LA VIOLA BIEN TEMPERADA: LA ESCUELA DE LA GUITARRA.

Por Luis Blaugen-Ballin[1] *(más conocido en la jerga como "mochilero dylanófilo").*

UN COMPENDIO PARA *"DESCUADRATIZAR"* LAS MENTES.
APRENDA LOS CONOCIMIENTOS BÁSICOS PARA
TOCAR JAZZ, BLUES Y ROCK N' ROLL.

Luis Blaugen-Ballin en el Conservatorio de Música "Manuel de Falla".

Con la guitarra en la mano
Ni las moscas se me arriman –
Naides me pone el pie encima,
Y cuando el pecho se entona,
Hago gemir a la prima
Y llorar a la bordona.
Martín Fierro (*José Hernández*).

La guitarra, ese ataúd pequeño e infinito de la pena andaluza. (*Joaquín Romero Murube*).

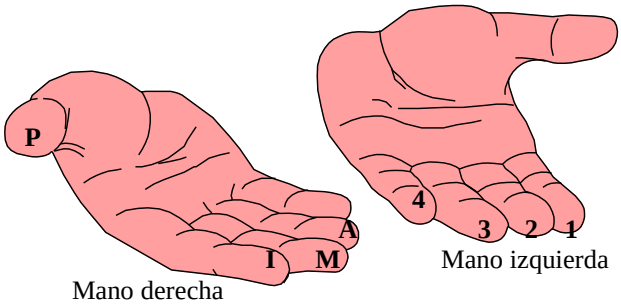
---

[1] 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.

REQUISITOS PREVIOS PARA LA LECTURA DEL PRESENTE.

Siempre es bueno todo acervo musical con el que uno pueda contar de antemano. Así que no está de más cualquier noción previa de lenguaje musical y de guitarra.

REFERENCIAS Y NOMENCLATURA.



● Posición de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas en el diapasón (mástil).

▬ Cejilla (generalmente se hace con el dedo índice de la mano izquierda, aunque en ciertas ocasiones debe efectuarse con alguno de los otros 3 dedos). Puede ser **entera** (sobre las 6 cuerdas) o **parcial**.

✕ Cuerda omitida o muerta. No se toca (cuerda libre); cuando no puede evitar tocarse, pues se halla entremedio de otras dos cuerdas que sí deben sonar, se apaga apoyando levemente la yema de algún dedo sobre esa cuerda (nota tapada, rebusque conocido como ***"muteo"***), provocando así un sonido percusivo que casi ni se oye. Por lo general, con el dedo índice o anular de la mano izquierda, que toca la 6ª o la 5ª, se rozan las cuerdas que no deben sonar (la 5ª o la 4ª respectivamente, por ejemplo) para así ahogarlas.

○ Cuerda al aire (sin apoyar ningún dedo en el traste correspondiente).

1ª Número de cuerda.

V Número de traste o casillero. El traste es la barrita de metal, y al espacio entre trastes se lo llama casillero. Este número romano, por lo general indica el casillero del bajo.

^ Nota acentuada: el dedo que toca dicha cuerda cae en la que está debajo.

> Nota acentuada: sin apoyo en la cuerda de abajo.

EL EJECUTANTE.

POSTURA Y POSICIONES.

El pie izquierdo se apoya sobre un banquito para guitarristas (que éste no sea muy alto), y la guitarra debe reposar sobre la pierna izquierda (así lo hacen los académicos). En cuanto a los guitarristas populares, la apoyan sobre la pierna derecha. La guitarra no debe estar oblicua con respecto al torso, sino apoyada completamente en éste; la caja debe quedar vertical. No es aconsejable estar sentado muy atrás de la silla, más bien en el borde, y mantener la columna recta, no encorvarse o tirarse hacia atrás.

MANOS.

MANO DERECHA.

- Sin ángulo entre la mano y el antebrazo;
- A aproximadamente 10 cm de las cuerdas;
- Los dedos deben tirar las cuerdas hacia la palma;

MANO IZQUIERDA.

Los dedos de la mano izquierda (exceptuando el pulgar) deben permanecer siempre paralelos a los trastes (los resaltos de metal) del diapasón (mástil). Las cuerdas deberán presionarse mediante las yemas de los dedos y contra la parte inmediatamente anterior al traste indicado; o sea, los dedos aprietan la cuerda contra la madera y no contra el resalto metálico. La fuerza en los dedos para presionar las cuerdas contra el diapasón y efectuar así

el acorde, debe provenir del brazo, y no de apretar los 4 dedos y el pulgar contra el mástil. Por su parte, el pulgar permanecerá más o menos a la mitad del diapasón en su parte trasera, oscilando cuando sea necesario un poco hacia abajo o hacia arriba. El pulgar no aprieta, se desliza, sirve de guía y apoyo para la mano, y no debe estar muy arriba.

Manejo de la púa.

Cuando se toque con púa, se tomará la misma entre los dedos pulgar e índice. Al tocar, se pulsa una vez la cuerda hacia abajo (⊓), la siguiente hacia arriba (V), y así sucesivamente.

Los dedos.

No debe dejarse un dedo de la mano izquierda apoyado mientras hay delante de éste otro que también lo está en idéntica cuerda, pues se desperdicia fuerza en un dedo que está apretando en vano; tampoco debe distanciarse demasiado este dedo de las cuerdas al momento que lo levanto, pues así también se malgasta fuerza. Hay que retirarlo lo justo y necesario para que no presione inútilmente.

De la mano izquierda se usan el índice (1), el mayor (2), el anular (3) y el meñique (4); de la mano derecha se emplean el pulgar (P), el índice (I), el mayor (M) y el anular (A). Ver dibujo en página anterior.

En cuanto a los zurdos hay una suerte de división popular en dos escuelas: los que permutan todas las cuerdas de lugar y dan vuelta la guitarra (la mayoría), y los que sólo dan vuelta una guitarra de derechos, sin cambiar las cuerdas (muy pocos casos). A mí, me parece una negligencia y una irresponsabilidad total del maestro hacia el discípulo el hecho de no hacerle tocar a un zurdo como si fuera derecho, pues si nos guiáramos por la concepción de que el zurdo debe tocar con la guitarra al revés, del mismo modo deberíamos hacerle cruzar las manos a un pianista que también sea zurdo, haciéndole tocar con la izquierda los bajos y con la derecha los agudos, una estupidez infernal. En cambio, cuando esta equivocación parte del alumno es comprensible, puesto que al carecer de un profesor, el aprendiz se nutre del imaginario popular y se guía por la comodidad que le sugiere el sólo hecho de dar vuelta la guitarra. Quien escribe, comenzó con la guitarra al revés, teniendo la suerte de que me aconsejen darla vuelta y emplearla como derecho; al principio me resultó incómodo, pero me facilitó la comprensión de toda la bibliografía, y al día de hoy, me sería imposible y totalmente fastidioso tocar con la guitarra al revés.

Cuando la mano está cansada, paramos un rato y dejamos colgando al brazo al costado de nuestro cuerpo.

BAJOS.

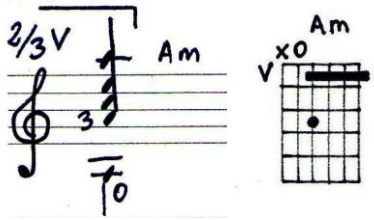
Los bajos se hacen con el pulgar. Cuando se coloca un acorde, lo primero que debe situarse es el bajo, que es la primera nota que debe sonar, luego los otros dedos que lo definen.

MECÁNICA DE LA CEJILLA.

Los acordes que se tocan sin cejilla se dice que están en **posición abierta**, ya que están formados en parte por cuerdas al aire (esto significa **posición abierta**), lo que hace que resuenen más que si están formados por *"cuerdas pisadas"*. La cejilla permite implementar un sistema de acordes mediante el cual, sabiendo el "dibujito" del acorde y en que cuerda se halla su tónica, trasladamos ese "dibujito" sobre el diapasón. La cejilla más difícil es la que se hace inmediatamente pegada a la izquierda del primer traste; las más fáciles se hacen en posiciones más altas (lejos del clavijero). La cejilla debe hacerse con la punta del dedo, la guitarra debe estar sobre la pierna izquierda, y siempre debo poner primero el bajo (la cejilla propiamente dicha) pues es lo que primero sonará, y luego los dedos.

Los acordes con cejilla hay con tónica en 6ª y en 5ª cuerda.

Cuando se escucha un trasteo o un vibrar con ruido de la cuerda, la cejilla debe corregirse poniendo el dedo más de canto, apretándolo con mayor fuerza contra el diapasón y acercándose más y casi encimándolo sobre el resalto metálico (traste).



Acorde de **AmV** con bajo en **5ª A**. Lleva $^2/_3$ de cejilla en el traste respectivo, ya que no necesariamente la cejilla debe abarcar todas las cuerdas.

LIMITACIONES.

En el piano se usan ambas manos; en la guitarra una (a excepción de tipos como **Van Halen** o **Stanley Jordan**, que utilizan la viola ***"a dos manos"*** como si fuera un piano). Por eso, tenemos que rebuscárnoslas para hacer cada acorde con una sola mano, con sólo 4 dedos, por lo que recurrimos a veces a la cejilla o a apagar cuerdas con dedos de la mano izquierda, o a menudo a omitir las notas menos importantes del acorde en cuestión. Por ejemplo, cuando toco un **Fmaj7** con tónica en 6ª, con el dedo índice, que toca la fundamental del acorde, rozo la 5ª para ahogar su sonido (cuerda muerta, técnica conocida como ***"muteo"***, ver página 2). Lo mismo cuando toco un **E7/B** en 5ª posición.

Signo de una negra muteada o tapada (apagada apoyando levemente un dedo de la mano izquierda sobre la cuerda).

EL INSTRUMENTO.

CUERDAS.

1ª o Prima = E
2ª = B
3ª = G
4ª = D
5ª = A
6ª = E

estas 3 cuerdas corresponden a la zona de la bordona.

Las cuerdas comienzan a enumerarse desde la más fina (de nylon) o prima, que es la más aguda, en dirección a la bordona o cuerda más grave (de alambre). Las tres primeras cuerdas son de nylon y las restantes de acero o ***"entorchadas"***. Las notas comienzan a contarse a partir de la más grave (6ª cuerda). La primera nota o nota más grave que puede hacerse con la guitarra es el E_2 (E de la 2ª $8^{va.}$ del piano) del 4º espacio adicional de abajo en la partitura de guitarra.

Hay varias formas de tocar: una es acentuando la nota con apoyo (Nota Acentuada o Sistema Tárrega), que es dejando que el dedo que toca dicha cuerda caiga o repose en la que está debajo; otro modo de tocar es acentuando la nota sin apoyo en la de abajo; etc.

Si comparamos los timbres de idénticas notas (igual frecuencia) tocadas en diferentes cuerdas (en distintas partes del diapasón) veremos que son diferentes entre sí.

MARCAS DE ENCORDADOS.

Para criolla:

-Cuerdas clásicas tensión normal, importadas: Hanna Bach, Savarez, Augustine, D'Addario.

-Nacionales: Campana sport, Mujica negra, Medina Artigas.

Para electroacústica: Cantata alta tensión o Martin Blust. Hanna Bach azules tensión alta (éstas van muy bien), Excelsior.

Para eléctrica: D'Addario, Fender, Gibson.

LUTHERÍA.

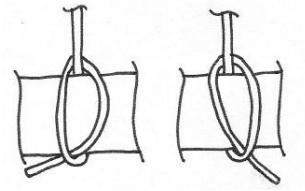
Si la guitarra trastea sin pisar, hay que levantar la cejuela; si lo hace cuando piso hay que elevar el puente. Para llevar a cabo estas operaciones, se recurre a cortar una tarjeta plástica la cual oficiará de suplemento.

Nudos y cruces en los extremos de la cuerda, para trabarla y evitar así su deslizamiento.

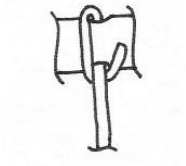
El nudo en el puente debe hacerse de modo tal que el cabo de la cuerda pase por debajo de sí misma, por el frente del puente.

En la clavija también se hace un cruce, pero debe dejarse bastante cuerda libre, pues si no, cuando se afina, no me queda margen, y así apenas giro la clavija la cuerda ya se va de tono.

Nudos en el puente:



Cruces en las clavijas:



Las bordonas siempre se cambian más seguido que las cuerdas de nylon, ya que se agotan más rápido que éstas.

Elementos constructivos de una guitarra criolla:

Tapa: pino abeto alemán.

Fondo y **aros**: jacarandá o algarrobo.

Mástil (lado opuesto a los trastes, donde apoya el pulgar): cedro.

Diapasón (tastiera, donde tocan los dedos): ébano.

Las **cajas** son laminados enchapados, en caoba o nogal, aunque también pueden ser macizas (una guitarra así sale aproximadamente el doble que una de laminado).

Puente: debe estar inclinado (no ser paralelo a los trastes), ya que todas las cuerdas no deben tener la misma longitud libre.

Trastes: tiene una doble función: elevar a la cuerda para que pueda vibrar libremente sin tocar en el diapasón (sin ***"trastear"***) y marcar el punto específico donde apoyará la cuerda luego de ser ***"pisada"***, el cual determina su longitud libre, o sea, cuando ***"pisamos"*** modificamos la longitud de la cuerda.

Partes componentes de una eléctrica:

Fondo: son 3 piezas de madera pegadas entre sí.

Topes (**frente** de la guitarra). Son de arce.

Bloques de ala: son 2 laterales que se encolan al diapasón.

Barra de metal: le da rigidez al diapasón y evita que flexione debido a la tensión de las cuerdas.

Tastiera: la zona del diapasón donde pisan los dedos.

Pickups: son los micrófonos o pastillas piezoéléctricas. Cuando son 3, hay uno cerca del diapasón (que es el que capta los graves), otro en el medio de éste y el puente, y el último vecino al puente (que es el micrófono que registra los agudos).

Puente: separa las cuerdas del diapasón para que éstas puedan vibrar libremente. Requiere calibración. La misma se efectúa girando unos tornillos ***Allen*** sin cabeza (***"gusanos"***).

Para la elaboración del cuerpo de una guitarra eléctrica se utilizan diferentes tipos de madera, a saber:

caoba (para el cuerpo), arce (para los topes), fresno, acacia, encina, aliso, tilo, etc.

Las primeras incursiones con la electricidad datan de los años ’20. En **1935 Rickenbacker** fabricó una guitarra eléctrica, la cual posteriormente fue perfeccionada por **Paul Bigsby**, hasta alcanzar en **1950** su forma definitiva por obra de **Leo Fender**. El guitarrista de ***jazz*** **Les Paul** ideó una en **1941**, y luego, en **1952**, juntándose con **Gibson**, perfeccionaron la manufactura de la misma, dando así origen a la famosa **Gibson-Les Paul**.

Procesos para la construcción de una eléctrica:

Primero se seca la madera en un horno de vacío, donde la humedad contenida en la madera hierve a 30 y pico de grados centígrados.

Se laquea la caja aplicándole 6 capas de laca de secado rápido, y, finalmente, se lustra con cera y paños giratorios.

Tono: lo determinan 3 factores:

1. **Inercia**: es proporcional a la gravedad del tono: a mayor inercia, menos altura de la nota (tono más grave);
2. **Tensión**: son los kgf (kilogramos-fuerza) o libras (pound) que se aplican en el extremo de la cuerda mediante el giro de las clavijas;
3. **Longitud libre de la cuerda**: las vibraciones son inversamente proporcionales a la longitud libre de la cuerda; o sea, si voy a cortando esta longitud mediante la presión de los dedos sobre los trastes (me voy acercando cada vez más al puente), a medida que la cuerda se acorta aumentan las vibraciones. Entonces, a mayor frecuencia o cantidad de oscilaciones por segundo (Hz), más aguda será la nota que se produzca.

Quienes deseen profundizar estos conceptos, pueden recurrir a algún libro de física que trate la física del sonido o acústica.

CIFRADO.

Lo que en la jerga conocemos como “cifrado americano”, que es el que utiliza todo el mundo, es en realidad el alemán o **Deutsche Tonleiter** (escala alemana), al que le cambiaron una nota para que la copia no parezca tan obvia. Es correcto también hacer referencia al mismo citándolo como **“Notación Internacional”**.

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

RELACIÓN CON EL PENTAGRAMA.

La guitarra está transpuesta: toca una 8$^{va.}$ debajo de lo que está escrito en la partitura.

Cuerda 2ª - traste I = C central, 4º C del piano ó C_4 = 2º C de la guitarra = 3$^{er.}$ C del bajo = 1$^{er.}$ C del violín = C de la 1ª línea adicional inferior en la partitura normal en clave de G (𝄞) en 2ª = C del 3$^{er.}$ espacio en la partitura de guitarra en clave de G.

Cuerda 5ª - traste III = 3$^{er.}$ C del piano ó C_3 = 1$^{er.}$ C de la guitarra = 2º C del bajo (cuerda 2 - traste 5) = C de la 1ª línea adicional inferior en la partitura de guitarra en clave de G = C de la 1ª línea adicional superior en la partitura de bajo en clave de F (𝄢) en 4ª. En una partitura normal en clave de G en 2ª, este C se escribiría en el 5º espacio adicional inferior, lo que complicaría mucho su lectura.

¿CÓMO COMPROBAR LA AFINACIÓN?

1. PARA ACÚSTICA O CRIOLLA.

Visualmente: Si toco la 6ª en el 5º traste (A), vibra la 5ª (A). El punto exacto de afinación es cuando la cuerda vibra con mayor intensidad. Si piso la 3ª en el 2º traste (A), y sin tocarla pulso la 5ª al aire (A), la 3ª vibra (***resonancia*** o ***simpatía***).

Auditivamente (recomendado): primero debo afinar una cuerda con la ayuda de otro instrumento, para tomarla como referencia, la cual puede ser, por ejemplo, la primera; luego piso la segunda en el 5º traste y la toco 2 veces, dejando que el sonido perdure; inmediatamente luego toco la primera al aire, discierno si la segunda estaba baja o alta, y giro la clavija, al tiempo que la voy tocando, para así escuchar cuanto se va desplazando en frecuencia. Procedo análogamente con las demás cuerdas.

Para afinar por armónicos, ver más adelante, ítem nº 3.

2. PARA ELÉCTRICA.

Toco simultáneamente la 6ª pisando en el 5º traste y la 5ª al aire; debe salir un sonido unísono y plano (un sólo sonido). Si la cuerda oscila lento, entonces está baja; si lo hace rápido, está alta.

3. AFINACIÓN POR ARMÓNICOS.

Cuerda 1ª, traste V = A440 (antiguamente era el tono telefónico)
Cuerda 1ª, al aire = cuerda 6ª, armónico en traste V (nota E)
Cuerda 6ª, armónico en traste VII = cuerda 2ª al aire (nota B)
Cuerda 5ª, armónico en traste VII = cuerda 1ª al aire (nota E)
Cuerda 6ª, armónico en traste XII = cuerda 4ª traste II (nota E)
Cuerda 5ª, armónico en traste XII = cuerda 3ª traste II (nota A)

ESCALAS.

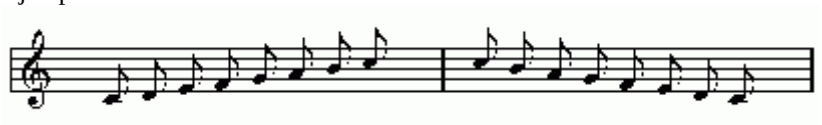
ESCALAS DIATÓNICAS.

Son escalas de 7 sonidos[2] o heptáfonas, cuya interválica entre notas determina un ordenamiento que responde a un principio acústico. Está formada por intervalos de 2ª consecutivos. Estas notas a su vez generan una armonía.

MAYORES.

- **ESCALA MAYOR NATURAL.**

Su estructura o fórmula 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:



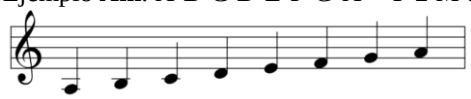
- **ESCALA MAYOR ARTIFICIAL.**

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 = T-2ªM-3ªM-4ªJ-5ªJ-6ªm-7ªM-8ªJ.

MENORES.

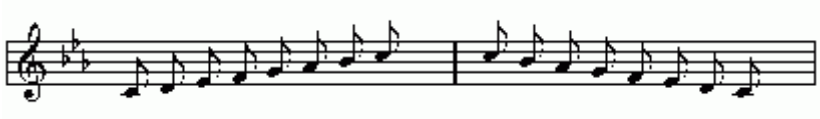
- **ESCALA MENOR ANTIGUA.**

Estructura: 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:

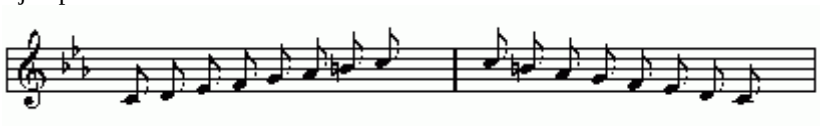
[2] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Armonía y Composición Pedagógicas, pág. 6 y 7, Construcción de Escalas.



- **ESCALA MENOR ARMÓNICA.**

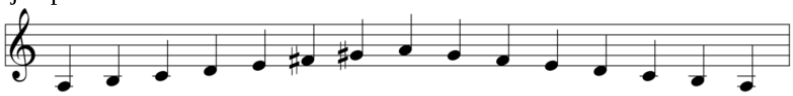
Estructura: T – St – T – T – St – T y ½ – St.
Ejemplo **Am**: A-B-C-D-E-F-G#-A = T-2ªM-**3ªm**-4ªJ-5ªJ-6ªm-7ªM-8ªJ:

Encontramos música perteneciente a esta escala en Europa del Este, Oriente Medio (Países Árabes, Israel, etc.), Asia, en la música romaní (gitana) y yiddish (judeo-alemana), francesa, italiana, griega y en el folklore americano. Un ejemplo en escala menor armónica es la danza de Israel "Hava Nagila".
Ejemplo en **Cm**: C-D-Eb-F-G-Ab-B-C:



- **ESCALA MENOR BACHIANA.**

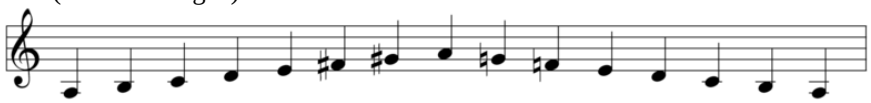
Estructura: T – St – T – T – T – T – St.
Se usa en música clásica. La empleaba el gran músico alemán **Juan Sebastián Bach**.
Ejemplo **Am**: A-B-C-D-E-F#-G#-A = T-2ªM-**3ªm**-4ªJ-5ªJ-6ªM-7ªM-8ªJ:



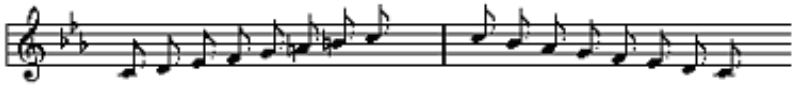
Ejemplo en **Cm**: C-D-Eb-F-G-A-B-C.

- **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 (como la bachiana) y baja de otra (como la antigua):



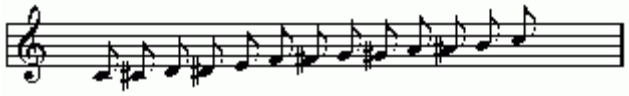
Ejemplo en **Cm**: C-D-Eb-F-G-A-B-C-Bb-Ab-G-F-Eb-D-C:



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).
A la menor melódica también suele llamársele, dentro del ambiente ***jazzero***, menor de ***jazz***.

ESCALA CROMÁTICA.

Es una escala con las 12 notas. Representa a la Dodecafonía tonal o cromatismo.



ESCALA NAPOLITANA MENOR (Italia).

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

Ejemplo en **Cm**: C-Db-Eb-F-G-Ab-B-C
Ejemplo en **Am**: A-Bb-C-D-E-F-G#-A

ESCALAS PENTATÓNICAS ASIÁTICAS.

Todas tienen un intervalo de 2 tonos (3ªM) entre el A y el C# (para estos ejemplos en D), distancia auditiva que les da un sonido característico:

- **ESCALA HIRO-JOSHI (Japón).**

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

- **ESCALA KUMOI (Japón).**

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

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

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

- **ESCALA DEL SEN JAPONESA.**

E-F-A-B-D

ESCALAS MODALES.

Las escalas modales, también llamadas **Modos Gregorianos**, 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, que sería la nota en la cual comienza la escala. 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 o acorde que genera 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.

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

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. Es la escala M con el bVII.

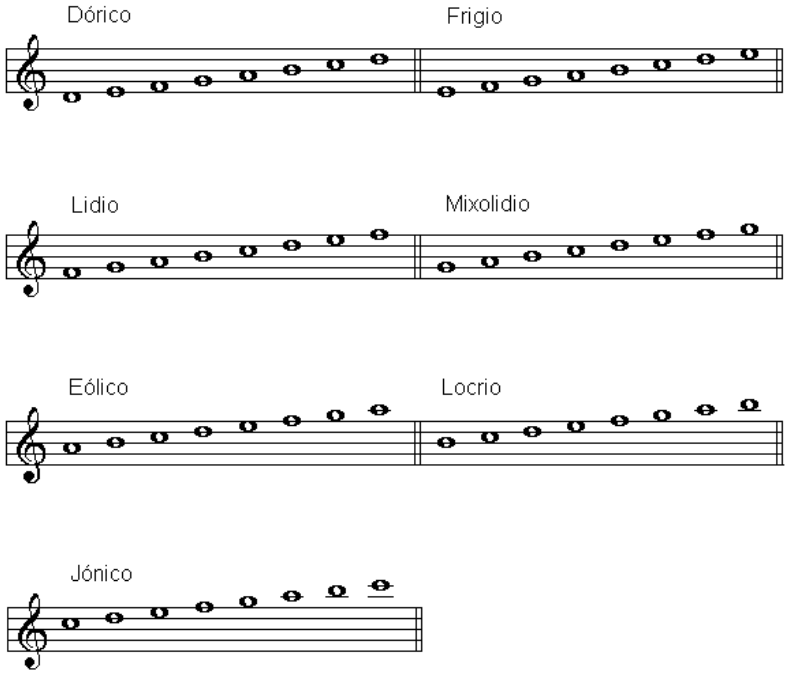
Modo **Eólico** o **escala menor Natural o Antigua**. **Am**. Notas de esta escala: A-B-C-D-E-F-G-A.

Modo **Locrio**. Tétrada o cuatríada característica: **Bm75b** ó **B∅**. Notas de esta escala: B-C-D-E-F-G-A-B.

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

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

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



MODOS Y SU APLICACIÓN EN IMPROVISACIÓN.

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**[3], pues el acorde de **G** es el de tónica, como sucede en ***Tan Solo*** de **Los Piojos**. También la canción ***Óleo de mujer con sombrero*** de **Silvio Rodríguez** está en este modo y ***Sweet home Alabama*** de **Lynyrd Skynyrd**.

Para puntear 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). **Oye como va** está en este modo.

El **modo dórico** puede sustituir a la pentatónica menor, o al revés: por ejemplo, el **modo dórico** de **D** puede ser reemplazado por la escala **pentatónica** de **Dm**, o a la de ***blues*** de **D**.

MODOS DE ESCALA MENOR MELÓDICA Y ARMÓNICA.

Voy a proceder de manera análoga a como hice con la escala mayor en la página 7.

- **Modos de escala menor melódica o menor de *jazz*.**

Se utiliza en su forma ascendente, que es la **Bachiana**.
Modo I: **escala menor melódica**. A-B-C-D-E-F#-G#-A
Modo II: **Dórico b2**. B-C-D-E-F#-G#-A-B
Modo III: **Lidio aumentado o Lidio #5**. C-D-E-F#-G#-A-B-C

Modo IV: **Lidio dominante o Lidio ♭7**. D-E-F#-G#-A-B-C-D

[3] En este modo uso las notas de la escala de **C Mayor** y armonizo con los acordes fundamentales también pertenecientes a dicha escala, es decir, **C**, **F** y **G**.

Modo V: **Mixolidio b6 o b13**. E-F#-G#-A-B-C-D-E
Modo VI: **Locrio #2 o Locrio #9**. F#-G#-A-B-C-D-E-F#
Modo VII: **Súperlocrio** o **Escala Alterada, disminuida tonos enteros**. G#-A-B-C-D-E-F#-G#

- **Modos de escala menor armónica.**

Modo I: **escala menor armónica**. A-B-C-D-E-F-G#-A
Modo II: **Locrio 6**. B-C-D-E-F-G#-A-B
Modo III: **Mayor #5**. C-D-E-F-G#-A-B-C
Modo IV: **Dórico #4**. D-E-F-G#-A-B-C-D
Modo V: **Mixolidio b9 b13**. E-F-G#-A-B-C-D-E
Modo VI: **Lidio #2**. F-G#-A-B-C-D-E-F
Modo VII: **Armónica disminuida**. G#-A-B-C-D-E-F-G#

ESCALA SIMÉTRICA.
O **disminuida**. Estructura: St-T, y así sucesivamente.
T-2ªm-3ªm-3ªM-4ªaum.-5ªJ-6ªM-7ªm-8ªJ

ESCALA HEXAFÓNICA.
Es una escala de 6 sonidos. Sólo hay dos: la de **C** y la de **Db**; el resto son repeticiones de una u otra.
C: C-D-E-F#-G#-A#-C

ESCALAS PENTATÓNICAS.
También llamadas pentafónicas o pentáfonas. Son escalas de 5 notas.

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

- **ESCALA PENTATÓNICA AFRICANA**.

Ejemplo **C**: C-D-F-G-A. Faltan la 3ª (E) y la 7ª (B) respecto de una escala mayor.
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*** (***notas tristes o melancólicas***) 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*** (***estiramientos*** o ***estiradas***). Esto no está escrito en ningún libro, es sencillamente una deducción luego de haber hecho un estudio antropológico del tema.

- **ESCALA PENTATÓNICA MAYOR**.

Estructura: T-T-T y ½-T-T y ½. Es la escala mayor sin ambas sensibles (4º y 7º o modal y tonal respectivamente). Uno de sus usos es para tocar ***rock***.
Ejemplo **CM**: C-D-E-G-A-C = grados: T-2ªM-3ªM-5ªJ-6ªM-8ªJ.

- **ESCALA PENTATÓNICA DOMINANTE.**

C: C-E-F-G-Bb.

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

Estructura: T y ½-T-T-T y ½-T. Uno de sus usos es para tocar ***rock***, pero también se usa en otros géneros, como por ejemplo en ***carnavalitos*** (**Fuego en Animaná**). Las notas y la digitación son iguales que la pentatónica mayor, lo que cambia es la tónica.
Ejemplo **Am**: A-C-D-E-G-A = grados: T-**3ªm**-4ªJ-5ªJ-7ªm-8ªJ;

En **Cm**: C-Eb-F-G-Bb

Un tema en esta escala es **"Post-crucifixión"** de ***Pescado Rabioso***. Está en el disco **"Desatormentándonos"**. Otros temas en escala pentatónica son **Purple Haze** de ***Hendrix*** (está en **Em** pentatónica), **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***, **Stairway to heaven** de ***Led Zeppelin*** (está en **Am** pentatónica), etc.

Dentro de los grandes maestros de esta escala tenemos a ***Hendrix***, ***Vaughan*** y al ***Gran Pappo***.

- **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).
Interválica: **T**-2ªM-**3ªm**-3ªM-**4ªJ**-5ªdim-**5ªJ**-6ªM-**7ªm**-7ªM-**8ªJ**. En **negrita**, notas de la pentatónica menor.
Ejemplo en **Cm**: **C**-D-**Eb**-E-**F**-Gb-**G**-A-**Bb**-B-**C**.

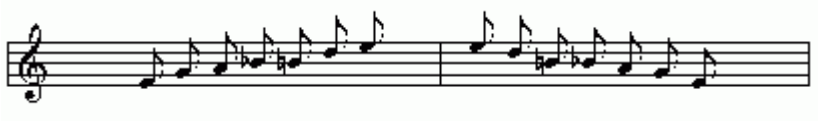
- **ESCALA PENTATÓNICA MENOR UTILIZADA POR JOHN COLTRANE**.

Interválica: **T**-2ªM-**3ªm**-5ªJ-6ªM-8ªJ.
Ejemplo en **Cm**: **C**-D-**Eb**-G-A-**C**.

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

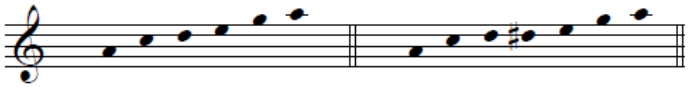
También llamada ***minor blues scale*** o ***escala de blues*** a secas. Es la ***escala estándar de blues*** que todos usan. Simplemente es la escala menor pentatónica con el agregado de la **5ªb**. Se usa para tocar ***jazz***, ***blues*** y ***R&B***.
Estructura: T y ½-T-St-St-T y ½-T. Grados: 1ª-**3ªm**-4ªJ-**5ªb**-5ªJ-**7ªm**-8ªJ/1ª, en **negrita**: **blue notes** (***notas tristes*** o ***melancólicas***: notas que están un semitono por debajo de las notas de la escala Mayor. Son la 3ª m, la 5ª dism. y la 7ª m en el modo 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:



Interválica: I-III♭-IV-V♭-V-VII♭-I

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



Escala pentatónica de **Am** (izq.) y de ***blues*** de **A** (der.).

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

Es similar a la escala de ***blues*** anterior, sólo que con el agregado de la 3ªM. Esta nota adicional está indicada con una cruz en la digitación respectiva (ver "parrillas" en pág. 33). Si lo pensamos detenidamente, esta nota agregada tiene su sentido, ya que los rockeros tocan sobre estructuras de ***blues*** en mayor, como lo son rockanroles famosos de la talla de ***Good Golly Miss Molly***, ***Travellin' Band***, ***Bonnie Moronie***, en fin; he aquí el porqué de la adición de la 3ªM.

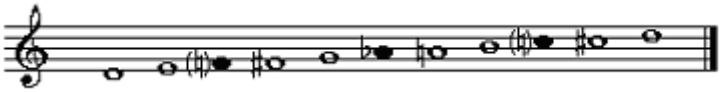
Grados: T-**3ªm**-3ªM-4J-**5ªdim**-5J-**7ªm**-8ªJ.
C-**Eb**-E-F-**Gb**-G-**Bb**-C. En **negrita**: **blue notes**.
G-**Bb**-B-C-**Db**-D-**F**-G

D-**F**-F#-G-**Ab**-A-**C**-D
A-**C**-C#-D-**Eb**-E-**G**-A
E-**G**-G#-A-**Bb**-B-**D**-E

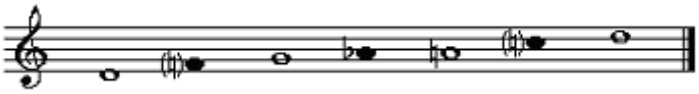
- **ESCALA DE BLUES COMPLETA** (Otra versión).

Surge de agregarle a la escala mayor las 3 blue notes (**3ªb**, **5ªb**, y a veces, la **7ªb**).
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 (3ªb, 5ªb y 7ªb; 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 (nos queda la escala de blues estándar que es la de los jazzeros).

PROGRESIÓN.

O progresión armónica. Es una sucesión de acordes, sobre determinados bajos, puestos en un orden particular. Es la secuencia de acordes que armoniza la melodía principal. Se efectúa mediante números romanos, que hacen referencia al grado de la escala sobre el cual se forma el acorde. Por ejemplo: IV-V-I, cada uno significa el grado de una escala armonizado, que para este ejemplo en la tonalidad de C mayor serían los acordes F-G-C.

LA ESTRUCTURA DE ACORDES.

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

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:

1ª ¬ 2ª ¬
compás $^{4}/_{4}$ para ***rock*** ó $^{12}/_{8}$ para ***blues*** | I | I | I | I | IV | IV | I | I |V | IV | I | V :|| I ||

Otra forma de escribirlo, aludiendo a las funciones de cada acorde y separándolo en grupos de a 4 compases:
T	%	%	%
SD	%	T	%
CADE|NCIA|TURNA|ROUND:|| ó |T|%|

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 "n" cantidad de veces que se repite la progresión anterior, "n – 1" veces se toca el acorde de **V** grado en el último compás de dicha 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 ♩ ·.

1ª ¬ 2ª ¬

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

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 $^{V7}/_{IV}$), 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.

%: repetir el mismo acorde del compás anterior.

:|| ***Ritornello***: retornar al comienzo o al símbolo opuesto ||:

1ª ¬ 2ª ¬

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.

OTROS PATRONES.

1ª ¬ 2ª ¬

$^{4}/_{4}$ ó $^{12}/_{8}$ | I | I | I | $^{V7}/_{IV}$ | IV | IV | I | I | V7 | V7 | I | V7 :|| I ||

1ª ¬ 2ª ¬

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

1ª ¬ 2ª ¬

$^{4}/_{4}$ ó $^{12}/_{8}$ | I | IV7 | I | $^{V7}/_{IV}$ | IV7 | IV7 | I | I |V7 | IV7 | I IV | V7 :|| I ||

1ª ¬ 2ª ¬

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 ||

Esencialmente son todas variaciones sobre el patrón original, que es el primer esquema de la página anterior.

Otro recurso propio del ***rock***, es ***"septimizar"*** todos los acordes, o sea, tocarlos como V7; entonces quedaría: I7 en lugar del acorde de tónica, IV7 en el de subdominante y V7. Esto le da disonancia.

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#º7 |

| 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#º7 |
| 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 consideramos dentro del contexto en que se halla, notaremos lo siguiente:
|| I | $^{V7}/_{IV}$ | IV | IV#º7 |
| I $^{V7}/_{VI}$ $^{V7}/_{II}$ | $^{V7}/_{V}$ 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 secundarios[4] 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-I[5], una de las más usadas en ***jazz***:
|| I | $^{V7}/_{IV}$ | IV | IV#º7 |
| I $^{II7}/_{II}$ $^{V7}/_{II}$ | II7 $^{II7}/_{IV}$ | $^{V}/_{IV}$ IV | I V7 ||

Otra progresión para ***blues*** de 8 compases:
|| I | V | I | IV |
| I | V | I IV | I V7 ||
En el ***blues*** de 8 compases, en los dos últimos compases se tocan dos acordes, medio compás (2 tiempos) cada uno.

ESCALAS DE BLUES.

La escala mayor contiene notas usadas en ***música clásica***, en mucha de la música llamada ***popular***, etc.; la escala de ***blues*** contiene notas usadas en ***blues*** y en ***jazz***. Aunque origen de la escala de ***blues*** siempre se mantuvo un tanto incierto, ésta es derivada de la música Afro-americana del siglo **XIX** y principios del **XX** (ver más atrás **Escala pentatónica africana**).

La escala de ***blues*** está formada por los siguientes intervalos: **T**-**3ªm**-4ªJ-**5ªdim**-5ªJ-**7ª ó 7ªm**-**8ªJ**. Las notas más relevantes están en **negrita**. Las ***blue notes*** (**3ªm**, **5ªdim** y **7ªm**) son notas que están 1 semitono por debajo de las notas de la escala Mayor, y son las notas más importantes de esta escala, junto con la tónica.

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. Por ejemplo, en **C**: C-**Eb**-E-F-**Gb**-G-**Bb**-C (en negrita: **blue notes**). Hay sólo una nota de diferencia, 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, cuando los rockeros llaman ***blues*** a lo que toca **Muddy Waters**, **John Lee Hooker** o **B. B. King** (influido por **T-Bone Walker**), 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**. La armonía es ambigua, ya que la 3ªm se usa en la melodía al mismo tiempo que la 3ªM suena en el acorde. En la mayoría de los ***blues***, los solos están en la escala pentatónica menor o en la escala de ***blues*** (ídem con el agregado de la 3ª m), aunque sea un ***blues*** con acordes mayores.

---

[4] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Armonía y Composición Pedagógicas, pág. 11, Recursos, Dominantes secundarios.
[5] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Ídem, pág. 11, Recursos, Cadencia II-V-I.

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 de cada estrofa, partiendo desde el último acorde de tónica y reemplazando al acorde final del tema (el de tónica) por una secuencia armónica que genera la tensión necesaria para arrancar de vuelta.

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 primera guitarra y armonizo con C, aunque la segunda guitarra no haga la 9ª, la está haciendo la primera, así que es lo mismo. O sea, que si estoy tocando una canción en C Mayor, y meto un ***solo***, el criterio musical de este ***solo*** será que deberé utilizar solamente notas pertenecientes a la escala de C Mayor, indistintamente de donde las ubique. Uno efectúa un ***solo*** con notas correspondientes a la escala sin guardar cuidado al cambio de acordes, sin prestar atención al acorde que sea que esté sonando en ese momento, y quedará bien.

Análogamente sucede si uno toca una serie de acordes de algún estándar 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). Asimismo, si el ***blues*** está en determinada tonalidad, sobre todos los acordes puedo puntear con la escala de ***blues*** de esa tonalidad, indistintamente del acorde que esté sonando en ese momento, o, emplear determinados ***licks*** que sonarán mejor sobre el acorde de IV o V[6]. Además, hay que tener el acervo musical necesario para saber cuáles son las notas que suenan bien juntas y el porqué.

Básicamente, la improvisación puede abordarse desde 2 enfoques:

El enfoque vertical: es tocar notas del acorde actual, el que está sonando en ese preciso momento o de una escala que represente a ese acorde (esto es lo que se estila en ***jazz***);

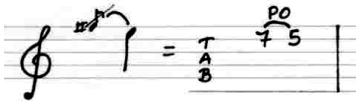
El enfoque horizontal: es tocar notas de la escala en que está la pieza (esto se acostumbra en ***blues*** o ***R&R***).

TÉRMINOS DE BLUES.

Pull-off: ligado descendente o apoyatura larga, tirando de la cuerda con un dedo de la mano izquierda. *Trad.:* ***tirón***. También se llama **Pull up** (*trad.:* ***jaloneo***, ***tironeo***):

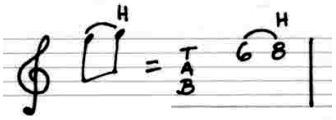
Debe pisarse con anterioridad la nota a ligarse (la que sonará último). La mano derecha pulsa la primera nota, el dedo de la mano izquierda que estaba pisando esa nota pega un tirón de la cuerda (la engancha); en ese momento, cuando este dedo va hacia la palma suena la nota ligada.

Rapid pull-off: apoyatura breve descendente (rápida):

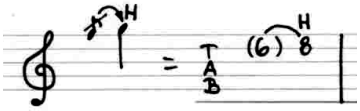


[6] En los cambios de acorde puedo moverme (esto es lo que se llama ***playing changes***, donde a cada acorde le corresponde una escala/s particular/es); por ejemplo, en un ***blues*** en **G** puedo tocar **licks** en la escala de ***blues*** de **C** (VII traste) cuando suene ese acorde o **licks** en la escala de ***blues*** de **D** (X traste) cuando suene este otro durante la canción.

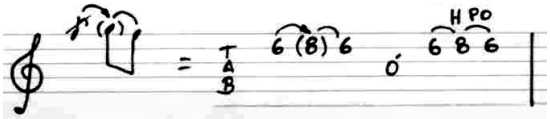
Hammer-on (o **slow hammer-on**): ligadura ascendente o apoyatura larga, martillando. *Trad*.: ***martilleo***:



Quick Hammer-on: apoyatura breve o corta (***acciaccatura***) ascendente (rápida):

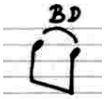


Ambas técnicas combinadas (**Hammer-on** y **Pull-off**):



Bend up (**BU**): arranco de la nota sin estirar y voy a la nota estirada. Es un estiramiento hasta llegar al tono de la nota superior. Podríamos considerarla como un glissando:

Bend down (**BD**) o **Release bend**: arranco de la nota estirada y voy aflojando hasta llegar a la nota sin estirar (al revés que la anterior). También se llama pre-bend o pulsación en tensión. Estiro antes de tocar, toco y suelto:



Slide up: glissando o portamento (arrastre) ascendente.
Slide down: ídem descendente.
Turnaround: vuelta. Ver página anterior.
Pattern: modelo, patrón o estándar.
Tapping: golpear ligeramente con la mano derecha (dedo mayor) y con la mano izquierda, haciendo ligados con ambas manos. Ver página 40.
Riff: patrón de notas (usualmente de 1, 2 ó 4 compases de duración) que se repite a lo largo de una progresión (o canción). Ver página 20.
Lick: trad.: pincelada. En ***jazz*** se llama así a las frases cortas.
Boogie Woogie: estructura de 12 compases originalmente basada en las notas tocadas por la mano izquierda de los pianistas del estilo ***New Orleáns*** a principios de siglo **XX**. De ella derivan las líneas de bajo que se utilizan en el ***rockanroll***.
Score: partitura.
Shuffle: ritmo "atresillado". Ver más adelante.
Clusters: grupos.
Middle o **part**: puente (en una canción).
Measure: compás.

BICORDIOS DE 5ª.

Suelen llamarse acordes de 5ª o ***powerchords***, pero en realidad no son acordes, sino que son intervalos armónicos, díadas o bicordios (dos notas solamente), pues una de las notas (la tónica del bicordio) se repite una 8ª más aguda; por eso suelen llamarse también con la abreviatura ***bic.*** Acorde serían si estuviesen formados por más de 2 sonidos. El dedo índice (de la mano izquierda para los derechos) es el que pisa dicha tónica, que es la nota que le da el nombre al bicorde, la fundamental. Este dedo, aparte, suele usarse para apagar las cuerdas que

lleven **x** (las que no deben sonar en ese acorde). Para tapar estas cuerdas, debe apoyarse este dedo muy suavemente, sin ejercer presión sobre las cuerdas, evitando de esta forma que las mismas suenen "al aire". Si bien está mal llamarlo acorde, ya se ha implantado en la jerga en nombre de acorde bitonal o de 5ª. El tema ***"Smells like teen spirit"*** de **Nirvana** utiliza acordes de 5ª.

Ahora pues, hagamos el **bicorde de 5ª** de **G**, y rasguemos uno por cada tiempo (1 negra ♩) en el siguiente compás:

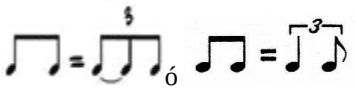
$^4/_4$ | G G G G |
♩ ♩ ♩ ♩

Luego, dividamos cada tiempo en 3 partes iguales (**tresillo**), y liguemos las 2 primeras:

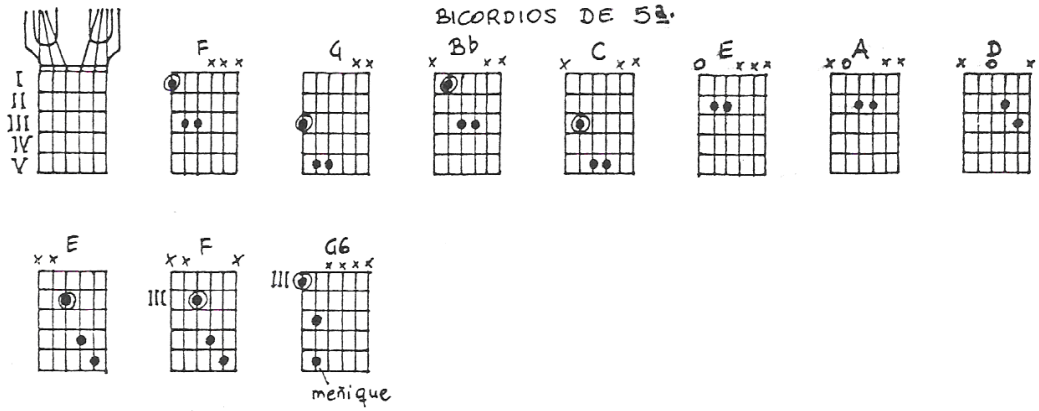
$^4/_4$ | GGG GGG GGG GGG |
♩♪ ♩♪ ♩♪ ♩♪

Nos queda una célula rítmica de una negra con corchea ♩♪, todo dentro de un tresillo, por lo que dura un tiempo (ver figura abajo). Esta figuración rítmica también se llama ***ritmo de shuffle*** (que el procesador de texto me lo quiere corregir poniendo suflé), corchea atresillada o corchea de ***jazz***. Agreguemos ahora a estos **bicordios** la **6ªM** de **G**, o sea, la nota **E**, la cual iremos alternando entre tocarla y no, obteniendo así un rasgueo típico para acompañamiento de ***blues***, ***rock*** y ***R&B***. Esta nota se hace con el meñique, y cuando se la añadimos al bicorde basal (**G**), éste se transforma en **G6** (ver dibujo).

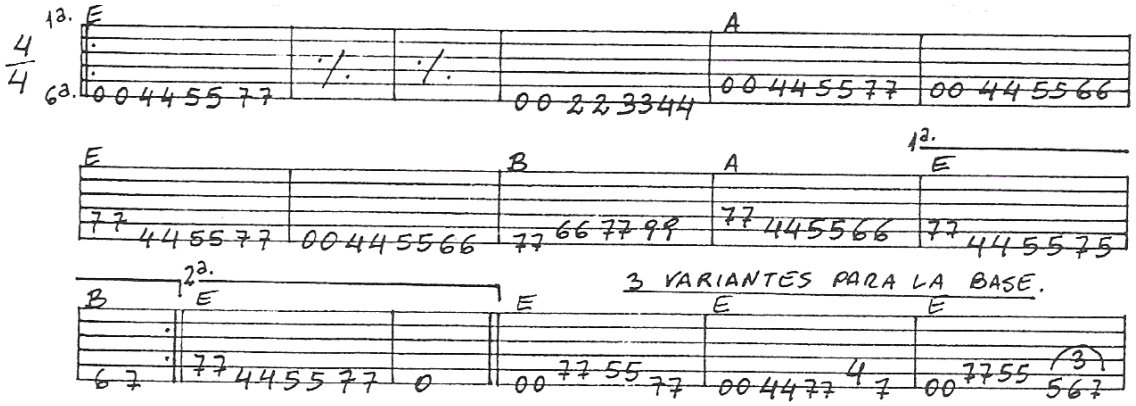
Un gran maestro del ***shuffle*** es **Bob Dylan**, junto a esa suerte de director musical que es el gran **Tony Garnier**.


ó

Célula correspondiente al ***ritmo de shuffle***.



La tablatura que sigue es "la base" para un ***blues*** o ***shuffle*** en **E** (está todo en corcheas, pero cada 2 notas contiguas toco las 2 corcheas del ***ritmo de shuffle*** dado anteriormente); este mismo dibujo puede hacerlo el bajo, suprimiendo las dos primeras cuerdas. Esta base guarda estrecha relación con los acordes (armonía) que hace la segunda viola. El ***riff*** principal es un ***blues*** de 12 compases (en este caso está en $^4/_4$ y son tresillos, lo que sería análogo a si estuviese en $^{12}/_8$). Preste atención a los compases nº 4 (pasaje del acorde de **E** al **A**), 6 (al revés), 8 (del **E** al **B**) y 10 (del **A** al **E**): notará que se modifica el riff del/los compás/es anterior/es para conectar las tónicas de ambos acordes (el que se abandona con el que viene) con notas de la escala y cromatismos (notas de paso). También hay tres variantes para la base; recurriendo a ellas, cambiamos un poco su monotonía: la 1ª le da un toque más ***blusero***, debido al D (7ªm) de la 5ª en V; la 2ª está compuesta por la tónica-3ªM-5ªJ-6ªM de la escala mayor; la 3ª le agrega el ***tresillo***, que puede y debe hacerse con ***hammer-ons***.



RITMO Y BLUES (R&B).

El ***Rhythm and blues*** (ritmo y blues o blues rítmico) es el antecedente del ***rock and roll***.

Teniendo en cuenta el concepto explicado en el título anterior, ejecutemos la siguiente base para la guitarra rítmica:

$^4/_4$ | (3) G G (3) G6 G (3) G G (3) G6 G | etc.… o también: | (3) G G (3) G6 G6 (3) G G (3) G6 G6 |

La primera nota dura una negra y la segunda una corchea, todo dentro de un tresillo. Agregándole al esquema anterior los bicordios de **C** y **D**, procediendo de manera análoga a lo que se hizo con el bicorde de **G** y respetando la estructura del ***blues*** de 12 compases, podremos armar una base típica de ***blues***.

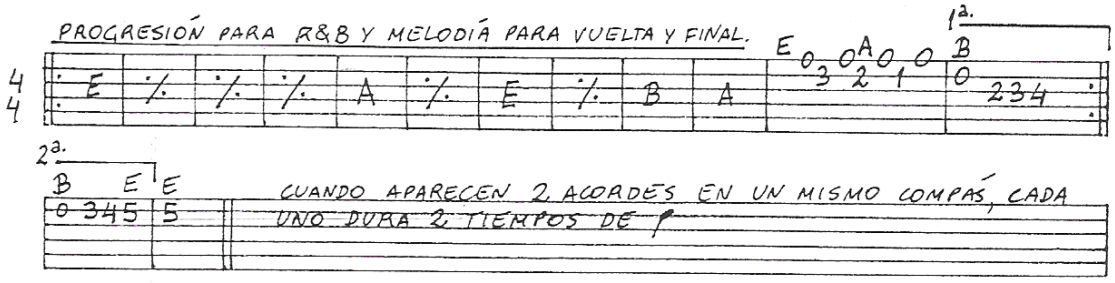
¡OJO!: la negra con corchea dentro de un tresillo no es lo mismo que si está fuera de éste, o sea, dentro del tresillo el tiempo se divide ternariamente, fuera de él binariamente, pues recordemos que estamos en un compás de 4/4.

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

Podemos escuchar temas pertenecientes a este género en discos de **Ray Charles** o **Chuck Berry**.

Digamos que lo que bien podría haberse llamado ***rock and roll*** en los ’50 (la música popular negra), antes que este término fuera acuñado, se llamaba ***rhythm and blues***.

La siguiente es una progresión de acordes para ***rhythm and blues*** en **E**, que tiene unas pequeñas melodías (***licks***) para intercalar entre los acordes del ***turnaround***.



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:

Sobre acordes de la especie:	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
V_7, 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

Como observamos, en el cuadro anterior hay 3 grupos básicos de acordes: los mayores, los menores y los dominantes con 7ª; los demás son todas extensiones de estos.

Equivalencias entre signaturas de acordes de dominante:

Quinto con séptima: V7 ó 7
Novena bemol: b9 ó 7/b9
Novena: 9 ó 7/9
Novena aumentada: #9 ó 7/#9
Oncena: 11 ó 7/9/11
Oncena aumentada: #11 ó 7/9/#11
Trecena bemol: b13 ó 7/b9/b13 (la oncena está omitida).
Trecena: 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 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 puntear 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 estila 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 :||

Ejemplos:

Sobre	Uso
Blues de 12 compases en **Bb** (***blues*** en M)	Escala de ***blues*** de **Bb**
Acordes menores que duren cantidades pares de compases (2, 4, 8, 16 compases, o más), por ejemplo **Dm**	Escala de ***blues*** de **D**
Tonalidad menor (***blues*** en m)	Alterno el modo dórico y la escala de ***blues***

RIFF.

En los ***breaks*** (***quiebres***), que es un momento de pausa al final de una melodía, se ejecutan los ***riffs***, ***licks*** (***yeites***[7] ***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). Es una pequeña melodía que es la que queda registrada cuando escuchamos, por ejemplo, el inicio de una canción (la famosa ***Intro***).

Riffs populares del ***rock*** son el de ***Johnny B. Goode*** de **Chuck Berry**, el de ***You really got me*** de los **Kinks**, el de ***Smoke on the Water*** y el de ***Burnin'*** de **Deep Purple**, los de ***Day Tripper*** y ***Come Together*** de los **Beatles**, y el de ***El pibe de los Astilleros*** de **Los Redondos**.

EL *"SOLO".*

El ***solo*** es una de las partes más importantes de una canción, también llamado ***"punteo"*** (cuando lo hace *la viola*), donde uno de los instrumentos, en nuestro caso será la guitarra, despliega una línea melódica que resalta sobre el resto de la banda. No es cuestión de ir haciendo cualquier cosa: no es una invención aleatoria, ***"crear un buen solo es toda una ciencia"***.

Obras fundamentales dentro del ***rock*** que contienen ***solos*** increíbles son ***Eruption*** de **Eddie Van Halen**, ***Samba pa' ti*** de **Carlos Santana**, ***Voodoo Child*** de **Jimi Hendrix** (también sus versiones de ***All along the watchtower*** y ***Hey Joe***), ***I'm going home*** de **Alvin Lee** (**Ten Years After**), ***Hotel California*** de **Don Felder** y **Joe Walsh** (**The Eagles**), ***Starway to heaven*** de **Jimi Page**, ***Highway Star*** de **Ritchie Blackmore**, ***Innuendo*** de **Queen** con la participación de **Steve Howe** de **Yes**, ***Trabajando en el ferrocarril*** de **Pappo**, ***Ji-ji-jí*** de **Los Redondos**.

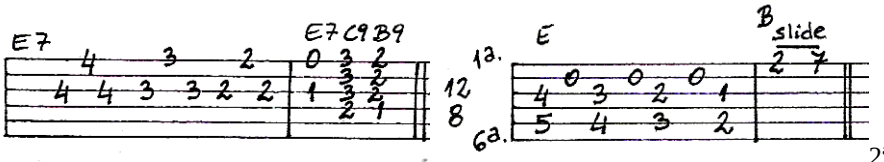
Para saber qué criterio utilizar a la hora de elaborar un ***solo*** ver **Inquietudes frecuentes** en pág. 41.

CLICHÉS Y YEITES DE *BLUES, RHYTHM AND BLUES* Y *ROCK AND ROLL*.

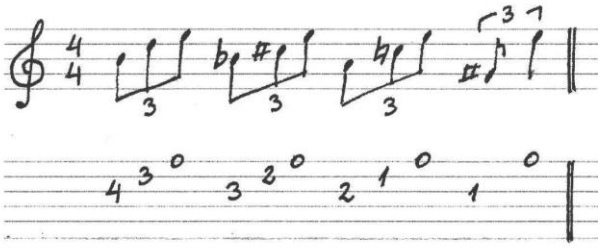
Dentro de los ***clichés*** podemos hacer dos grandes grupos: el de los **turnarounds** o **cambios de vuelta**, y el de los **finales**. Asimismo, en un tema pueden haber 3 partes donde suelen desplegarse los ***riffs*** y ***solos***: la ***Intro***, el ***Inter*** y el ***final***, ***finale*** u ***outro***. Igualmente, los ***riffs***, dada su corta longitud, pueden ejecutarse durante toda la obra.

- **TURNAROUNDS.**

Tres ***turnaround*** para ***blues*** en **E**, el último con con 3eras. descendentes:

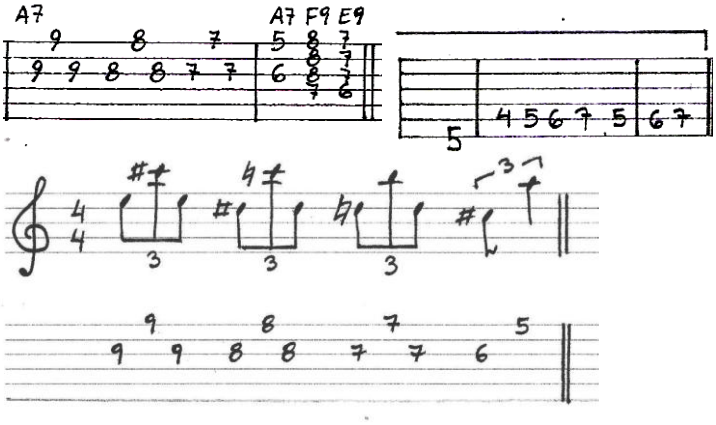


2ª (**Si**) al aire = ***nota pedal***.



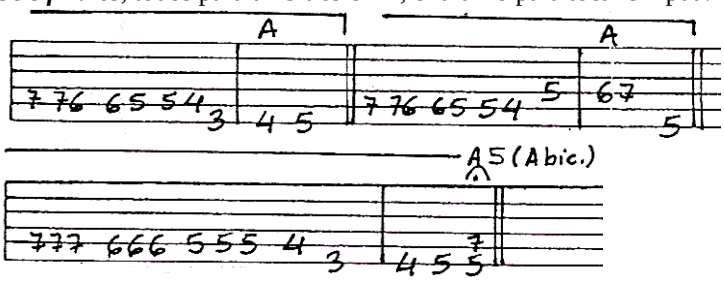
Tres ***turnaround*** para ***blues*** en **A**, el 1º y el último (casi idénticos) con 6tas. descendentes:

[7] En la jerga del ***blues***, a los recursos melódicos se los llama ***yeites***. Son rebusques o fórmulas, fraseos.

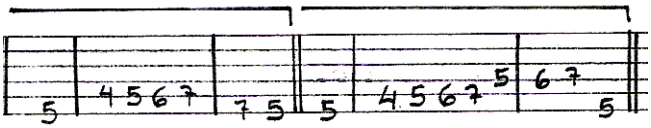


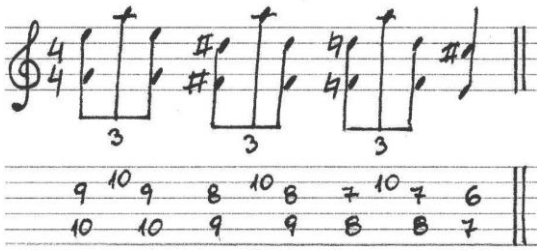
- **FINALES.**

Seis ***finales***, todos para un ***blues*** en **A**, el último para tocar sin púa:



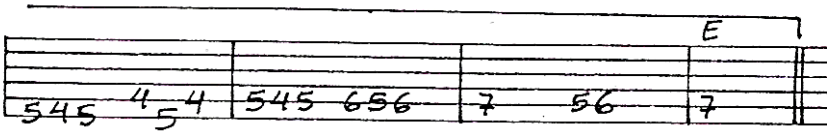
A5 (ó A bic.) con el símbolo del arco con un punto dentro 𝄐 (calderón) es el final donde toda la banda se queda tocando.

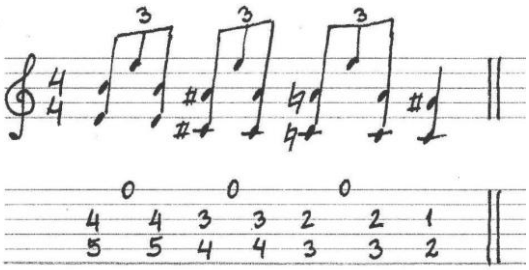




la 2ª en el traste **X** (nota **G**) es la ***nota pedal***.

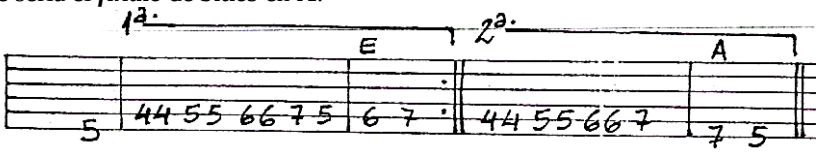
Dos ***clichés*** de ***blues*** en **E** para el ***finale***, el último para tocar con los dedos (sin púa):





La cuerda **Mi** (1ª) al aire es la ***nota pedal***.

A continuación, una tablatura con los dos compases correspondientes al ***turnaround*** y los dos últimos de lo que sería el ***finale*** de ***blues*** en **A**:



ARMONÍA FUNCIONAL.

Para una mayor comprensión de este tema, se recomienda leer **"Armonía Funcional y Composición Pedagógicas"** del autor. No obstante, los temas que se detallan a continuación darán un panorama al músico.

ACORDES.

PURO: se tocan todos sus sonidos simultáneamente (***plaqué***).

IMPERFECTO: es el ***arpegio*** de un acorde puro (el acorde desplegado o quebrado).

Por un fenómeno acústico que aquí no voy a explicar, dada la finalidad esencialmente práctica de este escrito, los acordes más fáciles de escuchar son aquellos en los cuales sus sonidos están dispuestos en orden de 3eras. ; estos no son los únicos acordes que existen, ya que también pueden construirse acordes con disposición de 4as.

TRÍADAS.

O Acordes perfectos de 3 sonidos. Hay mayores, menores, disminuidas y aumentadas:

M: T-3ªM-5ªJ

m: T-3ªm-5ªJ

º: T-3ªm-5ªdim

aum: T-3ªM-5ªaum

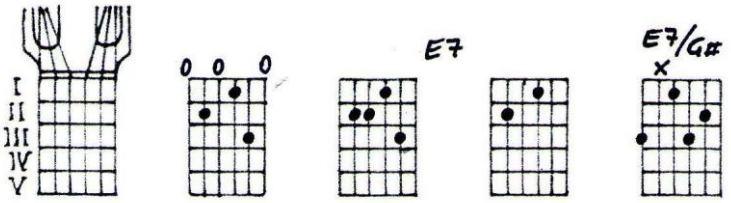
TIPOS DE ACORDES.

Acordes perfectos: con 5ª J.

Acorde Perfecto Mayor, M: T – 3M – 5J. C ó CM = C-E-G

Acorde Perfecto Menor, m: T – 3m – 5J. Cm = C-Eb-G

De 7ª de dominante, 7 ó V_7: T – 3M – 5J – 7m. Es un acorde M con una 7ª m. Resuelve. C7 = C-E-G-Bb



Diferentes acordes **E7**. El primero está mal, pues está duplicada la 7ª; lo correcto es hacerlo como la 2ª o 3ª representación, ya que allí sólo coloco un **D**. El 4ª esquema es **E7/G#**: la primera inversión del **E7**.

Cuarta suspendida, sus4: T – 4ª J – 5ª J. Es un acorde sin 3ª, donde se retarda la 3ª por la 4ª; la 4ª suspende la acción de la 3ª (de ahí el nombre). Puede ir con 7ª, sobre todo cuando se efectúa sobre la dominante. Csus4 = C-F-G

Séptima cuarta suspendida, 7sus4: T – 4J – 5J – 7m. Es un acorde de 4ª suspendida con el agregado de una 7ªm. C7sus4 = C-E-F-G-Bb

Quinta disminuida, 5-, b5: T – 3m – 5b. Son dos 3ª m contiguas. Resuelve. C5– = C-Eb-Gb

Quinta aumentada, 5+, 5A, #5 ó aug: T – 3M – 5#. Son dos 3ª M contiguas. Es el acorde de 3er. Grado de los modos menor armónico y melódico. Resuelve. Caug = C-E-G#

Mayor con sexta, 6: T – 3M – 5J – 6M. Es un acorde mayor con el agregado de una 6ª M, y puede entenderse como la inversión de un acorde m7. El intervalo 5ª-6ª descoloca al acorde. C6 = C-E-G-A (inversión de Am7).

Menor con sexta, m6: T – 3m – 5J – 6M. Es un acorde menor con el agregado de una 6ª M, el cual puede entenderse como la inversión de un acorde Mayor 7M. Cm6 = C-Eb-G-A (inversión de A7Maj).

Mayor con sexta menor, 6b: sin la 5ª, C6b es igual a C5#.

Sexta novena, 6/9: T – 3M – 5J – 6M – 9M. Es un acorde mayor con 6ª con el agregado de una 9ªM. C6/9 = C-E-G-A-D

Sexta aumentada, 6 aug.

Séptima mayor, 7M, M7 ó maj7: T – 3M – 5J – 7M. Es un acorde M con una 7ª M. No resuelve, pues funciona como tónica. C7M ó Cmaj7 = C-E-G-B (a veces también cifrado como C^{Δ}).

Menor séptima, m7: T – b3 ó 3m – 5J – b7 ó 7m. Es un acorde m con una 7ª m. Cm7 = C-Eb-G-Bb

Menor séptima mayor, m7M: T – 3m – 5J – 7M. Es un acorde menor con el agregado de una 7ªM. Cm7M = C-Eb-G-B

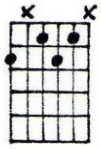
Menor séptima oncena, m7/11: T – 3m – 5J – 7m –11. Es un acorde menor séptima con el agregado de una oncena. Cm7/11 = C-Eb-G-Bb-F

Séptima de sensible, semidisminuido, m7(5b), m7 5b ó $^{\varnothing}$: T – 3m – 5b – 7m. Está formado por dos 3ª m y una última 3ª M. Es un acorde V 9M (9ª de Dominante) con la fundamental omitida; es el $VII^{\varnothing}$ del modo mayor. También se llama de 5ª disminuida y 7ª m. Resuelve. $B^{\varnothing}$ = B-D-F-A

Séptima disminuida, 7 dim, disminuido ó º (también puede signarse con un 7 tachado): T – 3m – 5b – 7dim. Es más disonante que el de 7ª de sensible. Son tres 3ª m contiguas. Es un acorde V 9m con la fundamental omitida; es el VIIº en la escala menor armónica. Resuelve. Bº = B-D-F-G#

Si toco un acorde de 7ª disminuida, ya sea con tónica en 4ª, 5ª ó 6ª cuerda, y desplazo el dibujito 1 y ½ tonos (una 3ª m = 3 trastes) hacia atrás o adelante, obtengo el mismo acorde (aunque cambia la tónica, las notas son las mismas). Este acorde es dominante de 4 tonalidades; por ejemplo, el Ebº resuelve a E, G, Em y Gm. Éste es el único acorde simétrico, o sea, luego de su cuarta nota (7ª disminuida) se repiten las demás, en la $8^{\underline{va.}}$ siguiente. Sólo hay 3 acordes de este tipo; los restantes surgen enarmónicamente, cambiando las notas que ocupan el lugar de tónica. La enarmonía nos define para que lado es la resolución: si es ascendiendo o descendiendo. Por ejemplo, la nota Bb cae al A, pero si la llamo A# es porque caerá al B.

Siempre hay que evaluar sobre qué posición conviene colocar el acorde resolutorio; por ejemplo, al **G#º** con tónica en 4ª cuerda queda mejor si lo resuelvo al acorde de **A** del V traste que si lo hago al **A** del II; a este último **A** conviene llegar mediante el **G#º** con tónica en IV traste.



Acorde disminuido con tónica en 6ª.

Séptima quinta bemol, 7 (5b): T – 3M – 5b – 7m. Es un acorde V7 con la quinta descendida. C7 (5b) = C-E-Gb-Bb

Séptima quinta bemol novena bemol, 7 5b (9b): T – 3M – 5b – 7m – 9b. Es un acorde de 5ª disminuida con el agregado de una 7ªm y una 9ªm. C7 5b (9b) = C-E-Gb-Bb-Db

Séptima quinta aumentada, 7 (5+): T – 3M – 5+ – 7m. Es un acorde V7 con la 5ª ascendida. Tiene la 13ªb (5ª+ en la 8va. siguiente) C7 (5+) = C-E-G#-Bb

Séptima novena bemol, 7 (b9): T – 3M – 5J – 7m – 9m. Es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 9ªm. C7 (b9) = C-E-G-Bb-Db

Novena mayor, 9, 7/9 ó 9M: T – 3M – 5J – 7m – 9M. Acorde 9ª de Dominante del modo Mayor. Es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 3ª M. Resuelve. Puedo omitir la 5ª. C9M = C-E-G-Bb-D, G9 = G-B-D-F-A

Novena menor, 9m: T – 3M – 5J – 7m – 9m. Acorde 9ª de Dominante del modo menor. Es un acorde de 7ª de dominante al que se le añade una 3ª m. Es más disonante que la 9M. Resuelve. C9m = C-E-G-Bb-Db, E9m = E-G#-B-D-F. Ambos acordes de 9ª son siempre sobre el V grado. También se los cita como 7/b9 ó b9.

Novena aumentada, 7#9, #9 ó 7/#9: T – 3M – 5J – 7m – 9+. Es un acorde V7 con el agregado de una 9ª aumentada.

Mayor con novena, M (add 9), M9, maj9: T – 3M – 5J – (7M) – 9M. Es un acorde mayor (ó maj7) con el agregado de una 9ªM. CM (add 9) = C-E-G-(B)-D. Cuando aparece escrito add 9, se suprime la 7ª.

Menor con novena, m (add 9) ó m9: T – 3m – 5J – 9M. Es un acorde menor con el agregado de una 9ªM. Cm (add 9) = C-Eb-G-D. Los acordes add 9, tanto sean mayores como menores, son sin séptima.

Menor trecena, m13

Mayor Oncena: CM11 = C-E-G-B-D-F

Mayor Trecena: CM13 = C-E-G-B-D-F-A

Acordes extendidos: se entiende por este nombre, por ejemplo, a los acordes de 7ª de dominante a los cuales se les agrega la 9ª, 11ª, 13ª, logrando así agrandar al acorde. Son los tres casos que se dan a continuación:

-Novena, 9, 7/9: es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 9ª. C9 = C-E-G-Bb-D

-Oncena, 11 ó 7/9/11: es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 9ª y una 11ª, o sea 7/9/11. C11 = C-E-G-Bb-D-F

-Trecena, 13 ó 7/9/11/13: es un acorde de 7ª de dominante con el agregado de una 9ª, una 11ª y una 13ª, o sea 7/9/11/13. C13 = C-E-G-Bb-D-F-A

Las 9ª, 11ª, 13ª, son las mismas notas que las 2ª, 4ª, 6ª, sólo que están en la 8ª siguiente a la fundamental del acorde, lo que hace que el intervalo sea compuesto (excede la 8ª).

También es un acorde extendido cualquier acorde tríada al que se le agreguen 3eras.. Así, pueden extenderse tanto acordes menores, como semidisminuidos, disminuidos, o lo que fueren.

Construcción de acordes extendidos.

Las 9as., 11as., 13as., no son otra cosa más que las 2as., 4as., 6as., sólo que una 8va. más arriba. Nótese que siempre van agregándose 3eras.

Con muchos de los acordes extendidos, especialmente las 13as., es imposible tocar todas las notas ya que sólo disponemos de 6 cuerdas. De todos modos, ni siquiera en el piano se tocan todas las notas, pues sonaría demasiado lleno y turbio. Ya que todas las notas se agregan al acorde básico de 7ª, lo conveniente es mantener la tónica, la 3ª y la 7ª, y ver como acomodo las demás. Por ejemplo, el acorde **G13** podría contener las siguientes notas: G (tónica)-B (3ªM)-D (5ªJ)-F (7ªm)-E (13ª), pues es posible omitir las 9as. y 11as. manteniendo igual el carácter del acorde. **Cmaj11** podría contener las notas C (tónica)-E (3ªM)-B (7ªM)-D (9ª)-F (11ª).

Oncena aumentada: #11 ó 7/9/#11 u 11+. Es un acorde de dominante. La 11# es la 5b en la 8ª siguiente. C11# = C-E-G-Bb-D-F#

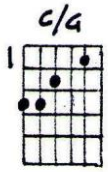
Trecena bemol: b13 ó 7/b9/b13. Es un acorde de dominante. La 13b es la 5+ en la 8ª siguiente. C13b = C-E-G-Bb-Db-Ab

Los acordes b9, #9, #11 y b13, como es obvio, son de otras escalas, no pertenecen a la escala en que estoy.

Acordes con un bajo diferente a la tónica o bajo obligado: se indican con el nombre del acorde, seguido por una barra y a continuación la nota del bajo. **D/A**: DM con bajo en A. Pueden ser inversiones.

Inversiones: es colocar en el bajo de un acorde una nota distinta de su fundamental. La inversión le quita estabilidad al acorde, lo debilita tonalmente. Se signan así: nombre del acorde/nota del bajo; por ejemplo: C/E es un acorde de C con bajo en E (sería la 1ª inversión del acorde de C); se dice entonces que el acorde está ***invertido*** y no en ***estado fundamental***. Hay tantas inversiones como intervalos pueda tener el acorde.

Ejemplo para C: 1ª inversión: C_6 (la relación interválica entre ambas fundamentales es de 6ª) = E-G-C; 2ª inversión: C^4_6 (la relación entre el G y el C es de 4ª) = G-C-E. La 3ª inversión sería colocando en el bajo la 7ª del acorde.



C con bajo en **G** (segunda inversión del acorde de **CM**).

Acordes yuxtapuestos: la ***yuxtaposición*** consiste en la superposición de 2 acordes cuyas fundamentales se hallen a una 5ª de distancia entre sí. Por ejemplo, **C11** es la yuxtaposición de **C7** (C-E-G-Bb) + **Gm7** (G-Bb-D-F), lo que nos da C-E-G-Bb-D-F. Otro ejemplo es **C13**, que es la yuxtaposición de **C7/9** (C-E-G-Bb-D) + **Gm7/9** (G-Bb-D-F-A), donde obtenemos C-E-G-Bb-D-F-A.

Acordes en posición cerrada o abierta.

En **posición cerrada** es dentro de la 8ª; en **posición abierta** fuera de la misma (los intervalos la exceden).

Cadencia II – V – I (variante de IV – V – I)**.**

Esta es una concatenación de acordes, llamada **Cadencia Perfecta** (pues contiene las 3 funciones) o de **Primera Especie**, guarda relación de $5^{\underline{ntas.}}$ entre sus fundamentales y es muy frecuente ver su aparición en ***jazz***, aunque no es privativa de este estilo. Suele colocarse $^{\mathbf{II\varnothing}}/_{\mathbf{II}}$ (**II** relativo del **II) –** $^{\mathbf{V7}}/_{\mathbf{II}}$ (Dte. Sec. del **II**) en un mismo compás, anticipando así al acorde del compás siguiente, que será el **II**. Asimismo, se acostumbra situar $^{\mathbf{IIm7}}/_{\mathbf{IV}}$ (**IIm** relativo del **IV**) **–** $^{\mathbf{V7}}/_{\mathbf{IV}}$ (Dte. Sec. del **IV**) también dentro del mismo compás, previendo de esta forma al acorde del próximo, que será **IV**.

Por ejemplo, en la siguiente progresión en **Cm**: **| Cm7 | % | Fm7 |** puede modificarse el 2º compás: **| Cm7 | G$^{\varnothing}$ C7 | Fm7** | y en esta otra en **CM**: **| CM7 | % | FM7** | proceder de manera análoga: **| CM7 | Gm7 C7 | Fm7 |**.

Ver también **Patrones Armónicos** en pág. 29.

Dominante secundario.

Es el acorde de dominante de cualquier escala, excepto el de la tonalidad en la que estoy. Es un acorde que se usa momentáneamente como dominante del acorde que le sucederá, aunque no es el dominante de la tonalidad principal. Se utiliza mucho en modulación. Al acorde que se transformará momentáneamente en tónica, y que va precedido por el dominante secundario que desemboca en éste, se lo llama acorde objetivo. Se signa ^{V7}/acorde que funcionará momentáneamente como tónica. El $^{V7}/_{VII}$ no se usa, pues VII es un acorde semidisminuido que no puede funcionar como tónica, y lo mismo con el acorde IIº en el modo menor. Entonces, concluimos que hay 5 dominantes secundarios para cada escala.

Cadena de dominantes.

Es una concatenación de acordes donde cada uno es tónica del precedente y dominante del siguiente.

IIm relativo.

Cualquier dominante (secundario también) puede estar precedido por el **II relativo** (ya sea éste **IIm7** ó **II^{Ø}**) del grado sobre el que resolverá este dominante. Se signa ^{II}/acorde que funcionará momentáneamente como tónica (grado sobre el cual resolverá el dominante secundario).

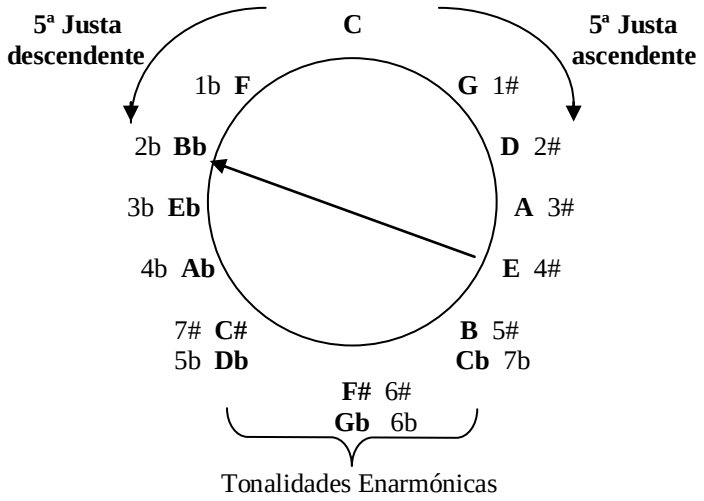
Reemplazo o Sustitución Tritonal.

O dominante sustituto. Un acorde de 7ª de dominante puede sustituirse por otro acorde de 7ª de dominante cuya tónica esté separada de la del primero por un intervalo de 4ª aumentada ó 5ª disminuida (tritono o división simétrica de la 8ª). Se cambia el **V** por el **IIb7/9** si estamos en el Modo Mayor, o bien, si estamos en el menor, lo permutamos por el **IIb9b** (ó **IIb7/9b**) o por el **IIb9+** (ó **IIb7/9#**); la tónica del acorde reemplazado está distancia de 4+ (ó 5b) de la del reemplazante. Se permuta un acorde por el que está frente suyo en el círculo de 5$^{\underline{ntas.}}$, obviamente pasando siempre por el centro del círculo. La 3ª del primer acorde, se transforma en 7ª del segundo, y la 7ª del primero en 3ª del segundo. Para el caso de la sustitución por el acorde **IIb9M** ó **IIb7/9**, la 9ª del acorde reemplazante sería la 5ª aumentada del reemplazado, y para el caso de **IIb9+** ó **IIb7/9#**, la 9ª aumentada del acorde sustituto sería la 13ª (6ª en la 8ª sigte.) del original.

Por ejemplo, en la siguiente progresión armónica en **Dm**: **| Dm7 E7 | A7 |**, puedo sustituir el **E7** (dominante secundario o $^{V}/_{V}$) por su reemplazo tritonal (**Bb7**, ver el dibujito que sigue), quedándome la siguiente estructura de acordes: **| Dm7 Bb7 | A7 |**, donde **A7** es la resolución del tritono anterior.

El acorde de 7ª de dominante (V7) también puede reemplazarse por el VII$^{\varnothing}$ ó por el VIIº.

Reemplazo del **E** por el **Bb**:



Disminuidos de Paso.

Se reemplaza el dominante secundario (**V** del acorde que viene en el siguiente compás) por un acorde disminuido efectuado sobre el VII grado del próximo acorde; este **VIIº** no es ni más ni menos que el **V 9m** con su fundamental omitida.

Por ejemplo: **| C | F |** quedaría **| C <u>Eº</u> | F |**, y **| E | Am |** quedaría **| E <u>G#º</u> | Am |** (esta última progresión de acordes está en la parte inicial de **La Cumparsita**).

Otro ejemplo es el siguiente pasaje de la **Zamba de Lozano** del **Cuchi Leguizamón** (**1917-2000**): **| Gm7 <u>G#º</u> | Am7 D7(b9) |**. Aquí en este último ejemplo, se lo ha usado para enlazar 2 acordes diatónicos vecinos, cuyas fundamentales se encuentran a distancia de tono.

Chord Melody.

Es cuando toco una melodía y le voy improvisando arriba acordes. Justamente esta improvisación es la que la diferencia del ***Arreglo***, en el que los acordes fueron pensados y escritos previamente. Se utiliza mucho para ***solos***. También se usa la ***Chord Melody con línea de bajos***.

CLICHÉ CROMÁTICO.

Es la armonización sobre una línea cromática. Un ejemplo es el pasaje **| Dm Dm(Maj7) | Dm7 Dm6|**, donde voy cambiando cromáticamente de a una nota al acorde, o sea, lo mantengo y modifico de a una voz. La progresión **Bm-Bm/Bb-Bm/A-Bm/G#** de ***Ballad of a thin man*** de **Bob Dylan** (del L.P. **"Bringin' it all back home"**) lo ilustra perfectamente, o también la serie **Em-Em/D# -Em/D-Em/C#** de ***Muchacha ojos de papel*** del ***"Flaco"*** **Spinetta**.

CAMPO ARMÓNICO O ESCALA DE ACORDES.

Son las tríadas o tétradas construidas sobre cada grado. Es efectuar la escala pero en lugar de tocar las notas se tocan los acordes sobre cada grado[8]. Es armonizar la escala, con tríadas o tétradas. Por ejemplo, el Campo Armónico de CM es: C-Dm-Em-F-G7 (para generar más tensión)-Am-Bº (¡ojo!, aunque el sentido común indique que en caso que debamos tocar la tétrada o cuatríada sobre B, dentro de CM, ésta deba ser semidisminuida, tenemos que tocar la tétrada o cuatríada disminuida para que de la sensación de un acorde disminuido[9])-C si es en tríadas ó CM7-Dm7-Em7-FM7-G7-Am7-Bm75b-CM7 si es en tétradas (de 4 sonidos, o sea, con 7ª) o cuatríadas.

Sistema Chord Scale: es un método que consiste en aparear de una lista de acordes posibles, una lista de escalas posibles que estarán en armonía con esos acordes. Son lisa y llanamente las escalas que corresponden a cada acorde. Se usa mucho en ***jazz***.

ACORDE OBJETIVO.

Es un acorde que se transformará momentáneamente en tónica, y va precedido por un acorde o serie de acordes que desembocan en éste. Se produce una modulación introtonal (o pasajera).

Por ejemplo, en: | I | $^{II}/_{IV}$ | $^{V}/_{IV}$ | IV |, el IV se ha transformado momentáneamente en acorde de tónica (acorde objetivo).

ACORDES NO DIATÓNICOS.

O acordes media tónicos de la escala **M** con **función subdominante**. Son 2:

bIIMaj7 (segundo bemol séptima mayor: lo saco del **Locrio** y lo pongo en **M**) y **bVIIMaj7** (séptimo bemol séptima mayor: este acorde es el resultado de rebajar 1 st la fundamental del acorde diatónico del **VII** grado); en **CM** son **Db7M** y **Bb7M** (resolución del **F7**).

FAMILIAS DE ACORDES.

Está la de los acordes con disposición T-3-5-7 (**voicings**[10]) y la de T-5-7-3, según el orden con que se acomoden los dedos sobre las cuerdas.

También se alude a **Familia de Acordes** clasificándolos según su función:

Familia de acordes de **tónica** o del acorde **I**: su efecto es el de resolución. I, iii y vi de la escala M.

Familia de acordes de **subdominante** o del acorde **IV**: el efecto que producen es que se alejan del acorde I. IV y ii de la escala M.

Familia de acordes de **dominante** o del acorde **V**: su efecto es querer resolver al I. V y VIIº de la escala M.

---

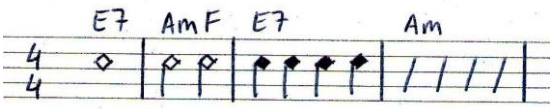
[8] Si sobre cada grado de la escala se arman acordes tríada (o sea, acordes de tres notas, que son los acordes más fáciles, respondiendo a un principio acústico) utilizando sólo las notas de esa escala, se obtienen, para C Mayor, los siguientes tipos: I-IIm-IIIm-IV-V-VIIm-VIIº.

[9] Ver "Prácticas" en pág. 40.

[10] *Trad.:* ***sonorizaciones***.

GUITARRA RÍTMICA.

Formas de signar los acordes y su duración:



Indicándolo de la siguiente manera (ejemplo acorde de **C**):

C

4/4| / / / / |, cada acorde dura 1 ♩ .

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.

Diferentes patrones:

IIm7 – V7 – Imaj7[11] (conocida 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

Estructura básica de Blues en tonalidad Mayor: I-I-I-I-IV-IV-I-I-V-IV-V-I

PROGRESIONES DE JAZZ.

Un estándar de ***blues*** en ***jazz*** es el siguiente, muy utilizado en las ***jam sessions*** o ***zapadas***:

|| F7 | Bb7 | F7 | F7 |

| Bb7 | Bb7 | F7 | D7alt |

| Gm7 | C7 | F7 | C7 ||

Analizándolo:

|| F7 | Bb7 | F7 | F7 |

| Bb7 | Bb7 | F7 | $^{V}/_{Gm}$ |

| $^{i}/_{Gm}$ ó $^{ii}/_{F}$| $^{V}/_{F}$ | $^{I}/_{F}$ | C7 ||

Para tocar ***jazz*** suelen emplearse las escalas de **F**, **Bb** y **Eb**, ya que los instrumentos característicos del género, tales como los saxos por ejemplo, están afinados en **Bb** (soprano y tenor) o en **Eb** (alto y barítono).

Un ***blues*** en **F**: ***Blues for Alice*** de **Charlie Parker**:

|| Fmaj7 | Em7b5 A7b9 | Dm7 G7 | Cm7 F7 |

| Bb7 | Bbm7 Eb7 | Am7 D7 | Abm7 Db7 |

| Gm7 | C7 | Fmaj7 D7alt | Gm7 C7 ||

ARMONÍA DISONANTE.

Está representada por los acordes de dominante y sus respectivas extensiones (V7, 9ª, 11ª y 13ª).

ARMONÍA CUARTAL.

No sólo pueden efectuarse acordes superponiendo 3$^{\underline{eras.}}$; efectuando tríadas con 4$^{\underline{as.}}$ contiguas, lo que se logra es una indefinición de la tonalidad. En el caso de la superposición de 4ª J, el sonido superior puede interpretarse como la tónica del acorde, el intermedio como la 5ª J y el inferior como la 9ª. Ver **Stravinsky**.

CLÚSTERS.

---

[11] 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.

Suelen ser acordes de sonidos consecutivos separados cromáticamente (por ejemplo, semitonos): ejemplo C, C#, D, D#, E y F, pulsados simultáneamente.

DESPLAZAMIENTO RÍTMICO.

Es la anticipación (anacruza o ***levare*** como le dicen en **Berkeley**) o atraso (delay) de una ♪ o una ♩ ; esto sirve para contrastar rítmicamente ritmos regulares.

FAMILIA TONAL.

El conocimiento de este punto es útil fundamentalmente para sacar canciones de oído.
Ejemplo Familia tonal de **C**, acordes de:
Tónica: **C**;
Dominante o V: **G7**;
IV: **F**;
Relativo o VI: **Am**;
Dominante del relativo: **E7**;
IV del relativo o II: **Dm**.

COMBINACIÓN DE ESCALAS.

Las escalas pentatónicas de **GM** (G-A-B-D-E) y de **FM** (F-G-A-C-D) tienen algunas notas en común y otras no; combinándolas obtengo la escala correspondiente al **modo G mixolidio** (G-A-B-C-D-E-F-G), que funcionará en ambas pentatónicas.

RELACIÓN ENTRE ESCALAS.

Toda escala guarda relación con su paralelo y todas las menores, más con la escala contigua un # para arriba y un b para abajo y sus paralelos. Obtengo el relativo menor desplazándome 3 trastes hacia atrás.

REARMONIZACIÓN Y CONTRAPUNTO.

Este tema está desarrollado ampliamente en el apunte **"Armonía Funcional y Composición Pedagógicas"** del autor.

MODULACIÓN.

Es el abandono de una tonalidad para pasar a otra. La mayoría de los tangos utilizan este recurso. Cuando este pasaje es momentáneo, se denomina ***inflexión*** (modulación pasajera) y no modulación.
Requisito indispensable para modular: debe cambiar la armadura de clave.

MODULACIÓN A LOS TONOS VECINOS.

Para modular a la 5ª superior o a las relativas menores, la nota característica principal (la que se usa de pívot para pasar a la nueva tonalidad) es la sensible (7º grado) de esas nuevas escalas; para modular a la 5ª inferior (ó 4ª superior), la nota característica principal es la subdominante (4º grado) de esa nueva escala.
Cuando aparece la sensible de la escala a la cual voy a modular, ésta lo debe hacer en tiempo débil, e inmediatamente resolver a la nueva tónica en tiempo fuerte. No hay que resolver la sensible en tiempo débil, ni tampoco evitar su resolución.

VII: acorde pivot para modular a los tonos vecinos.
Nota característica: la que necesita la dominante para formar el tritono.
Modulación introtonal: un tema que pasa de **M** a **m**.

Respecto de:	**C**	Nota característica	Dominante	Tritono
Relativo m	Am	G#	E-**G#**-B	D-**G#**
5J ascendente	G	F#	D-**F#**-A	C-**F#**

Rel. m de la 5J asc.	Em	D#	B-**D#**-F#	A-**D#**
4J ascendente	F	Bb[12]	C-E-G-**Bb**[13]	**Bb**-E
Rel. M de la 4J asc.	Dm	C#	A-**C#**-E	G-**C#**

JAZZ.

IMPROVISACIÓN EN JAZZ.

En ***jazz***, inicialmente se expone el tema, después viene la ***improvisación*** sobre él sin que éste esté presente, para reflotarlo luego al final.

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, improvisación y azar no son sinónimos.

Sobre acordes V7 puede improvisarse con al modo **mixolidio**, sobre m7 con el **dórico** o el **eólico** (**escala menor antigua**), sobre º con las **escalas simétricas disminuidas** (T-st-T-st-T-st-T-st ó st-T-st-T-st-T-st-T).

La 3ª y la 7ª del acorde son las notas que lo determinan; es por ello que es importante durante la improvisación tocar estas notas para evidenciar los cambios de acorde.

Relación entre acordes y escalas asociadas a los mismos en ***jazz***:

Acorde	Escalas a emplear
CM	CM, C pentatónica M
Cm	Cm, C dórica, C pentatónica m, C blues
C7	C mixolidio, C blues, C pentatónica M
Cm75b	C locrio #2[14], C locrio
Cdim7	C disminuida tonos enteros

TÉCNICAS DE WALKING BASS.

O ***bajo caminante***. En ***jazz***, el bajo o contrabajo marca en $^{2}/_{2}$ durante el tema, y al momento de los solos de los demás instrumentos lo hace en $^{4}/_{4}$ (tocando notas del acorde en el 1º y 3$^{\underline{er.}}$ tiempos), donde va tocando en negras y por momentos interpreta la célula rítmica de **corchea con puntillo-semicorchea**. El bajo va tocando por grado conjunto notas de la escala propia a los acordes de la progresión armónica.

El bajo apoya los cambios de acorde, acentuando las tónicas, 3$^{eras.}$ y 5$^{ntas.}$.

POSICIONES.

La posición es el número de traste donde va el dedo **1**. Hay de la posición **I** (1ª) hasta la **XII** (12$^{\underline{ava.}}$), pasando por todas las que están entre medio (ver dibujo), entre ellas la 3ª posición, que es el "Peronismo" (Gral. Perón *dixit*).

Los **timbres** son diferentes comparando notas de igual frecuencia en distintas partes del diapasón: o sea, si toco un G en la 3ª al aire sonará diferente a un G sobre el V traste en la 4ª. Cerca del puente sale un **timbre** más duro; lejos, dulzón.

En posiciones altas, los casilleros son más angostos, debido a que allí las notas están más juntas que en posiciones bajas.

Los diagramas de la página 33 representan las escalas tipo o generadoras, también llamadas **Master Positions**, cuyo traslado a lo largo del diapasón hace posible desplegar todas las escalas del mismo tipo sabiendo solamente el dibujito (la digitación). Esto es lo mismo que ocurre con los acordes con cejilla y se llama "Movilidad".

Posiciones bajas son cerca del clavijero, y, antagónicamente y como es obvio, **altas** son cerca del puente.

---

[12] Aquí, como estamos modulando a la 5ª inferior, se emplea como pivote la subdominante (IV grado) y no la sensible o VII grado, como se hizo en los otros 4 casos de modulación a los tonos vecinos.

[13] Se agregó la 7ª, quedando el acorde C7.

[14] O escala semidisminuida.

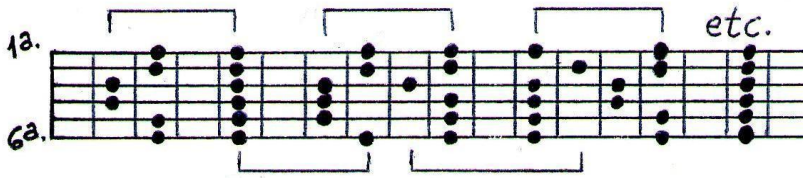
DIGITACIONES PARA ESCALAS MAYORES.

Tomando la Tónica en 6ª cuerda, tenemos patrones de digitación de escalas mayores con dedo 1, 2 y 4. Con Tónica en 5ª cuerda tenemos con dedo 2 y 4 (ver gráfico). En los dibujos, la tónica está indicada con un punto rodeado por un círculo.

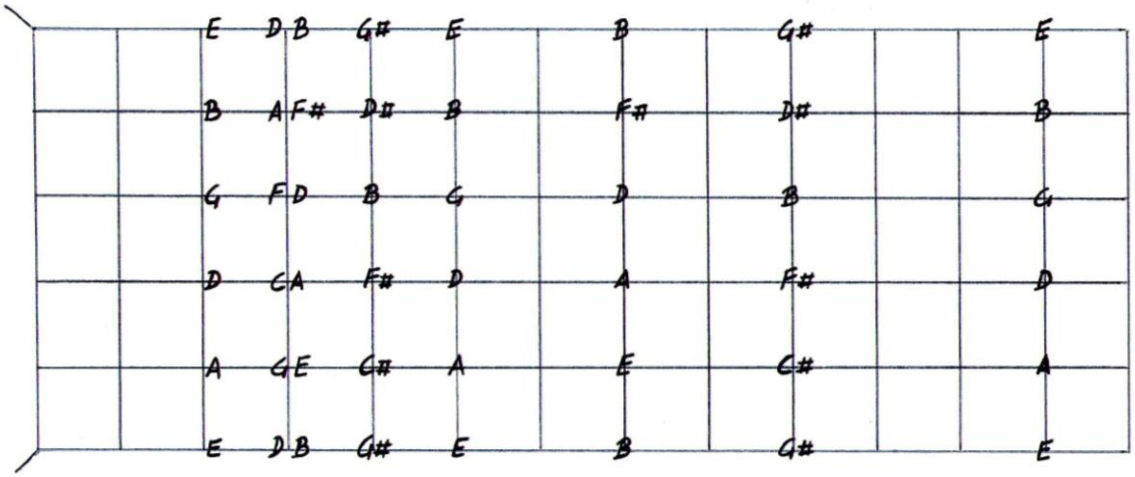
"USTED PUEDE TOCAR MÁS DE LO QUE SABE".

Memorizando los ***"dibujitos"*** de cada tipo de digitación de las escalas sobre el diapasón, conociendo así donde están los grados, uno puede trasportar o tocar más de lo que sabe realmente.

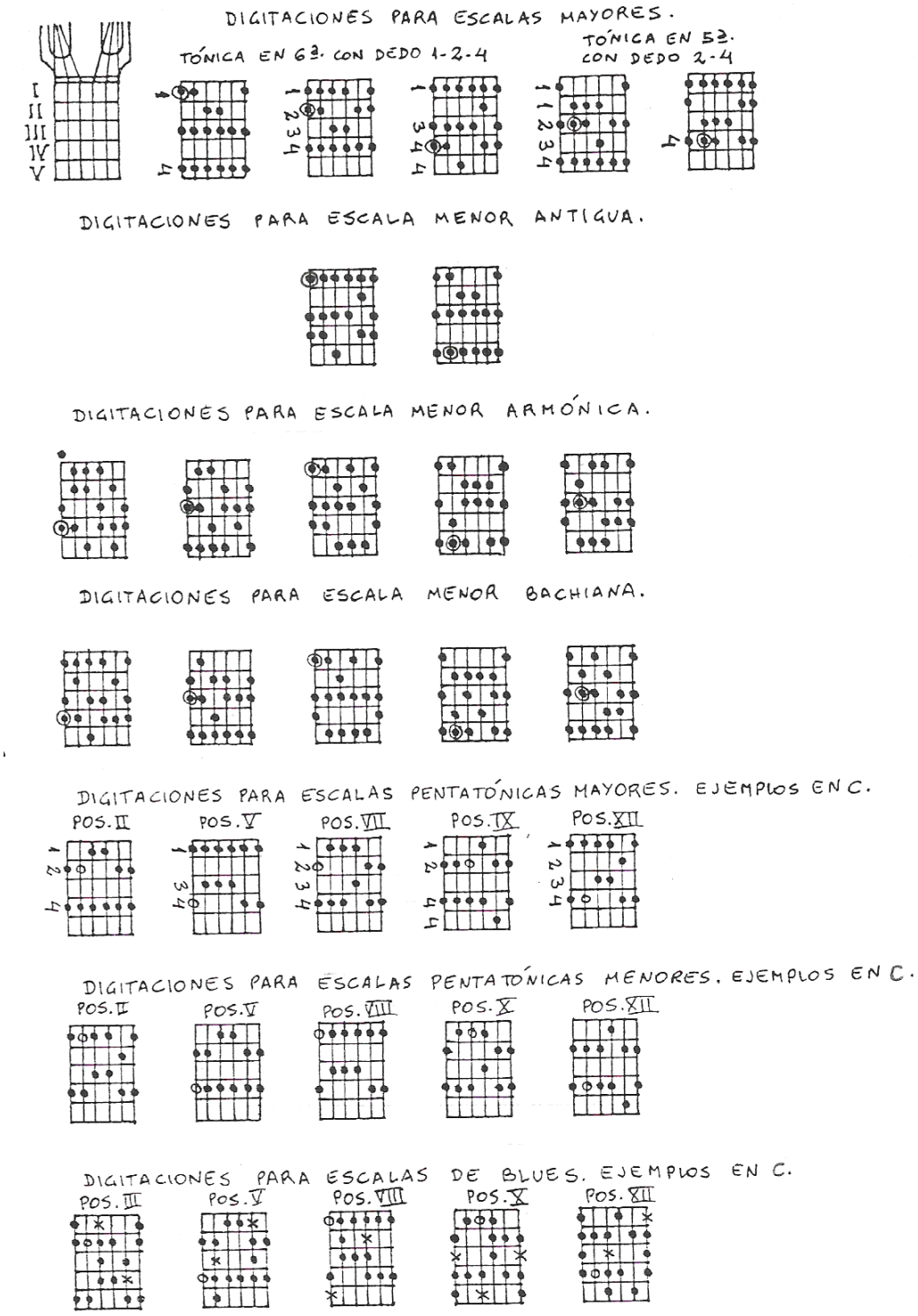
GRÁFICOS.



Enlace de una escala pentatónica con la siguiente. Dibujo correspondiente al título de la página 33.



Armónicos naturales – Ubicación en el diapasón. Dibujo correspondiente al título de la pág. 39. Son los que se hallan en el casillero 3 y sobre los trastes 4, 5, 7, 9 y 12.



- La “x” en estas digitaciones es la nota que le agregan los rockeros (la 3ª M).

DIGITACIONES PARA ESCALAS PENTATÓNICAS.

Las digitaciones de las diferentes posiciones de escalas pentatónicas pueden ir enlazándose entre sí, una con la siguiente, debido a que el extremo izquierdo de una es el derecho de la próxima y viceversa. Los patrones para digitación de escalas pentatónicas son 5: con primer dedo en 6ª, 5ª y en 4ª cuerda y con cuarto dedo en 6ª y en 5ª.

DÍADAS, TRÍADAS, TÉTRADAS Y ACORDES EXTENDIDOS.

Las ***díadas*** son sencillamente intervalos armónicos, o sea, dos sonidos ejecutados simultáneamente; hay justas, mayores, menores, aumentadas y disminuidas. Las ***tríadas***, que ya pueden llamarse **acordes**, se forman por tres notas dispuestas en superposición de 3eras.; hay mayores (3M – 5J), menores (3m – 5J), disminuidas (3m – 5º) y aumentadas (3M – 5+). Las ***cuatríadas*** o ***tétradas*** surgen de agregarle la 7ª a una ***tríada***. Los ***acordes extendidos*** son**,** por ejemplo, los acordes de 7ª de dominante a los cuales se les ha agregado la 9ª, 11ª y/o 13ª, logrando así agrandar al acorde; tal es el caso de los acordes de **Novena**, **Oncena** y **Trecena**, donde las 9ª, 11ª y 13ª son las mismas notas que las 2ª, 4ª, 6ª, sólo que están en la 8ª siguiente a la fundamental del acorde, lo que hace que el intervalo sea compuesto (excede la 8ª).

También es un acorde extendido cualquier acorde tríada al que se le agreguen 3eras.. Así, pueden extenderse tanto acordes menores, como semidisminuidos, disminuidos, o lo que fueren.

ESTIRAMIENTOS O BENDS.

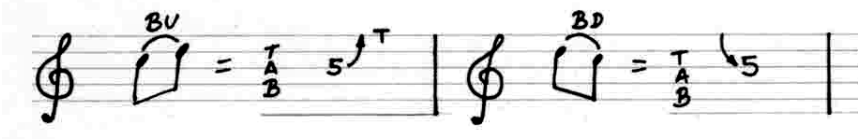
El estiramiento o bending es un proceso mediante el cual se barre toda la gama de frecuencias que se halla comprendida entre la nota inicial y la final, y podríamos agruparlo dentro de las Articulaciones. Como su nombre lo indica, se lleva a cabo estirando la cuerda, aumentando su tensión y por consiguiente subiendo su ***pitch*** (tono). Va de una nota de la escala a otra que también lo es. Se efectúa con los dedos de la mano izquierda, mayormente con el dedo 3 y el 2 ayudándolo a éste a empujar (a veces también ayuda el dedo 1); en las cuerdas agudas (1ª, 2ª y 3ª) se estira hacia la parte superior del diapasón, y en las cuerdas graves (4ª, 5ª y 6ª) se estira hacia la parte inferior; o sea: en ambos casos se va hacia el centro o eje horizontal del diapasón. Los estiramientos suben el tono de la nota. Pueden hacerlo ¼ de tono (estirada corta, ***"curl"*** o rizo de blues, no llega a cambiar el nombre de la nota, es una diferencia muy leve en el tono o afinación de la misma), 1 semitono (de 1er. grado), 1 tono (de 2º grado), 1 y ½ o varios tonos más arriba (***full*** o estirada máxima, que puede llegar fácilmente hasta 2 tonos). Cuando se comienza por pulsar la nota sin estirar y luego se estira, se llama **estiramiento de ida** o **bend up**. Análogamente, también puede arrancarse de la nota estirada e ir aflojando hasta llegar a la nota original (este tipo de estiramiento se llama **release bend**), es decir sin estirar (este es un recurso propio de la **música de la India**). Previamente se debe estirar y recién ahí pulsar la cuerda y "desestirar" (verbo loco si los hay), o sea, ir soltando a medida que suena, relajar el bending. Esta manera también se llama **estiramiento de vuelta** o **bend down**. Si se toca la cuerda, luego se estira y finalmente se afloja volviendo al tono original, se llama de **ida y vuelta**; muchas veces se estira, se hace un vibrato en esa posición (se tira la cuerda hacia arriba y hacia abajo, haciéndola oscilar), y se afloja. El **pre-bend** es cuando se toca la cuerda previamente estirada.

También está la estirada combinada: por ejemplo, manteniendo pisada la 2ª cuerda con el primer dedo en el 5º traste (E) y la 3ª con el tercer dedo en el 7º (D), estiramos sólo la 3ª (ayudados por el 2º dedo en el 6º espacio de la 3ª), hasta que su altura llega a la del E, produciéndose un unísono entre ambas cuerdas.

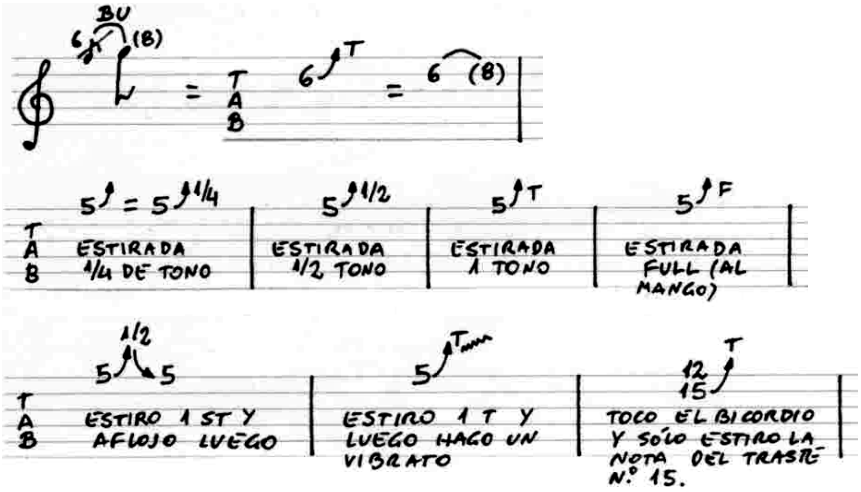
Uno de los grandes maestros de la estirada es **B. B. King**, y también **Freddie King**.

De todos modos, los estiramientos no son exclusivos del ***rock*** o ***blues***, pues son un recurso válido a la hora de tocar, por ejemplo, **música de la India**[15], como dije ya anteriormente.

Son sinónimos **estiramiento**, **bending** o **bend**.



[15] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Música de la India.

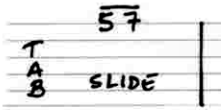


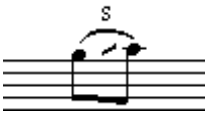
SLIDE GUITAR.

Para crear sonidos llorosos, melancólicos o chillones, los músicos hawaianos, de ***country*** y ***blues*** deslizaban por las cuerdas de su guitarra un tubo de metal, aunque en los inicios se usaran anillos, navajas e incluso cuellos de botella (**bottleneck**). **Ry Cooder** (sí, el mismo del **Buena Vista Social Club**) puso de moda la guitarra tocada con **slide** a partir de su trabajo para los **soundtracks** de **París, Texas** y diversas películas de **Walter Hill**, donde evoca soledad, grandes espacios o tensión, y es uno de sus máximos exponentes. Como desarrollo sofisticado de esta modalidad instrumental, nace la **steel guitar** (traducción literal: guitarra de acero), instrumento que permite variar las afinaciones mediante pedales y se utiliza especialmente en la música ***country***. Es una especie de cítara que se toca horizontal. ¡Ojo! Que su nombre no nos confunda: no tiene forma de guitarra, la que tiene forma de guitarra es el **dobro** (es la guitarra que está en la tapa del disco de **Direstraits "Brothers in arms"**).

SLIDE.

Slide significa deslizador. Se construyen con cuellos de botella, aunque también se los puede hacer con caños de cobre, acero, bronce, con porcelana, esquineros de azulejos, huesos, frascos de remedios. Una manera práctica que yo recomiendo es emplear como slide un tubo de vitamina C (yo uso uno de ellos). El tipo de articulación que se produce al arrastrar el slide por el diapasón se denomina ***"glissando"*** en el lenguaje musical (ver pág. 38). El slide va en el dedo medio, aunque también puede ir colocado en el anular o en el meñique (**Ry Cooder** hace así; de este modo permite dejar libres los dedos 1, 2 y 3, para luego usarlos). También **George Thorogood** (***Bad to the bone***) emplea el **slide** en ese dedo.





Álbumes esenciales de guitarra slide:
The sessions 1930 – 1940 (**Bukka White**)
Father of Delta Blues: The 1965 sessions (**Son House**)
The essential recordings of slide guitar blues (**Blind Willie Johnson**)
Chess Masters (**Muddy Waters**)
Bottleneck Guitar 1928 – 1937 (**Tampa Reed**)
Bonnie Raitt (**Bonnie Raitt**)
The complete recordings (**Robert Johnson**)
Founder of the Delta Blues (**Charlie Patton**)
Road to hell (**Cris Rea**)
The best of Elmore James. The early years (**Elmore James**)

Chicago/ The blues/ Today Vol. 1 (**J. B. Hutto**)
Chicago/ The blues/ Today Vol. 2 (**Homesick James & His Dusters**)
The essential recordings of Blind Willie McTell (**Blind Willie McTell**)
Music by Ry Cooder (**Ry Cooder**)
Scorchin' Blues (**Johnny Winter**)
The Allman Brothers (**Duane Allman**)
The smoker you drink, the player you get (**Joe Walsh**)

PUESTA A PUNTO DE LA GUITARRA PARA TOCAR CON SLIDE.

Cuando se toca con **Slide**, al pisar las cuerdas, éstas no deben tocar los trastes. Debe dejarse una gran distancia entre el diapasón y las cuerdas. En una guitarra acústica, es común que las cuerdas ya estén a la altura o separación correcta respecto al mástil, pero si se necesita levantarlas aún más, se puede hacer muy fácilmente, de la siguiente forma: se retiran todas las cuerdas, se extrae el asiento plástico con un destornillador pequeño, se corta una tirita de tarjeta plástica (tipo las de crédito) y se encaja esta tirita acomodándola en la ranura donde va el asiento, colocando luego éste sobre ella. En las guitarras eléctricas es diferente, pues éstas tienen puentes y asientos ajustables. Para estas últimas se recomienda un calibre de encordado mínimo de **.011** (galga 0,011 – 0,046), y para acústicas **.014** (galga 0,014 – 0,052). Si se emplean cuerdas duras, se conseguirá menor ruido de las mismas.

Recordar: el **slide** no debe ejercer presión sobre las cuerdas, y las notas se tocan justo sobre el traste.

DAMPIN' (ASORDINAR).

Permite apagar o detener el resonar de las cuerdas. Se logra colocando el índice de la mano izquierda detrás del cuello de botella o **slide** y reposándolo suavemente sobre las cuerdas. Esto causará que sólo resuenen aquéllas que se piquen. También se puede apagar el sonido apoyando la palma derecha sobre el puente. Se produce un ***"muteo"*** o ***"palm mute"*** (sordina con la palma).

AFINACIONES.

Para tocar con **slide** lo correcto es cambiar la afinación de las cuerdas por afinaciones abiertas (**OPEN TUNINGS** en inglés). Este nombre viene de **open string** o **cuerda abierta**, que significa lisa y llanamente **cuerda al aire**. O sea, la afinación determina un acorde en **posición abierta** (formado en este caso por todas cuerdas al aire). Con estos cambios de entonaciones se obtiene la ventaja de poder efectuar los acordes con el **slide** como si fuese una cejilla, con todas sus notas en el mismo traste. Así pues, se pueden tocar los acordes completos con un sólo dedo, y desplazándose con el **slide** hacia abajo o arriba cambiar de acorde. La más popular es la afinación abierta de **G**.

	AFINACIONES ALTERNATIVAS MÁS USUALES							
Cuerda	Normal/ estándar	Abierta de C	Dm	Blusera de D o Abierta de D	Abierta de G	De G subida	Gm	Am
1ª	E	E	D	D	D	G	G	E
2ª	B	C	A	A	B	B	Bb	C
3ª	G	G	F	F#	G	G	G	A
4ª	D	C	D	D	D	B	D	E
5ª	A	G	A	A	G	G	G	A
6ª	E	C	D	D	D	D	D	E
La usan:	Todo el mundo			Ry Cooder, Elmore James	George Thorogood	Robert Johnson		

Afinaciones:

Todas mencionadas de 6ª a 1ª, ya que por convención se nombran de la más grave a la más aguda.

- **NORMAL O ESTÁNDAR:**

E A D G B E (de la 6ª a la 1ª). 5ª al aire = A440.

- **ABIERTAS (OPEN).**

Son aquellas en las cuales, tocando todas las cuerdas al aire, suena un acorde, lo que las hace ideales para tocar con slide.

C: C G C G C E (de 6ª a 1ª).
C6: C G C G A E
Am: E A C E A E
D: D A D F# A D (Elmore James, Ry Cooder)
D7: D A D F# C D
DM7: D A D F# A C#
G: D G D G B D (George Thorogood, Keith Ricchards en 'Tumbling Dice").
G6: D G D G B E
GM7: D G D F# B D
E: E B E G# B E
Em: E B E G B E
A: E A E A C# E
AM7: C# A C# G# A E
Open = al aire.

- **DESCENDIDAS (DROPPED).**

C: C A C G C E (Page, en la base de Friends).
D: D A D G B E (Soundgarden, Nirvana en "All Apollogies").
Doble Dropped D

- **MODALES.**

Hacen alusión a un centro tonal determinado. Se usan mucho en música celta y oriental.
C G D G A D (Adrian Legg)
C G D D A E
C jónico: C C C G C E
C jónico: C G C G C G
C G C G C F
D A D G A D (música celta, la usa Page en el tema "Kashmir").
D A D E A D
D dórico: D A D D A D (Crosby, Stills, Nash & Young)
D A E E A A
D A D G C Eb
F A C C G Bb

F B♭ C F A C

- **VARIAS.**

C G D G G G (Michael Hedges)
E A D A A E (Stone Gossard de Pearl Jam)
E G D G B E
Por cuartas: E A D G F C
F A D G B E
G G D D Eb Eb (Sonic Youth)
D A F# D G D (Claudio Russo)

- **INSTRUMENTOS.**

Balalaika (o balalaica): E A D E E A
Charango: - G C E A E
Dobro: G B D G B D
Laúd: E A D F B E

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:

- **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 (más exactamente la mitad). En la escritura musical, se indica colocando un punto sobre la nota deseada:

- **LEGATO-STACCATO.** *"Suave ataque"*.

Ataco la nota pero no la corto, es el ataque de la nueva nota, la siguiente, el que actúa como corte del sonido de la previa.

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

- **APOYATURA**

Es el único adorno que se da generalmente en parte de tiempo fuerte, suena antes que la nota real, tomando de ella el tiempo. No es necesario que este precedido de una nota real. Puede ser superior o inferior, breve o larga.

- **TRÉMOLO.**

Fórmula del ***trémolo***: *p-a-m-i* (como la obra social), en digitación modo sencillo inverso. Es incorrecto mencionar a la palanca como medio para llevar a cabo ***trémolos***, ya que el efecto que con ella se logra es el ***vibrato*** (ver más adelante).
Otra digitación para ***trémolos*** es *p-i-m-a* (digitación en modo sencillo directo), entre otras.

- **GLISSANDO.**

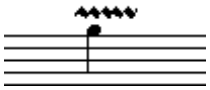
Se arranca tocando una nota más grave (si el glissando es ascendente), o más aguda (si es descendente) que la principal y se arrastra hasta esta última, haciendo sonar todas las notas que estén entremedio de ambas. Debe destacarse la nota más importante, que es la final.

- **VIBRATO.**

El Vibrato es una pulsación periódica que afecta el timbre, la altura y la intensidad de un sonido, confiriéndole flexibilidad. La variación de altura es de entre ¼ de tono y casi un semitono. Es la leve ondulación en la emisión de un sonido, la oscilación de la afinación de una nota. Debe salir una nota ondulante, y a la vez sostenida, que no se corte. 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. Puede hacerse con los dedos, moviendo el dedo que ejecuta la nota (el de la mano izq.) muy levemente y rápido, o con la **palanca**, con la que se cambia la tensión sobre la cuerda. Si se hace con **slide**, hay dos técnicas básicas: la primera (y la más fácil) se lleva a cabo moviendo el **slide** hacia atrás y adelante sobre el traste, alrededor de 1 cm. La segunda técnica es un poco más difícil, se logra rotando al **slide** sobre el traste con movimiento circular en sentido contrario al de las agujas del

reloj. Al frotar el **slide** en las cuerdas, éstas producen un sonido más largo en el estilo de un arco de violín, y el movimiento de izquierda a derecha proporciona el **slide**.

El ***vibrato*** se representa mediante el siguiente signo:



EFECTOS.

Chorus: coro.
Delay: retraso o eco.
Reverb: reverberación o cámara.
Octavadores.
Compresor de audio.
Wah-wah: Es un efecto que recrea el llanto de un niño. Se efectúa con un pedal.
Trémolo. Ver página anterior.
Overdrive: le da un sonido más lleno al instrumento.
Distortion: recorta las ondas por saturación.

VIOLINES.

Es para guitarra eléctrica solamente. Se golpea con fuerza el acorde sobre el diapasón mediante el sólo empleo de la mano izquierda, dejándola apoyada luego del golpe (no retirarla), mientras la mano derecha sube y baja el ***"pote"***[16] de volumen de la guitarra (esta última mano no interviene en la producción del sonido).

ARMÓNICOS.

Los armónicos son los sonidos parciales que se superponen a uno fundamental, producidos por la resonancia de éste. La frecuencia de estas ondas o vibraciones sonoras es múltiplo entero de esa otra llamada **armónico fundamental** o **primer armónico**, que no es otra cosa que la **nota natural**. El 2º armónico está a una distancia de *l*/2, y tiene una frecuencia igual al doble de la del primero. La longitud útil de la cuerda o *l* es la distancia entre la cejilla y el puente. En la guitarra, los armónicos se obtienen apoyando (no apretando) el dedo justo sobre los nodos (enseguida describiré que son) de una cuerda que vibra.

Los dedos de la mano derecha pulsan la cuerda, mientras los de la izquierda apenas se apoyan en la cuerda, a veces sobre las barritas de metal de los trastes y otras entre medio de éstas (hay que buscarlos).

La cuerda, al momento de su vibración, presenta 2 series de puntos bien diferenciables entre sí: los **nodos** y los **vientres**. Los primeros, están presentes en ambos extremos de la cuerda (en el puente y en la cejilla) y en sus divisiones en partes iguales, y son puntos donde la amplitud de las vibraciones es **nula**; los segundos están entremedio de los nodos, a equidistancia de ellos, y son puntos donde la amplitud de las vibraciones es **máxima**.

ARMÓNICOS PELLIZCADOS O ARTIFICIALES.
¿CÓMO LOS HAGO?

Se efectúan apoyando suavemente el dedo de la mano izquierda, no apretando la cuerda contra el diapasón.

Elija una nota en la guitarra, dentro de los primeros 5 trastes, preferentemente sobre la 3ª, 4ª, 5ª ó 6ª cuerda. Tire de la cuerda con la púa o plectro como si la cortara, como arrancándola, tomándola al mismo tiempo con el costado del pulgar de la mano que tira de la cuerda (o sea, el costado del pulgar debe hacer contacto con la cuerda y apresarla junto con la púa al momento de pellizcarla); quite su mano inmediatamente para dejar que el armónico suene claro. Si el sonido obtenido sale apagado y no suena agudo, mueva su mano izquierda hacia la izquierda y derecha hasta ubicar el armónico. Para mejores resultados, elija el **pick up** (micrófono) contiguo al puente con la llave selectora completamente en los agudos, y use un **distortion** (distorsionador) y/o un **compressor** (compresor de audio) o un **heavy overdrive**.

[16] Potenciómetro.

TAPPING.

Significa ***"dar golpecitos"***. Se pone en práctica usando ambas manos para así efectuar ligados que con sólo una serían imposibles de llevar a cabo. El que los popularizó fue **Eddie Van Halen**, y el que más se ha metido en el tema es **Stanley Jordan**, perfeccionando así la técnica llamada **Touch** o simplemente **tapping a dos manos**. Acá en Argentina yo vi una vez a un pibe de apellido **Greco** que tocaba el tema **La Trampera** de **Aníbal Troilo** con una viola y un amplificador haciendo esta técnica… y sonaba a tango… y muy bien.

La cosa es así: se golpea sobre al diapasón, justo antes de los resaltos metálicos, con los dedos de la mano derecha e izquierda.

Como lo hace **Stanley Jordan**, esta técnica nos permite simultáneamente, hacer el bajo y la melodía o los acordes. Para implementar el efecto **Touch** las cuerdas deben estar apenas separadas de los trastes, con una mínima luz, y los pick-ups (micros) levantados casi rozándolas, para que con una mínima presión de los dedos suene la cuerda respectiva.

RASGUEOS DE ESTILOS POPULARES CONTEMPORÁNEOS.

Es lo que hace la ***guitarra rítmica***, también conocida cono ***segunda***.

Jazz: pulgar abajo constantemente a intervalos regulares. ***Joe Pass***.

Canción: Pulgar abajo-[chasquido-chasquido-pulgar]-chasquido, o bien: Pulgar abajo-[chasquido-chasquido].

Rock:

- **Down-up strokes**: un rasgueo hacia abajo y otro hacia arriba, alternadamente.
- **Beat**: lo mismo, golpes alternados abajo – arriba. ***George Harrison***.
- **Rock and roll**. ***Tom Fogerty***.
- **Rhythm and blues**: ver pág. 19. ***Chuck Berry***.

PRÁCTICAS.

Toque la escala de **C** en 1ª posición y luego extiéndala a 5ª; recuerde la interválica: T-T-st-T-T-T-st. Toque todos los acordes tríada sobre cada uno de los grados; recuerde las características de las tríadas construidas sobre los grados de la Escala mayor: M-m-m-M-M-m-dism. Toque los acordes triada, excepto el V que lo hará V7 y el VII que lo hará de 7ª disminuida (VIIº); no lo hará semi disminuido ó m7(5b) ya que el acorde debe dar sensación de disminuido y no de semi, si no debería tocar una tríada disminuida. Toque los acordes tétrada o cuatríada, al VII hágalo m7(5b) o semidisminuido ($VII^{\emptyset}$).

Ídem en **G**.

Ídem en **D**.

a) Toque la progresión IIm7 – V7 – I7M – I7M (cada acorde dura un compás de 4/4), moviéndose por cuartas justas ascendentes, a partir de la escala de **CM** (primer acorde Dm7 con tónica en 5ª cuerda, traste V), hasta retornar a **CM**; de este modo, toco todas las formas de acordes m7, M7M y V7 con tónica en 5ª y 6ª cuerdas en las 12 tonalidades mayores.

b) Toque las 12 escalas mayores comenzando por la de **C** en V Posición, moviéndose por cuartas justas ascendentes durante los cambios de escala. Luego, haga que un amigo toque la progresión de la consigna anterior (ejercicio a) y Ud. toque encima las 12 escalas de modo que cada una dure 4 compases; de esta manera toco las 12 escalas mayores.

c) Digite la escala Pentatónica Mayor de **C** arrancando por la posición XII y enlazando cada posición con la inmediata inferior.

d) Colóquele a la siguiente estructura de ***blues*** de 12 compases los acordes correspondientes a la tonalidad de **CM**:

I7M C7M	IV7M ……	I7M ……	$^{IIm7}/_{IV}$ $^{V7}/_{IV}$ …… ……
IV7M ……	IV#$^{\circ}$ ……	I7M ……	$^{II\emptyset}/_{II}$ $^{V7}/_{II}$ …… ……

IIm9 ……	IIb9+ ……	I7M ……	V7 ó I7M[17] …… ó ……

e) A partir de un tema dado, realice lo siguiente (ver apunte de armonía y composición del autor[18]):

1. Defina las funciones y la tonalidad[19].
2. Reemplace por acordes de la misma función[20].
3. Agregue dominantes secundarios y sobretónica secundaria[21].
4. Coloque reemplazos tritonales y disminuidos de paso[22].
5. Extienda los acordes de Dominante a 9ª, 11ª, 13ª[23].

INQUIETUDES FRECUENTES.

1. Sobre una canción cualquiera ¿Qué escala debo tocar en cada acorde?

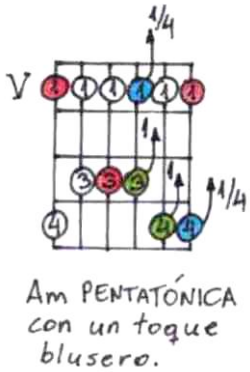
Depende de la función que cumpla el acorde en ese momento; por ejemplo, sobre C, si funciona como acorde de tónica tocaríamos la escala de C Mayor o alguna de sus derivadas (la pentatónica mayor de C, la relativa menor: Am, etc.), pero si funciona como IV grado (esto ocurre en la escala de G Mayor, cuyo cuarto grado es Cmaj7), tocaríamos la escala de G Mayor o alguna de sus derivadas.

En realidad no se suele tocar una escala en cada acorde (esto es más particular del ***jazz***), sino una única escala para todo el conjunto de acordes, ya sea un ***blues*** (aquí puedo "improvisar" sobre una sola escala durante todo el tema), ***rock***, balada o una canción. En general, una canción sencilla tiene una serie de alrededor de 3 acordes (la famosa "progresión") que se va repitiendo. Esa progresión no suele ser tomada al azar, sino siguiendo una armonía. Por ejemplo: si en una canción aparecen los acordes G, C y Dm, lo más probable es que se esté usando la escala de C Mayor. En esa canción, si toco la escala de C Mayor sonará muy bien.

2. En una escala ¿Qué notas pueden estirarse?

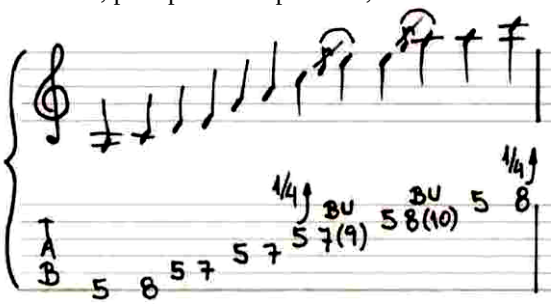
Si tomo la escala **pentatónica menor de A**, que digamos es la escala pilar de los rockeros, o la de **blues de A** (es la misma sólo que con el agregado de la **5ª dim – Eb** para este caso –), la nota C (por ejemplo, la 3ª cuerda, V traste o la 1ª en traste VIII) es una buena nota para aplicarle un pequeño **"rizo"** (dentro de la jerga del ***blues***, un estiramiento de ¼ de tono, no cambia el nombre de la nota, sólo produce una ligera oscilación en la afinación de la misma), la nota D (3ª en VII traste) es buena para un estiramiento de tono entero (llego hasta el E), y la nota G (2ª cuerda, VIII traste) también para un estiramiento de 1 tono (llego al A). Todo esto le da ***un toque blusero***. Ver siguiente ***fretbox***[24]:

[17] Así sea que este compás corresponda al acorde de dominante o que sea el último.
[18] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Armonía y Composición Pedagógicas.
[19] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Ídem, pág. 5, Pluralidad de las Notas y Función Tonal.
[20] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Ídem, pág. 5.
[21] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Ídem, pág. 11, Cadencia II-V-I.
[22] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Ídem, pág. 12, Reemplazo Tritonal y Disminuidos de Paso.
[23] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Ídem, pág. 10, Acordes Extendidos.
[24] **Fretbox** (***trad. lit.***: caja de trastes): las escalas y acordes suelen tabularse usando este sistema; no es ni más ni menos que una tablatura, sólo que vertical (girada ¼ de vuelta).



Las **Tónicas** (**root notes**) de la escala o **notas de arranque** (**starting notes**) para **riffs** las rellené de **rojo**; en este caso son todos los **A**, las rellenas en **verde** pueden estirarse hasta llegar al sonido de 2 trastes para adelante (1 tono) para darles ***un toque blusero***; en este caso son los **D** y **G** que se estiran para arriba (en dirección hacia el eje del diapasón) para obtener los **E** y **A**, las rellenas en **celeste** son las 3$^{\underline{eras.}}$ m, en este caso **C**, cuya afinación puede hacerse oscilar para arriba hasta ¼ de tono. Tanto para estirar el **D** o el **G** para llegar al **E** o al **A** hay que darle a las cuerdas hasta que se toquen con la 5ª.

Lo mismo, pero puesto en partitura, sería:



Donde por ejemplo, 7(9), significa que estiro la nota del 7º traste hasta llegar a un sonido idéntico a la del 9º.

Pero ¿qué criterio utilizo para saber que notas pueden estirarse y cuáles no?

Depende del contexto, la apuesta más segura es estirar partiendo de una nota de la escala a otra que también lo es, manteniéndonos de esta manera siempre dentro de la tonalidad.

El próximo paso más prudente sería estirar para obtener una nota de la escala, pero partiendo de otra que no lo sea. Aunque mi nota de arranque sea un sonido ajeno a la escala, sólo sonará brevemente, y ésta creará una tensión muy propicia para el fin que busco. Empujará para que yo resuelva por semitono a la nota de mi escala. Puede obtenerse un muy buen efecto estirando desde notas ajenas a la escala, un traste detrás de las notas a cuyo sonido queremos arribar, hasta llegar a este sonido (estiramiento de un semitono).

Finalmente, el propósito más ambicioso es estirar hasta alcanzar un sonido ajeno. Es muy común agregar la b5 o 5ª dim (Eb en la escala de A) a la **pentatónica menor** para obtener un sonido más ***blusero***, ya que de esta manera la convierto en la **escala de blues de A**, de modo que puedo estirar desde el D hasta llegar al Eb. O tratar de llegar al Eb desde el C (estiramiento de 1 ½ tonos). Releyendo el párrafo anterior, puedo estirar desde el Eb hasta el E.

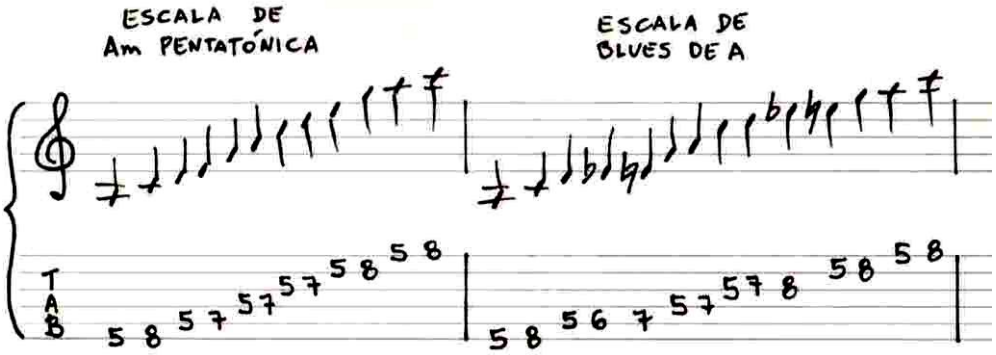
Armónicamente, la estirada depende del acorde que armoniza: debe haber ***"identidad"***[25] entre el tono al cual llego y las notas del acorde; no puedo arrancar de un E y llegar hasta un F# (1 tono) si el acorde es F; debo estirar hasta llegar al F. La armonía debe corresponder a la nota a la cual llego estirando.

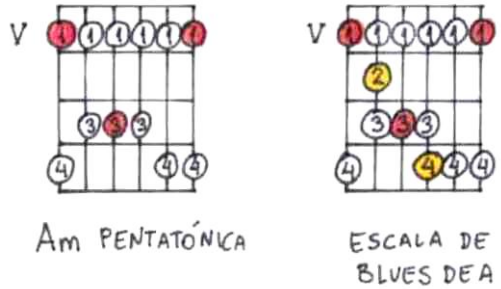
Ahora bien, el tipo de estirada más sutil, el ***"curl"*** o rizo de ¼ de tono suele usarse mucho. Si estoy tocando en **Am**, una leve estirada en la nota C podría llegar a sonar un tanto extraña, ya que subiría el tono de la 3ªm propia de la escala de **Am**, pareciendo escaparme de la tonalidad, pero sobre un acompañamiento con una **escala de**

[25] ***Blaugen-Ballin, Luis***, Armonía y composición pedagógicas, pág. 3, Sobre la elección de los acordes.

blues (**A Mayor**), sonaría perfecto; es totalmente normal tocar una **pentatónica menor** sobre un **blues en mayor** (por ejemplo, un **blues** con los acordes **A-D-E7**), pero este leve estiramiento agrega una sugestión de ***"Mayoridad"*** a la **pentatónica menor**.

A continuación, partituras, tablaturas y fretboxes con las notas de la escala de **Am pentatónica**: **A**-C-D-E-G y de **Am de blues**: **A**-C-D-**Eb**-E-G:





3. **Confundo las nomenclaturas y no sé cuándo se refiere a bends (bendings o estiramientos) y cuándo a hammer-ons y pull-offs.**

6(8): significa un **bend-up** en el traste 6 hasta que suene como el 8;
(6)8: es un **hammer-on** del traste 6 al 8;
(8)6: es un **pull-off** del 8 al 6.
Todo depende de dónde se ubique el paréntesis.

EXPLICACIONES SOBRE ALGUNOS GÉNEROS MUSICALES.

Anteriores al rock n' roll.

- **JAZZ.**

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

El ***jazz*** puede tocarse con escalas de ***blues*** o con otras escalas. En este estilo, lo que a menudo sucede (no siempre) es que cuando cambia el acorde lo hace 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.

El ***jazz*** es un género derivado de los cantos y melodías de los negros norteamericanos. La palabra ***jazz*** se usó por primera vez en el año **1917**, para hacer referencia a lo que hasta ese momento se llamaba ***rag-time*** (un ritmo que se toca efectuando bajos y acordes alternadamente), y anteriormente ***cake-walk***. Nació en el barrio negro de **Nueva Orleáns**, al sur de los **EEUU**, a fines del siglo **XIX**. Posee un ritmo binario, y se caracteriza por la

improvisación de una melodía sincopada y a contratiempo. **Louis Armstrong** (***"Satchmo"***) le aportó el ***swing*** (ritmo). **Duke Ellington** y **Count Basie** dominaron el ***jazz*** de los años **'40**. Luego aparecieron diversos subgéneros, como el estilo ***bop*** o ***be-bop*** (**40-50**, **Charlie Parker**, **Dizzie Gillespie**), caracterizado por la brillantez de la sección rítmica y el uso de armonías cromáticas y disonantes, el ***cool*** (**Miles Davis**), aparecido a fines de los **'40** y de ritmo menos complejo que el ***bop***, el ***hard bop*** (**Sonny Rollins**, **John Coltrane**), el ***free jazz*** (**O. Coleman**, **Charlie Mingus**, **Keith Jarret**), el ***jazz-waltz***, el ***latin-jazz*** (**Irakere**, con **Jesús "Chucho" Valdez**, **"Mongo" Santamaría**), el ***New Orleans*** (**Fats Domino**), la ***Bossa Nova*** (**Vinicius de Moraes**, **Antonio Carlos "Tom" Jobim**, **João Gilberto**, **Luiz Bonfá**), etc. El ***jazz*** también ha ejercido su influencia en compositores modernos, como **Igor Stravinsky**, **Maurice Ravel** o **Gershwin** (***Summertime***), este último, exponente de la corriente llamada ***politonalidad***, la cual se basa en el uso simultáneo de diferentes tonalidades superpuestas.

El ***jazz modal*** se instaura con el disco de **Miles Davis** ***Kind of blue***, junto a **John Coltrane**, **Bill Evans** y **Cannonball Adderley**. ***Take five*** es un ***jazz modal*** en **5/4**.

Dentro de los guitarristas de este género tenemos al gitano belga **Django Reinhardt**, **Charlie Christian**, **Billy Bean**, **Joe Pass**, **Wes Montgomery** (técnica del pulgar), **Herb Ellis**, **Jim Hall**, **George Benson**, **John Scofield**, **Pat Metheny**, **Larry Coryel**, **John McLaughlin**, **Stanley Jordan**, **Eddie Durham**, **Barney Kessel**, **Johnny Smith**, **George Van Eps**, **Lenny Breau**, **Bireli Lagrene**, **Allan Holdsword**, etc.

Asimismo, de los subgéneros citados podemos sintetizar los más importantes:

Bossa: ***Black Orpheus***, ***Garota de Ipanema***, ***Antonio's song***. Este estilo se trata en profundidad más adelante.

Gipsy Swing: **Django Reinhardt**.

Jazz-Waltz: ***Alice in wonderland***, ***Bluesette*** (**Toots Thielemans**), ***Footprints***.

Latin: ***Take the "A" train*** (**Duke Ellington**), ***Meditation*** (**Jobim**), ***Caravan*** (**Juan Tizol**), ***Blue bossa*** (**Kenny Dorham**), ***Manteca*** (**D. Gillespie**).

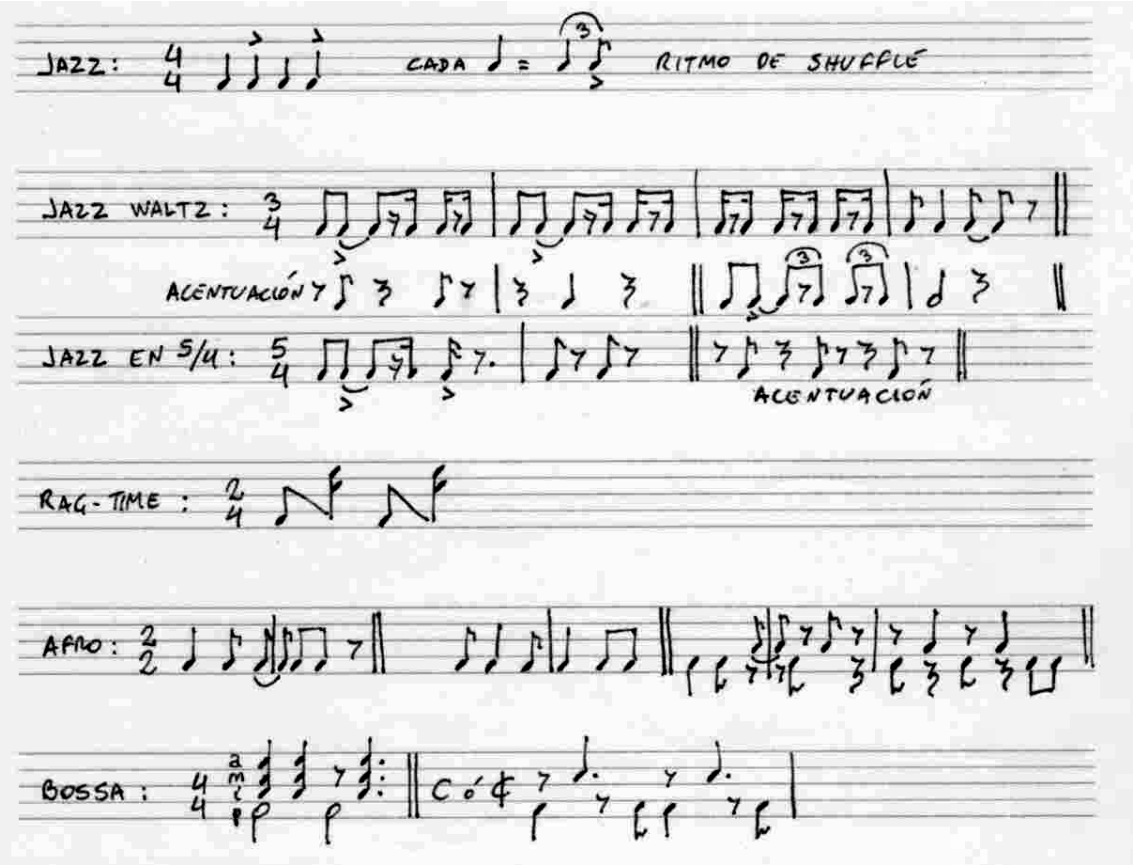
Ritmo Afro: ***A night in Tunisia*** (**Dizzy Gillespie**), ***Afro blue*** (**Mongo Santamaría**, tocada **por John Coltrane**).

Standards de *jazz*: ***The sheik of Araby***, ***All of me***, ***Autumn leaves*** (**Kosma-Prevert**), ***Summertime***, ***Sunny*** (**Bobby Hebb**), ***Bye, bye blues***, ***Sunday***, ***Ain't she sweet?***, ***Mack the knife***, ***Whispering***.

Discografía:

Charlie Parker (ídem), **Bird & Dizz** (Charlie Parker y Dizzie Gillespie), **Jump for joy** (Duke Ellington), **Rockin in rhythm** (D. E.), **Ella Fitzgerald** (ídem), **Getz mets Mulligan in Hi-Fi** (Gerry Mulligan y Stan Getz), **Blue trane** (John Coltrane), **Miles Davis** (ídem), **Doo boop** (M. D.).

Figuras rítmicas empleadas en jazz:



- **COUNTRY**[26]**.**

El género ***country*** y ***western*** (ó ***far west***) es la música rural norteamericana, proletaria y de descendencia europea. Tiene en sus raíces influencia de la música irlandesa y escocesa. Dentro de los grandes exponentes de esta música tenemos a **Hank Williams**, **Jimmie Rodgers** (que también tocó ***blues***), **Kris Kristofferson**, **Willie Nelson**, **Johnny Cash** (***Walk the line***, ***Ghostriders in the sky***) y a la **Carter Family**. También tipos como **Bob Dylan**, **Phil Ochs** y **Elvis Presley** han incursionado dentro de este género.

- **BLUES**[27]**.**

El ***blues*** en sus inicios eran cantos profanos, de forma **A-A-B** ó **A-B-A**, cuya progresión armónica **era I-IV-I-V-I**.

En realidad, lo que la mayoría de la gente entiende por ***blues*** es el ***blues*** del delta, que es un tipo de ***blues*** especial. La introducción de la guitarra se debe a los inmigrantes mexicanos que ingresaban al sur de **EEUU** para trabajar en los ferrocarriles. El gran responsable del resurgimiento del ***blues*** es el director del sello ***Epic***, **John Hammond**, a quien le debemos la fama de **Stevie Ray Vaughan** y la reaparición de **John Lee Hooker**. Dentro de los guitarristas sublimes del género tenemos a **B. B. King**, a los ya mencionados **John Lee Hooker** y **Stevie Ray Vaughan**, y al **Gran Pappo**.

El primer ***blues*** fue ***Crazy blues*** de **Mamie Smith**.

Aquí va una lista de intérpretes y temas (singles) fundamentales que no deben faltar en la discoteca de un blusero de ley:

---

[26] Campo.

[27] ***Blue*** significa melancólico o triste.

Muddy Waters: I can't be satisfied, Mannish boy.
Robert Johnson: Terraplane blues (éste es el primer ***blues del delta***)/ Me and the devil blues/ Walking blues/ Preaching blues. Sólo dejó 29 canciones. Tuvo una vida y una muerte sumamente enigmática e intrigante. Ver la película ***Encrucijada***.
John Lee Hooker: Boom, Boom/ I'm in the mood/ Crawlin' King Snake/ Trouble blues.
Elmore James: Dust my broom/ Shake your moneymaker/ Done somebody wrong/ I can't hold out/ I believe.
Sonny Boy Williamson: One way out/ Don't start me to talkin'/ Fattening frogs for snakes/ Nine bellow zero/ Let your conscience be your guide.
Jimmy Reed: Honest I do/ Ain't that loving you baby/ Bright lights, big city/ Big boss man.
Skip James: 22-20 blues/ Devil got my woman/ I'm so glad.
Howlin' Wolf: The red rooster.
Charlie Patton: Mississippi boweavil blues.
B.B. King: Whole lotta' love/ Thrill is gone.
Tommy Johnson: Canned heat blues/ Maggie Campbell blues/ Cool water blues.
"Mississippi" John Hurt: Frankie.
Son House: Dry spell blues/ Walking blues/ Preaching blues.
Jimmie Rodgers: Mule skinner blues/ Blue yoddle/ T for Texas/ I'm lonely and blue.
Bo Diddley: I'm a man/ Bo Diddley/ Mona/ Who do you love/ Road runner.
Elvis Presley: That's alright mamma/ Baby let's play house/Hound dog.
Arthur "Big Boy" Crudup: Rock me mamma/ That's alright mamma.
Willie Dixon: The red rooster.
Bob Dylan: Ballad of a thin man.
Buddy Guy
Otis Rush
Big Bill Broonzy
The doors: Roadhouse blues.
Pappo: Desconfío.

Discos imprescindibles.
East West – Butterfield Blues Band.
The Paul Butterfield Blues Band – Butterfield Blues Band.
Anthology (cd 1) – J. Geils Band.
Anthology (cd 2) 1993… – J. Geils Band.
Living the blues (1969) – Canned Heat.
The live adventures of Mike Bloomfield & Al Kooper. Participa aquí también Carlos Santana.
Chill out – John Lee Hooker.
Todos sus discos – Pappo's Blues (**Norberto "Pappo" Napolitano**).
In session – Albert King with Stevie Ray Vaughan
Live alive – Stevie Ray Vaughan
Greatest hits – Stevie Ray Vaughan

- **GOSPEL[28].**

El ***gospel*** es del Norte de los **EUA**, propio de las iglesias; el ***negro spirituals*** del Sur. Viene de ***God Spell*** que quiere decir ***Dios anuncia***. Sus intérpretes más famosos son **Mahalia Jackson**, **Sam Cooke**, **Aretha Franklin**, **Ray Charles** (que se encargó de secularizarlo, es decir, sacarlo del ambiente religioso), **Gregory Hopkins** y **Al Green**. Temas característicos de este estilo son ***Happy days***, ***Unreally grateful*** o ***Down by the riverside***. También ***Nobody knows the trouble I see*** (o ***I've seen***).

- **NEGRO SPIRITUALS.**

[28] Evangelio.

Es una forma seglar (laica, no religiosa, en contraposición al ***gospel***) de himnos. Se canta en coro o con un líder; en el ***Spirituals*** o ***Negro Spirituals*** se establece un diálogo entre el líder y el coro, y está formado por frases de 16 compases. Sus primeras recopilaciones reunían cantos en modo menor, aunque en realidad estaban en modo Mayor con la 7ª bemolizada (**blue note**).

Los ***Negro spirituals*** son adaptaciones populares (secularizadas) de los himnos religiosos protestantes, de antífonas o canciones religiosas de inspiración cristiana, hechas por afroamericanos. En **1867** se hizo la primera recopilación de estos cantos **"Slave songs of the United States"**. Entre los más conocidos ***spirituals*** están ***Go down, Moses***, ***Deep river***, ***Swing low, sweet chariot*** y ***Amazing Grace***.

- **RHYTHM & BLUES (R&B).**

Son intérpretes de esta corriente **Ray Charles** (***Hit the road Jack***), **Fats Domino** (**R&B** de **New Orleáns**), los **Rolling Stones**, **Van Morrison** (***Brown eyed girl***, ***Gloria***), **Yardbirds** (**Beck** y **Page**), **Animals** (con el tecladista **Alan Price** y la voz de **Eric Burdon**. Su gran éxito fue ***The house of the rising sun*** y también ***Don't let me be misunderstood***), **Fleetwood Mc** (con **Mike Fleetwood** y **Peter Green**. Uno de sus hits fue ***Don't stop***) y el **Spencer Davis Group** con **Stevie Winwood**.

- **FOLK.**

Viene de folklore[29]. Tenemos dentro de este género a exponentes como **Bob Dylan** (ícono máximo de este estilo, en su primera etapa, con temas como ***Blowin' in the wind***, ***The times, they are a-changin'***, ***It ain't me babe***, ***My back pages***, ***A hard rain's a-gonna fall*** o ***With God on our side***), **Woody Guthrie** (***This land is your land***) y **Pete Seeger** (que es uno de los autores de ***Guajira guantanamera***, y también escribió ***If I had a hammer***, ***We shall overcome*** y ***Little boxes***), quienes fueron dos de sus pioneros, **Joan Baez** (***Joe Hill***), **The Band**, **Tim Harding**, **Richie Havens** (***Freedom***), **Phil Ochs**, que fue un tipo impresionante (***Ballad of William Worthy***, ***Changes***, una canción que hasta puede hacer llorar al tipo más duro, ***Too many martyrs***, ***Iron Lady***, ***The highwayman***, un tema tremendo sobre una poesía de **Alfred Noyes**, ***Automation song***, ***I ain't marching any more***, ***Bound for glory*** –dedicado a **Woody**– , ***Spanish civil war song***, ***Universal soldier***, etc.), **Carole King** (***So far away***), **James Taylor** (***You've got a friend in me***). Este estilo fue padre del ***folk rock***, cuyos exponentes fueron bandas como **Simon and Garfunkel** (***Ms. Robinson***, ***Sound of silence***), que también tocaron música del altiplano (***El cóndor pasa***, ***Kacharpari***, ***Duncan*** –**Paul Simon** con **Urubamaba**–, ***Death in Santa Cruz***), **John Sebastian** (***I had a dream***), **Tim Buckley**, etc.

Dentro del ***folk*** podemos agrupar a las ***protest songs***.

Desgraciadamente el sueño de los **'60** de toda esta gente se derrumbó al final de esa década. Quisieron un mundo mejor, pero éste no puede ser mejor que la gente que lo habita.

ROCK AND ROLL (R&R).

Nacido en los años **'50**, el ***rock and roll*** es la convergencia del ***gospel*** (**Mahalia Jackson**), el ***blues*** (**John Lee Hooker**) y la música ***country*** (**Hank Williams**). Las bases las establecieron músicos negros como **Chuck Berry** (***Johnny B. Goode***, ***Roll over Beethoven***, ***Rock and Roll music***), el pianista **Fats Domino** (New Orleans, Luisiana) y **Little Richard Penniman** (***Tutti-Frutti***, ***Long tall Sally*** y ***Good Golly Miss Molly***, que acá se llamaba ***La Plaga***), quienes venían del **R&B** (el antecedente del **R'N'R**). El que asentó al rock definitivamente fue **Elvis Presley** (***Blue swede shoes***, ***All Shook up***, ***Hound dog***, ***Jailhouse rock***). Luego surgió el ***rockabilly***, con figuras como **Gene Vincent** (***Be bop a lula***), cuyos seguidores, fanáticos de **Elvis**, ven a este estilo como la forma de ***rock and roll*** más pura. Abrieron el Universo rockero tipos como **Bob Dylan** con su ***Like a Rolling Stone*** y ***Subterranean Homesick Blues***, o **Los Beatles** con temas como ***Strawberry Fields Forever***. Otros roqueros imprescindibles son **Carl Perkins** (***Blue swede shoes***), **Bo Diddley**, etc.

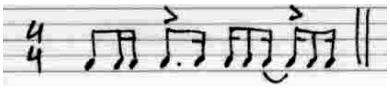
BEAT.

[29] Lenguaje del pueblo.

La palabra viene de la **Beat Generation**[30], que en sus inicios (años **'50**) fue un movimiento literario que se oponía a los convencionalismos y auspiciaba el culto a lo espontáneo. Sus miembros, los **beatniks**, dentro de los cuales tenemos a poetas de la talla de **Jack Kerouac** y **Allen Ginsberg**, y también al primer **Bob Dylan**, fueron los padres del movimiento que luego dio en llamarse **Flower Power**[31], generado a fines del **'65** en la costa oeste de los **EEUU**, y cuyos miembros eran los **hippies**.

La banda pilar del género musical llamado ***beat*** fueron **Los Beatles**, grupo músico vocal que supo catalizar influencias de **Elvis**, **Chuck Berry**, el ***rockabilly*** de **Gene Vincent**, el ***R&B*** de **Ray Charles** y el sonido ***Tamla Motown*** de contemporáneos como **Stevie Wonder**, sintetizando así las ramas blanca y negra del ***rock and roll***. Otras bandas de música ***beat*** o ***mersey beat***[32] fueron **Herman Hermits** (***No milk today***), los **Hollies**, los **Kinks** (***You really got me***), **Dave Clark Five** (***Glad all over***). En esa época, grupos como **Los Rolling Stones** (***I wanna be your man***, ***The last time***, ***Rubi tuesday***) o **The Who** eran bandas de música ***beat*** (escuchar alguno de los primeros cds de los **Stones**). Los que escuchaban esta música eran los ***mods*** (modernistas, aproximadamente el 35% de los jóvenes británicos de la época, un movimiento antagónico a los ***rockers***). Su equivalente en **EEUU** eran los **Beach Boys,** que hacían un género bastante similar (***surf***), sólo que privilegiaban más las voces que los **Beatles**.

Célula rítmica de ***beat***:



SOUL[33].

Se llama así a la música popular negra de los **'60**, influida por el sonido ***Motown*** y el ***R&B***, contando entre sus huestes con miembros tales como **Sam Cooke**, **Otis Redding** y **Aretha Franklin**, **Ray Charles**, **Curtis Mayfield** (que fusionaba ***gospel*** y ritmos latinos), **Ike & Tina Turner**, **Rufus Thomas**, **Barry White**, **Jackson 5** (***I want you back***, donde canta **Michael Jackson** cuando todavía era negro), etc.

ROCK LATINO.

Lo lanza el mexicano **Carlos Santana**, con canciones como ***Evil ways***, y el impresionante disco **Abraxas** (1970), con temas como ***Black Magic Woman***, ***Oye como va*** y ***Samba pa' ti***, influyendo a monstruos como **John Lee Hooker** (***Chill out***), **Mahavishnu John McLaughlin** o **Miles Davis**, junto a quien tocó en **1986** en el concierto de **Amnesty International**. También ha influido sobre otros músicos, como **Stevie Winwood** (***Why can't we live together?***). Es una fusión de ***salsa***, ***blues***, ***jazz*** y ritmos caribeños y africanos. **Carlos Santana** debuta en **1966** en el **Fillmore**. Estaba influido por **B. B. King**, **Muddy Waters**, **John Lee Hooker**, **Chuck Berry**, **Little Richard**, **Ray Charles**, **T-Bone Walker**, **Saunders King**. Descubrió el ***jazz*** clásico cuando se mudó a **San Francisco** con su familia. Aquí es donde él también empieza a apreciar la ***salsa*** reformada por **Tito Puente**, **Ray Barretto** y **Eddie Palmieri**. La banda formaba principalmente con **Gregg Rolie** en teclados (éste luego creó la banda **Journey**) y **Dave Brown** en bajo, entre otros. El verdadero sonido nace cuando incorporan al percusionista de congas **Mike Carabello**. Luego, **Santana** ha transitado varias épocas, como la del ***jazz***, con el disco **Caravanserai**, o la del LP **Love, devotion, surrender** junto a **John McLaughlin**. Después de su conversión al hinduismo en **1972**, mediante el **Gurú Sry Chinmoy**, sacó una serie de álbumes introspectivos e improvisatorios, con ***jams*** o ***zapadas***.

Otro intérprete es **Javier Vargas Pardo**, de la **Vargas Blues Band** (***Blues latino***).

BLUES-ROCK.

Uno de los pioneros es **John Mayall** (***Room to move***). Tenemos también a **Hendrix** (***All along the watchtower***, ***Hey Joe***) y al ***power trio*** **Cream** (***Sunshine of your love***), al albino **Johnny Winter**, a **Janis Joplin** con **Big Brother & the Holding Company** (***Piece of my heart***, ***Summertime*** y ***Down on me***), con la **Full Tilt**

[30] Generación Vencida o Partida.
[31] El Poder de la Flor.
[32] En referencia al río Mersey de Liverpool.
[33] Alma.

Boogie Band (***Cry baby*** y ***Me and Bobby McGee***) y con la **Kozmic Blues Band** (***Try – Just a little bit harder***), a **Fleetwood Mac** (***Don't stop***), formada por **Peter Green** y **Mick Fleetwood** entre otros, a **Ten Years After**, al guitarrista **Mike Bloomfield**, al armonicista **Paul Butterfield** (***Work song***); estos dos últimos integraban la **Paul Butterfield Blues Band**, a los hippies **Canned Heat**, a **Taj Mahal**, a **John Hammond jr.**, **Led Zeppelin** (***Black dog***, ***Rock and roll***, ***Heartbreaker***, ***Kashmir***, ***Stairway to heaven***, ***D'yer Mak'er***), **George Thorogood & the Destroyers**, **J. Geils Band** y al **Jeff Beck Group**.

SUPERGUITARRISTAS.

Los íconos son **Jimi Hendrix** (***Voodoo child, Foxy lady***), **Carlos Santana** (***Black magic woman*** de **Peter Green**), **Vaughan** y **Clapton** en su paso por el ***power trio*** **Cream**.

FLOWER POWER.

La cultura hippie nace en el **'65**. Más que un estilo o tipo de música, fue un movimiento, dentro del cual tuvimos varias de las mejores y fundamentales bandas de ***rock*** y ***blues rock***. Dos festivales fueron los más importantes: el de **MONTEREY POP** (16-17 y 18 junio del **'67**, el antecedente de **Woodstock**) con estrellas como el súperguitarrista **Jimi Hendrix**, los folk-rockers **The Mamas And The Papas**, el sitarista **Ravi Shankar**, **Canned Heat**, **Jefferson Airplane**, **Eric Burdon**, **The Who**, **Big Brother & the Holding Company** con **Janis Joplin** a la cabeza, **Simon & Garfunkel** con el creador de la ***World Music***, **Paul Simon**, **Otis Redding**, etc., y **WOODSTOCK** (15, 16 y 17 de agosto de **1969**), con números tales como **Richie Havens** con su tema ***Freedom***, **Arlo Guthrie**, **Joan Baez** con ***Joe Hill***, **Joe Cocker** tocando su versión del cover de **Los Beatles** ***With a little help from my friends***, **Ravi Shankar**, **Janis Joplin** con la **Kozmic Blues Band**, **Jimi Hendrix** (cerró el evento) con ***Purple haze*** y un solo instrumental, **Johnny Winter**, **Creedence Clearwater Revival** (no le llevaron mucho el apunte, pues en esa época aún no eran muy populares, recién comenzaban a surgir), **Mountain**, **Santana** con su ***Soul sacrifice*** (y el popurrí con la ***Danza de la lluvia*** de **Sly**), el cantante folk **John Sebastian** cantando ***I had a dream***, **The Who** con su Ópera rock ***"Tommy"***, **Canned Heat** con el country-rock ***Going up the country***, **Grateful Dead**, **Paul Butterfield Blues Band**, **Sly and The Family Stone**, los ácido-psicodélicos **Jefferson Airplane** (***rock psicodélico***) con su tema ***Volunteers*** (otro de sus éxitos fue ***Somebody to love***), **The Band**, **Crosby, Stills, Nash & Young** con ***Wooden Ships*** (tema cuya autoría compartían con **Jefferson Airplane** y que ambas bandas tenían en su repertorio), **Blood, Sweet And Tears**, **Melanie**, **Ten Years After** (capitaneados por uno de los guitarristas más rápidos: **Alvin Lee**) con el medley rockero ***I'm going home***, **Sweetwater**, **Sha-Na-Na**, **Incredible String Band**, **Country Joe McDonald and The Fish Cheer** con el himno antiguerra de Vietnam ***I-feel-like-I'm-fixin'-to-die rag***.

Otras bandas y solistas del movimiento, pero que no tocaron en los citados megafestivales son **Bob Dylan**, **The Doors**, **Steppen Wolf** (liderados por el alemán **John Kay**), autores del himno motero ***Born to be wild***, considerado el primer ***heavy metal*** de la historia, etc.

FUNK.

Es un género con una rítmica intensa, aparecido a principios de los **'70**, basado en un ritmo duro y agresivo y un bajo vibrante, forjado por grupos como **Sly and the Family Stone** (***Hot fun in the summertime***) o cantantes de la talla de **James Brown** (***Please, please, please***, ***I feel good***, ***Sex machine***), o **George Clinton**. Bandas de ***funk*** son **Kool & the Gang**, **Earth, Wind & Fire** y **Funkadelic**.

Funky.

O ***Jazz funky***. Es el estilo de ***jazz hard-bop*** o ***jazz duro***.

FUSIÓN.

O ***jazz eléctrico***. Es la actualización del ***jazz*** que hacía el trompetista **Miles Davis**, aggiornándolo a su época. Tocó con **Santana**, entre otros.

JAZZ-ROCK.

Catalizando a **Miles Davis**, **Weather Report** (**Wyne Shorter**, **Joe Zawinul**, **Jaco Pastorius**, etc.) se lanzan a proseguir el camino del ***jazz***. Su tema más representativo es ***Birdland***, de **Zawinul**. Otras bandas pioneras en este

estilo son **Blood, Sweet & Tears** o **Chicago**. Han transitado también el camino de este género la banda integrada por **John McLaughlin, Paco de Lucía y Larry Coryell**, o **Herbie Hancock y Chick Corea**, **Return to forever** (**Al di Meola** y **Chick Corea**).

COUNTRY ROCK.

Tenemos en las filas del ***country rock*** a intérpretes de la talla de **Eagles** (***Hotel California***), **Willie Nelson**, **Kris Kristofferson** (***Me and Bobby McGee***) y **Bob Dylan**.

ROCK SUREÑO.

Es un estilo tipo ***country rock***. Sus exponentes son **Lynyrd Skynyrd** (***Sweet home Alabama***), **Allman Brothers**, **Leon Rusell**, etc.

ROCK URBANO.

Es una corriente ciudadana de los **'70**, con tipos como **Lou Reed** (**Velvet Underground**, junto a **John Cale**) o **Bruce Springsteen** (***Dancin' in the dark***), con temas como ***Walk in the wild side*** del primero. También **Bob Seeger** (***Against the wind***), **John Cougar Mellencamp**, **Tom Waits**, **Patti Smith**, **Tom Petty & The Heartbreakers** (que eran una mezcla entre **Eddie Cochran** y **los Byrds**), etc.

ROCK PROGRESIVO.

Es una mezcla de ***rock*** (o más bien ***blues***), ***jazz*** y música clásica. Sus pilares: **Pink Floyd** (cd: ***Dark side of the moon***), **Genesis**, **Yes** (cd: ***Close to the edge***), **Emerson, Lake & Palmer**, **Frank Zapa** (es la vertiente norteamericana del género), **King Crimson** (**Robert Fripp**), **Jethro Tull** (**Ian Anderson**), **Traffic** (**Steve Winwood**), **Gong** (un muy buen disco de esta banda es **Shamal**, donde participa el violinista argentino **Jorge Pinchevsky**), **Premiatta Forneria Marconi** (***Dolcissima Maria***), **Focus** (***Hocus-Pocus***). El ***rock progresivo*** se transforma en ***rock sinfónico*** en el año **'69**, con la aparición del disco **The court of the Crimson king** de **Yes**. Se utilizaba el melotrón, que imitaba en forma analógica el sonido de una orquesta.

HARD-ROCK.

Representan a este estilo bandas como **Led Zeppelin** (***Rock and roll***, ***Black dog***, ***Stairway to heaven***, ***Kashmir***) que junto a agrupaciones como **Steppen Wolf**, **Jimmi Hendrix** o **Deep Purple** sembraron la semilla del ***heavy metal***.

Música jamaiquina.

- **SKA.**

Lo que llamamos ***ska*** no es en realidad el ***ska*** propiamente dicho, en su sentido más purista, sino que en realidad es el ***ska punk*** de fines de los **'70**, surgido en Inglaterra de la mano de bandas como **The Specials** (***Gangsters***, ***Message to you Rudi***) y **Madness** (***One step behind***, ***Madness***). Coincidió con la época ***punk*** y el momento del ingreso de la 2ª camada de inmigrantes jamaiquinos a ese país. En el **RU** le llamaban ***blue-beat***.

Bandas de ***ska*** en su estilo primigenio son **The Skatalites** y **Aswad**. Esta variedad en su forma más pura nació a principios de los **'60**, y tiene sus raíces en tipos como **Fats Domino**. Fue uno de sus pioneros **Lee Perry**. Luego el ***ska*** evolucionó hacia el ***rock steady*** (**1967**), y, finalmente, al ***reggay*** (**Toots & the Maytals**), que luego pasó a llamarse ***reggae***. Influyó en ***new romantics*** como **Boy George** y su **Culture Club** (***Karma chameleon***) o en ***punks*** como los **Clash** (***London Calling***).

- **REGGAE[34].**

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 síncopas y contratiempos. Muchos géneros musicales conocidos se tocan a contratiempo: el ***tango***, el ***jazz***, el ***reggae***, etc.

[34] Es la contracción de ***Ragga muffin music***, Música de los desarrapados o linyeras.

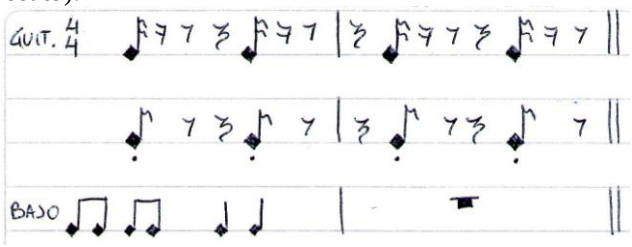
El ***reggae*** es similar al ***ska***, sólo que de ritmo más lento. Mantiene la rítmica cadenciosa de su antecesor, y suele emplear en sus melodías y bases arpegios. Acuñó el término ***reggay*** (nombre con que se lo conoció inicialmente, contracción de la frase ***ragga muffin music*** – música de los desarrapados – aunque otros disienten alegando que es la onomatopeya del sonido del acorde en la guitarra) la banda **Toots & The Maytals** (***Monkey man***).

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*** (su acento cae en el primer tiempo de cada compás). (Ver partitura a continuación). El bombo suele marcar el 2º y 4º tiempos del compás de 4/4. La guitarra acostumbra tocar las segundas corcheas de todos los tiempos de negra (pulsos), y el bajo suele hacer líneas melódicas de forma más libre. El **riddim** o **rhythm** es el ritmo o la base.

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.

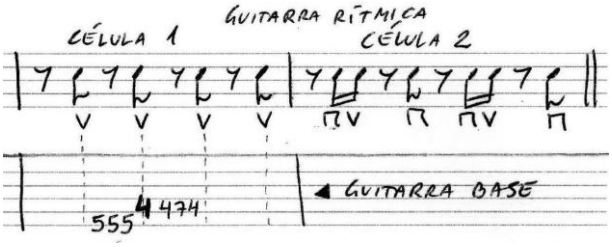
Dentro de los maestros del género tenemos a **Bob Marley**, al guitarrista **Peter Tosh** y **Jimmy Cliff**. Igualmente, se ha extendido tanto su influencia, que han tocado ***reggae*** tipos como **Bob Dylan** (***Love sick***, ***Cold iron burns***), **Eric Clapton** (***Knockin' on heavens door***, ***I shoot the sheriff***), **Taj Mahal**, **Paul Simon**, **Led Zeppelin** (***D'yer Mak'er***), **Los Rolling Stones** (***Cherry oh baby*** de **Eric Donaldson**, ***Too Rude***), **Stevie Wonder** (***Master blaster***), **Santana** (***Esperando***, también llamado ***Marcella (Waitin')***), **Paul McCartney** (la 2ª parte de ***Live and let die***), **Eddie Grant** (que incursionó en la faceta más electrónica del estilo, con temas tales como ***Give me hope, Johanna***, ***Living on the frontline*** y ***Electric Avenue***, aunque él dice que lo que hace no es ***reggae***), **Julian Lennon** (***Too late for goodbyes***), **Gilberto Gil**, etc. También ha influido sobre sub-géneros que aparecieron un tiempo luego, como la ***New Wave*** (**Elvis Costello**), o en bandas como **The Police**.

Partitura rítmica de ***reggae*** de a 2 acordes por compás (el 2º sistema es otra forma de escribir al 1º, con ***staccato***):



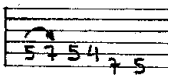
La corchea con un rombo en lugar del óvalo simboliza al acorde (su duración). Como es un staccato, sería el equivalente a una semicorchea.

A continuación, bases de reggae y su contraste con la guitarra rítmica, en este caso de a 4 acordes por compás:



La guitarra rítmica toca permanentemente el acorde de **A**.

Yeite para vuelta o bajada de la dominante al acorde de tónica (ejemplo para **A**):



Rasgueo en el Reggae: puede acompañarse con cortes (golpes ***seccos***) hacia abajo (⊓), uno por cada tiempo, los cuales se hacen a contratiempo con el bajo (acento). No obstante, muchos músicos los hacen hacia arriba (V), como se muestra en la célula rítmica 1 anterior.

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… y rodeado de luces de colores. Todavía la música puede depararnos una sorpresa.

ESTE LIBRO NO ESTÁ TERMINADO.

Uno puede reformar lo escrito mil y una veces y nunca terminarlo, porque siempre hay otra manera de hacerlo que podría ser mejor. Finalmente, decidí dejar de experimentar y terminar el libro. No tienen idea cuántas veces lo he modificado. El texto resultante no es perfecto, pero creo que se entiende bien. Así que seguro entro de unos segundos se me ocurrirán cosas nuevas para agregarle o formas diferentes de explicar lo que ya expliqué. A veces sólo tenés que dispararle al corregidor y empezar a imprimir; de lo contrario, nunca va a suceder. Como decía Borges: “publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo borradores”.

DEFECTOS DE ESTE LIBRO.

El único defecto que tiene este libro, es que por ser una obra digital y por consiguiente no estar impresa en papel, carece de las manchas típicas de mate derramado que legitiman cualquier texto.

CONSEJO Y DESPEDIDA.

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

De todos modos, 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**.

Yo no soy ningún eximio de ***“la viola”***; 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 él 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. Primero está la acción, luego viene el conocimiento. 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: LUISITO.

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) Nº 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

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 guitarra, 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 guitarra y que ella haga lo que usted quiera; el instrumento debe ser una extensión del músico, una prolongación de sus brazos, 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:

"Las manos que matan no son manos." ***Almafuerte.***
"Una piedra rodante no junta musgo." ***Bob Dylan.***
"Si no vas a cumplir la condena no cometas el crimen." ***Bob Dylan.***
"Todo lo que ata es asesino." ***Miguel Abuelo.***
"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.***
"Ciertas veces, la realidad es dolorosa. Otras, ni siquiera eso." ***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.***
"Experiencia no significa conocimiento."
"Haz cada día algo que te dé miedo."

Direcciones útiles.

Conservatorio Nacional Superior de Música "Carlos López Buchardo".
Av. Córdoba 2445 – Cap. Fed. – TE: 4961-9943/4736/0161, 4964-5593
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)
Anexo II: Salguero 2455 TE: 4804-2359/1386 (de 18 a 22 horas)

Anexo III: Humberto Iº 3171 TE: 4931-1541 (de 17 a 22 horas)
Sede Perú (Conservatorio Superior de Tango y Folklore): Perú 372, 2º 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

Conservatorios de música popular en la pcia. De Buenos Aires: **Luján**, **Ramos Mejía** y **Avellaneda**.

Índice.

1.
2. Requisitos previos para la lectura del presente. Referencias y nomenclatura. El ejecutante. Postura y posiciones. Manos. Mano derecha. Mano izquierda.
3. Manejo de la púa. Los dedos. Bajos. Mecánica de la cejilla.
4. Limitaciones. El instrumento. Cuerdas. Marcas de encordados. Luthería.
5. Nudos y cruces en los extremos de la cuerda para trabarla y evitar así su deslizamiento. Elementos constructivos de una guitarra criolla. Partes componentes de una eléctrica.
6. Procesos para la construcción de una eléctrica. Tono. Cifrado. Relación con el pentagrama. ¿Cómo comprobar la afinación? 1. Para acústica (criolla).
7. 2. Para eléctrica. 3. Afinación por armónicos. Escalas. Escalas diatónicas. Mayores. Escala mayor natural – Escala mayor artificial. Menores. Escala menor antigua.
8. Escala menor armónica. Escala menor bachiana. Escala menor melódica. Escala cromática.
9. Escala napolitana menor. Escalas pentatónicas asiáticas. Escala Hiro-Joshi. Escala Kumoi. Escala Pelog. Escala del Sen japonesa. Escalas modales.
10. Modos y su aplicación en improvisación. Modos de la escala menor melódica y armónica.
11. Escala simétrica. Escala hexafónica. Escalas pentatónicas. Escala pentatónica griega. Escala pentatónica africana. Escala pentatónica mayor. Escala pentatónica dominante. Escala pentatónica menor.
12. Escala pentatónica menor con notas de paso. Escala pentatónica menor utilizada por John Coltrane. Escala de blues (jazzeros). Escala de blues (rockeros).

13. Escala de blues completa. Progresión. La estructura de acordes. La estructura de acordes del blues de 12 compases.
14. Blues de 12 compases en las escalas más usuales. Otros patrones. Blues de 8 compases.
15. Escalas de blues.
16. Turnaround. Introducción a la improvisación. Términos de blues.
17. Bicordios de 5ª.
18. Shuffle.
19. Rhythm & blues. Improvisación con pentatónicas menores.
20. Empleo de la escala de blues.
21. El solo. Clichés y yeites de blues, rhythm and blues y rock and roll. Turnarounds.
22. Finales.
23. Armonía funcional. Acordes puro e imperfecto. Tríadas. Tipos de acordes.
24.
25. Acordes extendidos.
26. Inversiones. Acordes yuxtapuestos. Acordes en posición cerrada o abierta. Cadencia II-V-I. Dominante secundario. Cadena de dominantes.
27. IIm relativo. Reemplazo o sustitución tritonal. Disminuidos de paso. Chord melody.
28. Cliché cromático. Campo armónico o escala de acordes. Sistema chord scale. Acorde objetivo. Acordes no diatónicos. Familias de acordes.
29. Guitarra rítmica. Patrones armónicos. Progresiones de jazz. Armonía disonante. Armonía cuartal. Clústers.
30. Desplazamiento rítmico. Familia tonal. Combinación de escalas. Relación entre escalas. Rearmonización y contrapunto. Modulación. Modulación a los tonos vecinos.
31. Jazz. Improvisación en jazz. Técnicas de Walking Bass. Posiciones.
32. Digitación para escalas mayores. “Ud. Puede tocar más de lo que sabe”.
33. Gráficos de escalas en el diapasón. Digitaciones para escalas pentatónicas.
34. Díadas, tríadas, tétradas y acordes extendidos. Estiramientos o bends.
35. Slide guitar. Slide.
36. Puesta a punto de la guitarra para tocar con slide. Dampin’ (asordinar). Afinaciones. Normal o estándar.
37. Abiertas (open). Descendidas (dropped). Modales. Varias. Instrumentos.
38. Articulaciones. Ligado. Staccato. Legato-staccato. Adornos. Apoyatura. Trémolo. Glissando. Vibrato.
39. Efectos. Violines. Armónicos. Armónicos pellizcados o artificiales. ¿Cómo los hago?
40. Tapping. Rasgueos de estilos populares contemporáneos. Prácticas.
41. Inquietudes frecuente.
42.
43. Explicaciones sobre algunos géneros musicales. Jazz.
44.
45. Country. Blues.
46. Gospel. Negro spirituals.
47. Rhythm & blues. Folk. Rock and roll. Beat.
48. Soul. Rock latino. Blues-rock.
49. Súperguitarristas. Flower Power. Funk. Funky. Fusión. Jazz-rock.
50. Country rock. Rock sureño. Rock urbano. Rock progresivo. Hard rock. Ska. Reggae.
51.
52. Audioperceptiva. ¿Ya está todo inventado? Este libro no está terminado. Defectos de este libro. Consejo y despedida.
53. Importante.
54. Direcciones útiles para el hombre y la mujer.

Otras obras del autor:

-MÉTODO COMPLETO DE ARMÓNICA.
-ARMONÍA Y COMPOSICIÓN PEDAGÓGICAS.
-LENGUAJE MUSICAL.
-MÚSICA DE LA INDIA.
-LA BIBLIA DE LA GUITARRA CRIOLLA (TANGO Y FOLKLORE).

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 Herrscher für den Frieden – Un righello per la pace
Une gouvernant pour la paix – Um governante para a paz – A ruler for peace.

Luisito con el maestro y amigo Oscar "Cacho" Tirao (izq.) y con Coquito en la feria de El Bolsón (der.).

Gitarre Skulptur, yeso + acrílico de **Cap. Scorbut**. Foto propia.