armónica en **C**. Cada acorde dura un compás de 4 tiempos.

- **ESTRUCTURA DEL BLUES DE DOCE COMPASES EN TERCERA POSICIÓN.**

Armónica en **C**: | D | D | D | D | G | G | D | D | A | G | D | A :||

- **ESTRUCTURA DEL BLUES DE DOCE COMPASES EN QUINTA POSICIÓN** (Prácticamente no se usa).

Armónica en **C**: | E | E | E | E | A | A | E | E | B | A | E | B :||

Nota: los acordes los puede efectuar la guitarra o el piano, mientras que la armónica improvisa sobre éstos, aunque la armónica también puede hacer los acordes (ver pág. 8 y 9).

ARMÓNICA DIATÓNICA: ELIGIENDO LA ESCALA CORRECTA.

Uno de los usos del cuadro siguiente es en el acompañamiento. Por ejemplo, si tenemos una canción que está en la escala de **A** (su primer y último acorde es **A**), el piano y la guitarra tocarán en ese tono, mientras que se usará una armónica en **D**. Todo esto se aplica siempre y cuando lo admita la melodía, es decir, debe ser un **blues** o **rock**, y si se optó por tocar en **Cross Harp**, caso contrario se utilizará la armónica especificada en la posición elegida. Para tocar blues se recomienda emplear el método **Cross Harp**.

- **Straight Harp** significa armónica derecha o directa, y a veces se traduce como tocar derecho, o sea, en la escala en que está la canción. Se le llama también 1ª posición.
- **Cross Harp** quiere decir armónica cruzada, y a veces se traduce como tocar cruzado. También se le suele llamar **2ª posición**, y permite ejecutar los **tonos blues** en lengüetas aspiradas, que es lo preferido por los músicos de **blues**, ya que permite el **bending**, que es lo que le da el **feeling blusero** al instrumento.
- **Slant Harp** significa armónica oblicua, y es una de las formas menos comunes de tocar **blues**. También se alude a ésta citándola como 3ª posición.

| PARA TOCAR EN LA ESCALA DE: | USAR UNA ARMÓNICA EN LA ESCALA* DE: | | | |
|-----------------------------|-------------------------------------|------------------------|------------------------|-------------|
| | STRAIGHT HARP 1ª Posición | CROSS HARP 2ª Posición | SLANT HARP 3ª Posición | 5ª Posición |
| A | A | D | G | F |
| Bb | Bb | Eb | G# (Ab) | F# |
| B | B | E | A | G |
| C | C | F | Bb | G# (Ab) |
| C# (Db) | C# (Db) | F# | B | A |
| D | D | G | C | Bb |
| Eb | Eb | G# (Ab) | C# (Db) | B |
| E | E | A | D | C |
| F | F | Bb | Eb | C# (Db) |
| F# | F# | B | E | D |
| G | G | C | F | Eb |
| G# (Ab) | G# (Ab) | C# (Db) | F# | E |

*La escala se halla grabada del lado derecho superior de la armónica.

CUADRO DE POSICIONES. (Ejemplo aclaratorio del cuadro anterior).

| | | |
|-----------------------------------|--|---------------------------------------|
| Con una armónica en la escala de: | Se puede tocar un blues en la escala de: | Tocando en: |
| C | C | 1ª posición o Straight Harp |
| C | G | 2ª posición o Cross Harp |
| C | D | 3ª posición ⁷ o Slant Harp |
| C | E | 5ª posición. |

INTRODUCCIÓN A LA IMPROVISACIÓN.

Uno puede tocar una progresión de acordes, e improvisar un solo con notas pertenecientes a la tonalidad de la pieza. Cualquier acorde de la tonalidad va a quedar bien armonizando cualquier nota también de la tonalidad, o viceversa.

Por ejemplo: la nota **C** puede armonizarse con el acorde **C**, la nota **D** con **C9**, **E** con **C** nuevamente, **F** con **Csus4**, **G** otra vez con **C**, **A** con **C6** y **B** con **Cmaj7**. Ahora bien, las notas anteriores también pueden armonizarse con un único acorde: **C**, pues si toco la nota **D** en la armónica y la armonizo con **C**, aunque la segunda guitarra no haga la 9ª, la está haciendo la armónica, así que es lo mismo. O sea, que si estoy tocando una canción en **C** Mayor, puedo meter un solo, y el criterio musical de este solo será que deberé utilizar solamente notas pertenecientes a la escala de **C** Mayor, indistintamente de donde las ubique. Del mismo modo, si estoy tocando una melodía y quiero colocarle acordes.

Análogamente sucede si uno toca una serie de acordes de algún estándar (Pattern, modelo o patrón) de **jazz** o **blues** (este tema se trata más adelante reiteradas veces); lo único que debe hacerse es improvisar arriba de los acordes con notas de la escala de **blues** en que está la pieza, por ejemplo (luego, discurriré acerca de la improvisación en **jazz** con mayor profundidad, viéndose que además pueden utilizarse otras escalas). Por supuesto que también habrá determinadas notas que quedarán mejor armonizadas con tal o cual acorde, pero eso ya es otro tema (ver apunte de “Armonía y Composición” del autor).

IMPROVISACIÓN CON PENTATÓNICAS MENORES.

Si toco un **rock** en **C**, puedo improvisar arriba un **solo** con la escala pentatónica **M** de **C** (Tónica), la pentatónica **m** de **A** (relativa menor), o con otras escalas menores pentatónicas. Asimismo, a cada acorde del rock podemos meterle un **solo** en determinada escala, como indico a continuación:

| Acordes | Improvisar con una pentatónica menor a la siguiente distancia de la tónica del acorde: | Ejemplo acorde | Ejemplo escala pentatónica solos |
|---------------------------------|--|----------------|----------------------------------|
| M, M6, M7, M9, M#11 | 2ª m desc., 3ª M asc., 6ª M asc. | C | Bm, Em, Am |
| m, m6, m7, m9, m11 | T, 2ª M asc., 5ª J asc. | Dm | Dm, Em, Am |
| V7, b9, 9, #9, 11, #11, b13, 13 | T, 2ª M asc., 3ª m asc., 4ª J asc., 5ª J asc., 6ª M asc., 7ª m asc. | G7 | Gm, Am, Bbm, Cm, Dm, Em, Fm |

Equivalencias entre signaturas de acordes de dominante: V7 ó 7; b9 ó 7/b9; 9 ó 7/9; #9 ó 7/#9; 11 ó 7/9/11; #11 ó 7/9/#11; b13 ó 7/b9/b13; 13 ó 7/9/11/13.

EMPLEO DE LA ESCALA DE BLUES.

La escala de **blues** se usa principalmente dentro de este estilo, aunque también es útil en **jazz**, y posee una sonoridad que caracteriza al género, incluyendo en la base armónica los grados **I7**, **IV7** (o "IV de blues" dentro del campo armónico menor) y **V7**. Para improvisar dentro del **blues** usamos la escala de blues correspondiente al

⁷ 3ª posición, también llamada **Peronismo** (Gral. Perón *dixit*).

I. No utilizamos una escala de **blues** diferente sobre cada uno de los otros dos grados, dado que las notas de ésta son compatibles con ellos.

Esta escala puede usarse sobre los siguientes grados: IM7, IIm7, IVM7 y V7. M también suele escribirse Maj.

Asimismo, si uno toca un **blues, rock** o **jazz** sobre acordes dominantes, puede hacer un **solo** sobre cada acorde con la escala de **blues** (la de los rockeros, ya que tiene la 3ªM) respectiva a dicho acorde **V7**, ya que la escala de **blues** no es otra cosa que un acorde de dominante (T – 3ªM – 5ªJ – 7ªm) con el agregado de blue notes (3ªm – 5ªdim) y la 4ªJ. Por ejemplo, sobre el acorde **G7 “soleamos”** (hacemos el **solo**) con la escala de **blues** de **G**. Esto se usa mucho en **jazz**, donde cuando cambia el acorde se estiliza a veces cambiar también de escala. Igualmente, podemos solear sobre un acorde **V7** con una escala pentatónica menor correspondiente al mismo tono: por ejemplo, sobre **G7** soleamos con la pentatónica menor de **G**, cuyas notas son todas pertenecientes a la escala de **blues** de **G**.

Blues en **E** sobre acordes V7: ||: E7 | % | % | % | A7 | % | E7 | % | B7 | A7 | E7 | B7 :||

RIFF.

En los **breaks (quiebres)**, que es un momento de pausa al final de una melodía, se ejecutan los **riffs, licks (yeites de blues)** o **fills (rellenos)**. Genéricamente, el **riff** es una frase o un patrón de notas, usualmente de 1, 2 ó 4 compases de duración, que se repite continuamente (es una suerte de ostinato del **rock**) a lo largo de una progresión (o canción). Un ejemplo es el **riff** de armónica de **Mannish Boy** de **Muddy Waters**, que está transcrito más adelante.

Riffs populares del **rock** son el de **You really got me** de los **Kinks**, el de **Smoke on the Water** de **Deep Purple**, el de **Day Tripper** y **Come Together** de los **Beatles**.

BOOGIE WOOGIE.

Es una estructura de 12 compases originalmente basada en las notas tocadas por la mano izquierda de los pianistas del estilo **New Orleans** a principios del siglo **XX**.

JAZZ.

El **estándar** de **jazz** guarda la forma: **A A' – A A' B A'**.

En el **jazz**, lo que a menudo sucede (no siempre) es que cuando cambia el acorde cambia también la escala. Esto es antagónico a lo que ocurre con el **blues**, donde mantenemos la escala aunque cambien los acordes. Entonces, en el **jazz**, desplegamos una escala distinta sobre cada acorde, y como es fundamental el concepto de improvisación, pasa que sobre el mismo acorde podemos tocar también diferentes escalas. O sea, cada músico puede improvisar de una manera distinta según le sugiera su espontaneidad, por lo cual, sobre el mismo tema, con idénticos acordes, dos músicos distintos tocarán melodías en escalas diferentes. Del mismo modo, sobre idénticas melodías, estos dos músicos armonizarán con diferentes acordes uno respecto del otro.

IMPROVISACIÓN EN JAZZ.

Primeramente, es fundamental tener incorporada como suena la melodía y conocer la armonía de la canción sobre la cual improvisaremos. Sobre estos dos conceptos se procede a improvisar, ya que la improvisación guarda relación con ellos. No es cuestión de andar haciendo cualquier cosa.

Sobre acordes 7 puede improvisarse con el modo mixolidio, sobre m7 con el dórico o el eólico (escala menor antigua), sobre ° con las escalas disminuidas (T-st-T-st-T-st-T-st ó st-T-st-T-st-T-st-T).

BOSSA-NOVA.

Es la fusión del **samba** brasileño (rítmica) con el **jazz** (armonía). Sus creadores fueron **Vinicius de Moraes**, **Antonio Carlos “Tom” Jobim**, **João Gilberto**, etc. Ha influido sobre tipos como **Frank Sinatra** hasta **Sting**. Temas representativos de este estilo son **Samba de una sola nota (A. C. Jobim)**, **Garota de Ipanema (Vinicius y Jobim)**, etc.

Discos fundamentales de *bossa* en armónica son **Brasil Project 1 y 2** de **Toots Thielemans**.

Armonicistas brasileños de renombre son: el compositor **Rildo Hora** (cd "*Espraiado*"), **Maurício Einhorn**, **Edu da Gaita**, **Omar Izar**, **Ronald Silva**, la banda de armónicas **Troupe da Gaita**, **Orquestra Harmônicas de Curitiba**, **Clayber**, etc.

REGGAE.

El *reggae* es una forma de música surgida a mediados de los '70, derivada del *ska*, que es la adaptación del *jazz* en **Jamaica**, al igual que la **Bossa-nova** lo es en **Brasil**, y como toda forma de ritmo *jazzístico*, utiliza sincopas y contratiempos. Muchos géneros musicales conocidos se tocan a contratiempo: el *tango*, el *jazz*, el *reggae*, etc. Acunó el término *reggay* (nombre con que se lo conoció inicialmente) **Toots & The Maytals**.

Dentro de los maestros del género tenemos a **Bob Marley**, **Peter Tosh** y **Jimmy Cliff**.

El *reggae* es similar al *ska*, sólo que de ritmo más lento. Mantiene la rítmica cadenciosa de su antecesor, y suele emplear en sus melodías y bases arpeggios.

Lo que ocurre en este género, es que la guitarra va a contratiempo con lo que hace la batería, el bajo y el cantante, quienes van *a tempo* y *a tierra* (su acento cae en el primer tiempo de cada compás).

Se toca con escalas de *blues*, (pues, como se dijo, es un tipo de música procedente del *jazz* vía el *ska*). Sobre acordes Mayores o dominantes, puede solearse con la escala de *blues* de los rockeros (la que tiene la 3ª M). Sobre acordes menores, con la de *blues* de los jazzeros (sin la 3ª M) o con el modo dórico.

Un ejemplo en este estilo es la canción *Cherry oh baby*, de **Eric Donaldson**, que se transcribe a continuación, en la cual aparecen muchas notas sopladas sucesivas, conformando el arpeggio de **C** (acorde de tónica):

C G C C C

4/4 ||: 7 7 7 6 6 6 5 5 | 4 4 4 4 4 5 4 | 4 4 5 6 7 6 5 | 5 5 5 4 5 4 :||: 4 5 5 6 7 6 7 6 5 | 4 :||

Dentro de los *ska* con armónica, tenemos a uno de los primeros, *My boy lollipop* de **Millie Small**, de los años '50.

POLIRRITMIAS.

Es un recurso por medio del cual se le va dando ritmo a un acorde, a la vez que se va sosteniendo, una nota más aguda (o grave), que sería la melodía, aunque también puede dársele ritmo a esta nota. Todo esto se hace mediante la técnica **Lengua Bloque** (ver pág. 4 y 5): lo que hago es dejar una nota tipo pedal, que es una nota que se prolonga con persistencia (¡Ojo! No es exactamente lo que en armonía se entiende por pedal). Normalmente el pedal se usa en los graves (como en la gaita), por su potencia tonal, aunque bien puede estar en los agudos, y asimismo puede dársele ritmo. Al mismo tiempo, voy cambiando el grave o el agudo, según corresponda. Da la sensación de estar escuchando 2 armónicas simultáneamente.

Tener en cuenta que dentro de la jerga armonicista este término no es lo que en la música académica se entiende por *polirritmia*, que es otra cosa.

SISTEMAS DE NOTACIÓN. NOMENCLATURA.

4B (blow) ó 4 s ó 4 ó simplemente el número 4 solo y limpio: soplar en el 4.

↑

6D (draw) ó 6 a ó (6) ó 6 ó 6: aspirar en el 6. En tablaturas para Internet, una celda aspirada se indica así: (6).

↓

3
4B ó **3, 4, 5B** ó 3 4 5 ó 345: soplar juntos los agujeros 3, 4 y 5 (acorde). Cuando se usa la **B** para Blow, el bending se indica mediante una **b**, para evitar confusiones.

4D-b ó **4B**: doblar 1 semitono la nota 4 aspirada (bending en 4 aspirado). Algunos escriben "u", refiriéndose al molde vocal que hay que poner (la forma de la boca) y a la pronunciación, ya que esta vocal predispone a que dentro de la boca todo tome la posición requerida para este tipo de bending.

2D-bb ó **2BB**: doblar 2 semitonos (1 tono) la nota 2 aspirada (doble bending). Algunos escriben “uaa”, aludiendo al molde vocal que hay que poner y a la pronunciación.

3BBB: bending de 1 ½ tono en la celda número 3 (sólo en ese agujero es posible este bending).

4/5D warb: trino entre 4 y 5 aspirados.

2D --- 5D: “slide” o glissando desde el 2 aspirado hasta el 5 aspirado.

{sus}: sostener la nota (que dure más).

En **Negrita** se han puesto los cifrados en inglés, los restantes que no están en negrita son los correspondientes a las nomenclaturas en español.

CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS.

Las armónicas tienen un cuerpo de madera dura (peral) o teflón (eventualmente, pueden conseguirse también con cuerpos metálicos), en el que están talladas las cavidades o celdillas, que son los agujeros por donde se sopla o aspira. Hacia ambos lados de este cuerpo van situadas 2 placas de chapa o láminas porta-lengüetas sobre los cuales se fijarán las lengüetas mediante el uso de remaches. Las lengüetas son de bronce. Entre las placas citadas y cada lengüeta hay una cierta separación llamada luz, que se regula con sondas, y permite ajustar la afinación de la armónica diatónica, cuyo valor normal o patrón es el **A** a 445 Hz (**A445**), que le confiere al instrumento un sonido más brillante que un **A440** ó **442**, que es la tendencia de hoy día en la música clásica.

Las lengüetas, son las partes más importantes de la armónica; están hechas de bronce y se dividen en sectores o tercios: inferior, medio y superior o “pesa”. Ver más abajo “Acústica”.

En el porta-lengüetas superior se fijan las lengüetas que vibran cuando se sopla. En el porta-lengüetas inferior se fijan las lengüetas que vibran cuando se aspira.

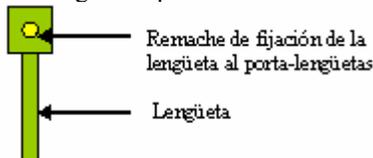


Fig. 11: Detalle de la lengüeta.

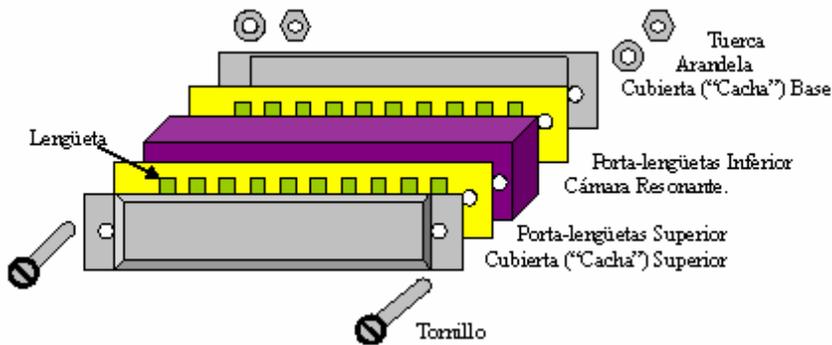


Fig. 12: Partes constructivas.

Nota: en inglés al cuerpo se lo llama peine. En español se le da el nombre de peine a las láminas porta-lengüetas. Para evitar confusiones entre bibliografías en ambos idiomas, omitiremos la palabra peine.

ACÚSTICA: LENGÜETAS.

Las **lengüetas** se clasifican según su mayor o menor libertad de movimiento en dos tipos diferentes: **libres** (**armónica**, acordeón, armonio u órgano de lengüetas libres, melódica) y **batientes** (saxo, órgano, gaita). El caso que nos interesa es el de las libres, que son aquellas que vibran libremente hacia uno y otro lado del plano que

determinan cuando están en reposo; esto se obtiene con un soporte cuyos únicos puntos de contacto con la lengüeta son aquellos en que ésta se halla fijada a aquél (la zona del remache).

La armónica es un instrumento de viento que produce sonido mediante **lengüetas libres no asociadas a tubos sonoros**. Su característica más notable es la de poder aumentar y disminuir la intensidad del sonido con sólo variar la fuerza del aire, pues las lengüetas libres producen sonidos cuya frecuencia no depende de la fuerza de la corriente aérea que las excita; por esta razón la armónica es una especie de “órgano expresivo”, a diferencia del órgano que es inexpressivo, debido a que la presión del aire en los registros debe ser constante.

Las lengüetas son pequeñas laminillas elásticas, de metal cuando son libres, como en la armónica, que, sujetas a un soporte de manera conveniente (para nuestro caso, mediante un remache), vibran al paso de una corriente aérea, produciendo de esta forma el sonido (la vibración crea un flujo periódico).

TIPOS DE ARMÓNICAS.

Las armónicas se dividen en 2 tipos básicos: las **diatónicas** y las **cromáticas**. Las primeras se usan para tocar **blues, folk, country** y **rock n' roll**; las segundas para tocar **tango, clásica, folklore** y géneros musicales que requieran un instrumento con el que se puedan efectuar alteraciones de las notas de la escala, cromatismos, etc.

A su vez las diatónicas se dividen según la cantidad de voces o sonidos que con ellas puedan producirse: las hay de **20** voces (10 agujeros), también llamada armónica corta o blues-harp, cuya extensión es de tres 8vas., de **24** (12), **28** (14), **32** (16) y **40** voces (20 agujeros). Por cada agujero salen **2** voces o sonidos: el de la nota soplada y el de la aspirada, aunque esto de las voces es relativo, pues hay sonidos que se repiten. Asimismo, las cromáticas también se dividen conforme a la cantidad de voces que con ellas puedan ejecutarse: hay de **32** voces (8 agujeros), **40** (10), **48** (12) y **64** voces (16 agujeros). Por cada agujero salen **4** voces o sonidos: soplando sin presionar el botón a resorte, aspirando de igual modo, soplando presionando el mencionado botón y aspirando de idéntica manera. De esta forma, por ejemplo, multiplicando la cantidad de cavidades de la armónica de 12 agujeros por 4 voces o sonidos por cada uno se obtendrá el número de voces, que es de 48, y como dijimos anteriormente, es relativo, dado que hay notas que se repiten. En pág. 31 se trata el tema más profundamente.

También puede establecerse una división con relación a la cantidad de hileras horizontales de agujeros: las hay de 1 hilera (single-reed) y de 2 (double-reed, que significa doble lengüeta, pues tiene 2 lengüetas por cada agujero, dentro de las que encontramos la llamada **Trémolo**, de las cuales la más conocida es la **Echo** de **Hohner**, y la **de Octavas**). En las de 1 hilera, cada unidad es un solo agujero; en las de 2, cada unidad comprende o agrupa 4 agujeros, que suenan al unísono de a pares, 2 de la hilera superior y otros 2 de la correspondiente inferior. Las **Trémolo** vienen de 20 parejas de agujeros en 2 filas, o de 40 parejas de agujeros en 2 filas. Son dos notas que suenan al mismo tiempo, sólo que una de ellas tiene una ligera diferencia en la afinación respecto de la otra, lo que genera un batimento, efecto conocido como trémolo. Décadas atrás, fue la de mayor difusión dentro de la música popular. No puede usarse para tocar **blues**.

Las armónicas de Octavas u Octavadas son más o menos como las Trémolo, sólo que las dos lengüetas que tiene por cada agujero están afinadas a una 8^{va.} justa de distancia entre ellas; esto le da a la armónica un sonido más poderoso. Es algo así como el equivalente en armónica a la guitarra de 12 cuerdas.

En definitiva, cualquier armónica cuyos agujeros estén divididos en dos partes mediante un tabique puede ser o bien una **Trémolo**, o una armónica de **Octavas**, aunque lo más común es que sea de las primeras.

También está la armónica **Slide** o **Koch**, que viene entonada en afinación de **Richter** (como las armónicas diatónicas de 10 agujeros comunes), sólo que presionando el **slide button** las notas en cuestión, ya sean éstas aspiradas o sopladas, suben un semitono.

Hoy día, podemos conseguir desde armónicas de 4 agujeros de 1 ¼ pulgada (la tocaba en la tele el comediante **Don Pelele**, allá por los años '80, mientras iba haciendo un show de chistes), hasta armónicas para acordes de 23 pulgadas, con 384 lengüetas y 96 agujeros dobles.

En cuanto a la afinación, la mayoría de los fabricantes de armónicas venden armónicas entonadas en tonalidades mayores, pero hay empresas que proveen armónicas afinadas en escalas menores naturales o antiguas y en menores armónicas, estas últimas especialmente indicadas para tocar música étnica, como flamenco, folklore europeo, árabe, etc.

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

Para la parte rítmica y de acompañamiento se usan la armónica **de Acordes**, de las cuales la **Vineta** es una de ellas (sirve para hacer acordes, se usa mucho en tríos de armónicas), y la armónica **Bajo** (tiene la escala cromática en frecuencias muy bajas, y son todas las notas sopladadas, tipo una tuba. Ver descripción más abajo). Ambas se afinan a 440 Hz. También se puede usar una armónica diatónica para el acompañamiento (“Aplicación en la formación de acordes”, pág. 8).

La armónica **Bajo** se usa particularmente en ensambles o bandas de armónicas. Básicamente, al igual que el xilofón, está formada por dos niveles, que en este caso serían dos armónicas; la inferior tiene las notas naturales de la escala cromática (o sea, las teclas blancas del piano, lo que correspondería a la escala de **CM**), la superior posee las alteraciones (serían las teclas negras del piano). Ambas armónicas están unidas entre sí por un soporte ajustable.



Fig. 13: armónicas diatónica y trémolo.

La armónica es un instrumento cuyo precursor nació en **China**, con el nombre de **Sheng**, mucho antes de **Cristo**. No tenía la forma y construcción que conocemos hoy día, la cual fue alcanzada por los **alemanes**, especialmente por los relojeros de ese país, que fueron los que más avanzaron, probaron e investigaron, logrando de este modo perfeccionar tanto el instrumento, al punto tal de crear casi uno distinto. La armónica así como hoy la conocemos aparece en la 3ª década del s. XIX.

Dentro de los fabricantes de armónicas mundialmente conocidos tenemos obviamente a **Hohner**, **Lee Oskar**, **Huang**, etc.

NOTACIÓN PARA ARMÓNICAS DIATÓNICAS EN LAS 12 ESCALAS.

En el mercado se consiguen armónicas diatónicas para cada una de las 12 escalas mayores. A continuación hay un gráfico y un cuadro explicativo:

| NOTACIÓN PARA ARMÓNICAS EN LAS 12 ESCALAS | | | | | | | | | | | |
|---|------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| ESCALA DE: | Agujero N° | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| C | Soplar | C | E | G | C | E | G | C | E | G | C |
| | Aspirar | D | G | B | D | F | A | B | D | F | A |
| G | Soplar | G | B | D | G | B | D | G | B | D | G |
| | Aspirar | A | D | F# | A | C | E | F# | A | C | E |
| D | Soplar | D | F# | A | D | F# | A | D | F# | A | D |
| | Aspirar | E | A | C# | E | G | B | C# | E | G | B |
| A | Soplar | A | C# | E | A | C# | E | A | C# | E | A |
| | Aspirar | B | E | G# | B | D | F# | G# | B | D | F# |
| E | Soplar | E | G# | B | E | G# | B | E | G# | B | E |
| | Aspirar | F# | B | D# | F# | A | C# | D# | F# | A | C# |
| B | Soplar | B | D# | F# | B | D# | F# | B | D# | F# | B |
| | Aspirar | C# | F# | A# | C# | E | G# | A# | C# | E | G# |
| F# | Soplar | F# | A# | C# | F# | A# | C# | F# | A# | C# | F# |
| | Aspirar | G# | C# | F | G# | B | D# | F | G# | B | D# |
| C# (Db) | Soplar | Db | F | Ab | Db | F | Ab | Db | F | Ab | Db |
| | Aspirar | Eb | Ab | C | Eb | Gb | Bb | C | Eb | Gb | Ab |

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

| | | | | | | | | | | | |
|----------------|---------|----|----|----|-----------|-----------|-----------|-----------|----|----|----|
| F | Soplar | F | A | C | F | A | C | F | A | C | F |
| | Aspirar | G | C | E | G | Bb | D | E | G | Bb | D |
| Bb | Soplar | Bb | D | F | Bb | D | F | Bb | D | F | Bb |
| | aspirar | C | F | A | C | Eb | G | A | C | Eb | G |
| Eb | Soplar | Eb | G | Bb | Eb | G | Bb | Eb | G | Bb | Eb |
| | Aspirar | F | Bb | D | F | Ab | C | D | F | Ab | C |
| Ab (G#) | Soplar | Ab | C | Eb | Ab | C | Eb | Ab | C | Eb | Ab |
| | Aspirar | Bb | Eb | G | Bb | Db | F | G | Bb | Db | F |

| | | | | | | | | | | |
|----------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| C | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| | C | E | G | C | E | G | C | E | G | C |
| | D | G | B | D | F | A | B | D | F | A |

Soplar
Aspirar

Fig. 14: Ejemplo gráfico en C.

ARMÓNICA CROMÁTICA.

Son un invento de la **Hohner** en el siglo XX. Con esta armónica pueden ejecutarse las 12 notas de la escala cromática, o sea, todas las notas con sus alteraciones (sostenidos o bemoles). Tiene un botón a resorte (“slide button”) en el extremo derecho: si no se lo presiona, suenan las notas naturales (♮ - becuadro - es decir, sin alterar); presionándolo, las notas de los agujeros correspondientes ascienden un semitono (# - sostenido -) respecto de cómo eran originalmente (es decir, cuando no se oprimía el botón). Se emplea usualmente para tocar *jazz*, *tango* y *música clásica*. Para hacer referencia a determinada armónica cromática se menciona de qué nota arranca; por ejemplo, una cromática en **C** arranca en esa nota, mientras que una en **Eb** lo hace en esta otra. Las escalas son las mismas, pues la escala cromática es una sola, no es como las diatónicas, lo que se corre es la nota en que comienza esta escala. Con esta armónica sólo pueden efectuarse bendings de un semitono. También hay cromáticas valvulares, que tienen una especie de laminilla (válvula) junto con la lengüeta.

| Agujero N° | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|-----------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Soplado | C | E | G | C | C | E | G | C | C | E | G | C |
| Aspirando | D | F | A | B | D | F | A | B | D | F | A | B |
| Sopl. Apretando botón | C# | F | G# | C# | C# | F | G# | C# | C# | F | G# | C# |
| Asp. Apretando botón | D# | F# | A# | C | D# | F# | A# | C | D# | F# | A# | C |

Siempre, ya sea apretando o no el botón, el 4 ó 5 sopladados suenan igual (C sin botón o C# con botón); análogamente con el 8 y 9 sopladados. Esto es idéntico a lo que sucede con el agujero 2 aspirado y el 3 soplado en la armónica diatónica.



Armónica Cromática.

ARMONICISTAS.

- Bluseros.**
- Big Walter Horton.**
- Tom Ball.**
- Carey Bell.**
- Billy Branch.**
- Paul Butterfield.** Ver también rockeros.
- William Clarke.**

James Cotton: es el armonicista del “Cansado de intentar” de **Johnny Winter**. A los 9 años comenzó su carrera como aprendiz de **Sonny Boy Williamson I** (John Lee). En 1952, poco antes de cumplir los 18, graba el *Cotton crop blues*. Dos años luego, graba con la principal banda de Chicago, liderada por **Muddy Waters**, reemplazando nada menos que a **Junior Wells**. Durante los siguientes 12 años tocó con el pianista **Otis Spann** (primo segundo de **Waters**), con el contrabajista **Willy Dixon** (autor del famoso *Little red rooster*), con el guitarrista **Jimmy Rogers** y con el batero **Fred Bellow**, entre otros. Con **Muddy Waters** se destacan sus solos en *I got my mojo workin’*, *Forty days and forty nights*, *I’m your Hoochie Coochie man* y *Mannish boy*.

Paul deLay: toca cromática tanto como diatónica.

Rick Estrin.

Joe Filisko. Overbendista.

Harmonica John Fraser: es batero y armonicista, y toca ambas cosas al mismo tiempo.

Michael Peloquin: versátil ejecutante de varios estilos enraizados en el *blues*.

James Harman.

Mark Hummell.

John Mayall: de los **Bluesbreakers**.

Delbert McClinton: le enseñó como tocar la armónica a **John Lennon**.

Charlie Musselwhite.

Rod Piazza: de **Bacon Fat**.

Jerry Portnoy.

Gary Primich.

Snooky Pryor: uno de los primeros en **electrificar** la armónica. Toca en los temas *Key to the highway* y *Money and woman*.

Annie Raines: una representante del sexo femenino.

Jimmy Reed.

Peter Madcat Ruth.

Curtis Salgado.

Corky Siegel: de la **Siegel-Schwall Blues Band** de Chicago.

George Harmonica Smith.

Sugar Blue: destacado por su rapidez para tocar.

Little Walter: gran pionero en armónica blusera amplificada, primer armonicista de **Muddy Waters**.

Norton Buffalo: también toca *country*, música judía, en cromática y diatónica.

Junior Wells: tocó con **Muddy Waters**.

Mark Wenner.

Sonny Boy Williamson I: o **John Lee Williamson**. No es el “*Sonny Boy*” que todos conocemos.

Sonny Boy Williamson II: o **Alex Rice Miller**. Es el de la foto de la derecha, y al que todos llamamos sencillamente **Sonny Boy Williamson**.

Greg Szlapczynski. El que pronuncie bien su apellido se gana un premio.

Kim Wilson: de **The Fabulous Thunderbirds**.

Sonny Terry: blues acústico.

Bruce Ewan.

Brendan Power: también toca música irlandesa, *celta* y *etno-jazz*, aparte de *blues*.

Larry McCray.

Cyril Davies: de **Alexis Korner Blues Inc.**

Mark Ford.

Slim Harpo: es el armonicista de *Rainin’ in my Heart*.

Little Mike (Chicken Shack).

Pat Ramsey.

Billy Boy Arnold: toca en el tema *Move on down the road*.



Paul Jones: cantante y armonicista de **The Blues Band** londinense.

Los 4 grandes: **Carey Bell**, **Billy Branch**, **Junior Wells** y **James Cotton**, juntos sacaron el cd **Harp attack!**

Rockeros.



Bob Dylan: un gran armonicista que salió de lo estándar y toca tanto *blues* como *folk*, *country* o *rock*. Instauró el modelo de cantante con guitarra acústica y armónica con soporte, que se hizo popular luego en todo el mundo. El revival y la fama mundial de la armónica, que arrancó en los '60, se la debemos a él y a la influencia que ejerció en las bandas británicas, principalmente sobre **Los Beatles**. Supo realizar zapadas con **Muddy Waters** y en sus comienzos en el **Greenwich Village** teloneaba a **John Lee Hooker**.

Mick Jagger: **The Rolling Stones**.

John Lennon: **The Beatles**.

Huey Lewis.

Alanis Morissette: otra mujer que toca la armónica.

John Popper: de **Blues Traveller**. Uno de los armonicistas vivos más famosos en EUA, conocido por su velocidad.

Lee Oskar: de **War**. Es el fabricante de las armónicas homónimas.

John Sebastian: de la **Lovin' Spoonful**, hijo del armonicista de música clásica **John Sebastian**. Amigo de **Dylan**. Tocó en Woodstock '69. Folk.

Neil Young: el canadiense se inició en los '60 con **Crosby, Stills, Nash and Young**. Tocaron en Woodstock '69.

Bruce Springsteen.

Tom Petty: de la **Travellin' Willburys** (junto a **Bob Dylan**, **George Harrison**, **Roy Orbison** y **Jeff Lyne**) y de **Tom Petty & The Heartbreakers**. Discípulo de **Dylan**.

John Fogerty: líder de **Creedence Clearwater Revival**.

Bob "The Bear" Hite: de los **Canned Heat**.

Alan "Al" Wilson: de los **Canned Heat**.

Magic Dick: de la **J. Geils Band**, algo así como el equivalente a los Rolling Stones en EUA, sólo que mejores.

Paul Butterfield: de la **Butterfield Blues Band**. Son la banda de **Dylan** del disco **Newport**.

Joe Cocker: de los **Cavaliers**. Luego devino solista. Tocó en Woodstock '69.

Jimmy Hall: de **Wet Willie**.

Brian Jones: de **Los Rolling Stones**.

John Hammond, jr.: hijo del cazatalentos homónimo (ex productor de **Bob Dylan**, **Springsteen**). Es uno de los primeros y más constantes músicos blancos que se han dedicado al *blues* (*country blues*, *urban blues*, etc.). Por su banda, los **Screaming Nighthawks**, pasó **Hendrix**; luego tuvo al mismo tiempo por sus filas a **Charlie Musselwhite**, **Mike Bloomfield**, **Robbie Robertson**, **Levon Helm** y **Garth Hudson**.

King Biscuit Boy.

Billy Boy Arnold: de **Bo Diddley**.

Keith Relf: de **Los Yardbirds**. También era el cantante. Tocaron con **Sonny Boy Williamson**.

Jack Bruce: armónica y bajo en el power trio **Cream**.

Soul.

Stevie Wonder: muy bueno con la cromática (imprescindible su versión de "Blowing in the wind" en el tributo a los 30 años de **Bob Dylan** con la música). Es uno de los principales exponentes del sonido **Tamla Motown**, que era el nombre de la compañía discográfica que los nucleaba.

Country.

Jimmie Fadden: de la **Nitty Gritty Dirt Band**.
Phil PT Gazell.
Buddy Greene.
Kirk Jellyroll Johnson.
Charlie McCoy: toca con **Elvis Presley** en el tema *Hard luck*.
Terry McMillan.
Mickey Raphael.
Wayne Raney: conocido por su "talking harmonica" (armónica parlante).

Jazz.

George Brooks. Diatonista.
William Galison. Cromatista.
Max Geldray: de la **Goon Show**.
Enrico Granafei. Cromatista.
Ron Kalina. Cromatista.
Don Les. Toca diatónica y Bajo.
Howard Levy. Diatonista: es el que popularizó los **Overs**.
Chris Michalek. Diatonista.
Michael Polesky. Cromatista.
Jean Baptiste "Toots" Thielemans. Cromatista. Tocó con **Ella Fitzgerald, Quincy Jones, Bill Evans, Jaco Pastorius, Pat Metheny, Paul Simon, Billy Joel**, etc. Muy grosso. No me equivoco si digo que quizás sea uno de los bastiones más importantes de todos los tiempos de este instrumento, dentro del *jazz*. (Ver foto anterior).
Les Thompson.
Sandy Weltman.



Folklore Europeo.

Bruno Kowalczyk: folklore canadiense, francés, irlandés.
Fabrizio Poggi: folklore del norte italiano, tradicional.

Clásica.

Larry Adler: quizás sea el máximo exponente de la armónica clásica. También tocaba *jazz*.
Robert Bonfiglio: cromatista. Estudió con **Cham-ver Huang**. Grabó el **Concierto Para Armónica** de **Heitor Villa-Lobos**. En el 2004 vino a la Argentina y lo tocó en el **Colón**, y hasta zapó *blues* con la orquesta.
Tommy Morgan.
Tommy Reilly: además de clásica toca música celta.
John Sebastian, (1914 – 1980): **Villa-Lobos** escribió su concierto especialmente para él. Era el padre del rockero y cantante folk **John Sebastian**.
Douglas Tate.
Susan Rosenberg: también *jazz*. Para que no digan que el autor es machista.
Bob Smith: campeón inglés de armónica en el año 1930.

Tango.

Hugo DIAZ: un tipo autodidacta que incursionó en el *tango* y el *folklore*. También tocó *jazz*. El máximo referente en la Argentina. Fue un tipo adelantado para la época, por su forma de tocar, por la cantidad de matices que utilizaba. Es conocido mundialmente. Tocó con **Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Astor Piazzolla**, y hasta ganó un disco de oro en Japón. La banda de **Hugo Díaz** formaba con **José**



Por Luis Blaugen-Ballin

“**Pepe**” **Colangelo** al piano y **Oscar Murtagh** en contrabajo. Fue un vanguardista, hacía 8^{vas.}, 6^{as.}
Su nombre y su obra figuran en archivos de todo el mundo, páginas web, instituciones, etc.

Lay Mora: cromatista. Toca tango, bossa. Compartió festivales con gente como **Larry Adler**. Tocó durante 5 años con la orquesta de **Mariano Mores** (es el armonicista del *tango La Calesita*).

Luis Saltos: cromatista. Toca *tango, folklore, clásica*.

Jacko Zeller: fundamental su disco **Bandoneónica**.

Tito Ruiz Díaz.

Oscar Russo.

Andrés Chorny.

Milton Blanco.

Franco Luciani.

Ensamblés o bandas de armónicas.

The Harmonicats (EUA): de **Jerry Murad**.

Borrah Minevitch Harmonica Rascals (EUA): con **Borrah Minevitch** (Ucrania), **Johnny Puleo**, **Jerry Murad**, etc. Arrancaron en 1927. En la foto de la derecha: Escuela de armónica de **Borrah Minevitch**, año 1942.

A Troupe da Gaita (Brasil).

Los Pami Boys (Argentina): una superbanda de armónicas. Son los de la foto de abajo.

Trío Armónicas Porteñas (Argentina).

Trío Raisner.

Dentro de los **Overbendistas** más famosos (digo overbendistas y no oberblowistas, ya que el que hace oberblows y overdraws es un overbendista y no un overblowista solamente) tenemos a **Howard Levy**, **Joe Filisko** y **Carlos del Junco**.

Perdón por los muchos que se me han quedado en el tintero.



CANCIONERO PARA ARMÓNICA DIATÓNICA.

- **BLOWING IN THE WIND** (Bob Dylan). Disco: The Freewheelin' Bob Dylan. Armónica en “**D**”.

Solo: G A D F# Bm G A D

4/4 | 5 5 | 4 4 4 | 5 5 5 4 | 4 5 | 5 5 5 | 4 4 4 4 | 4 | 4 :||

- **EL DÍA QUE ME QUIERAS** (C. Gardel – A. Le Pera). Disco: “Hugo Díaz en Buenos Aires.”

Transcripción del original arreglada por Luis mochilero dylanófilo para Armónica en “**C**”.

4/4 || 3 4 5 6 7 | 6 6 6 5 4 | 4 4 4 4 3 BB 4 | 6 5 5 5 | 5 5 5 4 4 3 BB | 5 5 4 4 3 BB 4 | 4

3 4 5 6 7 | 6 6 6 5 5 | 6 6 6 5 5 | 7 | 7 7 7 4 4 | 7 6 | 6 7 6 4 B 4 | 6 6 B | 6

Estrillo:

3 5 5 5 4 | 5 5 | 5 5 4 4 5 | 4 4 | 4 4 3 4 | 6 6 | 6 6 6 6 | 6 | 6 6 6 4 B 4 | 6 6 |

| 5 5 3 4 | 4 4 | 4 4 4 3 4 | 5 5 | 4 4 4 3 4 | 6 |

| 3 5 5 5 4 | 5 5 | 5 5 4 4 5 | 4 4 | 4 4 3 4 | 6 6 | 6 6 6 6 | 6 | 6 6 6 B 7 6 | 6 6 B |

Por Luis Blaugen-Ballin

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

| 6 6 6 6 | 6 5 | 5 6 5 4 4 | 5 6 7 6 | 6 5 4 5 | 4 4 ||

*Nota: **6B** : Bending en la nota 6 aspirada. **3BB**: Doble bending en la 3 aspirada.

- **WHEN THE SAINTS GO MARCHIN' IN** (Trad.). Armónica en "C".

C G C F G C
4/4 ||: 4 5 5 | 6 | 4 5 5 | 6 | 4 5 5 | 6 5 | 4 5 | 4 | 5 4 | 4 4 | 5 6 6 | 6 5 | 5 5 | 6 5 | 4 4 | 4 :||

- **HE'S GOT THE WHOLE WORLD IN HIS HANDS** (Trad.). Armónica en "C".

C G7 C C G7 C
4/4 | 6 6 5 | 6 5 4 | 6 6 6 6 6 5 | 5 4 3 | 6 6 6 6 6 5 | 6 5 4 | 6 6 6 6 6 5 | 6 6 5 5 4 4 | 4 ||

- **KUMBAYA** (Trad.). Armónica en "C".

C F C F G7 C C F C F C G7 C
¾ 4 5 | 6 6 6 6 | 6 4 5 | 6 6 6 5 | 4 4 5 | 6 6 6 6 | 6 5 | 5 4 4 4 4 4 | 4 ||

- **SAINT JAMES INFIRMARY** (Trad.). Armónica en "C".

Dm Gm Dm Gm Dm Gm Dm Bb A7 Dm
4/4 ||: 4 5 | 6 6 5 6 6 6 | 5 4 4 | 6 6 6 6 8 8 | 6 | 6 6 6 5 6 6 6 | 5 4 4 | 5 4 5 4 6 6 5 | 4 :||

- **OH! SUSANNA** (Trad.). Armónica en "C".

C G7 C G7 C
4/4 4 4 | 5 6 6 6 | 6 5 4 4 | 5 5 4 4 | 4 4 4 | 5 6 6 6 | 6 5 4 4 | 5 5 4 4 | 4
4 4 | 5 6 6 6 | 6 5 4 4 | 5 5 4 4 | 4 4 4 | 5 6 6 6 | 6 5 4 4 | 5 5 4 4 | 4 |
Estr.: F C G7 C G7 C
| 5 5 | 6 6 6 | 6 6 5 4 | 4 4 4 | 5 6 6 6 | 6 5 4 4 | 5 5 4 4 | 4 ||

- **WHAT SHALL WE DO WITH THE DRUNKEN SAILOR?** (Trad., arreglada por el Sr. Tamborín).

Armónica en "C".
Dm C Dm Am C Dm
4/4 | 6 6 6 6 6 6 | 6 4 5 6 | 6 6 6 6 6 6 | 6 4 5 6 | 6 6 6 6 6 6 | 6 7 7 8 | 7 6 6 5 | 4 4 |
Dm C Dm Am C Dm Am C Dm
| 6 6 6 | 6 4 5 6 | 6 6 6 | 6 4 5 6 | 6 6 6 | 6 7 7 8 | 7 6 6 5 | 4 4 | 7 6 6 5 4 | 4 4 4 ||

- **AULD LANG SYNE** (trad. Escocés). Armónica en "C".

C G G7 C C7 F C Dm G7 Am F G7 C
4/4 3 | 4 4 | 4 5 | 4 4 | 4 5 | 4 4 | 5 6 | 6 | 6 6 | 6 5 | 5 4 | 4 4 | 4 5 | 4 3BB | 3BB 3 | 4 | 4
Chorus: F C Am Dm G7 F C C7 F C C7 G E7 Am F C
6 | 6 5 | 5 4 | 4 4 | 4 6 | 6 5 | 5 6 | 6 | 6 7 | 6 5 | 5 4 | 4 4 | 4 5 | 4 3BB | 3BB 3 | 4 | 4 ||

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

- **LOVE ME DO** (The Beatles). Disco: Álbum Rojo. Armónica en “C”.

Intro: 4/4 || 5 5 4 3 3 3 | 5 5 5 5 5 4 3 3 3 | 5 5 4 3 3 | 3 4 3 3 3 3 | 3 3 3 4 3 :||

- **MANNISH BOY** (Muddy Waters). Disco: Hard Again. Armónica en “D”.

Riff:

||: 2 4 3 3B 2 :||

- **SWEET VIRGINIA** (Jagger-Richards). Disco: Exile on Main St. Armónica en “A”.

Intro: A E A E A E A A E A

4/4 ||: 4 | 4 4 4 | 5 | 5 4 4 4 4 | 4 | 5 | 5 4 4 4 4 | 4 | 5 6 | 7 | 8 | 8 | 7 :||

- **THE HOUSE OF THE RISING SUN** (Popular). Intérpretes: Bob Dylan, The Animals. Armónica en “C”.

Dm F G Bb Dm F A7 Dm F G Bb Dm A7 Dm A7

4/4 6 ||: 8 8 | 7 6 | 6 4 | 5 6 | 6 7 | 6 6 | 6 6 7 | 8 8 | 7 6 | 6 5 4 | 5 5 | 4 5 | 5 5 5 | 4 6 :||

- **PIANO MAN** (Billy Joel). Disco: Greatest Hits, Vol. 1 & 2. Armónica en “C”.

| 6 7 | 6 7 | 6 7 | 5 6 | 5 6 | 5 6 | 5 6 | 4 | 4 5 4 ||: 5 5 6 | 6 6 | 5 5 5 5 | 4 | 5 5 4 4 :||

| 4 5 | 5 6 | 5 6 ||: 5 5 6 | 6 6 | 5 5 5 5 | 4 | 5 5 4 4 :||

||: 4 5 | 5 6 | 5 6 | 5 5 6 | 6 6 | 5 5 5 5 | 4 | 5 5 4 4 :||

- **MARY JANE’S LAST DANCE** (Tom Petty). Disco: Greatest Hits. Armónica en “G”.

| 6 | 6 5 5 4 | 6 | 6 5 5 5 5 4 ||: 5 | 5 5 5 5 5 4 | 5 | 5 5 5 5 5 4 4 4 :||

2ª _____

| 5 | 5 5 5 6 6 5 5 5 | 6 | 6 6 6 5 5 5 | 6 | 6 5 5 4 5 4 ||

- **CANCION PARA UN MOCHILERO** (Sr. Tamborín y Luis BlaugenBallin). Armónica en “C”.

4/4 ||: C | C9 | C | F | C | C9 | C | C9 C :||

4 | 4 | 5 | 5 | 5 | 4 | 4 | 4 | 4

Van los mochileros dejando huellas bajo este sol
Buscan camioneros que puedan darles un aventón.

Juntos en fogones contra ese invento de los ratones
Van cebando amargos, pasan los tetras, fasos armados.
Y los gobernantes sacan los trenes ¡qué vigilantes!
Dicen que en la costa está la movida, toda esa bosta.

Yo te juro tierra, el próximo año te pisaré
Yo te juro nena, el próximo año aquí estaré.

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

Y va un mochilero dejando huellas bajo este sol
Busca un camionero que pueda darle un aventón.

PRIMER CACIONERO FOLKLÓRICO ARGENTINO PARA ARMÓNICA DIATÓNICA.

Todos los temas para armónica en “C”. No obstante, pueden tocarse en cualquier otra armónica, con la salvedad que quedarán corridos (traspuestos), pero la canción sonará igual (la interválica permanecerá invariable).

- **EL HUMAHUAQUEÑO – CARNAVALITO** (Edmundo P. Zaldívar h.).

2/4 || 4 ||: $\overset{1^a - 2^a -}{\underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{6} | \underline{7} \underline{7} \underline{6} | \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{5} \underline{6} | \underline{6} \underline{4} :||: \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{6} | \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{6} | \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{4} | \underline{6} :|| \underline{6} \underline{6} ||$
 $\underline{6} \underline{6} | \underline{6} \underline{6} \underline{6} ||: \underline{6} \underline{6} \underline{7} \underline{7} | \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{6} | \underline{5} :||: \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{6} | \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{6} | \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{4} | \underline{6} :|| \underline{6} \underline{6} || \underline{6} \underline{6} \underline{6} ||$

- **ZAMBA DE VARGAS** – (Popular) – Am.

$\overset{\text{Am}}{6/8} ||: 4 \underline{4} \underline{4} \underline{5} \underline{4} | \underline{4} \underline{3} | \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} | \underline{4} :||: \overset{\text{E7 E}}{\underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{5}} | \overset{\text{Am F}}{\underline{5} \underline{4} \underline{4} \underline{5} \underline{4}} | \overset{\text{Am}}{\underline{4} \underline{3} \underline{5} \underline{4}} | \underline{4} :||$

- **LUNA TUCUMANA – ZAMBA** (Atahualpa Yupanqui) – Am.

Adentro: $\overset{\text{E7}}{2} || \overset{\text{Am}}{\underline{4} \underline{4} \underline{4} \underline{3} \underline{4}} | \overset{\text{E7}}{\underline{4} \underline{4} \underline{3} \underline{4}} | \overset{\text{Am Dm}}{\underline{4} \underline{4} \underline{4} \underline{4}} | \overset{\text{Am}}{\underline{5} \underline{5}} | \overset{\text{E7}}{\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{5}} | \overset{\text{Am}}{\underline{5} \underline{5} \underline{3} \underline{4}} | \overset{\text{E7}}{\underline{4} \underline{4} \underline{4} \underline{4}} | \overset{\text{Am}}{\underline{5} \underline{5}} |$
 $\overset{\text{Dm}}{\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{6}} | \overset{\text{Am}}{\underline{5} \underline{5} \underline{3} \underline{4}} | \overset{\text{E7}}{\underline{4} \underline{4} \underline{4} \underline{4}} | \underline{4} \underline{2} :|| \underline{4} \underline{6} || \overset{\text{Am G7}}{\underline{6} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{5} \underline{5}} | \overset{\text{C}}{\underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{6}} | \overset{\text{G7}}{\underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{5}} | \overset{\text{C}}{\underline{5} \underline{5}} |$
 $\overset{\text{Dm}}{\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{5}} | \overset{\text{Am}}{\underline{5} \underline{5} \underline{3} \underline{4}} | \overset{\text{E7}}{\underline{4} \underline{4} \underline{4} \underline{4}} | \overset{\text{Am Dm}}{\underline{5} \underline{5}} | \overset{\text{Am}}{\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{6}} | \overset{\text{E7}}{\underline{5} \underline{5} \underline{3} \underline{4}} | \overset{\text{E7}}{\underline{4} \underline{5} \underline{5}} | \overset{\text{Am}}{\underline{4} \underline{4} \underline{3}} | \underline{4} ||$

- **EL PALA PALA** – (Popular) C.

$\overset{\text{G7}}{6/8} || \overset{\text{C}}{\underline{4} \underline{3} \underline{4} \underline{4} \underline{5} \underline{4}} | \overset{\text{G7}}{\underline{5} \underline{4}} | \overset{\text{C}}{\underline{4} \underline{3} \underline{4} \underline{4} \underline{5} \underline{4}} | \overset{\text{F}}{\underline{5} \underline{4}} | \overset{\text{C}}{\underline{5} \underline{4} \underline{5} \underline{6} \underline{5}} | \overset{\text{G7}}{\underline{5} \underline{4} \underline{5} \underline{6} \underline{4}} | \overset{\text{C}}{\underline{4} \underline{3} \underline{4} \underline{5} \underline{4}} | \underline{5} \underline{4} ||$

El **Pala Pala**, junto con el **Carnavalito**, son las dos danzas argentinas que se bailan en conjunto.

- **HUAINITO** (Dos palomitas...) – YARAVÍ (M. Gómez Carrillo) – Am.

$\overset{\text{Am}}{3/4} || \overset{\text{E7}}{\underline{4} \underline{4} \underline{3}} | \overset{\text{Am Em E7}}{\underline{4} \underline{4}} | \overset{\text{Em}}{\underline{5} \underline{5} \underline{4}} | \overset{\text{E7}}{\underline{5} \underline{5}} | \overset{\text{Am}}{\underline{6}} | \underline{6} | \underline{5} | \underline{5} | \overset{\text{Em E7 Am}}{\underline{5} \underline{6} \underline{6}} | \overset{\text{Em E7 Am}}{\underline{5} \underline{4}} | \overset{\text{Em E7 Am}}{\underline{4} \underline{4} \underline{3}} | \overset{\text{Em E7 Am}}{\underline{4} \underline{4}} | \underline{5} | \underline{4} | \underline{4} | \underline{4} ||$

- **GATO** – (C. Villafuerte) – G, armónica en C.

$\overset{1^a - 2^a -}{6/8} || \overset{\text{G}}{\underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{6}} | \overset{\text{G}}{\underline{7} \underline{7} \underline{7} \underline{7} \underline{7} \underline{7}} | \overset{\text{C}}{\underline{7} \underline{7} \underline{6}} | \underline{6} :|| \overset{\text{G G C}}{\underline{6} \underline{8}} | \overset{\text{D}}{\underline{8} \underline{8} \underline{8} \underline{8}} | \overset{\text{D7}}{\underline{8} \underline{7} \underline{8}} | \overset{\text{CG}}{\underline{8} \underline{8} \underline{8} \underline{8} \underline{8}} | \underline{7} \underline{7} ||$

• **EL ESCONDIDO** – (Popular) – C.

1ª 2ª

6/8 5̣ 5̣ || : 6 5 6 6 | 6 5 6 5 | 5 4 5 5 | 5 5 5 : || 5 5 |
 | 5 4 5 5 6 | 6 6 | 6 6 6 6 6 | 7 7 | 7 6 7 7 6 | 6 6 6 5 | 5 4 5 5 | 5 ||

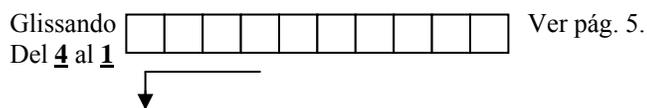
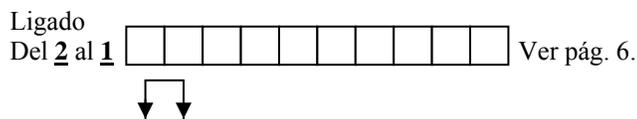
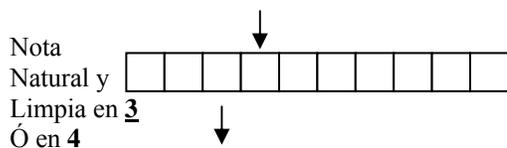
La armónica hace ya varias décadas, que se introdujo en la música popular argentina. **Ángel Villoldo** (1864-1919), prócer tanguero y autor de **“El Choclo”**, fue de los primeros por estos pagos, a principios del **1900**, en tocar la armónica. Usaba un soporte, para poder tocarla junto al piano. El que más la popularizó en el **tango** y el **folklore** fue **Hugo Díaz**.

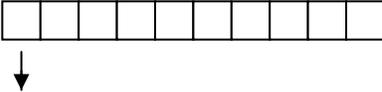
YAPA: CUADRO DE TONALIDADES.

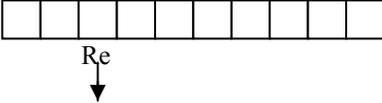
| ORDEN ALTERACIONES | ARMADURA DE CLAVE | TONALIDAD | |
|--------------------|---------------------------|-----------|-----------|
| | | MAYOR | Menor |
| ----- | Ninguna alteración | C | Am |
| Con F | # | G | Em |
| Sos- C | ## | D | Bm |
| Te- G | ### | A | F#m |
| Ni- D | #### | E | C#m |
| Dos A | ##### | B | G#m |
| E | ##### | F# | D#m |
| B | ##### | C# | A#m |
| Con B | b | F | Dm |
| Be- E | bb | Bb | Gm |
| Mo- A | bbb | Eb | Cm |
| Les D | bbbb | Ab | Fm |
| G | bbbbb | Db | Bbm |
| C | bbbbb | Gb | Ebm |
| F | bbbbb | Cb | Abm |

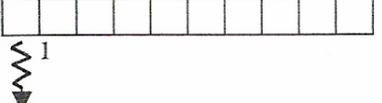
Nota: ver círculo de 5^{ntas.} en pág. 11.

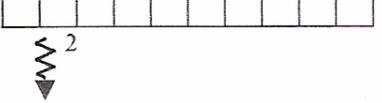
SIMBOLOGÍA POPULAR DE EFECTOS, ADORNOS, ARTICULACIONES, ETC.

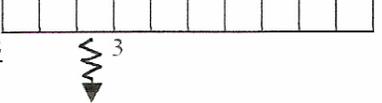


Staccato
En 1  Ver pág. 6.

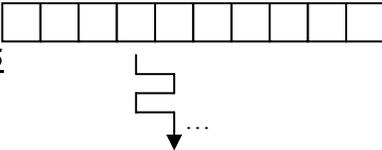
Raspado
En 3  Re

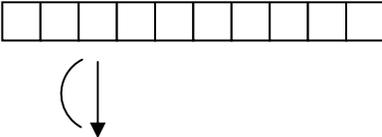
Bending
1 st en 1  1

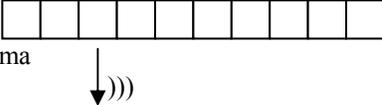
Bending
1 T en 2  2

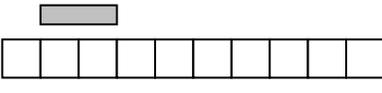
Bending
1 ½ T en 3  3

El dibujito es un resorte; el 1 que está al lado de éste puede omitirse, ya que si figura sólo el resorte, sin el numerito, el intérprete sobreentiende que se trata de un bending de 1 st.

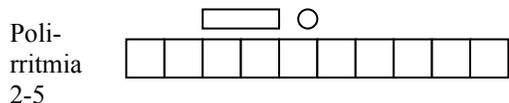
Trino
Entre 4 y 5  Mover la cabeza, no la armónica. Ver. Pág. 6.

Trémolo
De mano
En 3  Ver figura 7 en pág. 5.

Trémolo
De diafragma
En 3  Se efectúa haciendo temblar el vientre. Al comienzo uno puede ayudarse golpeándolo sucesivamente con la mano.

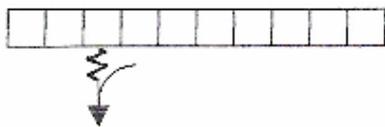
Lengua
Bloque
1-4  Cubro con los labios las celdas 1 a 4, tapo con la punta de la lengua sólo los 2 agujeros centrales (2 y 3), soplo y sale el bicordio 1-4. Ver pág. 4 y 5.

Acorde
345  Abro la boca y hago un acorde con las 3 notas. Ver pág. 4, 5 y 8.

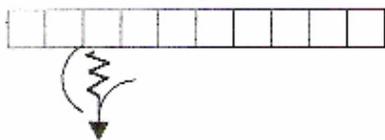


Sostengo la nota 5 (melodía) sobre el acorde. Ver pág. 4, 5 y 27.

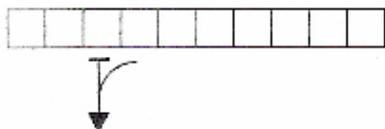
COMBINACIONES DE TODO LO ANTERIOR.



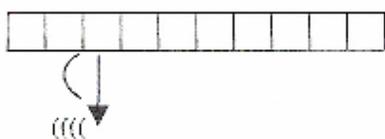
Arranco con bending en 3 (u) y cuando pronuncio la e (para desdoblar la nota y así lograr que quede la nota natural) abro para que suene también la nota de la derecha (sale un bicordio 34).



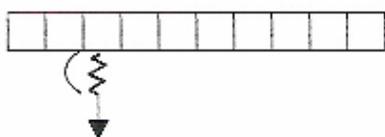
Ídem anterior, sólo que cuando empiezo también hago un Trémolo de mano.



Arranco con un Staccato en 3 (te) y cuando pronuncio la e abro para que también se enganche la nota de al lado (suena el bicordio 34).

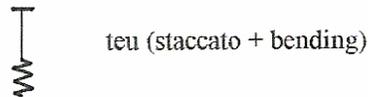
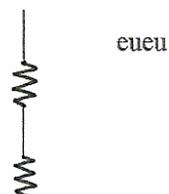
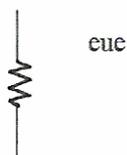
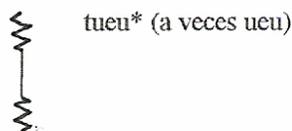
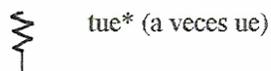
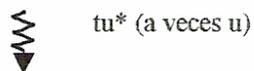


Comienzo con un trémolo de mano y sigo luego con el de diafragma.



Hago simultáneamente un trémolo de mano y el bending sobre el 3, luego ligo con la nota natural para terminar.

DIFERENTES VARIACIONES Y SU RESPECTIVA PRONUNCIACIÓN.



* Si arrancamos con un golpecito, tipo un staccato rápido. Es una opción muy usada. Los tua y los bendings son 2 cosas distintas: los tua son ataques de lengua con bendings. La flecha puede bien estar omitida. El sonido

de la letra “t” se forma por medio de la compresión del aire entre la punta de la lengua y la parte alta de la boca, pero el sonido y los movimientos necesarios para producirlo varían de un idioma a otro.

RITMOS ARGENTINOS.

Primeramente, es una vergüenza que un alumno egresado del colegio secundario no sepa un poema de **Homero Manzi**, desconozca un tango de **Aníbal Troilo** o una zamba de **Yupanqui**. Directamente ni menciono a tipos como el **Cuchi Leguizamón** o **Guastavino**, pues son **to-tal-men-te** ignorados. Sin embargo, se le rinde pleitesía ciega a cualquiera que venga de EEUU o Inglaterra, sin importar el que sean buenos o no en lo que hagan. Vivimos en el país de la incultura, que tiene su epicentro en la **Capital Federal** y el **Gran Buenos Aires**, que siempre van a contramano del resto de la Nación; sin ir más lejos, si en el interior se escucha un 90% de música de raíz nacional y un 10% de música extranjera, en la **Capital** y el **Conurbano** es al revés: se escucha un 90% de música extranjera, netamente en inglés, y, con suerte, dentro del 10% restante puede haber un atisbo de algo nacional rescatable.

Los medios de comunicación, diría casi todas las radios, y tanto la TV abierta como el cable, ofrecen casi solamente programación para un único público ávido de recibir todas las pavadas que las disqueras quieran venderle.

Existe un mercado masivo para lo que se llama rock nacional y cumbia villera que relega todo lo demás.

Esto no sucede en otros países vecinos: menciono como ejemplo al **Brasil**, donde se han encargado de mantener vigentes sus raíces.

Este comentario lo hice a modo de reflexión. Piénselo.

TANGO.

No hay una escala de *tango* así como hay una de *blues*. Para tocar *tango* se usan escalas mayores, menores, yeites característicos del género, cromatismos, síncopas, contraacentos, etc. Por cuestiones de estilo, el *tango* se escribe en un compás y se marca en otro (se toca en 2 tiempos). Además, es común que un *tango* arranque en una escala mayor, y luego module a una tonalidad menor sobre la misma tónica de la original, como por ejemplo: **Naranja en Flor** (A-Am), **Sur** (D-Dm), o viceversa: **Volver** (Dm-D), **Caminito** (Am-A), **El Choclo** (Dm-D), **Los Mareados** (Am-A-Am), **Malena** (Cm-C), **Palomita Blanca** (Dm-D), etc. En el cancionero está transcrita **El Día Que Me Quieras**. Para profundizar en este género, recomiendo el “Método Completo de Armónica”, 2º tomo.

Cada compás de *tango* está compuesto por 4 tiempos. En el *finale* del *tango*, se debe confirmar la tonalidad, por lo que se toca el acorde de tónica, luego el de dominante, y al final nuevamente otro de tónica, para crear el reposo. Estos dos últimos (el de V7 y el I) son el famoso **chan-chan** del tango.

El *tango* es una música orillera del **Río de la Plata**. Polemizar sobre si su origen es argentino o uruguayo, me parece una tontería, ya que el *tango* se nutre de compositores e intérpretes de ambos países; es como cuestionar si el *blues del delta* es de este lado del río **Mississippi** o del otro, o si el *flamenco* es de una de las riveras del **Guadalquivir** o de la otra.

Asimismo, en los comienzos del tango se emplearon el organito, la armónica (**Villoldo**), el armonio, el acordeón; en fin, instrumentos de lengüetas que irán anticipando la introducción del bandoneón; es por ello que la armónica suena tan bien en el *tango*, con ese timbre tan particular que le da un aire melancólico.

Dentro del *tango* podemos establecer varios grupos o subgéneros:

1. Los *Tradicionales*, como ser **El choclo** (**Ángel Villoldo**), **Silbando** (**Sebastián Piana** y **Cátulo Castillo**), **Mano a mano** (**Gardel-Razzano-Celedonio Flores**), **Cambalache** (**E. S. Discépolo**);
2. El *Tango-Canción*: **El día que me quieras** (**Gardel-Le Pera**), **Naranja en flor** (**Virgilio** y **Homero Expósito**);
3. El *Vals criollo*: **Pedacito de cielo** (**E. M. Francini-H. Expósito-H. Stamponi**), **Palomita blanca** (**Anselmo Aieta-F. García Giménez**), **Romance de Barrio** (**Homero Manzi**), **Desde el alma** (**Rosita Melo**);

4. La *Milonga porteña: Milonga del 900, Milonga de mis amores* (Pedro Laurenz-J. M. Contursi), *La trampera* (A. Troilo), *Corralera* (A. Aieta), *Milonga sentimental* (Homero Manzi y Sebastián Piana).
5. *Milonga-Candombe: Papá Baltasar y Pena mulata* (ambos de Homero Manzi y Sebastián Piana), *Azabache* (Enrique Francini, Héctor Stamponi y Homero Expósito).

Un cantautor que toca *rock* a veces fusionado con música popular, entre ella la música ciudadana es **Moris**, quien tiene canciones mezcla medio de *rock* con *tango* (*Mi querido amigo Pipo*), *bolero* (*Yo no pretendo*, *Pato trabaja en una carnicería*), o *jazz* (*En una tarde de sol*).

FOLKLORE.

Lo que vulgarmente llamamos *folklore* es en realidad *proyección folklórica*. En la **Argentina** hay como 96 géneros diferentes, aunque la mayoría han quedado olvidados, pues no se mantuvieron vivos como lo hicieron los que hoy día son populares. Podemos hacer una división entre 2 grandes grupos: los ritmos binarios (**huayno** y **carnavalito** que están en 2 tiempos) y los ternarios (**zamba, chacarera, chamamé, huella, cueca, gato y escondido**, todos estilos en 6/8). Los ritmos de nuestro *folklore* que están en 6/8 suelen jugar con una polirritmia entre 2 y 3 tiempos. El 6/8 en realidad es un compás binario, pero se lo combina contra $\frac{3}{4}$ (ternario).

Si el lector desea aprender más sobre estas expresiones, puede hacerlo leyendo el "Método Completo de Armónica", 2º tomo.

Audioperceptiva.

En el proceso de Audio perceptiva, primero se debe aprender a **escuchar** (que no es lo mismo que oír), luego a **registrar**, y recién después a **emitir**. Esto es una ventaja para quienes asisten a un Conservatorio o Escuela de música popular, ya que la materia Audioperceptiva es una de las más importantes, imprescindible y excluyente para el músico. En ella se efectúan dictados melódicos y melódico-armónicos, con bajos, melodía y acordes, etc. Mucha gente que canta mal es porque escuchó mal, o no procesó debidamente lo que escuchó. El aspecto rítmico, el melódico y el armónico constituyen el desarrollo auditivo.

¿YA ESTÁ TODO INVENTADO?

Para que quede bien claro: **NO ESTA TODO INVENTADO EN NADA**, escrito con mayúscula y bien grande. Todavía la música puede depararnos una sorpresa.

CONSEJO Y DESPEDIDA.

Bueno, hasta aquí ya les he dado todas las piezas del rompecabezas, o casi todas, más los elementos necesarios para ir acomodando las piezas; ahora ya pueden comenzar a armarlo y también a transpirar.

Contrariamente a lo que dicen muchos armonicistas, les aseguro mis amigos, y les pido me crean, que la armónica no es un instrumento menor de neta transmisión oral o por oído, y que para ejecutarla se necesita de cierto grado de enseñanza académica, o de lenguaje musical. He llegado a esta conclusión luego de ver decenas de bandas donde el armonista tocaba cualquier cosa, creyendo que cuando uno hace un *solo* puede hacer la nota que se le plazca, fuera de cualquier criterio musical. Sería como pretender aprender a dividir sin ir a la primaria, o construir un buque sin estudiar Ingeniería Naval. Por eso les doy este consejo, de todo corazón: así como los libros ayudan, los maestros e instituciones académicas también lo hacen, por lo que siempre recomiendo a quienes se interesen por la música, que recurran a un conservatorio, a una escuela de música popular o a un buen profesor, pues es justamente en esos lugares donde los alumnos logran expandir la conciencia, abrir la mente a ese universo increíble del arte de combinar los sonidos, y verdaderamente comprender qué es la música y el porqué de su sentido. Por supuesto que también hay una parte inherente a la capacidad de la persona, un talento innato, que no lo enseñan en ningún colegio. Pero estudiar ayuda. **Piazzolla** no hubiese podido explotar al máximo y sacar afuera todas sus ideas de no haber estudiado con **Boulanger** o si no se hubiera rodeado de grandes maestros. Seguramente hubiese tocado muy bien, pero quizás nunca hubiese sacado un disco como **Libertango**.

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

Yo no soy ningún eximio de la armónica; apenas soy un “**tocador**”. Por eso, esta obra no pretende ser más que ninguna, sino que su objeto es acercar un poco lo popular con lo académico, de unir, de darle conocimientos que tengan un fundamento a los principiantes (y por qué no a los demás también), con criterio y pedagogía, en lugar de bajar 6 rockanroles de Internet, ponerlos en tablatura y editar un método con traducciones malas de sitios peores.

A mi criterio, creo que primero se debe aprender a tocar el instrumento, luego meterse en la teoría, así como no hay nadie que haya aprendido a leer antes que hablar; considero que sabiendo algo del manejo del instrumento, luego se facilita la teoría. Pienso que ese es uno de los errores que cometen los conservatorios, que a veces para que el alumno toque una nota lo tienen un año. Yo tengo compañeros que hace 5 años que asisten al conserva y no tocan un acorde. Ojo, no hablo en desmérito de la teoría musical (yo asisto a un conservatorio y estaría hablando mal de mí también) pero pienso que hay cosas que hay que cambiarlas.

Como último consejo, algo que más que nada tiene que ver con la vida, sea uno músico o no, y es que nunca dejen escapar al amor y que siempre persigan la felicidad.

Bueno, despidiéndome y esperando que este método les sirva, los saluda y agradece: Luisit♂⁸ (egresado de la Universidad de la Calle y fogueado a los golpes).

BUSCADO:



Continuará...

Si Ud. tiene alguna sugerencia para hacer o crítica o lo que fuere, envíeme su mail a:

losmareaditos@hotmail.com

Esta obra también se consigue en la **Biblioteca del Conservatorio de Música de General San Martín**, Calle San Lorenzo (91) N° 2381, entre Rivadavia (60) y Pueyrredón (58), Pdo. de Gral. San Martín, Pcia. de Buenos Aires, tel.: 011-4713-0254, <http://www.conservatoriodesanmartin.blogspot.com>

⁸ Alumno de la cátedra de **Violín del Conservatorio de Música de General San Martín** a cargo de la **prof. Natalia Chiambaretta**;

Alumno de la cátedra de **Canto Popular del Conservatorio Manuel de Falla** a cargo de la **prof. Marta Said**;

Alumno de la cátedra de **Música en Guitarra** (Folklore y Música Ciudadana) del **Conservatorio Manuel de Falla** a cargo del **prof. Eduardo Tacconi**;

Alumno de la cátedra de **Guitarra Armónica del Conservatorio de Música de General San Martín** a cargo del **prof. Daniel Galán**.

A todas estas personas, aparte de culparlas por haber creado este monstruo, les agradezco enormemente la labor desinteresada en enseñar sin esperar nada a cambio y solamente por amor al arte.

Por Luis Blaugen-Ballin

IMPORTANTE.

Dado que la teoría suele representar el escollo de los alumnos, sobre todo de los que recién se inician, quienes deseen profundizar el tema pueden abrirse camino con el libro “Lenguaje Musical” del autor. En éste método de armónica, seguramente haya ítems en los que no me explayé lo suficiente, pero ello me hubiera sido imposible, dado que si no hubiera tenido que hacer un libro inacabable y quizás tedioso para los principiantes.

Algunos axiomas relativos a la música que también sirven para la vida:

- Tocar mucho no es tocar bien. (*Segovia*).
- Hay gente que deslumbra tocando, lo mismo el charango, el violín o la guitarra; de ahí a “alumbrar”, es muy diferente. (*Atahualpa Yupanqui*).
- El artista que se crea más importante que el repertorio está perdido. (*Atahualpa Yupanqui*).
- La música es una revelación más alta que toda filosofía. (*Ludwig van Beethoven*).
- Hablar de música es como bailar de arquitectura. (*Frank Zappa*).
- A veces uno puede poner muchas notas, pero, a veces, más vale no poder. (*Rimsky-Korsakov*).
- El estudio sin experiencia es sólo teoría.
- Nadie que no estudie debería enseñar (*Philip Morris*).
- Cuando alguien expone o devela algo, el argumento de lo que explica tiene que ser convincente y entendible, si no no sirve.
- La música no siempre está presente en los libros o en las partituras; a veces está en las personas.
- Hay que explicar con palabras habituales y no con palabras asombrosas. Hay que ser pedagógico, y no mezquino cuando uno brinda un conocimiento.
- Usted debe proponerse dominar a la armónica y que ésta haga lo que usted quiera; ella debe ser una extensión del músico, una prolongación de sus pulmones y de su garganta, de su alma y de toda su persona; si ésta no es su meta, regálela a alguien y dedíquese a otra cosa.
- Si comenzó algo, no lo abandone, pues la historia se escribe con lo que se hace, y no con lo que se deja sin terminar; recuerde que construir lleva mucho tiempo, pero para destruir, un segundo basta.

Apotegmas para la vida:

- “Si no vas a cumplir la condena no cometas el crimen.” *Bob Dylan*.
- “No hace falta un reloj para perder el tiempo.” *John Lennon*.
- “Más viaja uno, menos conoce.” *George Harrison*.
- “Todos matamos lo que más queremos.” *Oscar Wilde*.
- “Yo puedo resistir todo, menos la tentación.” *Oscar Wilde*.
- “Siempre sea la persona que su madre cree que es.” *G. B. Hinckley*.
- “Como no puedo hacer lo que quiero, dejaré de hacer lo que no quiero.” *Luis Blaugen-Ballin*.
- “Lo más complicado de esta vida, es descifrar lo simple.” *Luis Blaugen-Ballin*.
- “Hoy compuse una canción sin música; en determinadas ocasiones el silencio puede explicar lo que las palabras son incapaces de hacer.” *Luis Blaugen-Ballin*.

Direcciones útiles.

Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”.

Av. Córdoba 2445 – Cap. Fed. – TE: 4961-9943/4736/0161

<http://www.iuna.edu.ar>

<http://webs.enterate.com.ar/Web/Arte/consnac/>

Conservatorio de Superior de Música “Manuel de Falla”.

Sede Central: Gallo 238, 2º piso – Cap. Fed. – TE: 4865-9005/08 (de 8:30 a 22 horas)

Anexo I: del Barco Centenera 741 TE: 4432-1429 (de 17 a 22 horas)

Por Luis Blaugen-Ballin

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

Anexo II: Salguero 2455 TE: 4804-2359/1386 (de 18 a 22 horas)

Anexo III: Humberto I° 3171 TE: 4931-1541 (de 17 a 22 horas)

Sede Perú (Conservatorio Superior de Tango y Folklore): Perú 372, 2° piso TE: 4342-0550/0102 (de 17 a 22 hs.)

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/ens_artistica/falla

Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires "Astor Piazzolla".

Sede: Sarmiento 3401 (y Gallo) – tel.: 4865-9001/04. Queda pegado al Falla, justo en la esquina de Sarmiento y Gallo.

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/ens_artistica/musica_ciudad

Escuela de Música Popular de Avellaneda "EMPA".

Sede Central: Belgrano 581 – Avellaneda – TE: 4222-6781

Anexo: Av. Mitre 292 – Avellaneda

e-mail: empa@empa.edu.ar, info@empa.edu.ar

Conservatorio Provincial "Juan José Castro".

Sede Martínez: Av. Santa Fe 1740 Martínez – Partido de San Isidro – Tel./Fax: 4792-8899

Sede La Lucila: Anchorena 901 La Lucila – Partido de Vicente López – Tel.: 4790-5047

conservatoriocastro@fullzero.com.ar

<http://conservatoriocastro.tripod.com/portada.htm>

Conservatorio de Música "Alberto Ginastera".

San Martín 370 (1708) Morón Pcia. de Buenos Aires – Tel/fax: 4629-3173

<http://www.geocities.com/conservatorioginastera/>

e-mail: conservatorioginastera@yahoo.com.ar

ÍNDICE.

1. –
2. INTRODUCCIÓN – LAY-OUT PARA UNA AMÓNICA EN C.
3. CIFRADO – ¿ARMONQUISTA O ARMONICISTA? – RESPIRACIÓN – MÉTODO DE FLECHAS.
4. MÉTODO DE BLOQUEO LINGUAL.
5. EFECTOS: TRÉMOLO DE MANO – WAH-WAH – GLISSANDO.
6. ADORNOS: TRINO – Caso particular: Trino de lengua – NOTAS DE PASO – ARTICULACIONES: LIGADO – STACCATO – ESCALAS Y POSICIONES.
7. ESCALAS – ESCALAS DIATÓNICAS – ESCALA MAYOR NATURAL – ESCALA MAYOR ARTIFICIAL – ESCALAS MENORES: ESCALA MENOR NATURAL O ANTIGUA – ESCALA MENOR ARMÓNICA – ESCALA MENOR BACHIANA – ESCALA MENOR MELÓDICA.
8. ESCALA MENOR NAPOLITANA – ESCALA CROMÁTICA – TOCANDO BLUES, FOLK, COUNTRY – CROSS HARP (ARMÓNICA CRUZADA) – APLICACIÓN EN LA FORMACIÓN DE ACORDES.
9. DIFERENTES MODOS CON UNA MISMA ARMÓNICA.
10. DISTINTAS POSICIONES CON UNA MISMA ARMÓNICA.
11. ¿POR QUÉ LOS PAISES DE HABLA INGLESA DICEN ARPA EN LUGAR DE ARMÓNICA? – CÍRCULO DE 5^{ntas}. – CUADRO DE POSICIONES BÁSICAS Y MODOS BÁSICOS.
12. ¿POR QUÉ TENGO QUE TOCAR UN BLUES EN G CON UNA ARMÓNICA EN C? – DIFERENTES ESCALAS MAYORES Y SUS RELATIVAS MENORES CON UNA MISMA ARMÓNICA.

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

13. EJEMPLOS QUE FIGURAN EN EL CANCIONERO – VIBRATO CON LA GARGANTA.
14. LA ESTRUCTURA DE ACORDES – PATRONES ARMÓNICOS – LA ESTRUCTURA DE ACORDES DEL BLUES DE DOCE COMPASES.
15. BLUES DE DOCE COMPASES EN LAS ESCALAS MÁS USUALES – BLUES DE 8 COMPASES.
16. ESCALAS DE BLUES – TURNAROUND – BLUES BÁSICO EN CROSS HARP (SIN NOTAS DOBLADAS) – OTRAS ESCALAS – ESCALA PENTATÓNICA GRIEGA – ESCALA PENTATÓNICA MAYOR – ESCALA PENTATÓNICA MENOR.
17. ESCALA PENTATÓNICA MENOR UTILIZADA POR JOHN COLTRANE – ESCALA PENTATÓNICA MENOR CON NOTAS DE PASO – ESCALAS DE BLUES: DE LOS JAZZEROS – DE LOS ROCKEROS – ESCALA DE BLUES COMPLETA.
18. ESCALA PENTATÓNICA AFRICANA – ESCALAS PENTATÓNICAS ASIÁTICAS: PELOG – HIRO-JOSHI – KUMOI – BENDING (DOBLADO).
19. AUDIOPERCEPTIVA.
20. BENDING. NOMENCLATURA – NOTAS QUE PUEDEN DOBLARSE – TOCANDO “BLUES” – TOCANDO LA ARMÓNICA EN C EN LA ESCALA DE G: ARMÓNICA EN SEGUNDA POSICIÓN O CROSS HARP – ESCALA DE BLUES EN 2^{nda}. POSICIÓN O CROSS HARP – SIN BENDING.
21. CON BENDING – ESCALA DE BLUES EN 1^{era}. POSICIÓN O STRAIGHT HARP CON BENDING – ESCALA DE BLUES EN 3^{era}. POSICIÓN O SLANT HARP – LA ESCALA DÓRICA Y LA ESCALA DE BLUES EN TERCERA POSICIÓN – ESCALA DE BLUES EN 5^{nta}. POSICIÓN.
22. LAS ESCALAS DE BLUES CON EXTENSIÓN DE UNA 8^{va}. (MÉTODO DE FLECHAS) – LA ESCALA DE BLUES EN SEGUNDA POSICIÓN O ESCALA DE CROSS BLUES – LA ESCALA DE CROSS BLUES SIN BENDING (SIN NOTAS DOBLADAS) – LA ESCALA DE CROSS BLUES EN LA OCTAVA GRAVE – LA ESCALA DE BLUES EN TERCERA POSICIÓN – LA ESCALA DE BLUES EN PRIMERA POSICIÓN – LA ESCALA DE BLUES EN PRIMERA POSICIÓN, 8^{va}. GRAVE – CLASIFICACIÓN DE LAS NOTAS SEGÚN EL GRADO DE DIFICULTAD PARA DOBLARLAS – LAS NOTAS MÁS FÁCILES DE DOBLAR.
23. LAS NOTAS INTERMEDIAS – LAS NOTAS MÁS DIFÍCILES DE DOBLAR – NIVELES DE BENDING – LOS DOBLAJES MÁS DIFÍCILES: SALTANDO DE UNA NOTA DOBLADA A OTRA – ESTRUCTURAS DE BLUES – ESTRUCTURA DEL BLUES DE DOCE COMPASES EN PRIMERA POSICIÓN – ESTRUCTURA DEL BLUES DE DOCE COMPASES EN SEGUNDA POSICIÓN – ESTRUCTURA DEL BLUES DE DOCE COMPASES EN TERCERA POSICIÓN – ESTRUCTURA DEL BLUES DE DOCE COMPASES EN QUINTA POSICIÓN.
24. ARMÓNICA DIATÓNICA: ELIGIENDO LA ESCALA CORRECTA – CUADRO DE POSICIONES.
25. INTRODUCCIÓN A LA IMPROVISACIÓN – IMPROVISACIÓN EN CON PENTATÓNICAS MENORES – APLICACIÓN DE LA ESCALA DE BLUES.
26. RIFF – BOOGIE WOOGIE – JAZZ – IMPROVISACIÓN EN JAZZ – BOSSA-NOVA – REGGAE.
27. POLIRRITMIAS – SISTEMAS DE NOTACIÓN. NOMENCLATURA – CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS.
28. ACÚSTICA: LENGÜETAS – TIPOS DE ARMÓNICAS.
29. –
30. NOTACIÓN PARA ARMÓNICAS DIATÓNICAS EN LAS 12 ESCALAS – ARMÓNICA CROMÁTICA.
31. ARMONICISTAS.
32. –
33. –

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

34. –
35. CACIONERO PARA ARMÓNICA DIATÓNICA.
36. –
37. PRIMER CACIONERO FOLKLÓRICO ARGENTINO PARA ARMÓNICA DIATÓNICA.
- 38.
39. YAPA: CUADRO DE TONALIDADES – SIMBOLOGÍA POPULAR DE EFECTOS, ADORNOS, ARTICULACIONES, ETC.
- 40.
41. COMBINACIONES DE TODO LO ANTERIOR – DIFERENTES VARIACIONES Y SU PRONUNCIACIÓN – TANGO.
42. FOLKLORE – CONSEJO Y DESPEDIDA.
43. IMPORTANTE – Algunos axiomas.
44. ÍNDICE.
- 45.
46. SOPLANDO EN EL VIENTO (Bob Dylan).

Otras obras del autor:

- MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA, 2do. tomo.
- PARTITURAS/ TABLATURAS PARA ARMÓNICA DIATÓNICA Y CROMÁTICA.
- ARMONÍA Y COMPOSICIÓN PEDAGÓGICAS.
- GUITARRA.
- MÚSICA DE LA INDIA.
- LENGUAJE MUSICAL.

Hasta aquí ha hecho su presentación Sir Luis Blaugen-Ballin, creador del balero inalámbrico y de los lentes de contacto para sol, bajo el auspicio de las siguientes instituciones:

- Municipio de Trulalá.
- Municipalidad de Patolandia.

Menciones y premios recibidos: Dr. Honoris Causa otorgado por la Municipalidad de Patolandia antedicha. 5º puesto en carrera de embolsados en una kermese.

Tesis y doctorados: redacción del “Manual de instrucciones de un vaso”.

Luisit♂, un gobernante para la paz – Ein Gouverneur für die Frieden – Un governatore per la pace
Un gouverneur pour la paix – Um governante para a paz – A governor to the peace

SOPLANDO EN EL VIENTO.

¿Cuántos caminos debe andar un hombre
antes que le puedan llamar hombre?
¿Cuántos mares debe surcar una blanca paloma
antes de descansar en la arena?
¿Cuánto tiempo seguirán silbando las balas de cañón
antes de ser prohibidas para siempre?
La respuesta, mi amigo, está sonando en el viento,
La respuesta está sonando en el viento.

¿Cuántos años puede existir una montaña
antes de ser tragada por el mar?

Por Luis Blaugen-Ballin

MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA

¿Cuántos años pueden existir algunas personas
antes de permitirles ser libres?
¿Cuánto tiempo puede un hombre voltear su cabeza
pretendiendo no ver lo que ve?
La respuesta, mi amigo, está sonando en el viento,
La respuesta está sonando en el viento.

¿Cuántas veces ha de mirar un hombre hacia arriba
antes de poder ver el cielo?
¿Cuántos oídos debe tener un hombre
antes de poder oír el llanto del pueblo?
¿Cuántas muertes más ocurrirán hasta que se sepa
que ya ha muerto demasiada gente?
La respuesta, mi amigo, está sonando en el viento,
La respuesta está sonando en el viento.

Bob Dylan (1962)



Por Luis Blaugen-Ballin