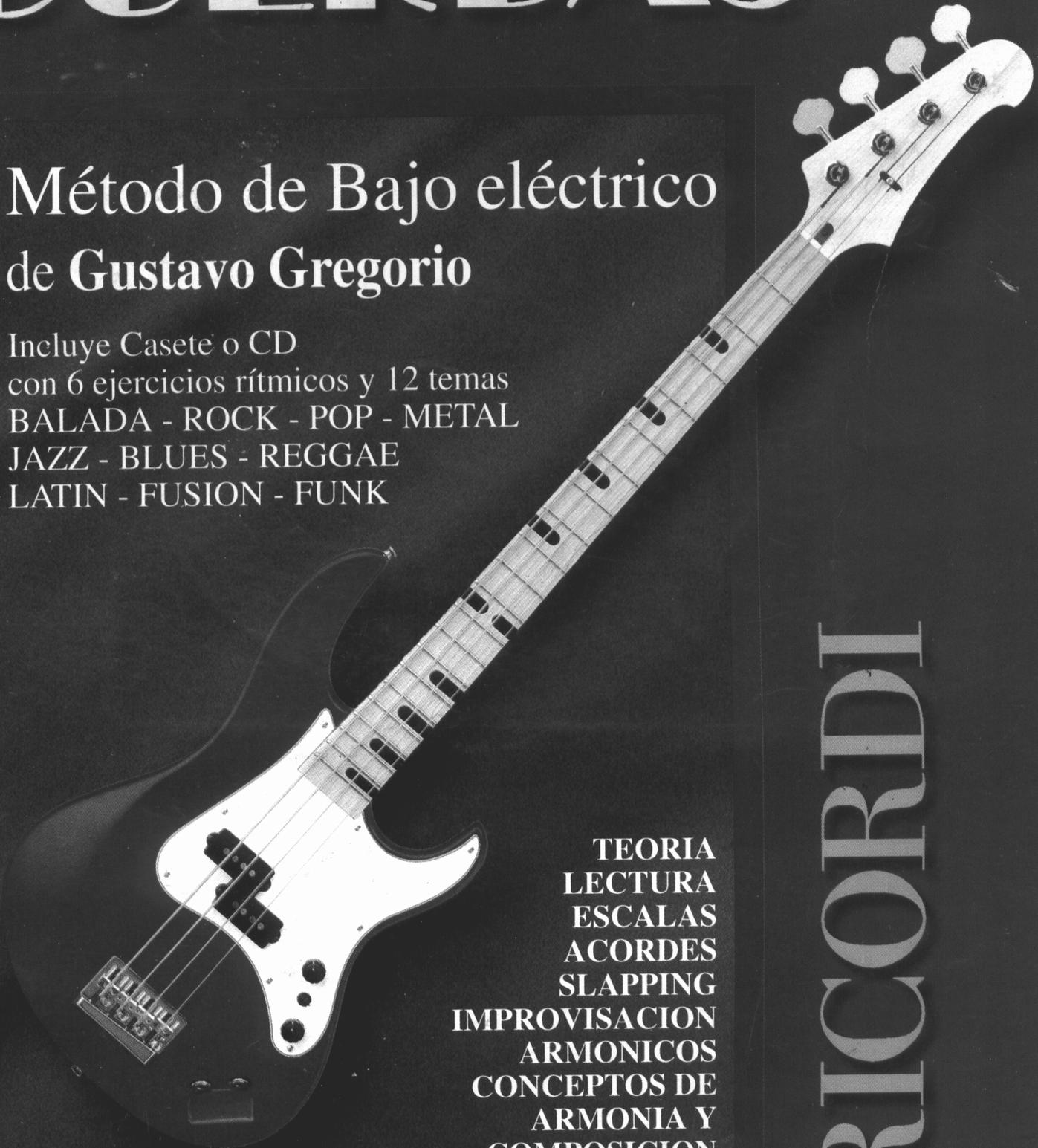


# CUATRO CUERDAS

## Método de Bajo eléctrico de Gustavo Gregorio

Incluye Casete o CD  
con 6 ejercicios rítmicos y 12 temas  
BALADA - ROCK - POP - METAL  
JAZZ - BLUES - REGGAE  
LATIN - FUSION - FUNK



TEORIA  
LECTURA  
ESCALAS  
ACORDES  
SLAPPING  
IMPROVISACION  
ARMONICOS  
CONCEPTOS DE  
ARMONIA Y  
COMPOSICION

RICCORDI

# **CUATRO CUERDAS**

**Método de bajo eléctrico**

de

**Gustavo Gregorio**

TEORIA - LECTURA - ESCALAS - ACORDES  
IMPROVISACION - SLAPPING - ARMONICOS  
CONCEPTOS DE ARMONIA Y COMPOSICION

**RICORDI**

# INDICE

	Pág.		Pág.
<b>PROLOGO</b>	7	Escala menor natural (o antigua)	24
<b>CAPITULO I - ELEMENTOS BASICOS</b>	9	Escala menor armónica	24
Colocación de las manos sobre el instru-		Escala menor melódica	24
mento	9	Círculo de quintas	24
Mano izquierda	9	Escalas modales	25
Mano derecha	10	Escalas pentatónicas	27
Uso de la púa	11	Escala pentatónica mayor	27
Elementos básicos de la escritura musical	11	Escala pentatónica menor	27
Pentagrama	11	Escala de Blues	28
Clave de Fa	11	Otras escalas	28
Notas	11	Tonal	28
Líneas y espacios adicionales	12	Alterada	28
Alteraciones	12	Disminuida	28
Distancia entre dos notas sucesivas	12	Simétrica disminuida	28
Semitono	12	Lidia b7	29
Tono	12	Mayor armónica	29
Colocación de las notas sobre el penta-		Ejercicios complementarios	31
grama	13	Improvisación con pentatónicas menores	37
Diapasón	13	<b>CAPITULO III - ACORDES</b>	38
Figuras	16	Intervalos	38
Silencios	16	Intervalos simples	38
Compás	16	Intervalos compuestos	38
Ligaduras	17	Inversión de intervalos	40
Ligadura de prolongación	17	Concepto de fusión y tensión	40
Ligadura de expresión	17	Formación de acordes (tríadas)	40
Puntillos	17	Acordes a 4 voces (arpeggios)	41
Puntillo	17	Acordes a 5 ó más voces	46
Doble puntillo	17	Adornos y embellecimientos	47
Combinación de corchea con semicorcheas	18	Improvisación con tríadas	48
Valores irregulares	18	Improvisación con intervalos de 4as	48
Tresillo	18	<b>CAPITULO IV - TECNICAS DE</b>	
Seisillo	18	<b>INTERPRETACION</b>	50
Corchea atresillada (o corchea de jazz)	19	Signos de repetición	50
Síncopa	19	Signos de ubicación	50
Contratiempo	19	Articulaciones	51
Cifrado de acordes	19	Staccato	51
Afinación del instrumento	19	Marcato	51
<b>CAPITULO II - ESCALAS</b>	21	Apoyatura	51
Grados de la escala	21	Glissando	51
Escalas mayores	21	Calderón	51
Escalas menores	24	Anacrusa	52

	Pág.		Pág.
Rítmica de acordes	52	Catálogo de acordes	66
Repetición de compases	52	Tabla de función de las notas	68
<b>CAPITULO V - EFECTOS PERCUSIVOS</b>	53	Algunas técnicas para la composición	69
Slapping-Popping	53	Armonía paralela	69
Armónicos	54	Secuencia	70
<b>CAPITULO VI - CONCEPTOS DE ARMONIA Y COMPOSICION</b>	59	Tonicización	71
Acordes de la tonalidad mayor y menor	59	Modulación	72
Tonalidad mayor	59	División simétrica de la 8a.	72
Tríadas	59	Conclusiones generales	73
Acordes a 4 voces	59	<b>CAPITULO VII - EJERCICIOS DE RITMICA Y RECONOCIMIENTO DE FIGURAS</b>	74
Acordes extendidos	59	Ejercicios del N° 1 al N° 6	75/80
Tonalidad menor	59	<b>CAPITULO VIII - BASES</b>	81
Escala menor antigua (o eólica). Tríadas	60	Tablatura	81
Acordes a 4 voces	60	Base 1 (Balada)	81
Acordes extendidos	60	Base 2 (Pop Rock)	82
Escala menor armónica. Tríadas	60	Base 3 (Heavy Rock)	82
Acordes a 4 voces	60	Base 4 (Jazz Blues)	82
Acordes extendidos	60	Base 5 (Rhythm and Blues)	82
Escala menor melódica. Tríadas	61	Base 6 (Rock and Roll)	83
Acordes a 4 voces	61	Base 7 (Metal)	83
Acordes extendidos	61	Base 8 (Reggae)	83
Funciones de los Acordes-Cadencias	61	Base 9 y Base 9 cifrado (Latin)	83
Pluralidad de las notas	61	Base 10 (Fusión)	84
Resumen de combinaciones cadenciales	64	Base 11 (Jazz Waltz)	84
Algunas consideraciones sobre el acorde V7 sus4	65	Base 12 (Solo)	84
Movimiento de las fundamentales	65	Ejemplos de Bases (de la 1 a la 12)	86/107
Movimientos primarios	65	<b>CAPITULO IX - PRACTICA DE SLAPPING-POPPING Y ARMONICOS</b>	108
Movimientos secundarios	65	Ejemplos del 1A al 4B	109/111
Pulso armónico	65	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	111

# PROLOGO

He tratado de que este método sea lo más completo posible, concretando mi objetivo de ofrecer junto con el libro todo el material grabado, para facilitar la tarea al alumno que, por determinadas circunstancias, deba estudiar solo.

Espero que este método sea de utilidad tanto para el principiante o el instrumentista formado (con todo lo que necesita saber para desarrollarse en la vida profesional), como para aquel profesor que adolece de bibliografía especializada.

Pero más allá de este libro, preguntémosnos: ¿qué es ser un bajista?, ¿cuál es su verdadera función?

Algunos bajistas gustan de hacer "base" casi constantemente (o sea, acompañar en un segundo plano); otros gustan de una base más "rellenada" de notas (encaminándose a ocupar un primer plano); otros prefieren tocar una base más cargada de fuerza y energía sacrificando musicalidad. Y hay también quien usa el bajo como un instrumento solista.

Pero para todos rige el mismo precepto: el **pulso**, que es el pilar fundamental de nuestra actividad como bajistas. Pulso le llamamos al *tempo* que debemos mantener al tocar una obra, es como el cimiento que sostiene un edificio, debemos ser **uno solo** con el resto de la banda, especialmente con la batería, formando la **base rítmica**. Toda obra tiene un pulso interno de principio a fin. Sobre él está asentada la música y no pueden haber fisuras rítmicas, es nuestra responsabilidad mantener firme ese cimiento, que no caiga **jamás**, eso es lo importante.

Y sigue siendo cierto que el bajista debe hacer base como razón fundamental, pero no nos olvidemos de las posibilidades del instrumento (tenemos armónicos, *slapping-popping*, *tapping*; ¿cuál será el próximo?), y de no quedarnos enganchados en hacer siempre la misma relación interválica de notas, de crear todo el tiempo posible y de todas las formas posibles.

De lo que se trata es de crear un lenguaje propio, así como nos comunicamos por medio del habla con otras personas, con la música sucede casi exactamente lo mismo. Recordemos cómo hablamos, desde de la exaltación hasta las caídas, con pausas, silencios, como tratando de contar una historia y de que el otro nos entienda; de ser claros para poder establecer una comunicación. Así como hablamos de uno por vez, (aunque no siempre), con la música pasa exactamente lo mismo. Si no, se convierte en un empaste o un "coloquio de locos". El secreto consiste en saber ocupar el lugar de uno y aparecer en el lugar indicado y en el momento preciso. Parece difícil pero no es imposible, intentémoslo.

Ser bajista es participar junto con la batería en la creación de una base rítmica sólida, clara y lógica. Ser bajista es saber acompañar al solista cuando éste es el líder y es saber tomar el lugar del líder cuando llega nuestro turno, ni antes ni después (en algún momento a todos se nos dio por tocar algunas notas de más, ¿no?). En suma, ser un verdadero bajista es saber adaptarse a todas estas situaciones.

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

El capítulo V se ocupa de las técnicas de efectos percusivos tales como el *slapping-popping* o los armónicos.

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

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

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

El capítulo IX trata las técnicas de los efectos percusivos tales como el *slapping-popping* y los armónicos. Muestra cómo de cualquier cifrado de acordes se puede pasar de un acompañamiento común I-M-I-M, etc. (índice-medio) a una base de *slap*. Creo que escuchando la cinta y comparando los sonidos es posible darse cuenta de la diferencia.

Para terminar me gustaría dar una serie de pautas útiles para trabajar con este libro:

- 1) - Tener bien claro el material que elegimos para estudiar y la importancia que va a tener a corto plazo.
- 2) - Concentrarse en el manejo de pequeñas partes del material por vez.
- 3) - Trabajar dentro de cortos períodos de tiempo y tomar iguales períodos de descanso.
- 4) - No sobrecargarse con una densa página de notas, tomemos pocas a la vez.
- 5) - Jamás pasar de largo por un error sin corregirlo, pues de lo contrario se corre el riesgo de repetirlo siempre.
- 6) - Superar rápidamente todo lo que nos moleste en nuestros períodos de práctica, tales como ruidos de motores, trabajar con mala luz, sillas incómodas, etc.
- 7) - Unos pocos minutos de concentración pueden conseguir una sólida impresión y ser más beneficiosos que horas de trabajo desconcentrado.
- 8) - Si tratan de tocar rápido antes de tener la práctica necesaria, simplemente estarán reforzando el mal hábito de la ejecución confusa y donde las notas pierden su sentido.
- 9) - No busquen la motivación externa. Ir reemplazando los fracasos con la satisfacción de nuestros pequeños éxitos.

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

# CAPITULO I

## Elementos Básicos



### COLOCACION DE LAS MANOS SOBRE EL INSTRUMENTO

#### Mano izquierda

Los cuatro dedos estarán siempre en forma perpendicular al diapasón. Los apoyaremos sobre la cuerda con la yema de los dedos (foto 1).

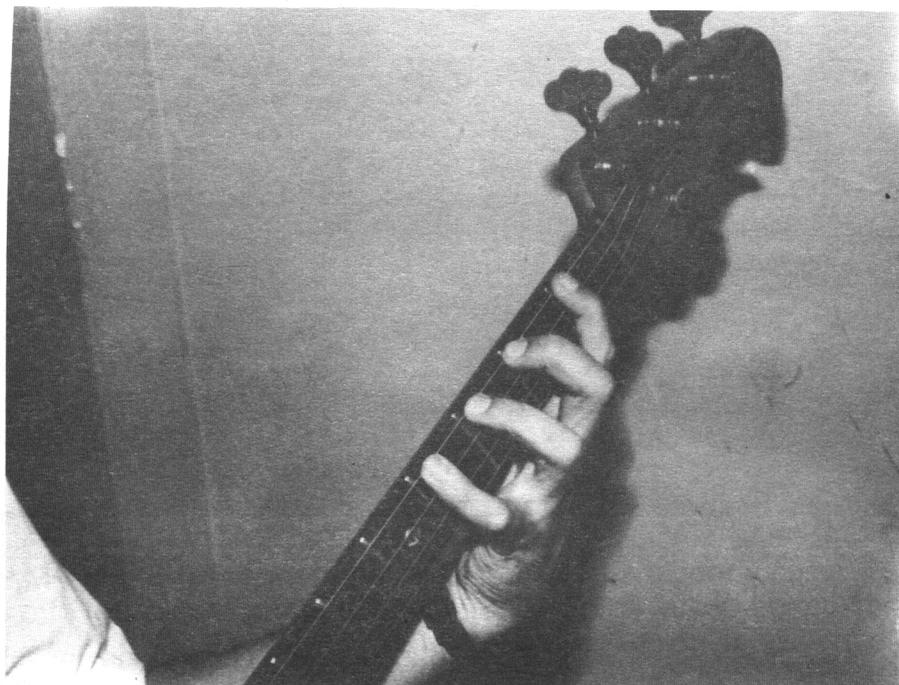


Foto 1

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

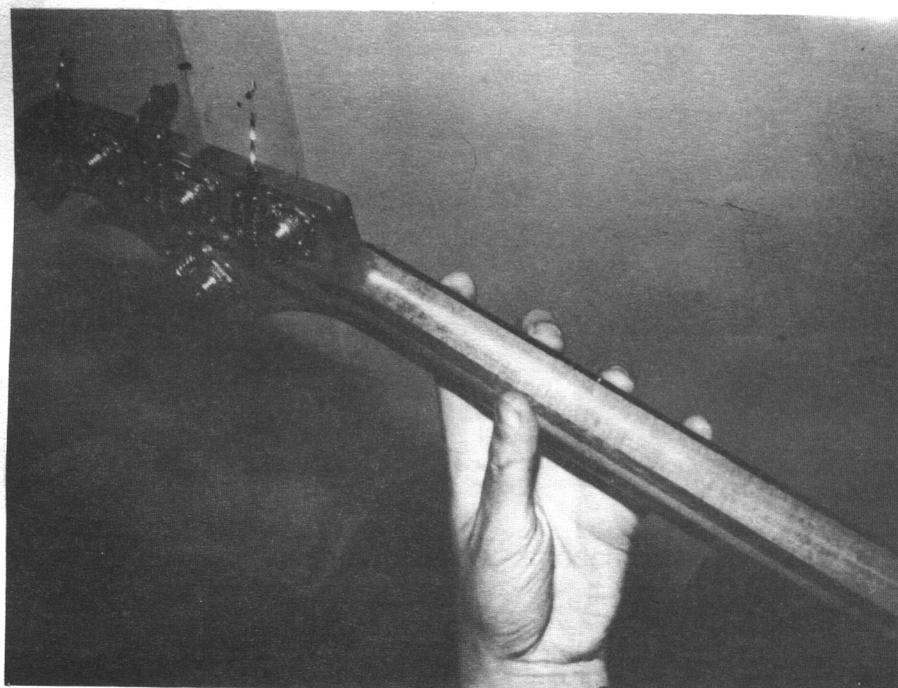


Foto 2

Los dedos de la mano izquierda se numerarán del 1 al 4 (foto 3).

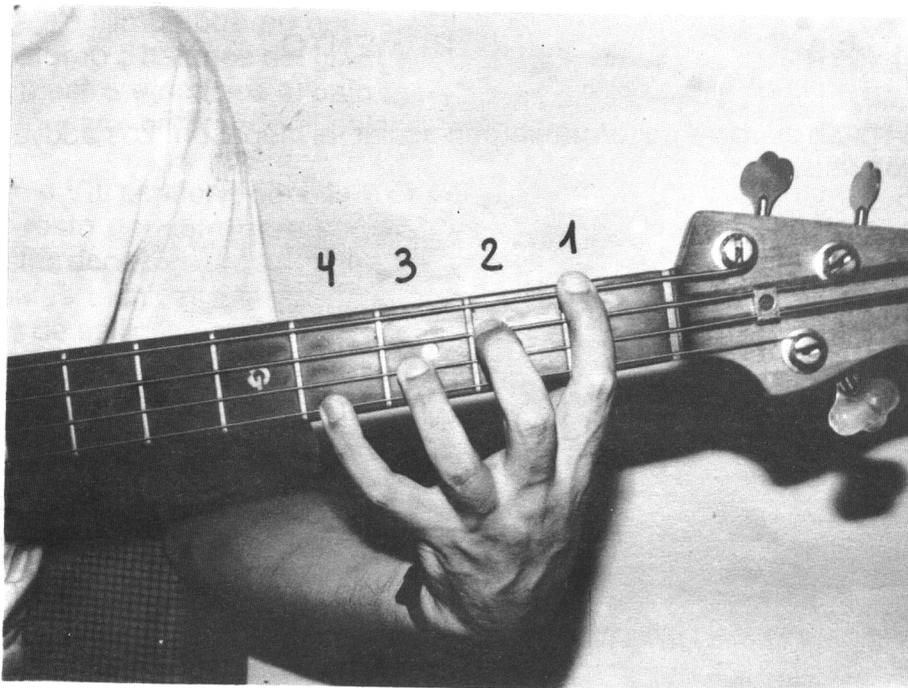


Foto 3

### Mano derecha

Usaremos los dedos índice y medio alternándolos constantemente (I-M-I-M-I-M, etc.), pulsando las cuerdas con las yemas de los dedos (fotos 4 y 5). Cuando el dedo pulsa, el otro se apoya en la cuerda anterior. En la foto 4 pulsa el índice, en la foto 5 el medio.

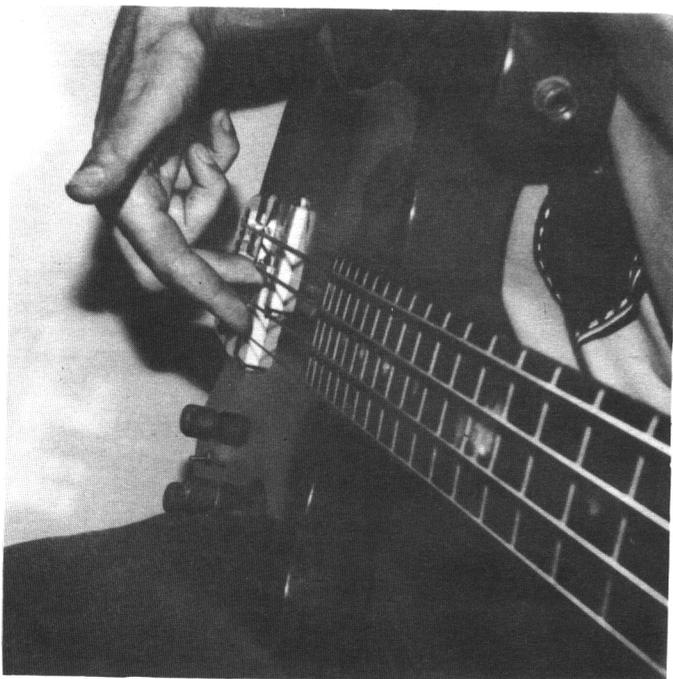


Foto 4

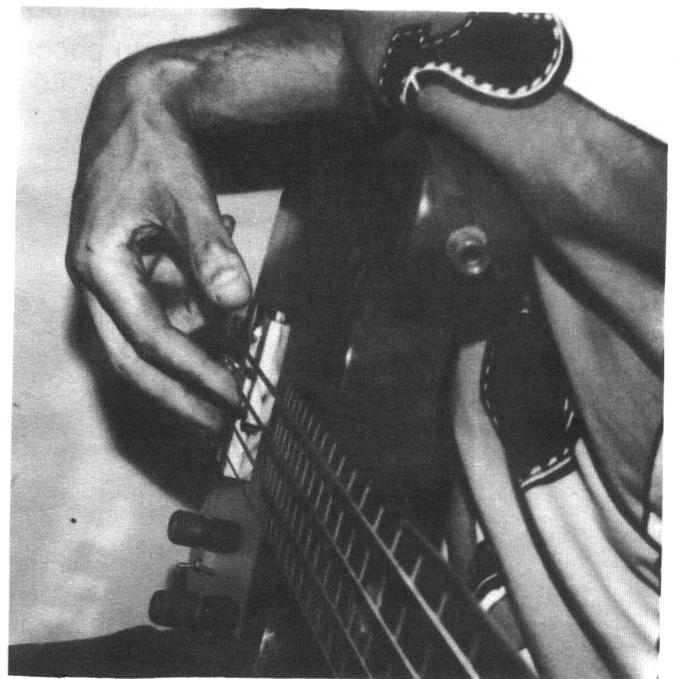


Foto 5

### Uso de la púa

La púa se mantiene, generalmente, entre las yemas de los dedos pulgar e índice de la mano derecha y pulsa la cuerda hacia abajo y hacia arriba alternativamente. Se usa el signo  $\sqcap$  para indicar hacia abajo y el signo  $\nabla$  para indicar hacia arriba. O sea que el movimiento de la púa será:  $\sqcap$ ,  $\nabla$ ,  $\sqcap$ ,  $\nabla$ ,  $\sqcap$ ,  $\nabla$ , etc.

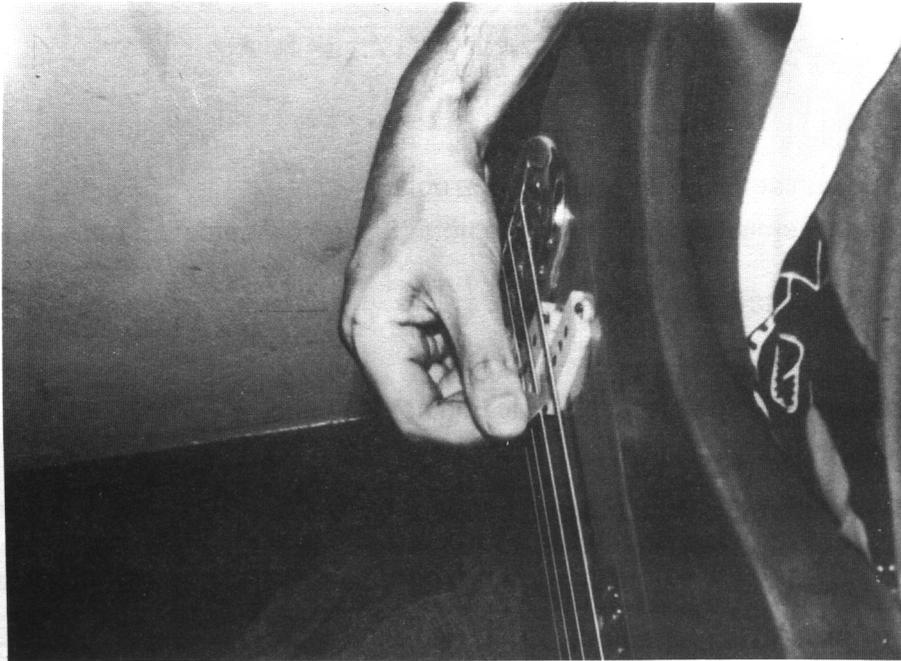
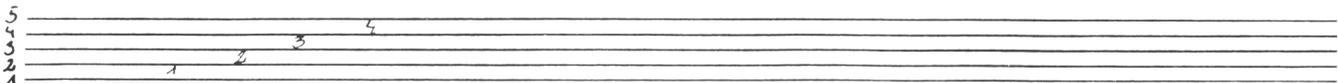


Foto 6

## ELEMENTOS BASICOS DE LA ESCRITURA MUSICAL

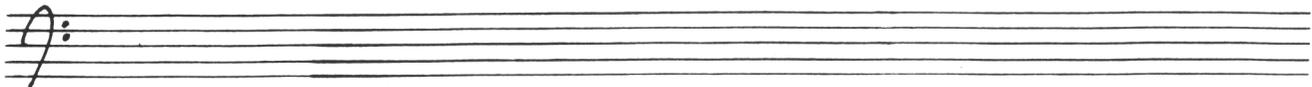
### Pentagrama

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



### Clave de Fa

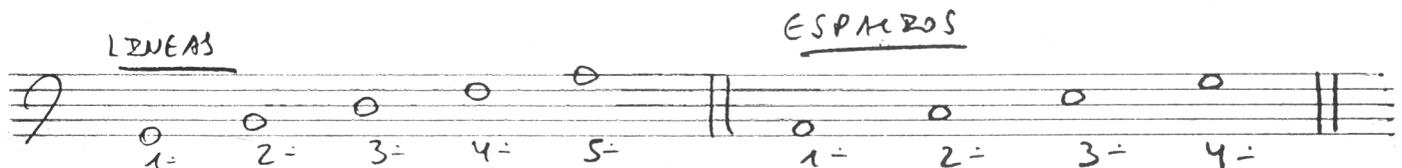
Sobre el pentagrama colocaremos la clave de Fa (también llamada clave de Fa en 4ª), que es la que se utiliza para el bajo eléctrico y el contrabajo acústico (recordemos que cualquier nota suena una octava más abajo de lo escrito).



Sobre la línea que queda entre medio de los dos puntos, se escribe la nota *fa*, de allí el nombre de la clave de Fa en 4ª.

### Notas

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



## Líneas y espacios adicionales

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



## ALTERACIONES

# = Sostenido: asciende un semitono la altura de una nota.

b = Bemol: desciende un semitono la altura de una nota. (El símbolo bemol aparece en el texto impreso como: b)

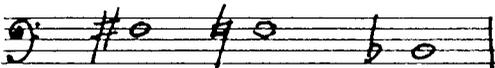
♮ = Becuadro: vuelve a la nota a su estado natural.

Otras menos usadas:

x = Doble sostenido: asciende un tono la altura de una nota.

♭♭ = Doble bemol: desciende un tono la altura de una nota.

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

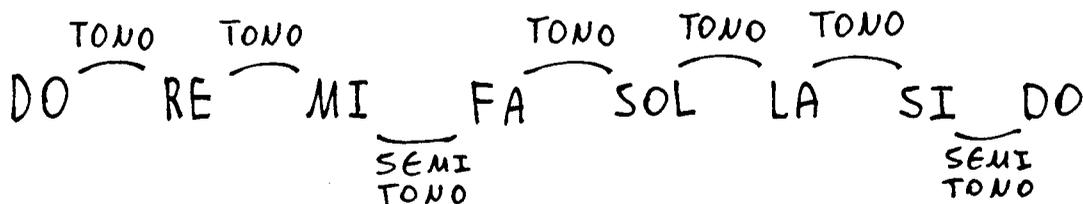


Nótese que el cuadro formado por el cruce de las dos paralelas del sostenido debe coincidir exactamente con la línea o espacio donde irá la alteración, lo mismo sucede con el becuadro y bemol. Procuremos tener una escritura prolija.

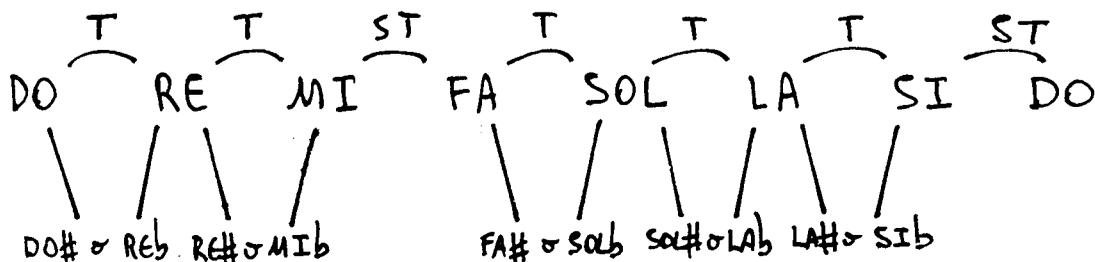
## DISTANCIA ENTRE DOS NOTAS SUCESIVAS

Semitono: es la menor distancia entre dos notas.

Tono: equivalente a dos semitonos.



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



## COLOCACION DE LAS NOTAS SOBRE EL PENTAGRAMA

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

4ª CUERDA      3ª CUERDA      2ª CUERDA

DEBIDOS: 0 0 #0 0 #0 0 #0 0 #0 0 #0 0 #0 0 #0 0 #0

MANO IZQ. 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4

Y N° DE TRASTE

1ª CUERDA

0 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

TRASTE = (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12)

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

(13) (14) (15) (16) ETC.

LIMITE DE LA MAYORIA DE LOS BAJOS ELECTRICOS

LOS BAJOS DE 24 TRASTES, (2 OCTAVAS COMPLETAS), LLEGAN HASTA ESTE SOL.

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

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

8va loco

## DIAPASON

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

GRAFICO Nº 1- DIAPASON

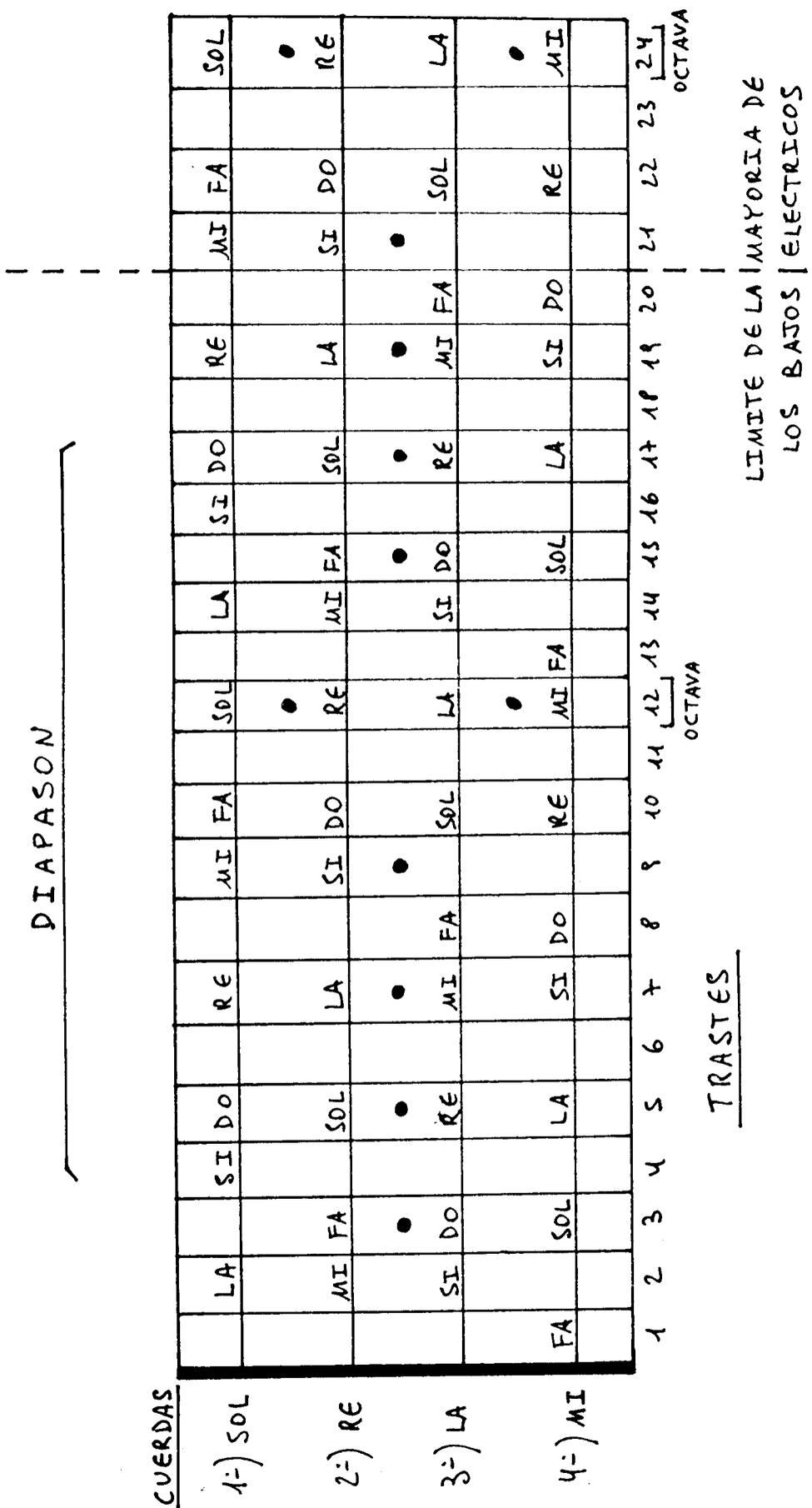
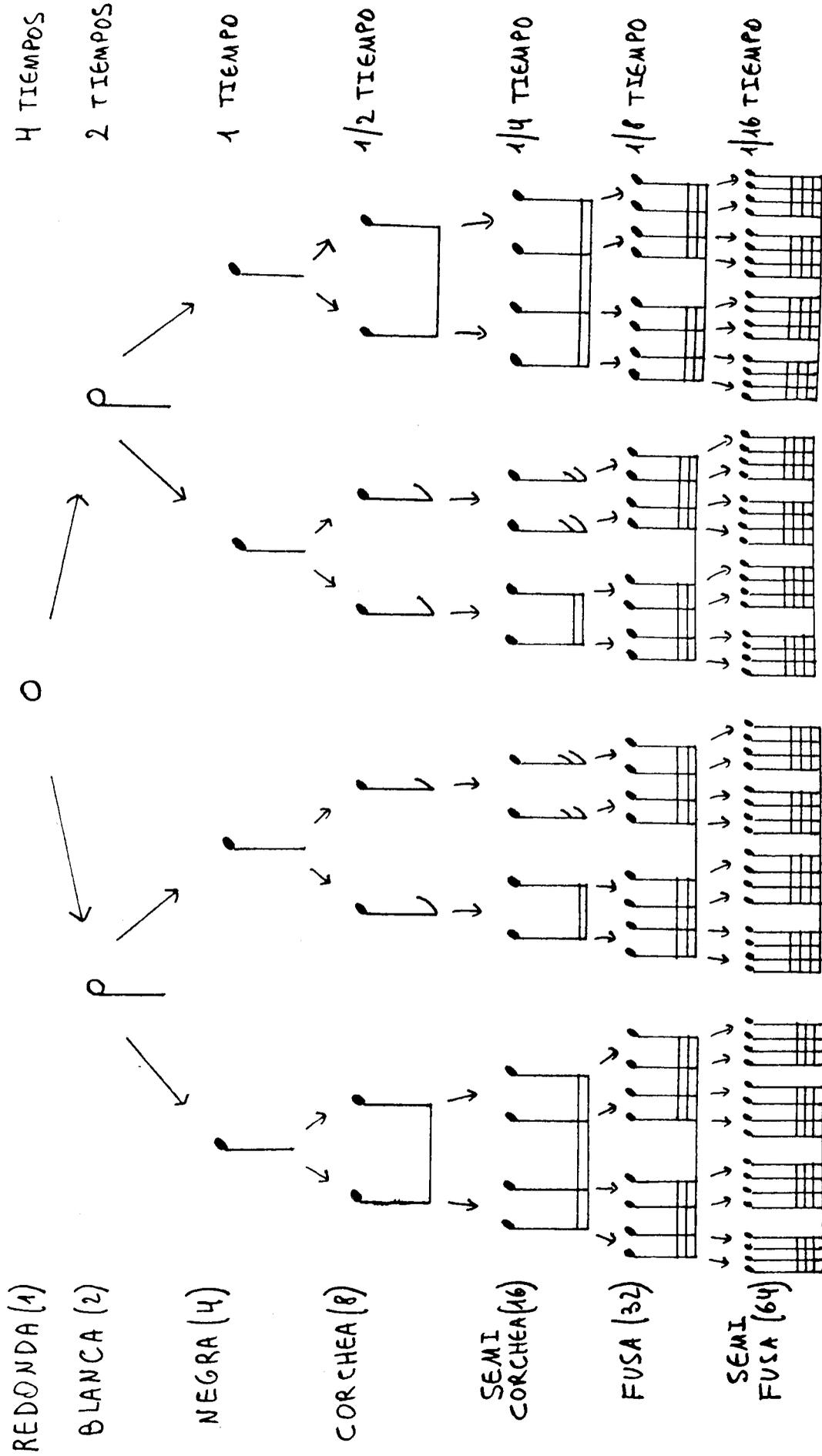


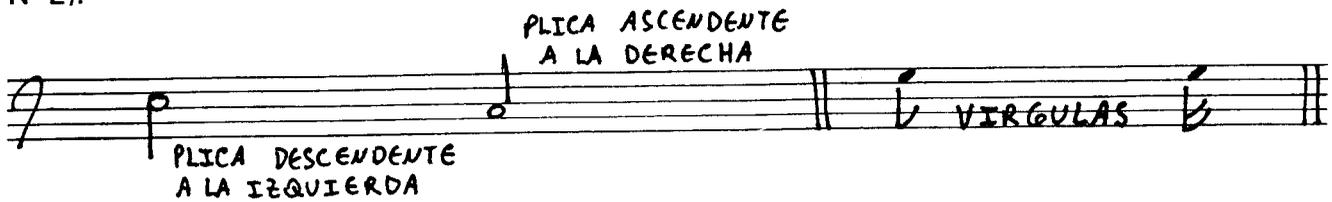
GRAFICO Nº 2 - FIGURAS



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

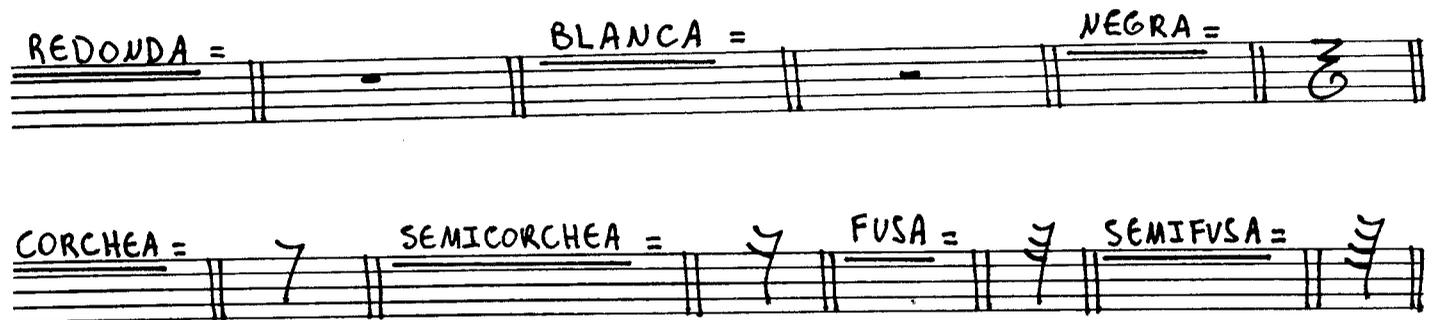
## FIGURAS

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



## SILENCIOS

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

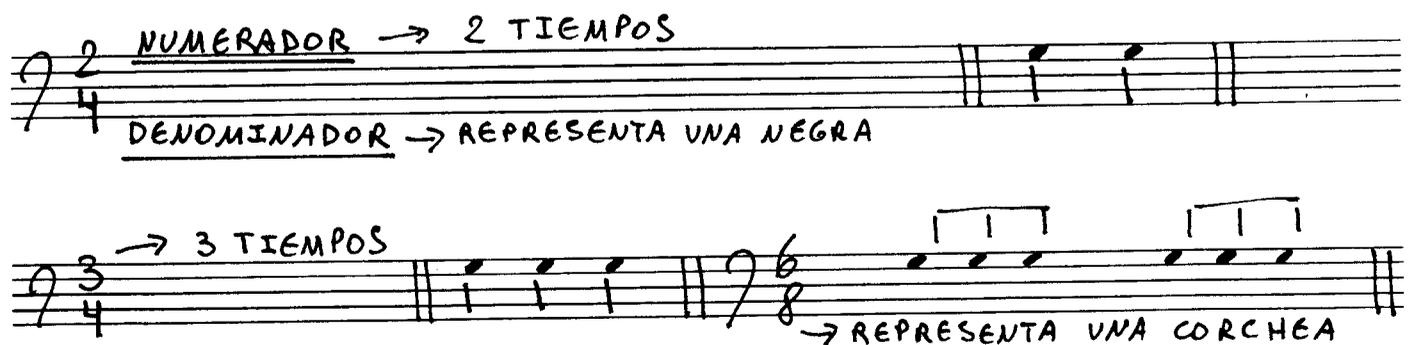


## COMPAS

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



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



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

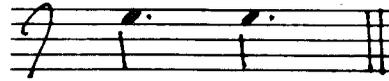


Los compases se dividen en simples y compuestos. Son simples cuando sus tiempos son binarios y representados por figuras simples. Son compuestos cuando sus tiempos son ternarios y representados con figuras con puntillos.

**SIMPLE      COMPUESTO**

2/4

6/8 →



3/4

9/8 →



4/4

12/8 →



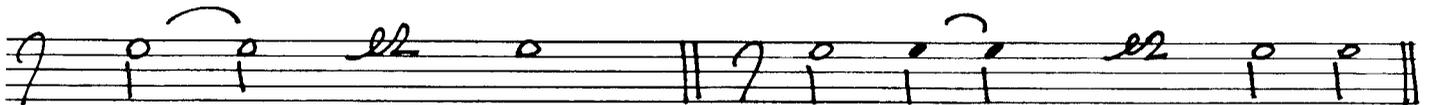
Los tiempos del compás pueden ser fuertes, semi-fuertes o débiles.



**LIGADURAS**

**Ligadura de prolongación**

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



**Ligadura de expresión**

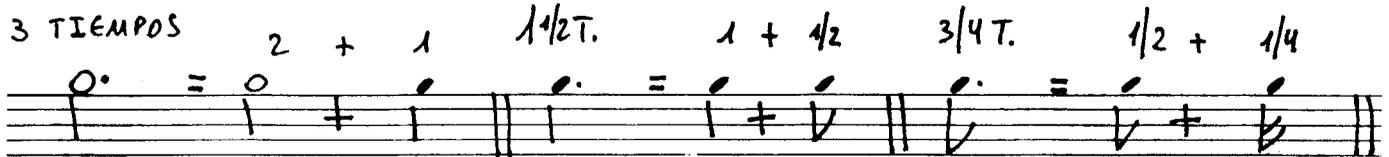
Es una línea curva que une dos o más notas de diferentes sonidos. Se efectúa la omisión de la pulsación de la segunda nota por la mano derecha, produciéndose el sonido sólo por la mano izquierda al pisar la nota. Pueden ser ascendentes o descendentes.



**PUNTILLOS**

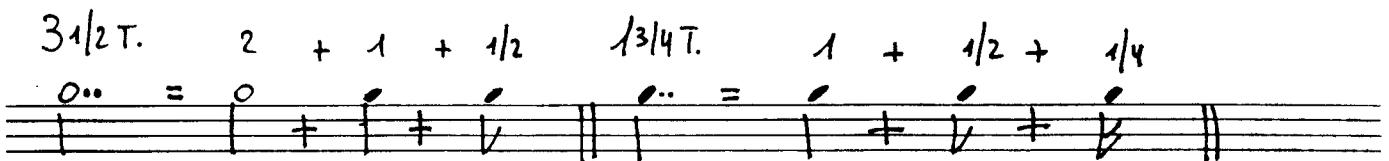
**Puntillo**

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



**Doble puntillo**

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



## COMBINACION DE CORCHEA CON SEMICORCHEAS

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

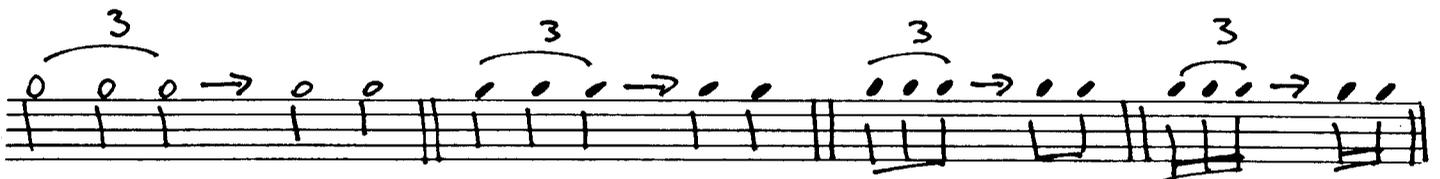


## VALORES IRREGULARES

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

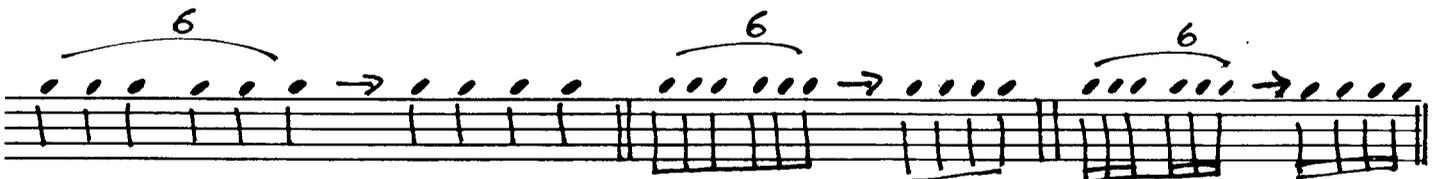
### Tresillo

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

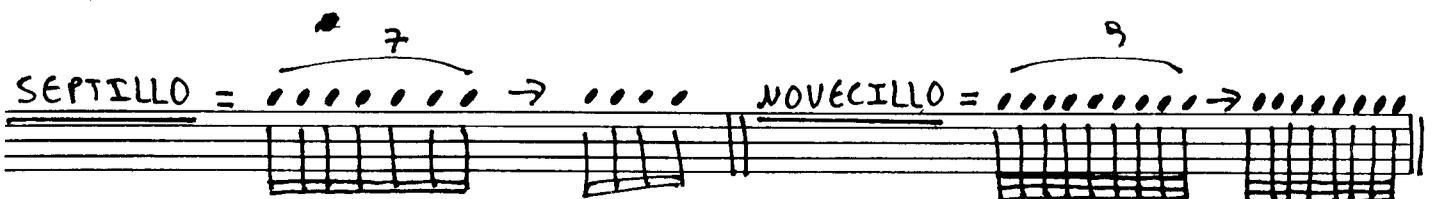
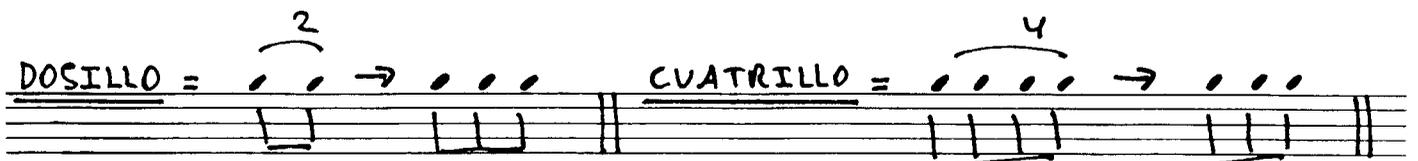


### Seisillo

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

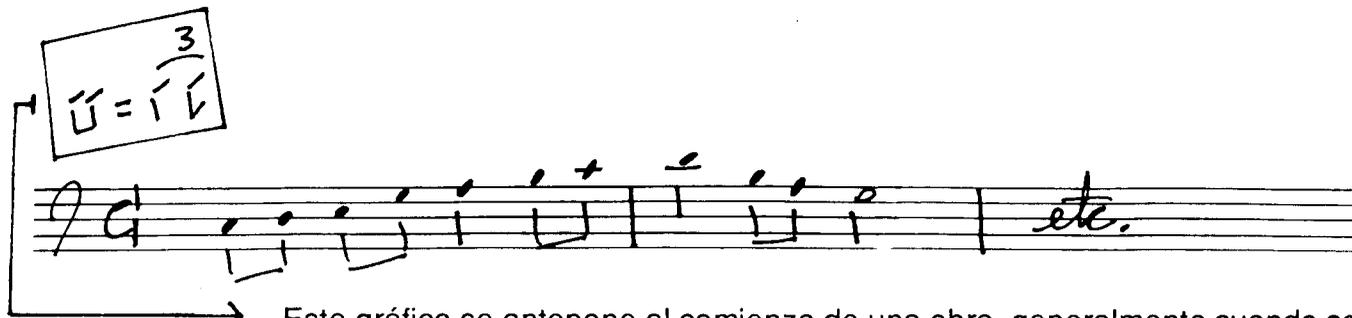


Existen también valores irregulares de dos, cuatro, cinco siete o más notas.



### Corchea atresillada (o corchea de jazz)

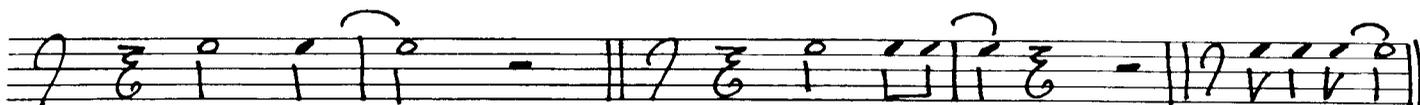
Figuración muy usada en el rock y especialmente en el jazz, representada por dos corcheas para ser leída como negra y corchea de tresillo.



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

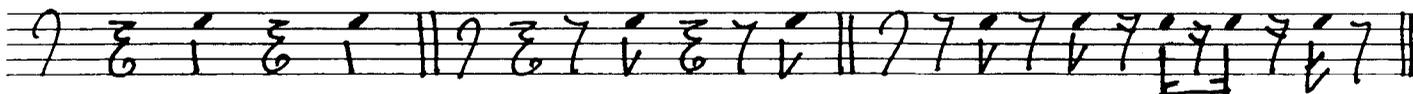
### SINCOPIA

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



### CONTRATIEMPO

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



### CIFRADO DE ACORDES

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

$\frac{A}{la}$

$\frac{B}{si}$

$\frac{C}{do}$

$\frac{D}{re}$

$\frac{E}{mi}$

$\frac{F}{fa}$

$\frac{G}{sol}$

### AFINACION DEL INSTRUMENTO

Se debe tomar como base el sonido de la 3ª cuerda al aire, o sea, el *la*. Es preferible comprobar si está en el "440" (es decir cuatrocientas cuarenta vibraciones por segundo de la cuerda), para afinar las demás en relación con aquélla. Con este fin utilizamos "el corista", instrumento que fija esa altura.

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

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

También se puede usar un afinador electrónico, lo que facilita enormemente las cosas, pero a costa de no educar el oído, ya que usar el corista o diapasón (también es llamado así) , nos beneficia auditivamente.

### **Afinación por armónicos**

Ante todo, consultar en la página 54 cuál es la técnica para tocar armónicos en el bajo. Suponiendo que ya se ha aprendido y que el *la* (la 3ª cuerda al aire) está en 440 verificaremos que:

- El armónico del 7º traste de la 3ª cuerda suena igual al armónico del 5º traste de la 4ª cuerda.
- El armónico del 7º traste de la 2ª cuerda suena igual al armónico del 5º traste de la 3ª cuerda.
- El armónico del 7º traste de la 1ª cuerda suena igual al armónico del 5º traste de la 2ª cuerda.

# CAPITULO II

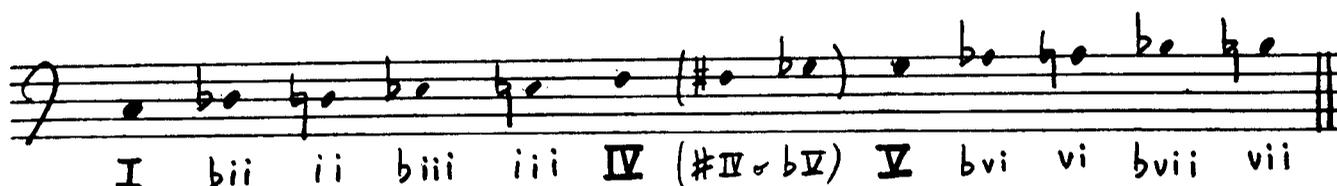
## Escalas

### GRADOS DE LA ESCALA

Hemos de saber que las notas de una escala son llamados grados. Esto lo haremos para evitar confusiones al hablar de notas, por ejemplo, si digo *do* es la 1ª nota en la escala de DO mayor, pero también la 2ª en la escala de SI bemol, la 3ª en la de LA menor, la 4ª, en SOL mayor, etc., pero si digo 5º grado, no hay duda que me refiero a la 5ª nota de una escala.

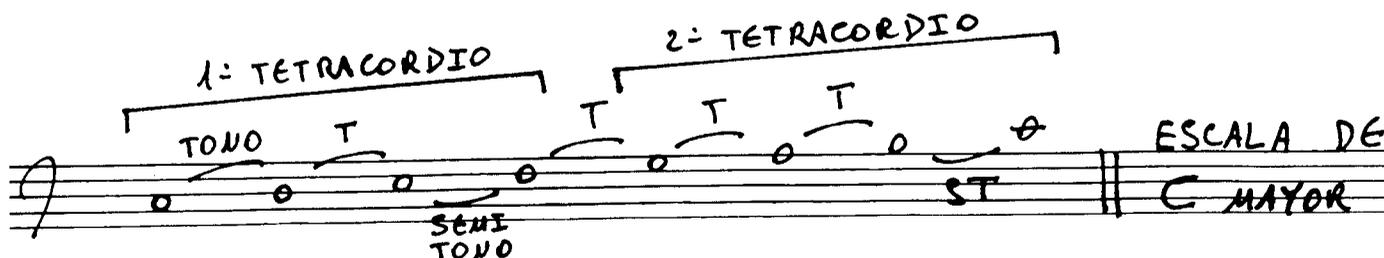
Los grados se indican con números romanos: I, ii, iii, IV, V, vi, vii, (1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª nota respectivamente). Verán que los grados I, IV y V están en mayúscula y es para diferenciar los grados tonales o primarios, de los grados ii, iii, vi y vii que variarán según el modo, por eso se llaman grados modales y pueden aparecer así: bii, biii, bvi y bvii. Tampoco será raro encontrar grados como éstos: #IV, bV, #I y otras variaciones.

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



### ESCALAS MAYORES

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



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

T - T - ST - T - T - T - ST

De este modo, lograremos formar el resto de las escalas mayores, tomando el segundo tetracordio de la escala de C mayor y poniéndolo en el lugar del primer tetracordio de una nueva escala; en este caso, una octava abajo para no usar líneas adicionales, y completando su estructura hasta llegar a la octava. (Cuando ponemos sólo una letra mayúscula, C, por ejemplo, quiere decir mayor).

**C**

**G**

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

**D**

**A**

**E**

**B**

**F#**

**C#**

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

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

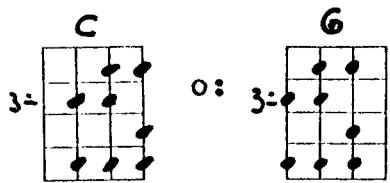
Handwritten musical notation for seven major scales with flats, each on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The scales are labeled with their tonic notes in boxes above the staves:

- 1. **F** (F major)
- 2. **Bb** (B-flat major)
- 3. **Eb** (E-flat major)
- 4. **Ab** (A-flat major)
- 5. **Db** (D-flat major)
- 6. **Gb** (G-flat major)
- 7. **Cb** (C-flat major)

The notation shows the ascending and descending lines of each scale, with notes connected by slurs and beams. Each staff ends with a double bar line.

NOTA: Observemos que la digitación de la escala mayor para la mano izquierda es única, sólo cambia la posición en el diapasón, según sea la tónica o nota fundamental de la escala usada. Lo mismo sucederá con todas las otras escalas que estudiaremos. (Los diagramas siempre deberán leerse de la 4ª a la 1ª cuerda, y cuando en una cuerda hay más de un sonido, desde el más grave al más agudo).

Ejemplo:



## ESCALAS MENORES

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

### Escala Menor Natural (o antigua)

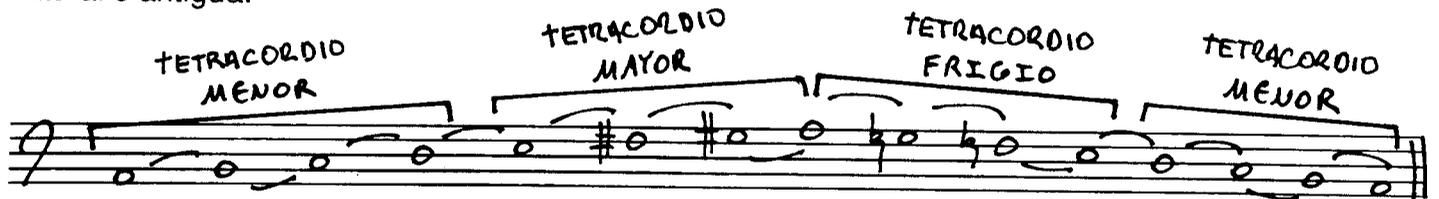


Se crea partiendo del 6º grado de una escala mayor. Se la llama **relativa menor** de su escala mayor respectiva. (Todos estos ejemplos están hechos sobre la escala de LA menor. El guión al lado de la letra A, quiere decir menor). Esta escala también es llamada **eólica** (ver escalas modales).

### Escala Menor Armónica



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



Cuando desciende de la misma forma que asciende, es denominada Escala Bachiana, creada por Juan Sebastián Bach.



(ver digitación en el gráfico N° 3)

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

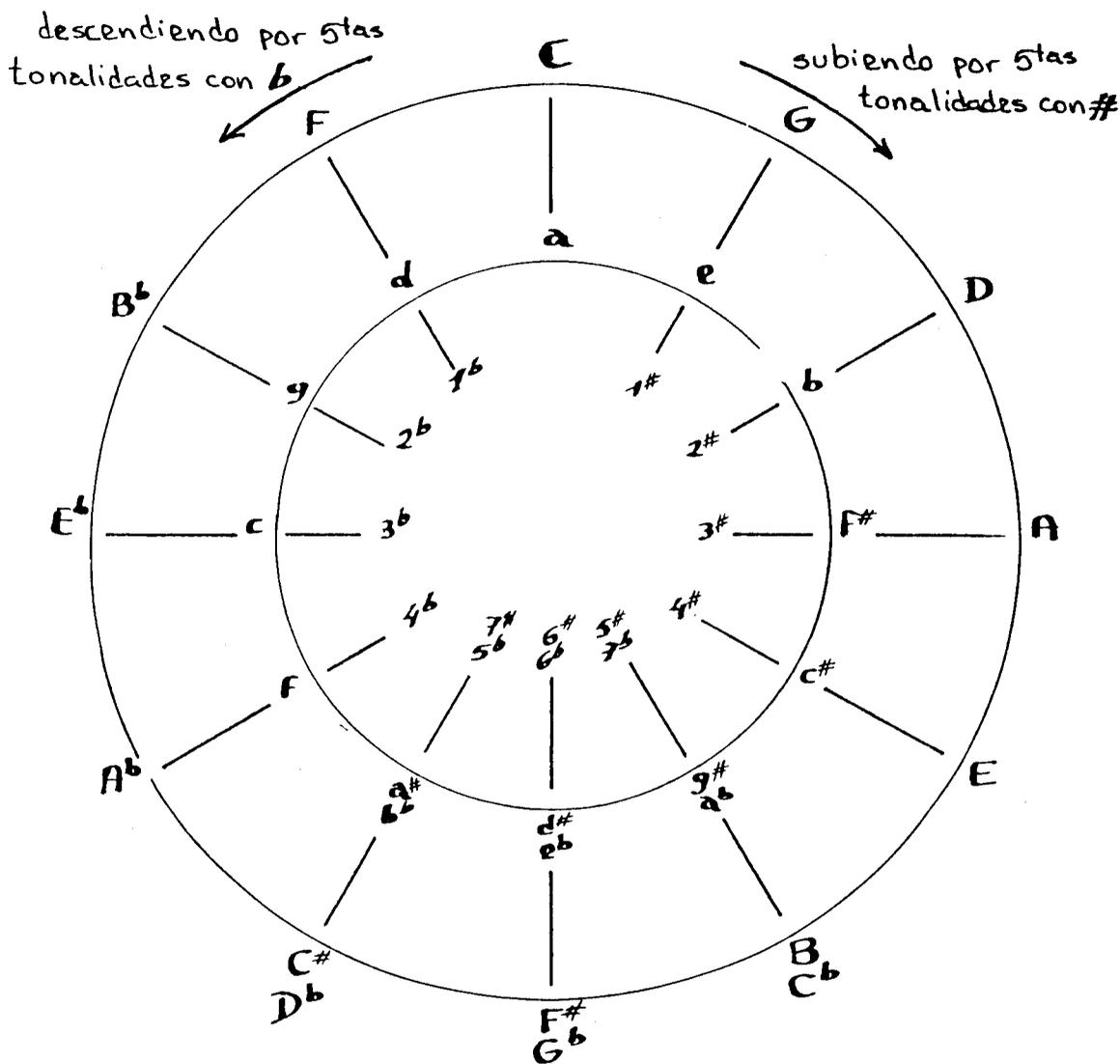
## CIRCULO DE QUINTAS

Si partimos de la nota *do* y nos movemos en el sentido habitual de las agujas del reloj por quintas ascendentes o en el sentido opuesto por quintas descendentes, hasta regresar al *do* inicial, estaremos formando el círculo de quintas que nos muestra la distribución de las diferentes tonalidades mayores en el círculo exterior. El círculo interior muestra las relativas menores de cada tonalidad mayor. Dentro

de éste vemos la cantidad de alteraciones de cada tonalidad mayor y menor. Notemos al pie del círculo las tonalidades enarmónicas, que demuestran cómo una misma nota, acorde, escala o intervalo, pueden tener dos nombres diferentes. Algo más abajo y a los costados podemos ver el orden de bemoles y sostenidos (ver gráfico).

El círculo es utilizado también para crear diferentes progresiones de acordes: II - V - I; I - VI - II - V, etc.

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



orden de bemoles.-

$B^b E^b A^b D^b G^b C^b F^b$

orden de sostenidos,-

$F^\# C^\# G^\# D^\# A^\# E^\# B^\#$

## ESCALAS MODALES

También llamadas **modos gregorianos**, se forman comenzando por cada una de las notas de la escala mayor diatónica, obteniendo siete escalas diferentes denominadas **modales**. Los nombres son derivados de antiguas provincias griegas. El ejemplo siguiente está hecho sobre la escala de C mayor (modo **jónico**). Abajo de las escalas podemos ver el nombre de cada uno de los grados de la escala y en el recuadro la nota característica de cada una de ellas. Seguidamente a cada escala se puede ver

el arpeggio correspondiente a cada acorde. (El 2º, 4º y 6º grado se pueden reinterpretar, a veces, como 9º, 11º y 13º, respectivamente. Para más datos recurrir al capítulo de Intervalos).

(TRIADAS) MODO JONICO (O ESCALA MAYOR)

ARPEGGIO DE LA ESCALA

**C** Cmaj7

GRADOS: T 2 3 4 5 6 7 (maj7)

**D** D-7

T 2 b3 4 5 6 7

**E** E-7

T b2 3 4 5 b6 7

**F** Fmaj7

T 2 3 #4 5 6 7 (maj7)

**G** G7 (ACORDE DOMINANTE)

T 2 3 4 5 6 b7 (7)

**A** A-7

T 2 b3 4 5 b6 7

**B** B-7/b5 (ACORDE 1/2 DISJUNTO)

T b2 b3 4 b5 b6 7 (b13)

(ver digitación en gráfico N° 3)

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

NOTA: Recomiendo desarrollar las escalas modales en todas las tonalidades mayores, por sostenidos y bemoles.

## ESCALAS PENTATONICAS

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

### Escala pentatónica mayor

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

**C**

PENT. MAYOR DE C

T 2 3 4 5 6 MAJ7

T 2 3 4 5 6

### Escala pentatónica menor

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

**A-**

PENT. MENOR DE A

T 2 b3 4 5 b6 7

T 2 b3 4 5 7

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

La escala pentatónica menor incluye una serie de notas de paso (en el gráfico Nº 3 con cruces), que la hace muy similar a la escala de Blues.

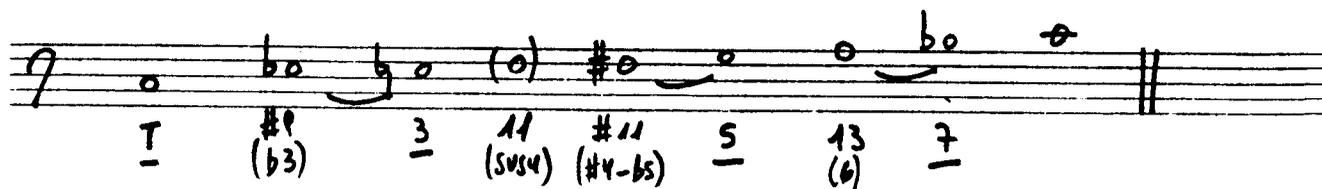
T b9 9 b3 4# 11 #11 5 6 7 MAJ7

(ver digitación en gráfico Nº 3)

NOTA: Se recomienda trabajar en los modos de estas escalas aplicando el mismo sistema de las escalas modales.

## ESCALA DE BLUES

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

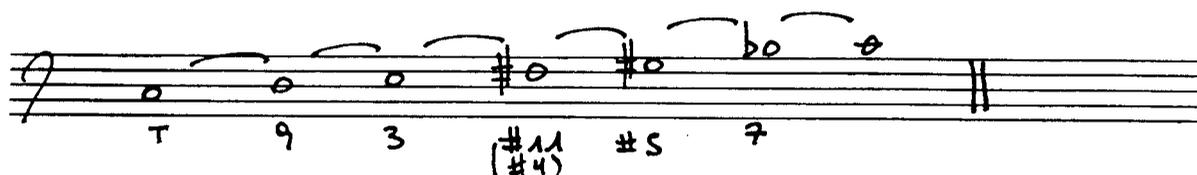


(ver digitación en gráfico N°3)

## OTRAS ESCALAS

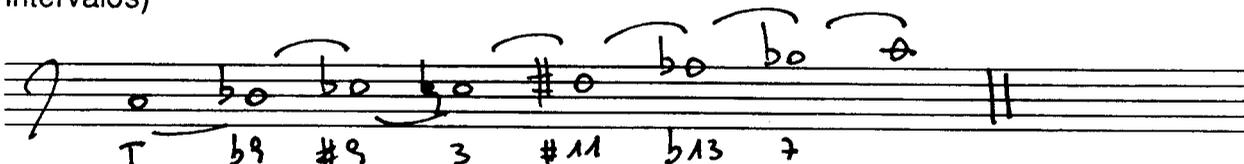
### Tonal

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



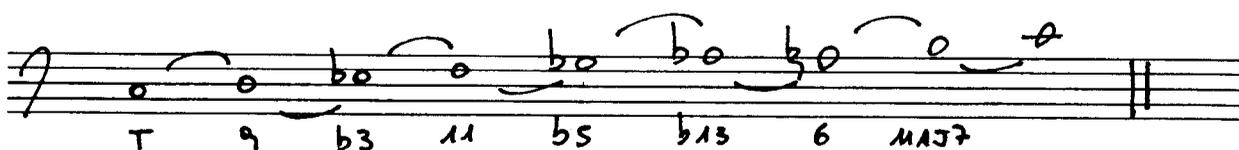
### Alterada

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



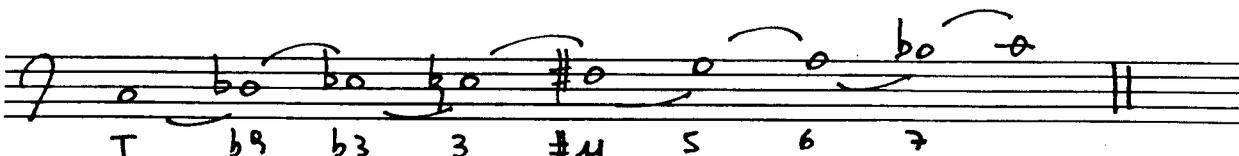
### Disminuida

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



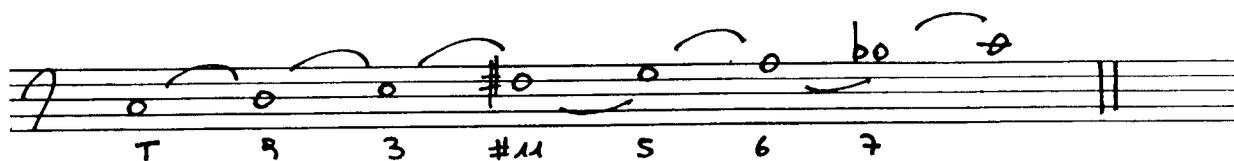
### Simétrica disminuida

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



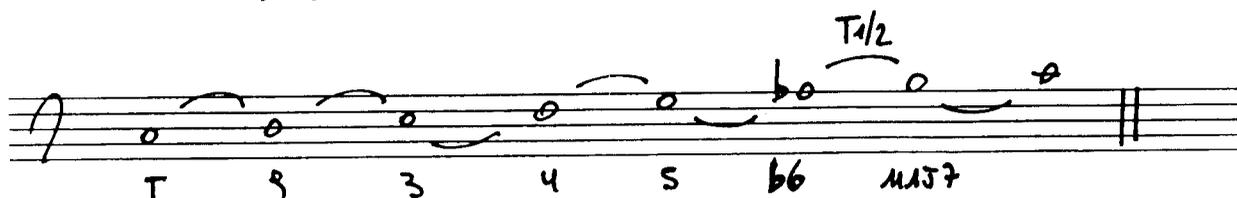
### Lidia b7

Es una escala de modo lidio pero con su 7º grado menor.



### Mayor armónica

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



Recomiendo trabajar con los modos de estas escalas (ver digitación en el gráfico Nº3).

ESCALAS MODALES

JONICO  
(ESCALA MAYOR)  
3-4

DORICO  
5-4

FRIGIO  
7-6

LYDIO  
8-7

MIXOLYDIO  
3-2

EOLICO  
(ESCALA MEJOR ANTIGUA)  
5-4

LOCRIO  
2-1

ESCALAS MENORES

NATURAL  
O ANTIGUA  
5-4

ARMONICA  
5-4

MELODICA  
5-4

→  
5-4

BACHIANA  
5-4

MAYOR  
3-2

MENOR  
5-4

MEJOR CON  
NOTA DE PASO  
5-4

ESCALAS PENTATONICAS

ESCALA DE BLUES

3-2

TONAL  
3-2

ALTERADA  
3-2

DISJUNTA  
3-2

SIMÉTRICA  
DISMINUIDA  
3-2

LYDIA b7  
3-2

MAYOR  
ARMONICA  
3-2

(ASCIENDE) (DESCIENDE)

O T R A S

## EJERCICIOS COMPLEMENTARIOS

Todos estos ejemplos están hechos en la tonalidad de Do, tanto mayor como menor, para facilitar la lectura y la comparación de escalas. Recomiendo la creación de nuevos ejercicios.

### Escala Mayor

1) (ASCENDENTE) ETC.

1A) (DESCENDENTE) ETC.

2) ETC.

2A) ETC.

3) ETC.

3A) ETC.

4) ETC.

4A) ETC.

5)

5A)

6)

6A)

7)

7A)

**Escala Menor Antigua (o Eólica)**

1)

1A)

2)

3)

4) *ETC.*

5) *ETC.*

6) *ETC.*

7) *ETC.*

**Escala Menor Armónica**

1) *ETC.*

1A) *ETC.*

2) *ETC.*

2A) *ETC.*

**Escala Menor Bachiana**

1) *ETC.*

2) *ETC.*

Escala Pentatónica Mayor

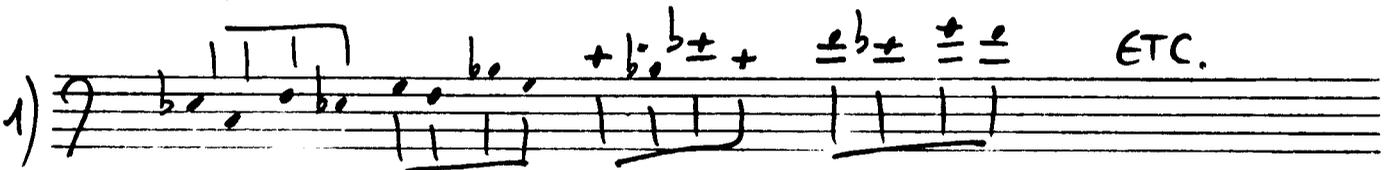
1) 

2) 

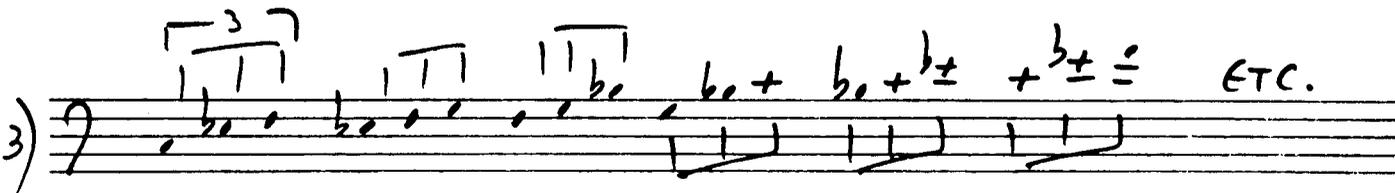
3) 

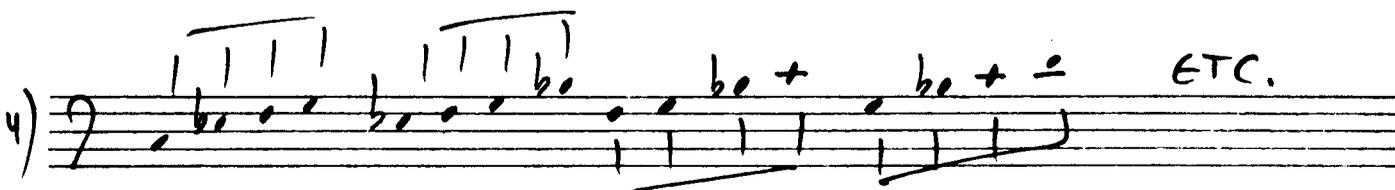
4) 

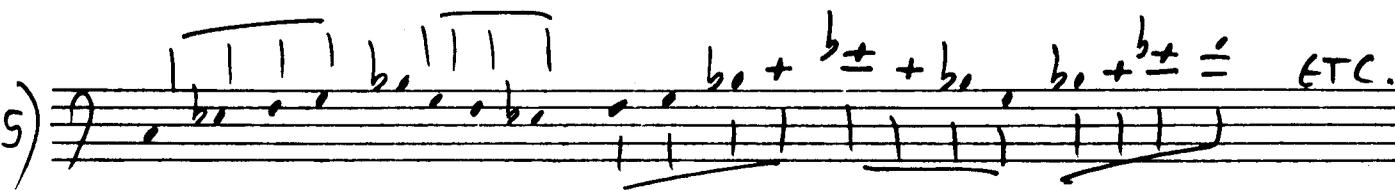
Escala Pentatónica Menor

1) 

2) 

3) 

4) 

5) 

Escala de Blues

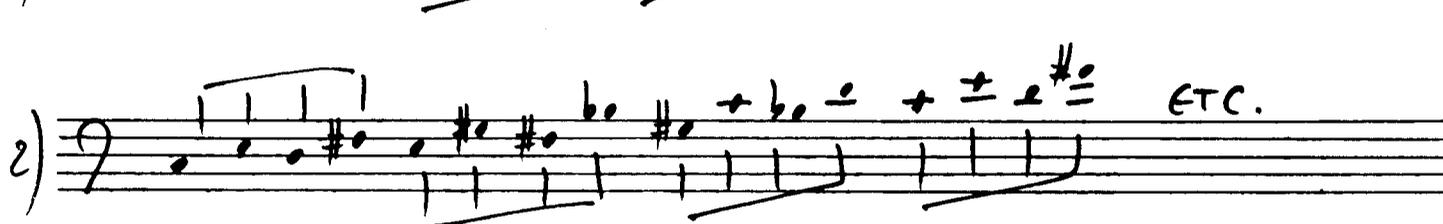
1) 

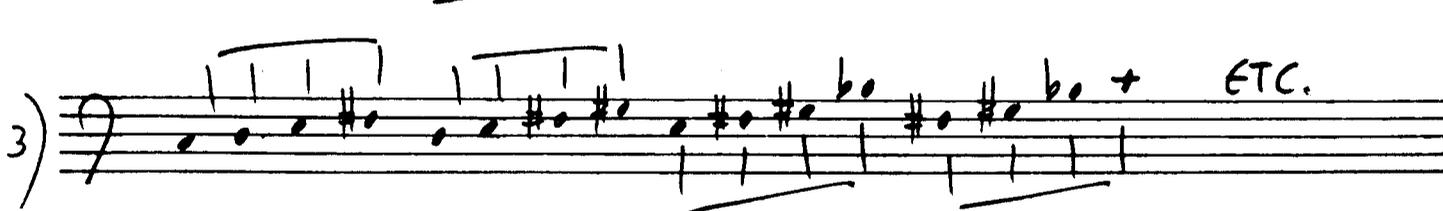
2) 

3) 

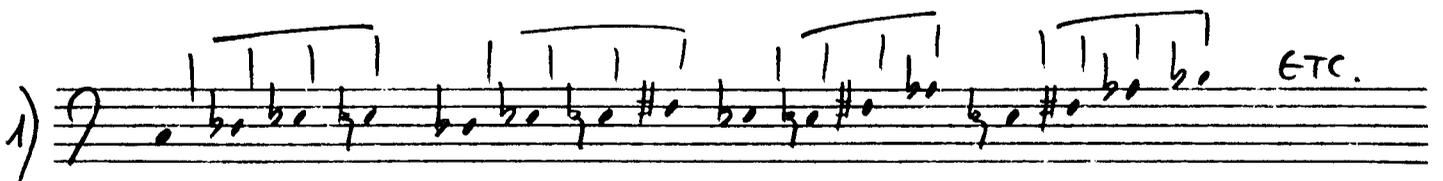
Escala Tonal

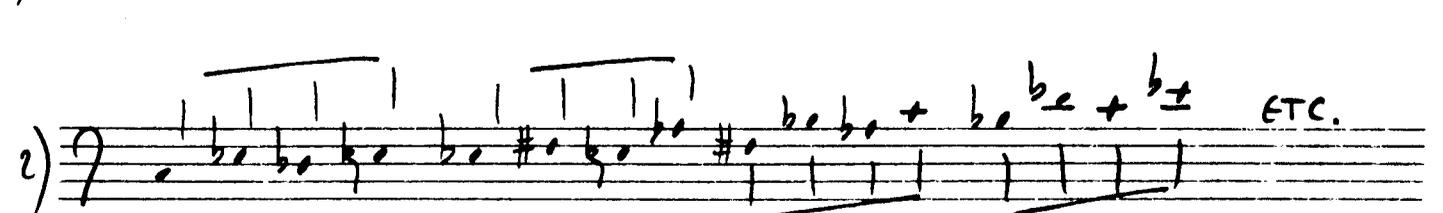
1) 

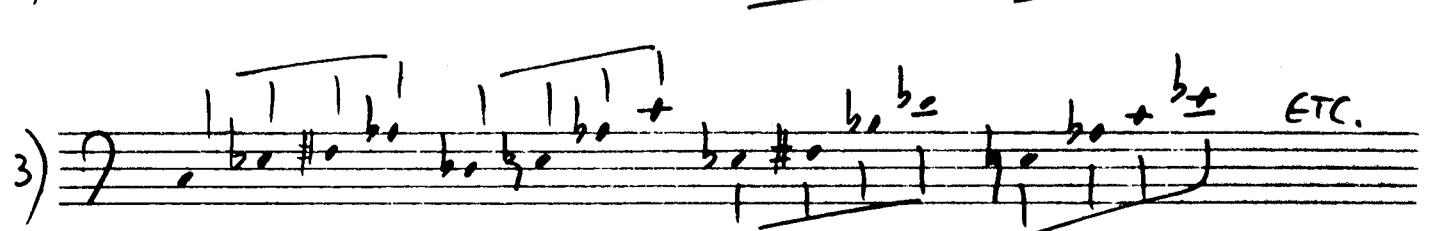
2) 

3) 

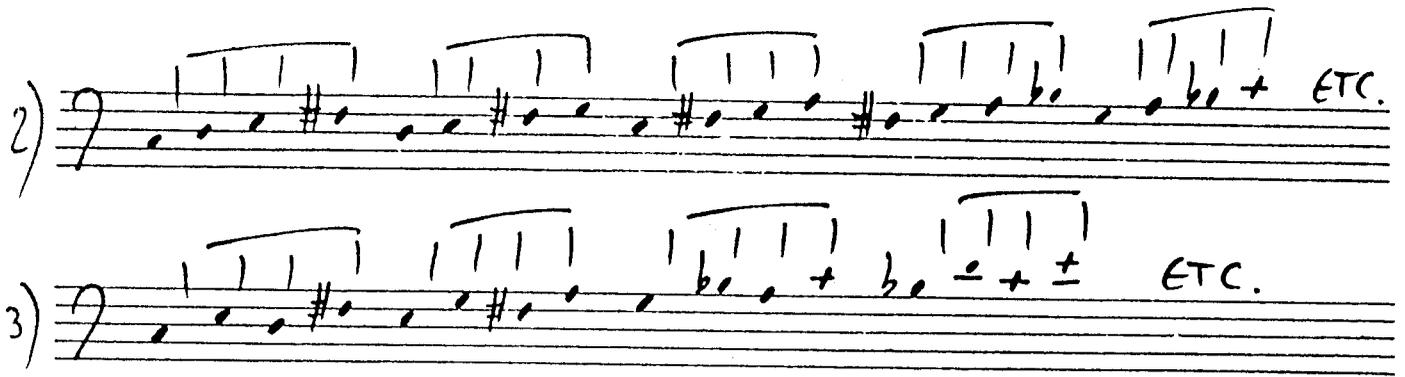
Escala Alterada

1) 

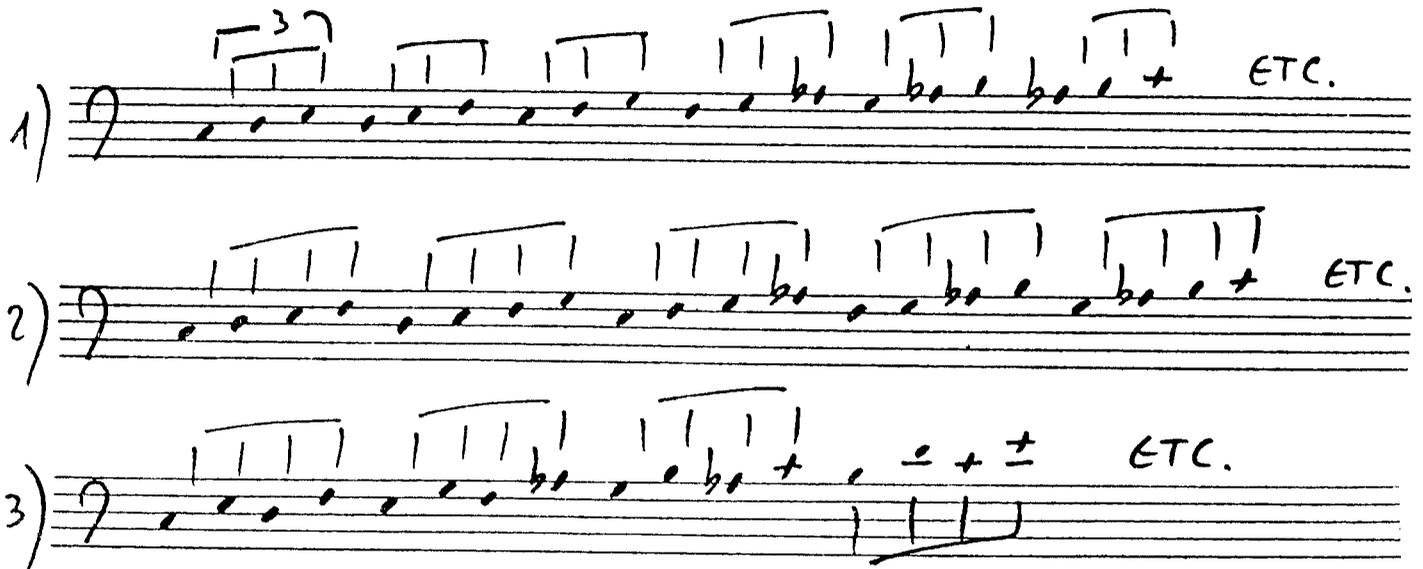
2) 

3) 





### Escala Mayor Armónica



## IMPROVISACION CON PENTATONICAS MENORES

La escala pentatónica menor es una de las escalas más usadas. No exageramos si decimos que por lo menos el 80% de la música que escuchamos, del estilo que sea, está hecha con escalas pentatónicas. Quizás sea la primer escala que un bajista o guitarrista comienza a usar.

Lo más común es tocar un rock and roll en Do, por ejemplo, e improvisar con una pentatónica menor, o bien en la misma tonalidad o una 6ª arriba (tres trastes para atrás), es decir, en La menor. Obviamente, lo mismo equivale para otro tipo de música. Pero además existen otros usos para la tabla aquí abajo descripta, vemos tres tipos básicos de acordes (mayor, menor y dominante), y a continuación la distancia interválica hacia arriba o hacia abajo (dibujada con flechas) en que se tocará la pentatónica menor.

Ejemplo: sobre C-7 usar C- pent. ó D- pent., (2ª↑) ó G - pent. (5ª↑).

Para sonidos "outside" (fuera del acorde), usar la pentatónica un semitono arriba o abajo de la tónica del acorde.

TIPO DE ACORDE		PENTATONICA MENOR
Mayor 6, (ó), 7, 9, # 11	usar	2ª↓, 3ª↑, 6ª↑
Menor 6, (ó), 7, 9, 11	usar	Tónica, 2ª↑, 5ª↑
Dominante con b9, (ó), 9, #9, 11, #11, b13, 13	usar	T, 2ª↑, 3ª↑, 4ª↑, 5ª↑, 6ª↑, 7ª↑

# CAPITULO III

## Acordes

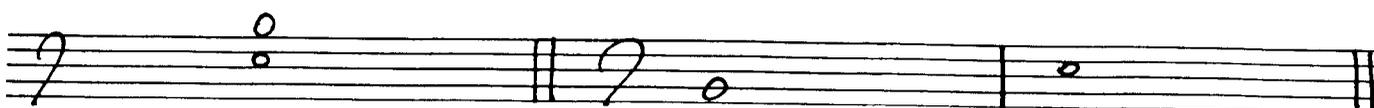
### INTERVALOS

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

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

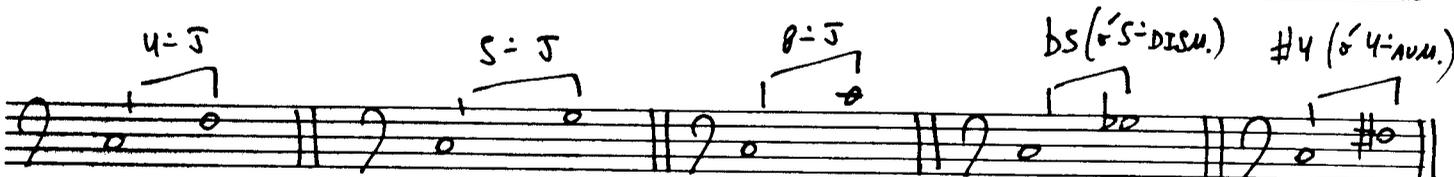
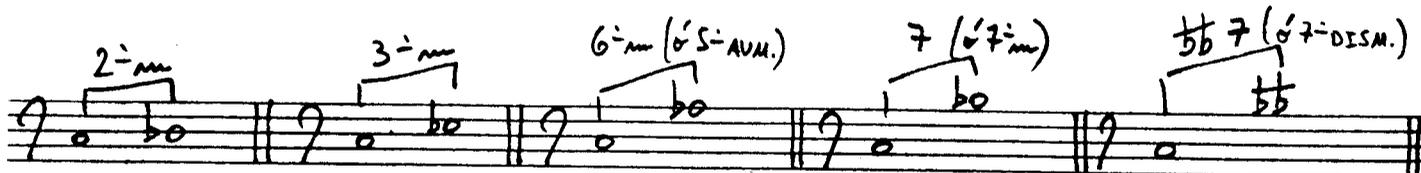
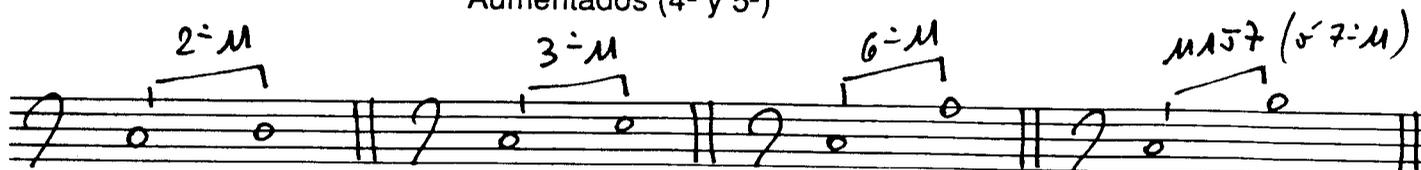
#### ARMONICO

#### MELODICO



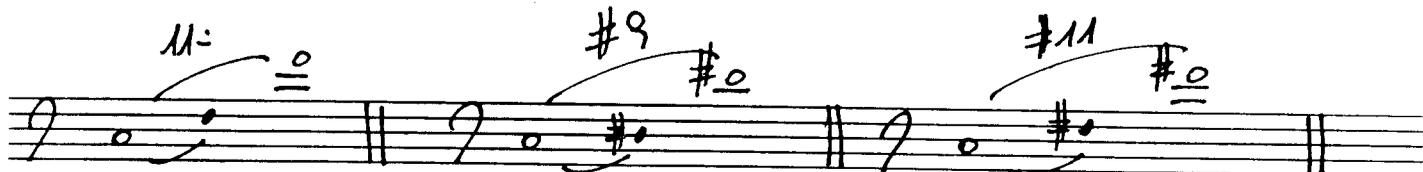
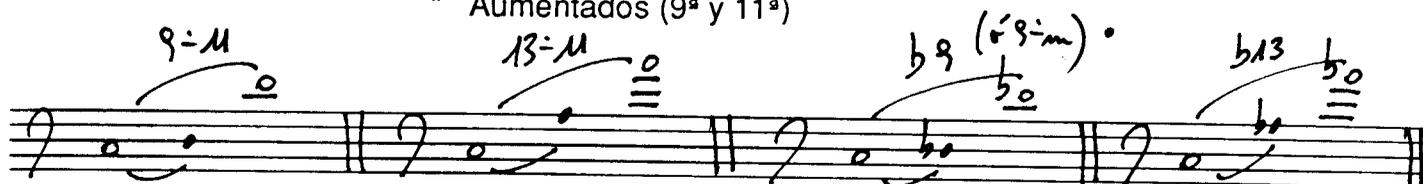
#### Intervalos simples (están dentro de la octava)

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



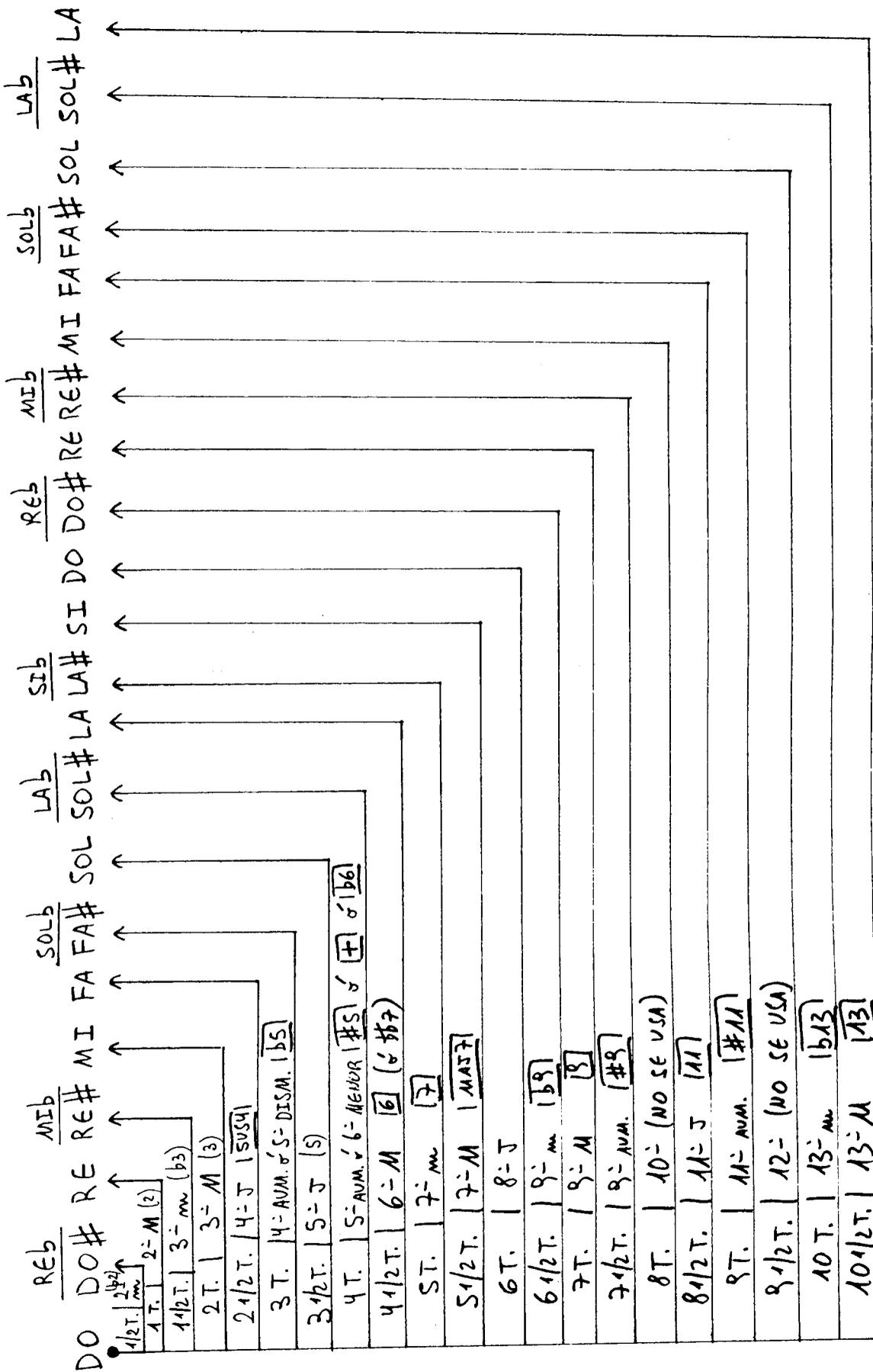
#### Intervalos compuestos (están fuera de la octava)

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



(ver cuadro general de Intervalos en el gráfico Nº 4)

### GRAFICO N°4 - CUADRO DE INTERVALOS



NOTA: Los recuadros pertenecen a las tensiones de los acordes.  
 Las posiciones de estos intervalos en el diapasón se encuentran en el gráfico N° 5.

## Inversión de Intervalos

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

<u>Unísono</u>	$\frac{2}{7}$	$\frac{3}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{3}$	$\frac{7}{2}$	<u>Octava</u>
Octava	7	6	5	4	3	2	Unísono
<u>Justo</u>	<u>mayor</u>	<u>menor</u>	<u>menor</u>	<u>mayor</u>	<u>aumentado</u>	<u>disminuido</u>	<u>disminuido</u>
Justo	menor	mayor	mayor	disminuido	disminuido	aumentado	aumentado

DO-REB SE CONVIERTE EN REB-DO

## Concepto de Fusión y Tensión

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

<u>FUSION</u>				<u>TRITONO</u>				<u>TENSION</u>					
8=J	5=J	4=J	3=M	6=M	3=m	6=m	#4	b5	7=m	2=M	MAJ7	2=m	
o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	
UNISONO PERFECTO				CONSONANTES IMPERF.				NEUTROS		DISONANTES SUAVES		DISONANTES FUERTES	
CONSONANCIA												DISONANCIA	

Se recomienda tocar y entonar estos intervalos, con sus inversiones, en una octava superior (ver gráfico N°5).

## FORMACION DE ACORDES (TRIADAS)

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

Handwritten musical notation showing triads on a staff. The first row shows three triads: E (T, 3, 5), C- (T, b3, 5), and C° (T, b3, b5). The second row shows C+ (T, 3, #5) and Csus4 (T, sus4, 5). Above the notes are labels for intervals: 2T., 1/2T., 2T., 1/2T., 2T., 1/2T., 1/2T., 1/2T.

Todas estas tríadas pueden tener dos inversiones.

Handwritten musical notation showing the first and second inversions of E and C- triads. Labels include ESTADO FUNDAMENTAL, 1ª INVERSION, 2ª INV., and FUND. with notes for each.

Handwritten musical notation showing the first and second inversions of C° and C+ triads. Labels include FUND., 1ª INV., and 2ª INV. with notes for each.

Handwritten musical notation showing the first and second inversions of Csus4 triads. Labels include FUND., 1ª INV., and 2ª INV. with notes for each.

**ACORDES A CUATRO VOCES (ARPEGIOS)**

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

Handwritten musical notation showing various four-note chords (arpeggios) on a staff. Labels include Cmaj7, C7, C-7, C-7/b5, C-7/#5, C-/maj7, C°7, C+7, C7sus4, C7/b5, Cmaj7/#5, C6, and C-6. Notes are written on a staff with their corresponding letter names and accidentals.

En el gráfico N°5 podemos ver las posiciones de los arpeggios sobre el diapasón. Recomiendo hacer las inversiones de estos arpeggios.

GRAFICO N°5 - DIGITACION DE INTERVALOS

INTERVALOS SIMPLES

2 <sup>o</sup> -M	♯	3 <sup>o</sup> -M	6 <sup>o</sup> -M	M A J 7	2 <sup>o</sup> -m	3 <sup>o</sup> -m	6 <sup>o</sup> -m (6 <sup>o</sup> -AUM.)	7	4 <sup>o</sup> -J.

INTERVALOS COMPUESTOS

5 <sup>o</sup> -J.	8 <sup>o</sup> -J.	9 <sup>o</sup> -M	13 <sup>o</sup> -M	b 9 <sup>o</sup>	b 13	M =	♯ 9	♯ 11

TREADAS Y SUS INVERSIONES

C	1 <sup>o</sup> -INV.	2 <sup>o</sup> -INV.	C	1 <sup>o</sup> -INV.	2 <sup>o</sup> -INV.	C+	1 <sup>o</sup> -INV.	2 <sup>o</sup> -INV.

ACORDES A 4 VECES - ARPEGGIOS

Csus4	1 <sup>o</sup> -INV.	2 <sup>o</sup> -INV.	Cmaj7	C7	C7sus4	C-7	C-7/b5	C-7/#5	C-maj7	C°7	C+7	C6	C-6

GRAFICO N°6 - TENSIONES MELODICAS

C6 T<sub>MAJ7</sub> T<sub>9</sub> T<sub>#11</sub>

CMAJ7 T<sub>MAJ7</sub> T<sub>9</sub> T<sub>#11</sub> LA T<sub>MAJ7</sub>, A PESAR DE SER NOTA DEL ACORDE, TAMBIEN ES CONSIDERADA UNA TENSION.

C-6 T<sub>MAJ7</sub> T<sub>9</sub> T<sub>11</sub>

C-7 T<sub>9</sub> T<sub>11</sub> LA T<sub>9</sub> NO SE ESCRIBE USUALMENTE EN LOS ACORDES DEL GRADO III-7, YA QUE ESA NOTA ES LA #4 o b5 DE LA ESCALA "MADRE" O DE MODOS JONICO, Y POR LO TANTO, ES UN GRADO QUE ESTA FUERA DE LA ESCALA.

C-7/b5 T<sub>9</sub> T<sub>11</sub> T<sub>b13</sub>

C7 T<sub>b9</sub> T<sub>9</sub> T<sub>#9</sub> T<sub>11</sub>(sus4) T<sub>#11</sub> T<sub>b13</sub> T<sub>13</sub>

C+7 T<sub>9</sub> T<sub>#11</sub>

C07 T<sub>9</sub> T<sub>11</sub> T<sub>b13</sub> T<sub>MAJ7</sub> LAS TENSIONES SE ENCUENTRAN UN TONO ARRIBA DE CADA NOTA DEL ACORDE.

C7sus4 T<sub>9</sub> T<sub>11</sub> T<sub>13</sub>

GRAFICO N°7 - ARPEGIOS A CINCO O MAS VOCES

ACORDES MAYORES

$C7/b9$ 
 $C7/9$ 
 $C7/\#9$ 
 $C7/11$ 
 $C7/\#11$ 
 $C7/b13$ 
 $C7/13$

$Cmaj7/b9$ 
 $Cmaj7/\#11$ 
 $C6/9$ 
 $C+7/9$ 
 $C+7/\#11$ 
 $C7sus4/9$ 
 $C7sus4/13$

ACORDES MENORES

$C-7/9$ 
 $C-7/11$ 
 $C-6/9$ 
 $C-7/b9$ 
 $C-7/\#11$ 
 $C-7/b13$ 
 $C-maj7/9$

GRAFICO Nº 8 - ACORDES SOBRE EL DIAPASON

C		C		C°		C+		C6	
C6/9		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-		C°		C+		C6	
C7		C-							

## ACORDES A CINCO O MAS VOCES

A los acordes de cuatro voces les podemos agregar una o más terceras diatónicas consecutivas (hasta tres), para formar arpeggios más amplios. En el gráfico N°6 podremos ver qué tensiones (¿leyeron el punto "Concepto de Fusión y Tensión"?) usar en cada acorde, ya sea mayor, menor, disminuido o aumentado.

Las **tensiones melódicas** están destinadas a embellecer nuestro acompañamiento o a ser usadas como notas de paso. El saber aplicarlas, en su momento debido, nos ayudará a acrecentar nuestra solidez en el instrumento. Ahora veamos los acordes de manera arpegiada:

### ACORDES MAYORES

Handwritten musical notation for major chords with various tensions. Each chord is shown on a staff with notes and fingerings (T, 3, 5, 7, 9, 11, 13).

- Row 1:
  - $C7/b9$ : T, 3, 5, 7,  $b9$
  - $C7/9$ : T, 3, 5, 7, 9
  - $C7/\#9$ : T, 3, 5, 7,  $\#9$
- Row 2:
  - $C7/11$ : T, 3, 5, 7, (9), 11
  - $C7/\#11$ : T, 3, 5, 7, (9),  $\#11$
  - $C7/b13$ : T, 3, 5, 7, ( $b9$ ), (11),  $b13$
- Row 3:
  - $C7/13$ : T, 3, 5, 7, (9), (11), 13
  - $Cmaj7/9$ : T, 3, 5, maj7, 9
  - $Cmaj7/\#11$ : T, 3, 5, maj7, (9),  $\#11$
- Row 4:
  - $C+7/9$ : T, 3,  $\#5$ , 7, 9
  - $C+7/\#11$ : T, 3,  $\#5$ , 7, (9),  $\#11$
  - $C7sus4/9$ : T, sus4, 5, 7, 9
- Row 5:
  - $C7sus4/13$ : T, sus4, 5, 7, (9), (11), 13
  - $C6/9$ : T, 3, 5, 6, (9), 9

### ACORDES MENORES

Handwritten musical notation for minor chords with various tensions. Each chord is shown on a staff with notes and fingerings (T,  $b3$ , 5, 7, 9, 11).

- Row 1:
  - $C-7/9$ : T,  $b3$ , 5, 7, 9
  - $C-7/11$ : T,  $b3$ , 5, 7, (9), 11
  - $C-6/9$ : T,  $b3$ , 5, 6, (9), 9

En el gráfico N°7 podremos ver las posiciones de los arpeggios sobre el diapasón y en el gráfico N°8 las posiciones de los acordes sobre el diapasón.

La letra equis (X) en los ejemplos del gráfico N°8, significa nota opcional, puede o no ser agregada a la posición.

El cero (0) fuera del cuadro significa cuerda al aire.

Las barras entre los trastes indican hacer una cejilla en las cuerdas respectivas.

Casi todas las posiciones están escritas en la tonalidad de C, pero, corriendo la misma posición al bajo respectivo, podemos hacer estos acordes en la tonalidad que elijamos. Es preferible hacerlo en posiciones más agudas, ya que lograrán mayor sonoridad.

Hay posiciones consideradas ambiguas, porque al no tener 3ª pueden ser tanto mayores como menores.

Para el acorde dominante de trecena, la posición más cómoda está en la tonalidad de E mayor.

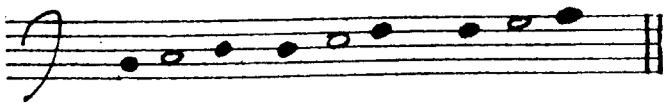
Ejemplos de combinaciones de acordes:

- 1) C7/11    C7 /    Fmaj7    //
- 2) C7sus4    C7 /    F6    //
- 3) E-7    /A7 /    Dmaj    //
- 4) G-7/b5    /C7/b9    /F-7    //
- 5) B-7/9    /E7/13    /Amaj7    //
- 6) Emaj7    /F°7    /F#-7    /G°7    /G#-7    /  
    / B7    /Emaj7    //

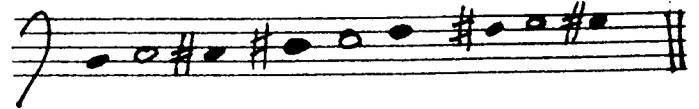
## ADORNOS Y EMBELLECIMIENTOS

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

TECNICA DIATONICA



TECNICA CROMATICA



TECNICA MIXTA (DIATONICA Y CROMATICA)



Recomiendo analizar detenidamente las Bases incluidas en el capítulo VIII (especialmente las bases 4, 5, 6, 8, 9, 10 y 12), donde han sido usadas estas tres técnicas.

**IMPROVISACION CON TRIADAS**

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

Las tríadas que se usen pueden ser de la escala del acorde (ver gráfico del Catálogo de Acordes en pág. 66). Para provocar sonidos "outside" (fuera del acorde o de la armonía), basta con tocar desfasado un semitono arriba o abajo cualquier tríada, teniendo como destino algún sonido "inside" (dentro del acorde).

Será necesario a veces usar notas de paso diatónicas y/o cromáticas para ampliar el recurso. Usar todos los tipos de tríadas: cerradas (notas dentro de una octava), abiertas (sus notas están a mayor distancia de una octava), arpegiadas y en todas las inversiones. No es necesario usar siempre las tres notas de la tríada, ciertas tríadas esbozan su sonoridad con sólo dos notas, como es el caso de las tríadas aumentadas o disminuidas, que con la T y 5ª ó 3ª y 5ª ya se evidencian. El resultado de la improvisación con tríadas es una sonoridad más abierta y original.

En la tabla vemos las posibilidades de este recurso.

TIPO DE ACORDE		Tríada Mayor	Tríada Menor	Tríada Dism.	Tríada Aum.
Mayor 6, 7, 9, #11	usar	2ª ↑, 5ª ↑	2ª ↓, 3ª ↑, 6ª ↑	#4ª	/
Menor 6, 7, 9, 11	usar	2ª, 3ª ↑, 4ª ↑	2ª ↑, 5ª ↑	6ª ↑	/
Dom. con 9, 11, 13	usar	2ª ↓, 2ª ↑, 3ª ↑, 4ª ↑	2ª ↑, 3ª ↑, 5ª ↑, 6ª ↑	3ª ↑, #4ª ↑	2ª ↓, 2ª ↑, #4ª ↑

Ejemplo:

TRIADAS: F#- G A G A D G F#- E-

# IMPROVISACION CON INTERVALOS DE 4ª (CUARTAS)

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

El ejemplo ilustra unos compases de un "solo", con profusión de intervalos de 4ª (la mayoría), algunos de 5ª y varios de 2ª y 3ª para unificar. Los intervalos de 4ª son los que le dan esa sonoridad especial. Las indicaciones no son más que practicar los intervalos de 4ª en varias escalas y luego darles forma melódica. Sobre un acorde de 7ª de dominante usar intervalos de 4ª de la escala mixolidia de la misma tónica del acorde. Pero si el acorde dominante es un V de la tonalidad menor, será mejor usar intervalos de 4ª de la escala menor armónica o melódica. Si el acorde dominante tiene la 5ª aumentada irán bien intervalos de 4ª de la Escala Tonal.

**E7**

4/4

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

5TA. 4TA. 4TA. 4TA. 4TA.

4 5 7 9 11 12 11 14 14 12 11 12

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

4TA. 4TA. 4TA. 4TA. 5TA. 4TA. 4TA. 4TA. 4TA.

11 11 14 14 15 15 20

3 1 2 1 3 3 4

4TA. 4TA. 4TA.

16 14 14 16 17 (SIMILE)

ETC.

# CAPITULO IV

## Técnicas de interpretación

### SIGNOS DE REPETICION

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



Si la obra lo requiere, puede repetirse más veces,  $\boxed{x3}$ ,  $\boxed{x4}$ ,  $\boxed{x7}$ , (3 veces, 4 veces, etc.)

Junto al segundo corchete también puede encontrarse que él o los compases, encerrados en una casilla, deben tocarse las veces que se indique en la misma. (La casilla II reemplaza a la casilla I).



**D.C.:** (da capo) Indica volver al comienzo de la obra.

**El segno:**



Este símbolo (representado generalmente por las siglas *D.S.* -*dal segno*-) debe aparecer por lo menos dos veces en una obra. Cuando se lo encuentre por segunda vez, se vuelve adonde lo encontramos por primera vez y proseguimos desde allí (ej.: *D.S. a Coda*).

**Otro signo:**



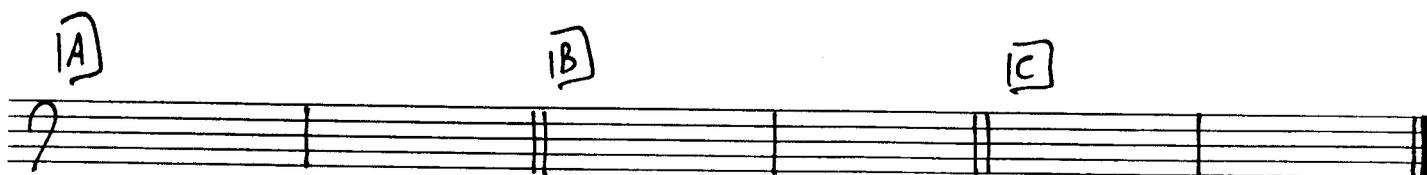
Este símbolo también aparece dos veces, actuando el 1º como una barrera; se salta de la última nota del 1º a la primera nota del 2º.

**Coda:** Son los compases finales de una obra.

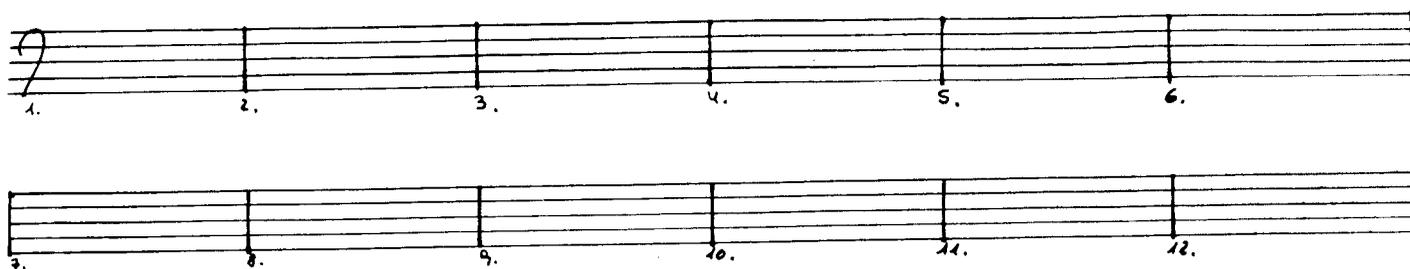
En partituras provenientes de EE.UU., a veces,  y Coda, significan lo mismo.

### SIGNOS DE UBICACION

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



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



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



### Símile

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

### Fade out

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

## ARTICULACIONES

### Staccato

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

### Marcato

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

### Apoyatura

Es una nota de muy corta duración que apoya a la nota que le sucede. Se representa con una pequeña corchea cruzada y una ligadura que la une a la nota principal. Puede ser ascendente o descendente.

### Glissando

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



## CALDERON

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



# CAPITULO V

## Efectos percusivos

### SLAPPING-POPPING

Son recursos ampliamente difundidos para sacarle al bajo un sonido más percusivo. El "slapping" lo efectuamos golpeando la cuerda con el costado izquierdo del pulgar derecho, preferiblemente cercano al hueso. Deben ser golpes secos y rápidos (foto 7).

El "popping" lo efectuamos con el dedo índice o medio de la mano derecha, enganchando la cuerda hacia arriba y luego soltándola dando una especie de latigazo contra los trastes metálicos del diapasón (foto 8).

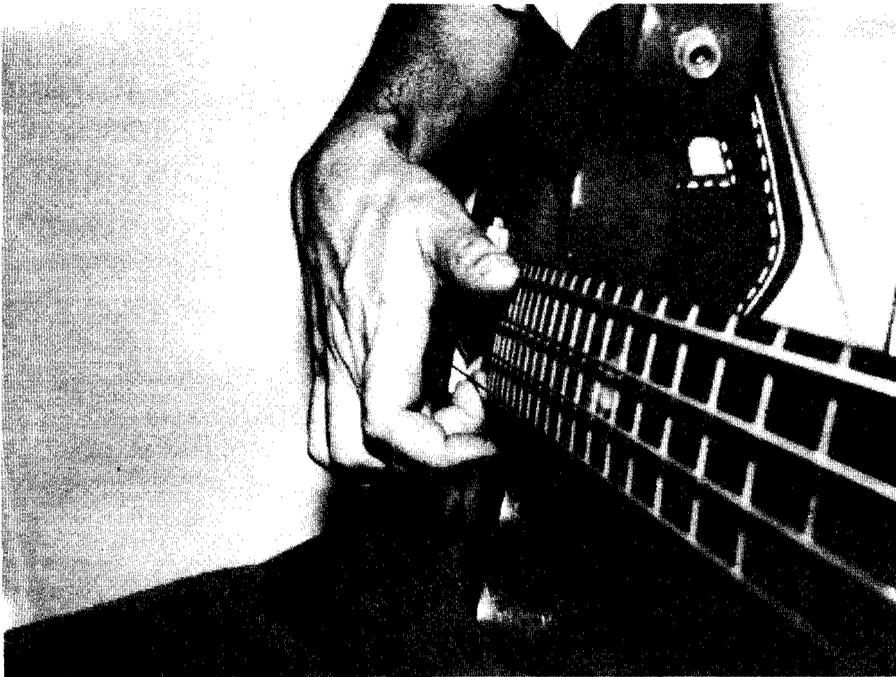


Foto 7

El pulgar percutirá la cuerda sobre el extremo inferior del diapasón.



Foto 8

Para obtener un sonido claro y limpio con esta técnica, debemos tener en cuenta tres cosas:

- a) Tener un control efectivo sobre la cuerda que estamos percutiendo. Para ello, debemos mirar nuestra mano derecha al tocar, hasta que la práctica nos dé la libertad de no mirar. Generalmente, deberemos leer alguna partitura cuando tocamos. Habrá que repartirse entre el papel y las manos hasta lograr la efectividad buscada.
- b) Ser precisos rítmicamente. Recomiendo usar metrónomo al practicar, ya que es común que las partes fáciles las toquemos rápido y cuando son más difíciles nos salgan más lentas. Con un metrónomo tendremos un tiempo uniforme de principio a fin. Primero deberán poner un tiempo lento e irán incrementándolo según resulte efectiva la práctica.
- c) Combinar fuerza y paciencia para tocar de manera consistente. Todas las notas que toquemos deberán tener la misma intensidad de volumen, una nota nunca deberá sonar más o menos que otra. Nuestro ataque debe ser bien percusivo, pero no por eso tratemos de romper o quebrar el instrumento...

También debemos manejar el "sustain" de cada nota, según nuestro gusto o necesidad. Y última advertencia : cuidado con los ruidos extraños fuera del sonido de las notas. No dejemos pasar por alto esos detalles. Un buen recurso para ello es "asordinar" las notas con los dedos de la mano izquierda, o bien apoyando el costado derecho de la mano derecha sobre las cuerdas.

## ARMONICOS

Técnica usada para enriquecer el sonido clásico de la nota pulsada. Los obtenemos apoyando suavemente algún dedo de la mano izquierda, exactamente encima del traste indicado (entendemos por ello el traste de metal), pero cuidando de no presionar la cuerda contra el diapasón. Cabe notar que hay armónicos que no se tocan sobre el traste de metal, sino dentro del espacio entre los trastes, como es el caso de los armónicos más agudos, en los trastes 3º y 4º (ver gráfico Nº 9).

Por ejemplo, pulsando la cuerda *sol* al aire, escuchamos el primer armónico o fundamental, que es el tipo de nota normal que usamos para tocar. Si reproducimos el armónico 6 (ver gráfico Nº9), estaremos escuchando esa nota una octava arriba (segundo armónico, ver cuadro Nº1).

Si reproducimos el armónico 14, es el mismo *sol* dos octavas arriba (4º armónico), y si reproducimos el armónico 20, será el mismo *sol*, pero tres octavas arriba (octavo armónico). Pero no sólo octavas podemos reproducir en la cuerda *Sol*. He aquí un cuadro para repetir luego en la otras tres cuerdas:

CUADRO Nº1

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

En el gráfico Nº 9 podemos apreciar los veinte armónicos del bajo (son los mejores en cuanto a sonoridad, aunque es posible encontrar algunos más, pero menos audibles), más su ubicación en el pentagrama, siendo numerados para su fácil interpretación.



La notación de los armónicos en el pentagrama se realiza reemplazando las notas circulares por notas romboidales, siempre respetando su exacta ubicación, ya sea en líneas o espacios.

Observando el gráfico N°9 podemos ver que faltan las notas *mib* y *sib* (ya que tenemos tres *mi*, *la*, *si*, *re* y *sol* y un *do*, *fa*, *do#*, *sol#* y *fa#*). Para ello, empleamos los **falsos armónicos**, que se lograrán presionando, por ejemplo, el *mib*, del 6º traste de la 3ª cuerda con algún dedo de la mano izquierda y pulsando con la mano derecha, exactamente sobre el traste 18º (una octava arriba), con la posición de la mano que indica la foto 9. El dedo índice de la mano derecha apoya suavemente sobre la cuerda y el anular es el que la pulsa.

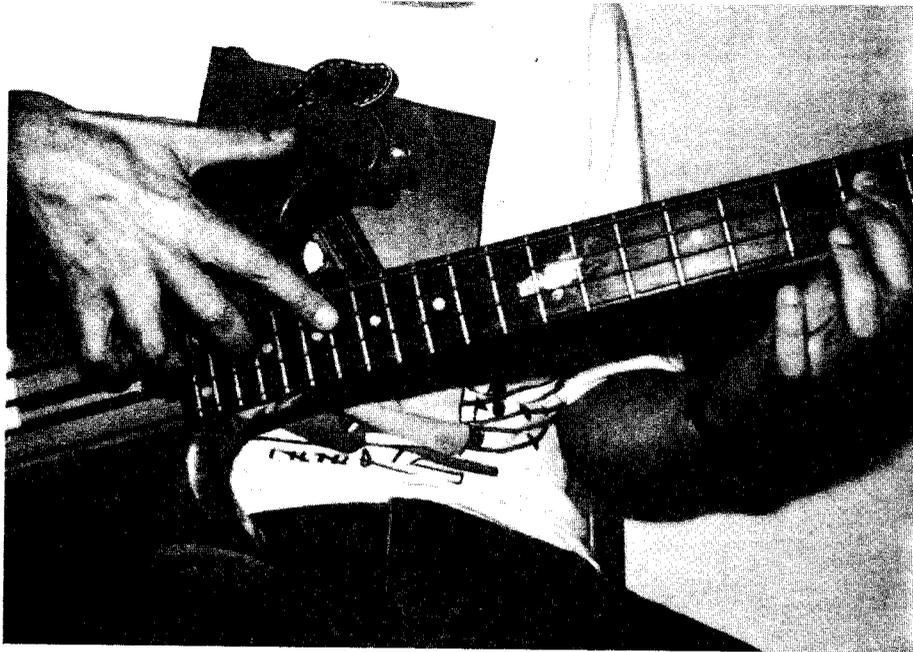


Foto 9

Lo mismo haremos con el *sib*, en la cuerda que nosotros queramos. También podemos formar acordes con los armónicos, tocando dos notas al mismo tiempo y combinándolas con alguna nota pulsada (preferentemente bien graves), o también haciéndolo en forma de arpeggios o formando melodías.

En el gráfico N°10 podemos ver varias posiciones sobre el diapason (de las más cómodas y usadas), las mismas que están grabadas en el cassette y que reproducimos aquí abajo con su notación.

Handwritten musical notation for guitar chords and harmonics. The notation includes chord symbols and diagrams for the following chords:

- Staff 1:  $Cadd9$ ,  $D$ ,  $D$  (AMBIGUA),  $Eadd9$
- Staff 2:  $G$ ,  $Gadd9$  (AMBIGUA),  $A$ ,  $Badd9$  (AMBIGUA)
- Staff 3:  $C6/9$ ,  $E6/9$ ,  $A6/9$ ,  $Emaj7/9$

Handwritten musical notation on five staves. Each staff shows a sequence of chords with their corresponding fingerings and some additional markings like "add" or "ambigua". The chords include Dmaj7, Ebmaj7, Gmaj7, Bbmaj7, A7, Dsus4, E7, E7#9, A7sus4, Bb7, B7#9, E-7, F#-7/11, G#-7/11, B-7/11, and B-7/9.

Los acordes mayores en tríadas pueden embellecerse con la 9ª M, como podemos ver en el primer acorde con armónicos del gráfico N°10. La sigla **add** quiere decir "agregada". O sea, que a ese acorde se le denomina "DO con la 9ª agregada". El "0" fuera del diagrama, significa cuerda al aire. Recordemos que llamamos **ambigua** a aquella posición que, al no tener 3er grado, puede ser considerada igualmente mayor o menor. Recomiendo experimentar la búsqueda de más acordes con armónicos sobre la base de la constitución de los acordes (ver gráficos N°5 y 7).

Ejemplos de combinaciones:

- 1) A7sus4 /A7 //
- 2) E-7 /A7/13 /Dmaj7 //
- 3) D /B- /E- /A7 / D //
- 4) Gmaj7 /Cmaj7 //
- 5) Ab-7 /Bb7 /Ebmaj7 //
- 6) Dsus4 /D /Gadd9 /E-7 /A7sus4 /A7 / /Dsus4 /G //
- 7) F#-7/11 /B7/9/13 / E/6/9 //

Recomiendo escuchar un tema compuesto por Jaco Pastorius, llamado *Portrait of Tracy*, de su primer LP. solista. Es lo máximo que se ha podido lograr utilizando **acordes con armónicos**.

# GRAFICO Nº10 - ARMONICOS SOBRE EL DIAPASON

Cadd9	D	D	Eadd9	G	Cadd9	A	Badd9	C6/9	E6/9
A6/9	Cmaj7#11	Dmaj7 6	Ebmaj7	(a)	(b)	Cmaj7 9	Cmaj7#11	Bbmaj7 6	Dsus4
A7 13	A7sus4	Bb7 13	B7 13	E-7 11	E-7 9	F#-7 11	G#-7 11	B-7 11	B-7 9

# CAPITULO VI

## Conceptos de armonía y composición

### ACORDES DE LA TONALIDAD MAYOR Y MENOR

La música que escuchamos se divide en dos polos:

#### Tonalidad Mayor

Basada en la Escala Mayor Jónica y los acordes que de ella surgen. Ejemplo:

#### Triadas

**I**    **ii-**    **iii-**    **IV**    **V**    **vi-**    **vii°**  
 M      m      m      M      M      m      DISM.

El guión después de cada grado modal, significa que él es menor, también puede estarlo después de un grado tonal, que en este caso será menor. La no existencia del guión significa que se trata de un grado mayor.

#### Acordes a 4 voces

**I<sub>MAJ7</sub>**    **ii-7**    **iii-7**    **IV<sub>MAJ7</sub>**    **V7**    **vi-7**    **vii-7/b5**  
 (I6)    (ii-6)       (IV6)    (V7sus4)    (6 1/2 DISM.)

#### Acordes Extendidos (de 5 ó más voces)

**I<sub>MAJ7/9</sub>**    **ii-7/11**    **iii-7/11**    **IV<sub>MAJ7/9</sub>**    **V7/11**    **vi-7/11**    **vii-7/b5**  
 (I6/9)    (ii-6/11)       (IV6/#11)    (V6/11)    (b43)

No olvidar que, en el acorde del 5º grado, cuando deseemos que sea SUS 4, debemos reemplazar esta nota por su 3º grado mayor.

#### Tonalidad Menor

Basada en tres escalas: a) Escala menor antigua (o eólica, relativa menor); b) Escala menor armónica; y c) Escala menor melódica (ascendente) y los acordes que de ellas surgen. Estos acordes se dividen: **regulares e irregulares.**

Ejemplo:

**Regulares:** I- (triada) ó I- 6, ii- 7/b5, biii maj 7, IV- 7, V7, bvi maj7, vi- 7/b5, vii °7.  
**Irregulares:** I- maj7, ii-7, biii maj 7/#5, IV7, V- 7, bvii 7, vii- 7/b5.

### Escala Menor Antigua (o Eólica)-Triádas

I- ii° biii IV- V- bvi bui

### Acordes a 4 voces

I-7 ii-7/b5 biiimA7 IV-7 V-7 buimA7 bui7

### Acordes Extendidos

I-7/9 ii-7/b5 biiimA7/9 IV-7/11 V-7/11 buimA7/9#11 bui7/11 (sus4)

### Escala Menor Armónica-Triádas

I- ii° biii+ IV- V bvi vii°

### Acordes a 4 voces

I-/MA7 ii-7/b5 biiimA7/#9 IV-7 V7 buimA7 vii°7

### Acordes Extendidos

I-/MA7/11 ii-7/b5 biiimA7/#9 IV-7/9 V7 buimA7/#9 vii°7/b13

## Escala Menor Melódica-Triadas

I - ii - biii+ IV V vi° vii°

### Acordes a 4 voces

I-7 (I-6) ii-7 biiim7/#5 IV7 V7 vi-7/b5 vii-7/b5

### Acordes Extendidos

I-7 (I-6) ii-7 (ii-6) biiim7/#5 IV7 V7 vi-7/b5 vii-7/b5

Puede observarse la digitación de todos estos acordes en los gráficos N°11 y N°12.

## FUNCIONES DE LOS ACORDES-CADENCIAS

En el ejemplo siguiente veremos que entre ciertos acordes se da una pluralidad de notas en común, en este caso entre los acordes de la Tonalidad Mayor, I y iii, I y vi, ii y IV y V y vii.

### Pluralidad de las notas

I y iii FUNCION TONICA  
 I y vi FUNCION TONICA  
 ii y IV FUNCION SUBDOMINANTE  
 V y vii FUNCION DOMINANTE

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

**Función Tónica:** I, iii y vi (estables).

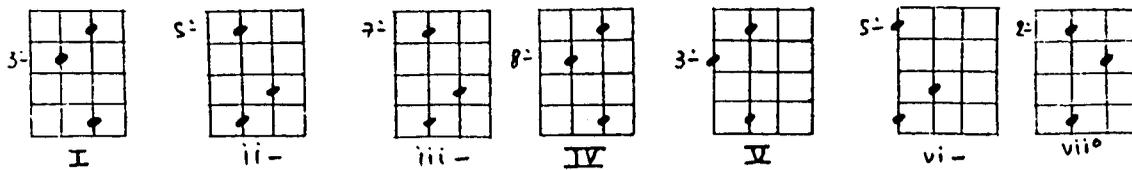
**Función Subdominante:** ii y IV (algo activos).

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

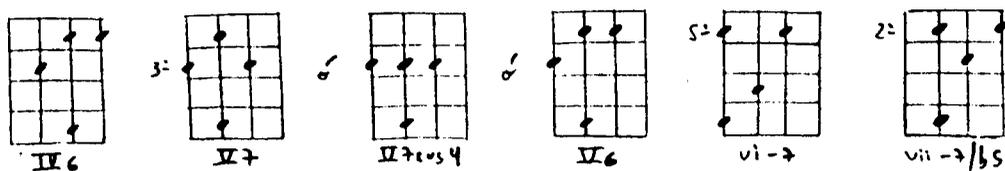
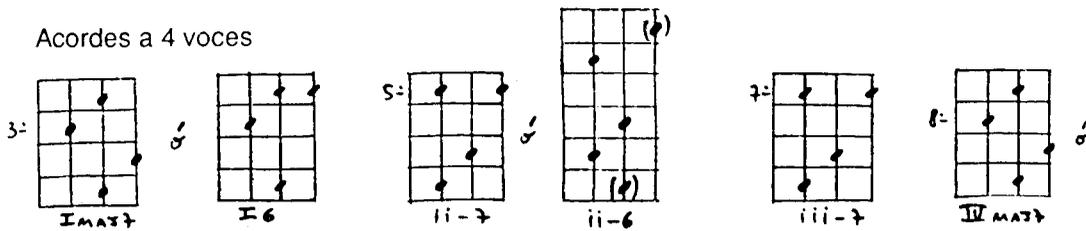
Los acordes que pertenecen a la misma función son sustituibles entre sí.

# GRAFICO Nº 11 - ACORDES DE LA TONALIDAD MAYOR Y MENOR

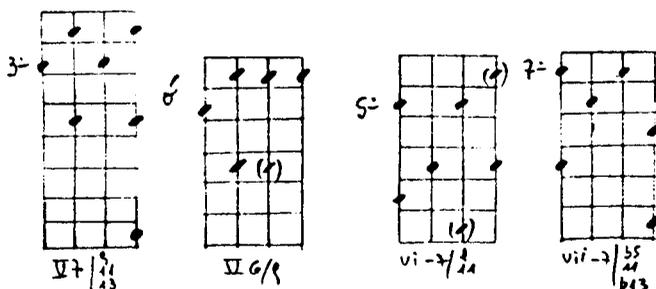
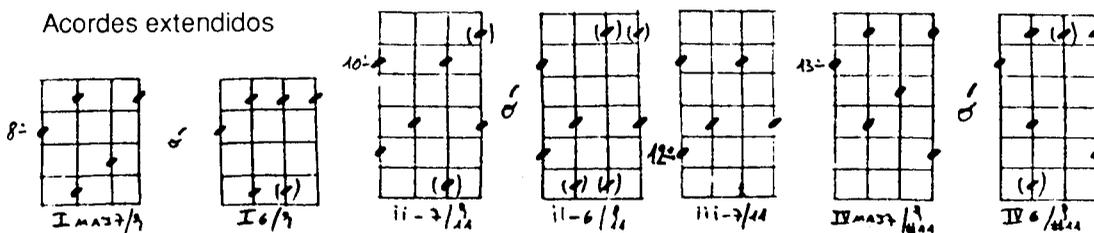
Acordes de la Tonalidad Mayor-Triadas-Escala Mayor (o Jónica)



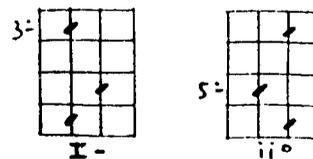
Acordes a 4 voces



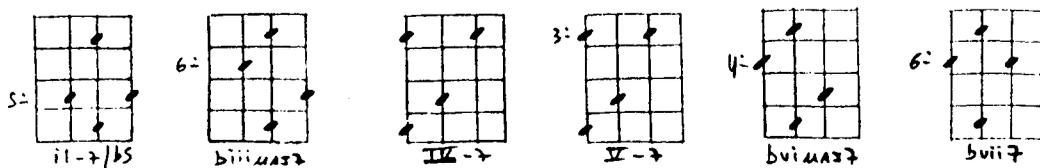
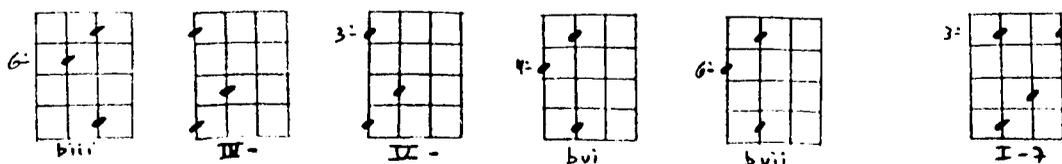
Acordes extendidos



Acordes de la Tonalidad menor Escala Menor Antigua (o Eólica) -Triadas



Acordes a 4 voces



Todos estos ejemplos corresponden a la Tonalidad de DO.  
El Nº a la izquierda es el número de traste.

# GRAFICO Nº 12 - ACORDES DE LA TONALIDAD MENOR

## Acordes extendidos

8= 10= 11= 6= 13= 6= 3= 4=

$I-7/11$   $ii-7/b5/b13$   $biiimaj7/9$   $biiio/9$   $III-7/b9$   $III-6/11$   $IV-7/11$   $bviimaj7/b9$

## Escala Menor Armónica-Triadas

6= 3= 5= 6= 3= 4=

$bviio/11$   $I-$   $ii^\circ$   $biii+$   $II-$   $V$   $bvi$

## Acordes a 4 voces

2= 3= 5= 6= 3= 4=

$viio$   $I-/maj7$   $ii-/b5$   $biiimaj7/\#5$   $III-7$   $IV7$   $bviimaj7$

## Acordes extendidos

2= 8= 10= 11= 6= 3= 4=

$vii-7/b5$   $I-/maj7/11$   $ii-7/b5$   $biiimaj7/b5$   $III-7/9$   $III-6/9$   $IV7/b5/b13$   $bviimaj7/b9$

## Escala Menor Melódica-Triadas

7= 3= 5= 6= 8= 3= 5= 2=

$vii-7/b5$   $I-$   $ii-$   $biii+$   $IV$   $V$   $vi^\circ$   $viio$

## Acordes a 4 voces

3= 5= 6= 9= 3= 5= 8=

$I-6$   $ii-7$   $biiimaj7/\#5$   $IV7$   $V7$   $vi-7/b5$   $vii-7/b5$

## Acordes extendidos

8= (b) (b)

$I-6/11$

10= 6= 11= 13= 3= 5= 7=

$ii-7/11$   $ii-6/11$   $biiimaj7/\#5/11$   $IV7/11$   $IV7/b5$   $vi-7/b5/b13$   $vii-7/b5/b13$

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

- a) **ii/V**: Muy usada en jazz, especialmente, y en general en rock. (Ejemplos en Base 1, compases 3 y 4; Base 4, compás 12; Base 9, compases 11 y 12, 24 y 26; Base 11, compases 17 y 18; Base 12, compases 33 al 36, 37 al 40, 41 al 44, 45 al 48, 51 y 52, 53 y 54, 55 y 56, 69 al 72).
- b) **IV/I**: Llamada Cadencia Plagal. (Ejemplos en Base 3, compases 5 al 8; Base 4, compases 2 y 3, 5 al 7; Base 5, compases 2 y 3, 5 al 7, 10 y 11; Base 6, compases 3 y 4).
- c) **IV/ I**: Cadencia Semi-Plagal.
- d) **V/I**: Cadencia Auténtica. (Ejemplos en Base 6, compases 10 al 13; Base 12, compases 87 al 91).  
 Cuando V/I sucede en el mismo compás es llamada Cadencia Femenina: **/VI//**; cuando sucede en dos compases diferentes es llamada Cadencia Masculina: **/V /I //**. Además es modal cuando es **/V- /I //**, y tonal cuando es **/V /I //**, y es modal tonal cuando se presenta así, **/V- V /I //** ó **/V-7 V7//**.
- e) Cuando el V va a otro acorde que no es I se forma la Cadencia Deceptiva o Rota o de Engaño: **/V /ii /, /V /iii /, /V /IV /, /V /vi /**. (Ejemplos en Base 2, compases 4 al 5; Base 5, compases 9 y 10; Base 6, compases 2 y 3; Base 9, compases 12 y 13, pase del compás 31 al 22, 35 y 36; Base 11, compases 18 y 19; Base 12, compases 35 a 37, 39 a 41, 43 a 45, 52 a 53).
- f) El V puede aparecer con ciertas modificaciones tales como:  
**/V7 sus4 V7/I //**, **/V+7 /I //**, **V7 b5 /I //**, **/V7 b9 /I- //**.
- g) **Turnaround**: Se denomina así a la progresión armónica que se origina en los dos últimos compases de una oración de 8 compases, por ejemplo. Los acordes suelen ser modificados para crear interés. Ejemplos:  
**/ii-7 V7 /I //**, **/ii-7 bii7/I //**, **/vi-7 bii7/I //vi-7 V7 /I //**, **/iii-7 vi-7/ii-7 V7/I //**, **/I vi-7/ii-7 V7/I //**, **/iii-7 biiimaj7/ii-7 biimaj7/I //**, etc. (Ejemplos en Base 1 que en realidad es una cadencia ya que el movimiento **I vi-7/ii-7 V7/** se repite constantemente; Base 4, compases 11 y 12; Base 11, compases 19 al 22).

Además un acorde de 7ª dominante puede ser sustituido por otro dominante cuya tónica está separada de la del primero por un intervalo de #4 ó b5, esto es llamado Sustitucional Tritonal. Ejemplo: en vez de **/V /I /** se usa **/bii7 /I //**. Y éste a su vez puede llevar todas las modificaciones de un V.

Recordar también que el vii es sustituto del V, por lo que se puede usar esto: **/vii-7 b5 /I /**, o bien **/vii°7 /I //**.

**Nota:** Los acordes que forman las cadencias pueden ser sustituidos por otros de la misma función y/o modificados (es decir, un acorde que debería ser "-7" se modifica por un "maj7", pero conservando el grado). El uso de las inversiones de acordes puede dar buenos resultados.

### Resumen de Combinaciones Cadenciales

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

## Algunas consideraciones sobre el acorde V7sus4

Es un acorde elaborado sobre el V diatónico, suplantando la 3ª del acorde por la 4ª justa o perfecta. En tríada sus grados son: I, IV, V, y en acordes de 7ª: I, IV, V, bvii.

A pesar de su elaboración sobre el V diatónico, su función no es Dominante sino Subdominante, debido a que al suplantar la 4ª por la 3ª del acorde, se destruye la cualidad tritonal entre la 3ª y la 7ª menor del dominante y por lo tanto contiene sólo una de las notas activas del tritono: el 4º grado (ver Pulso Armónico). Generalmente es precedido también por acordes de función subdominante. Comúnmente, el **sus4** resuelve dentro del mismo compás por paso descendente a su 3ª, pero también puede hacerlo progresionando a otro acorde **sus4**, sin necesidad de resolverlo a la manera tradicional.

Otra forma de escribir este acorde es concibiendo una especie de superposición de acordes (poliacorde), con el V en todas sus extensiones: 7, 9, 11, y 13. Al convertirse en suspendido debe eliminar la 3ª del acorde que es reemplazada por la 4ª (11ª), y observando la estructura final del mismo, sugiere la superposición de subdominantes como ii ó IV sobre la nota pedal fundamental del dominante. También son sustituibles cualquiera de ellos entre sí.

Ejemplo:

Diagram illustrating the construction of the V7sus4 chord as a superposition of two chords. The first example shows a V7 chord (notes 9, 11, 13) and a sus4 chord (notes 11, 13, 6). The second example shows a V7 chord (notes 11, 13) and a sus4 chord (notes 11, 13, 6). Arrows indicate the movement of notes between the two chords.

Recomiendo la investigación de todos los acordes extendidos.

## MOVIMIENTO DE LAS FUNDAMENTALES

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

### Movimientos Primarios:

- 4ª arriba o su inversión 5ª abajo: // /IV //
- 3ª abajo o su inversión 6ª arriba: // /vi- //
- 2ª arriba o su inversión 7ª abajo: // /ii- //

### Movimientos Secundarios:

- 4ª abajo o su inversión 5ª arriba: // /V //
- 3ª arriba o su inversión 6ª abajo: // /iii- //
- 2ª abajo o su inversión 7ª arriba: // /viimaj7 //

### Pulso Armónico

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

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

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

Ejemplos:

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

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

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

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

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

Ejemplo:

//F /D /F /D //  
 //F /F /D /D /F /F /D /D //, etc.

## CATALOGO DE ACORDES

A continuación veremos el gráfico N° 13, que es un catálogo de acordes con todas las posibilidades de I, ii, iii, IV, V, vi y vii. Encima del número romano están la o las escalas que dieron origen a cada acorde y debajo la posible función del mismo.

### Observaciones:

- Los acordes biii+, (tríada), y el vii<sup>o</sup>7 pueden aparecer con otros números de grado y es debido a sus inversiones y a la simetría de los intervalos que lo componen, que hace que puedan ser interpretados como otro grado.
- Las tensiones que puedan llevar dependerán de la escala que se elija y de lo permitido en el gráfico N° 6.
- Tener en cuenta que cualquier acorde, tenga asignado el grado que tenga, puede convertirse en otro tipo de acorde si se le modifican una o varias notas, en tal caso se verificará si es ubicable fácilmente en alguna escala conocida o, a conveniencia, se le asigna un grado para simplificar. De este modo no sería raro encontrarnos con: I<sup>o</sup>7, #ii-7, bIV7, etc., que obviamente no figurarán en este gráfico.
- En los acordes mayores del catálogo, en todos los casos donde veamos acordes con "b5", se pueden reinterpretar como "#11".
- Las escalas que figuren sobre los acordes se usarán en la improvisación y/o melodización, pero no son las únicas posibilidades, por ejemplo: un acorde de 7<sup>a</sup> dominante puede ser melodizado con las escalas Tonal, Disminuida, Simétrica Disminuida, Pentatónicas, de Blues, Mayores, Cromática, etc.. Además, las tónicas de las escalas con respecto de las de los acordes, pueden estar a distintas distancias interválicas produciendo sonidos más o menos dentro del acorde, para esto se necesita un sólido conocimiento de formación de acordes y las tensiones que pueden llevar, intervalos de las escalas y su visualización inmediata en el diapasón.

GRAFICO N°13

I)	Jónica Lidia <b>I maj 7</b> Tónica	Dórica Frigia Eólica <b>I-7</b> Tónica	Mixolidia <b>I 7</b> Tónica Blues, Rock	Menor armónica Menor melódica <b>I-/ maj 7</b> De paso	
ii)	Jónica/Dórica Mixolidia Menor melódica <b>ii-7</b> Subdominante sustituto de IV	Menor armónica Eólica <b>ii-7/b5</b> Subdominante sustituto de bvii7	1ra. inversión del vii°7 <b>ii°7</b> Dominante de paso, sustituto	Frigia <b>bii maj7</b> Subdominante Tónica temporaria <b>bii7/bii°</b> <b>bii7/b5</b> Dominantes Sustitutos	
iii)	Jónica <b>iii-7</b> Sustituto de I	Mixolidia <b>iii-7/b5</b> Sustituto de I7 ó vii/IV	Dórica Eólica <b>biii maj7</b> Tónica temporaria	Menor armónica Menor melódica <b>biii maj7/#5</b> Sin maj7 es V+/vi	
IV)	Jónica Mixolidia <b>IV maj7</b> Subdominante	Frigia Eólica Menor armónica <b>IV-7</b> Subdominante menor	Dórica Menor melódica <b>IV7</b> Subdominante de Blues	IV7/b5 Dominante sustituto Lidia <b>IV-7/b5</b> De paso 2da. inversión del vii°7 <b>IV°7</b> De paso Dominante	
V)	Jónica Menor armónica Menor melódica <b>V7</b> Dominante	Dórica Mixolidia Eólica <b>V-7</b> Dominante menor	Frigia <b>V-7/b5</b> vii/bvi Sustituto de biii7	1ra. inversión del biii+ <b>V+</b> Dominante Variante muy usada <b>V7/#5</b> Dominante	Jónica <b>V7sus4</b> Subdominante o de uso libre
vi)	Jónica Mixolidia <b>vi-7</b> Sust. de I Presubdomin.	Dórica Menor melódica <b>vi°</b> Subdominante	Frigia Eólica Menor armónica <b>bvi maj7</b> Tónica temporaria	3a. inversión del vii°7 <b>bvi°7</b> Dominante De paso <b>bvi7/bvi7/b5</b> <b>vi7/vi7/b5</b> Dominantes sustitutos	
vii)	Jónica Menor melódica <b>vii-7/b5</b> Dominante sustit. de V7	Menor armónica <b>vii°7</b> Dominante	2a. inversión de biii+ <b>vii+</b> Dominante	Eólica <b>bvii7</b> Subdomin. Dórica Mixolidia <b>bvii maj7</b> Tónica temporaria	Frigia <b>bvii-7</b> Subdomin.

## TABLA DE FUNCION DE LAS NOTAS

La siguiente tabla está pensada para ayudarnos en la composición. En ella vemos en la primer columna vertical (izquierda), las notas del Círculo de 5ª o sea, las doce notas de la escala cromática, y en la primer barra horizontal (arriba), las funciones que puede cumplir una nota. Debajo, en la segunda barra horizontal los acordes donde podría ubicarse tal nota. Por ejemplo, si elegimos la primer nota de la columna del Círculo de 5ª, es decir, la nota *do*, vemos en la barra de funciones que podría ser la tónica, obviamente de cualquier tipo de acorde mayor, menor, aumentado, disminuido o suspendido. La segunda opción es que podría ser la 3ª menor de La menor, Laº, La menor 7/b5, etc. La tercera opción es que *do* sea la 3ª mayor de La b mayor, La b 6, La b+, etc. y así sucesivamente. Los acordes están esbozados en la segunda barra horizontal y encolumnados hacia abajo corresponden a cada nueva tónica.

Será conveniente hacer algunas reinterpretaciones enarmónicas si no coincide el intervalo correctamente con el acorde. Algunos usos:

- Elegir una progresión de acordes interesante como soporte de una nota pedal dada por algún instrumento. (Nota pedal: nota que se mantiene durante varios cambios de acordes, generalmente el bajo).
- Armonizar una/s nota/s de una melodía con acordes diferentes de los de la tonalidad de la escala de dicha/s nota/s.
- Simplemente crear una progresión de acordes, soporte armónico de una melodía, sin ajustarse a tonalidades, cadencias conocidas, normas, reglas, etc., y guiarse por la sonoridad, aunque los acordes elegidos no tengan un origen o dirección "tradicionalmente normal", es decir, actuar con total libertad de creación.

	tonica	3m	3M	4	5dis	5	5aum	6M	7dis	7m
C	M, m, etc.....	Am, 07, -7/b5	A <sup>b</sup> M, aum	G7SUS 4	F#º, -7/b5	FM y m	Eaum	E <sup>b</sup> 6, m'6	E <sup>b</sup> º 7	D7, m'7
G	"	F	F <sup>b</sup>	D	C#	C	B	B <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	A
D	"	B	B <sup>b</sup>	A	A <sup>b</sup>	G	F#	F	F	E
A	"	F#	F	E	E <sup>b</sup>	D	C#	C	C	B
E	"	C#	C	B	B <sup>b</sup>	A	A <sup>b</sup>	G	G	F#
B <sup>b</sup>	"	A <sup>b</sup>	G	F#	F	E	E <sup>b</sup>	D	D	C#
F#	"	E <sup>b</sup>	B	C#	C	B	B <sup>b</sup>	A	A	A <sup>b</sup>
D <sup>b</sup>	"	B <sup>b</sup>	A	A <sup>b</sup>	G	F#	F	E	E	E <sup>b</sup>
A <sup>b</sup>	"	F	E	E <sup>b</sup>	D	D <sup>b</sup>	C	C <sup>b</sup>	B	B <sup>b</sup>
F <sup>b</sup>	"	C	C <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	A	A <sup>b</sup>	G	G <sup>b</sup>	G <sup>b</sup>	F
B <sup>b</sup>	"	G	G <sup>b</sup>	F	E	E <sup>b</sup>	D	D <sup>b</sup>	D <sup>b</sup>	C
F	"	D	D <sup>b</sup>	C	B	B <sup>b</sup>	A	A <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	G

	Maj7	9m	9M	9aum	11	11aum	b13	13
C	D <sup>b</sup> Maj7	B7 <sup>b9</sup>	B <sup>b</sup> M9, 9,m9	A7 <sup>#9</sup>	Gm, sus	G <sup>b</sup> GM7, 7,aum	E7/ <sup>b9</sup> <sub>b13</sub> , -7/ <sup>b5</sup> <sub>b13</sub>	E <sup>b</sup> 7, sus
G	A <sup>b</sup>	F <sup>#</sup>	F	E	D	D <sup>b</sup>	B	B <sup>b</sup>
D	E <sup>b</sup>	C <sup>#</sup>	C	B	A	A <sup>b</sup>	F <sup>#</sup>	F
A	B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	G	F <sup>#</sup>	E	E <sup>b</sup>	C <sup>#</sup>	C
E	F	E <sup>b</sup>	D	C <sup>#</sup>	B	B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	G
B <sup>b</sup>	C	B <sup>b</sup>	A	A <sup>b</sup>	F <sup>#</sup>	F	E <sup>b</sup>	D
F <sup>#</sup>	G	F	E	E <sup>b</sup>	C <sup>#</sup>	C	B <sup>b</sup>	A
C <sup>#</sup>	D	C	B	B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	G	F	E
A <sup>b</sup>	A	G	G <sup>#</sup>	F	E <sup>b</sup>	D	C	C <sup>b</sup>
F <sup>b</sup>	E	D	D <sup>b</sup>	C	B <sup>b</sup>	A	G	G <sup>b</sup>
B <sup>b</sup>	B	A	A <sup>b</sup>	G	F	E	D	D <sup>b</sup>
F	F <sup>#</sup>	E	E <sup>b</sup>	D	C	B	A	A <sup>b</sup>

## ALGUNAS TECNICAS PARA LA COMPOSICION

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

### Armonía paralela

Hay 3 tipos de Armonía Paralela.

- a) **Armonía Paralela Diatónica:** 3, 4 ó 5 acordes progresionando hacia arriba o abajo, respetando el tipo de acorde según el grado y escala. Ejemplo: (en tonalidad Mayor de DO)

/ Fmaj7 / E-7 / D-7 / Cmaj7 //

IVmaj7 iii-7 ii-7 Imaj7

(en tonalidad Menor de DO)

/ C-/maj7 / D-7/b5 / Ebmaj7 / F-7 / G7 / C6/9 //

I-/maj7 ii-7b5 biiimaj7 IV-7 V7 I6/9

- b) **Armonía Paralela Cromática:** Acordes de estructura similar que se mueven cromáticamente, (por semitono), hacia arriba o abajo. Es tipo del blues o jazz atacar los acordes desde un semitono antes y en el final desde un semitono después. Ejemplo: (blues en DO)

/ C7 E7/F7 B7/C7 F#7/G7 Db7/C7 //

/ E-7 / F-7 / E-7 / Eb7/D-7 etc. / C7 / B7 / Bb7 / A7/D-7 etc.

/ Cmaj7 Bmaj7/ Bbmaj7 Amaj7/ Abmaj7 G7/ Cmaj7 //

- c) **Armonía Paralela Exacta:** El enunciado es el mismo que el de Armonía Paralela Cromática, pero aquí las fundamentales de los acordes forman un intervalo predeterminado al moverse de uno a otro. Ejemplo:

/ C7 D7 / Eb7 F7 / Gb7 Ab7 / A7 B7 / C7 //

2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m 2<sup>a</sup>M 2<sup>a</sup>m

## Secuencia

La repetición es una de las maneras de dar coherencia a una idea musical. Cuando la repetición es de tres veces consecutivas se llama **secuencia**. La secuencia puede darse sobre material melódico y/o armónico. Muchas veces los improvisadores de jazz usan este recurso para darse tiempo de ir pensando nuevas ideas o para salvar algún error repitiéndolo adrede de manera secuencial. Cada una de las repeticiones puede tener variantes rítmicas, melódicas y/o armónicas. La secuencia es **no modulante** cuando la idea se repite en notas y acordes de la misma escala pero en un nuevo nivel tonal. Ejemplos:

- 1) Repetición en distintas octavas.

- 2) Repetición en distintos niveles.

- 3) Repetición en distintas octavas y variantes rítmicas.

- 4) Repetición en distintos niveles y variantes rítmicas.

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

- 5) Secuencia modulante con variantes rítmicas en cada repetición.

TONALIDAD: C MAYOR                      A MAYOR                      Gb MAYOR

## Tonicización

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

En el caso de la tonalidad de DO su dominante principal es: G7, pero los demás acordes, (excepto el vii°7), tienen su propio Dominante llamado **secundario**, auxiliar, artificial o temporario. Ejemplós:

- a) /G7 / Cmaj7 // G7: Dominante principal de la tonalidad de DO.  
V7 Imaj7
- b) /A7 / D-7 G7 / Cmaj7 // A7: Dominante Secundario de D-7. (Se le debe  
V7/ii ii-7 V7 Imaj7 llamar: Quinto siete de segundo).
- c) /B7 / E-7 A7 / D-7 G7 / Cmaj7 // B7: Dominante Secundario de E-7.  
V7/iii iii-7 V7/ii ii-7 V7 Imaj7 (Quinto siete de tercero).
- d) /C7 / Fmaj7 F-7 / G7 / Cmaj7 // C7: Dominante Secundario de Fmaj7.  
V7/IV IVmaj7 IV-7 V7 Imaj7 (Quinto siete de cuarto).
- e) /E7 / A-7 / D7 G7 / Cmaj7 // E7: Dominante Secundario de A-7.  
V7/vi vi-7 V7/V V7 Imaj7 (Quinto siete de sexto).  
D7: Dominante Secundario de G7.  
(Quinto siete de quinto).

Es común anteponer un ii-7 antes del V7 sea este Dominante Secundario o principal. Ejemplo:

/E-7/b5 A7 / D-7 G7 / Cmaj7 // (E-7/b5: segundo menor siete bemol cinco de segundo)  
ii/ii V7/ii ii-7 V7 Imaj7

De esta manera se forma la cadencia "ii V", pero existen tonicizaciones más elaboradas sobre cadencias más o menos obvias. Esto retrasa el acorde de destino de manera tal que muchas veces es tomado como Modulación Temporaria (ver próximo punto a tratar). Ejemplo:

/B-7 E-7 / A-7 D7 / G7 / Cmaj7 //  
iii-7 vi-7 ii-7 V7 V7 Imaj7

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

/E-7/b5 A7 / A-7 D7 / F#-7/b5 B7/13 / Cmaj7 // El D7, al ser quinto de quinto,  
ii/ii V7/ii ii/V V7/V ii/iii V7/iii Imaj7 debería resolver en G7, pero  
en este caso es deceptivo.

Pueden usarse también Sustitutos Tritonales de los Dominantes Secundarios o del principal. Ejemplos:

- a) /A-7 D7 / Db7 / Cmaj7 // Db7: Dominante Sustituto de G7.  
ii/V V7/V bii7 Imaj7
- b) /Eb7 / D-7 G7 / Cmaj7 // Eb7: Dominante Sustituto de A7.  
bii7/ii ii-7 V7 Imaj7

A su vez, también puede anteponerse un ii-7 al Dominante Sustituto. Ejemplo (observar los anteriores ejemplos a) y b) ):

- a) /A-7 D7 / Ab-7 Db7 / Cmaj7 //
- b) /Bb-7 Eb7 / D-7 G7 / Cmaj7 //

### Modulación

Es el abandono definitivo de una tonalidad, aunque a veces puede ser temporario. También es un recurso de variación. La nueva tonalidad es **vecina** si entre las dos escalas no hay más de una nota alterada en la armadura de clave. Ejemplo: DO y SOL tienen sólo una nota de diferencia, el *fa#*. Una modulación de este tipo es mucho más sutil que otras, donde las diferencias de la armadura de clave entre las escalas son más amplias. Ejemplo: DO y MI; la escala de MI tiene 4 sostenidos en clave. Esta sería una tonalidad **lejana**.

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

/ D-7 G7 / Cmaj7 / A-7 D7 / Gmaj7 // El A-7 es vi-7 en DO y ii-7 en SOL.

ii-7 V7 Imaj7 vi-7  
(Tonalidad de) DO

ii-7 V7 Imaj7  
SOL

O de manera abrupta, abandonando repentinamente la tonalidad, para inmediatamente desarrollar ideas en la nueva tonalidad sin que haya nexo de unión. Ejemplo:

/ D-7 G7 / B-7 E7 / Amaj7 //

ii-7 V7 DO      ii-7 V7 Imaj7 LA

La modulación puede ser por pasos intermedios, pasando por diferentes tonalidades antes de la de destino a la manera de la División Simétrica de la 8ª, (ver próximo punto a tratar). Ejemplo:

/ D-7 G7 / F-7 Bb7 / Ab-7 Db7 / B-7 E7 / Bbmaj7 G-7 / C-7 F7 / Bbmaj7 /

ii-7 V7 DO    ii-7 V7 MIb    ii-7 V7 SOL    ii-7 V7 LA    Imaj7 vi-7 ii-7 V7 Imaj7 SIb

Modulaciones Temporarias      Modulación Definitiva

Y lo más importante de todo, es estudiar, investigar, mezclar todas las técnicas anteriormente descriptas.

### División Simétrica de la 8ª

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

DO FA# DO  
Div. en 2 partes  
(tritonos)

DO MI LAb DO  
Div. en 3 partes  
(3ª mayores)  
(Triada aumentada)

DO MIb SOLb LA DO  
Div. en 4 partes  
(3ª menores)  
(Acorde °7)



# CAPITULO VII

## Ejercicios de rítmica y reconocimiento de figuras

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

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

Para estos ejemplos podemos usar dos digitaciones diferentes (A y B):

The image shows a musical staff with a treble clef and a box labeled 'C' above it. The staff contains a scale of notes: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C. The notes C, G, and the final C are circled. Below the staff, two fingering options are provided:

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

To the right of the staff are two fretboard diagrams labeled A) and B), showing the fingerings for the scale on a guitar fretboard.

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

NOTA: En el ejercicio 5A la figura  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$  se puede reinterpretar como  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$ :

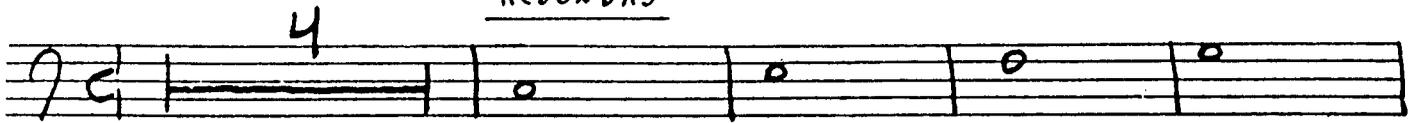
$\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$  como  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$ ;  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$  como  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$ .

En el ejercicio 5B la figura  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$  se puede reinterpretar como  $\dot{\text{U}}$  o  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$  y en el ejercicio

5C  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$  como  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$  o corchea atresillada y  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$  como  $\dot{\text{U}}\dot{\text{U}}$ , siendo corchea atresillada.

# EJERCICIO 1

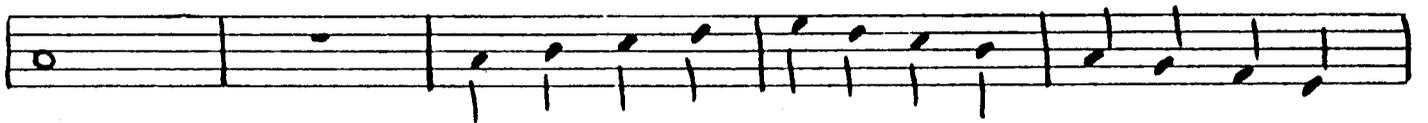
## REDONDAS



## BLANCAS



## NEGRAS



## CORCHEAS

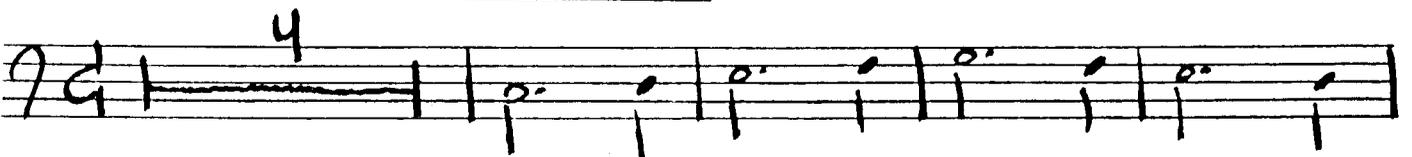


## SEMICORCHEAS

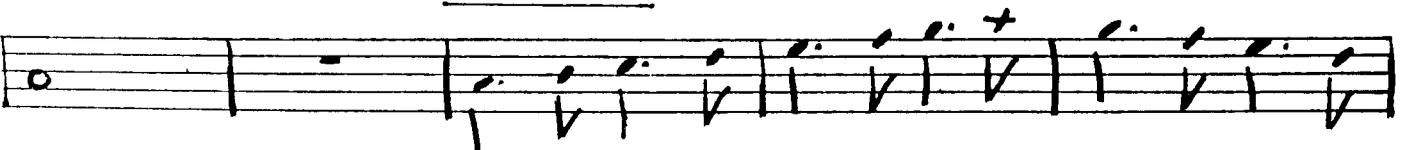


# EJERCICIO 2

## BLANCAS CON .



## NEGRAS CON .



CORCHEAS CON .



BLANCAS CON DOBLE .



NEGRAS CON DOBLE .

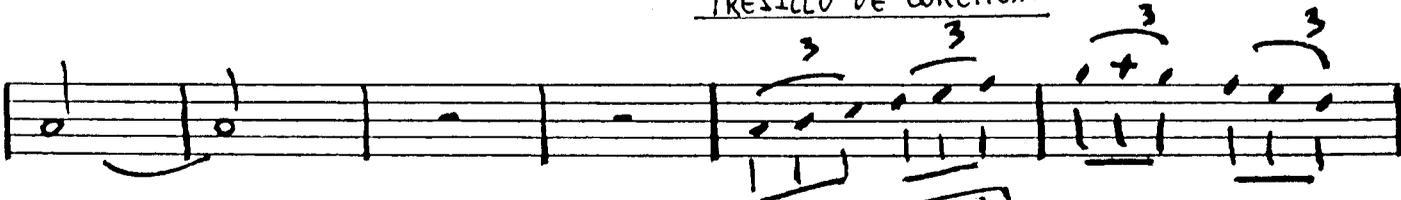


EJERCICIO 3

TRESILLO DE NEGRAS



TRESILLO DE CORCHEAS



CORCHEA ATRESILADA



Handwritten musical notation for Exercise 4, consisting of four staves. The first staff shows a melodic line with eighth notes and rests. The second staff is labeled "TRESILLO DE SEMICORCHEAS" and features three groups of eighth notes, each with a "3" above it. The third staff is labeled "SEISILLOS" and features two groups of sixteenth notes, each with a "6" above it. The fourth staff continues with more sixteenth-note patterns, also marked with "6".

EJERCICIO 4

Handwritten musical notation for Exercise 4, consisting of three staves. The first staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a "2" above the first measure, followed by eighth-note patterns. The second staff features a sequence of eighth notes with a "+" above each note, followed by a melodic line. The third staff continues with eighth-note patterns and rests.

# EJERCICIO 5A

Musical notation for Ejercicio 5A, consisting of five staves. The first staff shows a whole rest labeled "SILENCIO DE REDONDA" and a half rest labeled "DE BLANCA". The second staff shows a half rest labeled "DE NEGRA". The third staff shows quarter notes with stems, some with flags, and a half rest labeled "DE CORCHEA". The fourth and fifth staves show eighth notes with stems, some with flags, and a half rest labeled "DE SEMICORCHEA".

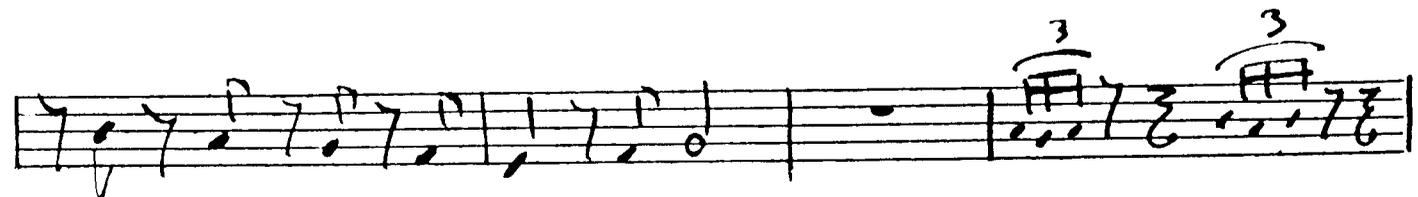
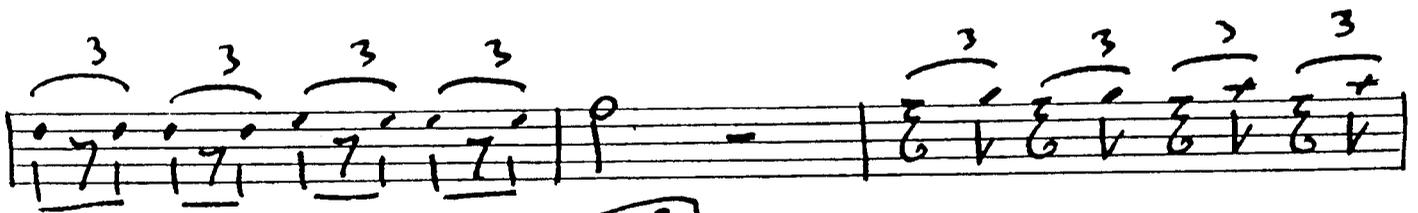
4

# EJERCICIO 5 B

Musical notation for Ejercicio 5 B, consisting of two staves. The first staff shows a whole rest labeled "SILENCIO DE NEGRA CON." and a half rest labeled "DE NEGRA CON.". The second staff shows quarter notes with stems, some with flags, and a half rest labeled "DE CORCHEA CON.".



EJERCICIO 5C



EJERCICIO 6

The image displays a handwritten musical score for Exercise 6, consisting of seven staves of music. The notation is written in black ink on a white background. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line, featuring a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The score includes several slurs and accents, indicating phrasing and emphasis. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs and slurs. The fifth staff features a prominent sixteenth-note pattern. The sixth staff continues with similar rhythmic motifs. The seventh and final staff concludes the exercise with a double bar line, indicating the end of the piece.

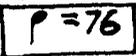
# CAPITULO VIII

## Bases

He preparado aquí doce bases para práctica de lectura y ejecución, usando doce estilos musicales diferentes y las armaduras de clave más usadas. He agregado en ellas el cifrado de los acordes, para una mejor comprensión de las líneas de bajo que he escrito. Cuando les toque a uds. componer una línea de bajo, pregúntense en este orden: a) ¿qué compás tengo?, ¿binario o ternario?; b) ¿en qué tonalidad estoy?; c) ¿qué acordes tengo en el cifrado?; d) ¿cómo es la rítmica de acordes?; e) ¿qué tipo de tema es?, ¿da para hacer base solamente o puedo hacer algo más melódico?.

### TABLATURA

He puesto en todas las bases sugerencias en cuanto a cómo digitar ciertas partes de ellas, que nos servirán para digitar el resto. Estas se encuentran en los números de dedos de la mano izquierda (la derecha para los zurdos), ubicados abajo de cada nota del pentagrama. Las cuatro líneas ubicadas debajo de cada pentagrama forman lo que se denomina **tablatura** y semejan las cuatro cuerdas del bajo, la de abajo es la 4ª cuerda y la de arriba la 1ª, (como lo indica el primer compás de tablatura de la base 1), y los números en cada línea indican el número de traste que se debe tocar. Su utilidad consiste en poder ubicar al instante qué nota tenemos que tocar, pero atención, la parte rítmica no tiene reemplazo. Yo aconsejo usar este sistema al comienzo, pero recomiendo no olvidar la lectura del pentagrama en sí, ya que está universalmente aceptado y sería grave si en algún momento su carencia nos impidiera la comunicación con músicos con los que nos interese tocar.

Antes del comienzo del primer compás de cada base, encontrarán en la partitura la indicación de metrónomo del *tempo* del tema. Está indicado con una negra seguida de la indicación metronómica con su número correspondiente, todo en recuadro. Ejemplo de base 1: 

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

### BASE 1 (BALADA)

Es una progresión de acordes elemental de cuatro compases, repetida seis veces, en la que usamos redondas, blancas y negras, conformando una base de confección simple.

1ª vuelta: Usamos tónicas o nota fundamental

2ª vuelta: Usamos tónicas y 5ª justas.

3ª vuelta: Usamos tónicas y 5ª justas (en dif. dirección).

4ª vuelta: Usamos tríadas.

5ª vuelta: Usamos tríadas más la 8ª o la repetición de la tónica.

6ª vuelta: Usamos el acorde a 4 voces, de manera arpegiada.

Digamos que serían seis maneras diferentes de acompañar la misma progresión. Pero más que nada hay que prestarle mucha atención a las digitaciones que vamos a usar de ahora en adelante para interpretar estas bases. En el caso que nos ocupa, vemos que tocamos el *do* del compás 5 en la tercer cuerda. Y que el *do* del compás 13 lo tocamos en la cuarta cuerda. Y es el mismo *do* del segundo espacio del pentagrama. Esto nos dice que hay muchas notas que, escribiéndose en el mismo lugar del pentagrama, pueden tocarse en diferentes lugares del diapason, teniendo el mismo sonido y la misma tesitura de octava. (Probar con el *sol* de la primera cuerda al aire, se repite en el 5º traste de la segunda cuerda, el 10º traste de la tercer cuerda y el 15º traste de la cuarta cuerda. Descubran otros casos similares). Comparemos los timbres de la misma nota, tocada en cada una de las cuerdas. No sonarán igual. Toquen y escuchen.

## BASE 2 (POP ROCK)

Aquí utilizamos solamente corcheas, algo muy común en la música de los "ochenta". En **A** usamos tónicas y en **B** y **C** notas de la escala. Nótese que en A-7 usamos la escala menor dórica, ya que es el acorde que se forma haciendo terceras diatónicas consecutivas desde el 2º grado de la escala G mayor. Recomiendo analizar las notas usadas en cada compás.

(Escuchar a Bruce Springsteen, The Cure, Talking Heads, U 2, Simple Minds, etc.)

## BASE 3 (HEAVY ROCK)

Aquí utilizamos blancas y negras con puntillo, el *staccato*, *marcato* y el *glissando* ascendente y descendente, indicado claramente con los símbolos, e introduciendo los primeros silencios y la ligadura de expresión. Cabe acotar que este estilo musical usa generalmente tónicas o nota fundamental del acorde.

(Escuchar a Led Zeppelin, Deep Purple, AC-DC, Jimi Hendrix, etc.)

## BASE 4 (JAZZ BLUES)

Aquí tenemos comienzo anacrúsico y la típica vuelta de blues de doce compases, pero con el *swing* de jazz, usando preferentemente negras, figura base del "*walking*" (base caminante), pilar fundamental del jazz. Este estilo usa también corcheas atresilladas y por supuesto, tresillos.

Incorporamos el silencio de corchea y la ligadura de prolongación. He usado fundamentalmente la escala de blues y la escala mixolidia. Aquí he optado por escribirles la digitación en toda una vuelta completa, para que, usando el mismo criterio, nos aboquemos a la segunda y tercer vuelta. El Bb del compás 1 lo tocamos en la tercer cuerda y el Bb del compás 13, en la cuarta cuerda (¿leyeron la base 1?). Desde esta última posición podemos acceder más fácilmente a zonas más agudas del bajo, como en el compás 15 o en los compases 27 y 28. La segunda nota de la ligadura de expresión del compás 37 es una cuerda al aire. Entonces, para que suene sin que la pulsemos con la mano derecha, debemos "enganchar" la cuerda con el dedo índice de la mano izquierda y soltarla inmediatamente. Tóquenlo y escúchense.

Recomiendo analizar compás por compás, las notas que he utilizado y notar las diferencias entre las tres vueltas del tema.

(Escuchar a Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Charlie Mingus, Wayne Shorter, etc.)

## BASE 5 (RHYTHM and BLUES)

Este es un tipo de blues más emparentado con el rock, donde la figura básica es la corchea atresillada y el tresillo, en orden de importancia. Incorporamos la apoyatura.

En las tres vueltas, por lo general, se mantienen las corcheas atresilladas en los tres primeros tiempos, cambiando de especie el cuarto tiempo. Usamos, obviamente, la escala de blues.

En el compás 25 nos encontramos con una ligadura de expresión que no contiene cuerda al aire (como en la base 4). Aquí pulsamos la primer nota y la segunda suena cuando la mano izquierda pisa la nota, obviamente, con decisión y fuerza. Y en el compás 27 encontramos el otro caso de ligaduras de expresión, esta vez hecha con el mismo dedo, arrastrándolo de un traste al otro.

Para darle más sabor de blues a la base de bajo, recomiendo tocar *staccato* la primer corchea de cada par de corcheas atresilladas, y *marcato* la segunda.

Ejemplo:  etc.-

(Escuchar a Eric Clapton, Jimi Hendrix, B.B. King, Freddie King, Albert King, Peter Green, Otis Rush, etc.)

### BASE 6 (ROCK and ROLL)

Los elementos son similares a la base anterior, con un pulso algo más rígido. La primera corchea de cada tiempo deberá sonar *staccato*. Nótese que en la primera vuelta estamos tocando sólo tónicas de los acordes. En la segunda vuelta tocamos notas diferentes en el 4º tiempo, y en la tercera incorporamos tresillos. Usé la escala de blues.

En el compás 33 pulsamos el *re* con tres dedos diferentes para poder cambiar de posición. Está hecho ex profeso para tal práctica.

(Escuchar a The Beatles, Rolling Stones, Faces, Fleetwood Mac, Status Quo, Johnny Winter, Rick Derringer, etc.)

### BASE 7 (METAL)

Aquí las corcheas vuelven a tener su valor normal, de medio tiempo cada una. Nótese la profusión de juegos de tónica y octava, cosa de llenar más todo el espectro de graves, la importancia de las síncopas, los contratiempos en los compases 20 y 21 y la incorporación del acento: >. En el compás 17 encontramos dos notas correlativas tocadas por el mismo dedo. Eso es correcto, si es para beneficio de una digitación más cómoda y útil. Aquí la escala predominante es la pentatónica menor con notas de paso.

(Escuchar a Judas Priest, Iron Maiden, Billy Sheehan, Ingwie Malmsteen, Steve Vay, etc.)

### BASE 8 (REGGAE)

He aquí uno de los estilos más interesantes, bajísticamente hablando, donde el uso de los silencios se convierte en algo esencial, aliado con el *staccato*. Este tema es un "reggae" algo occidentalizado, (es mi culpa por no haber nacido en Jamaica), pero nos hará comprender algunos de sus secretos. (A veces dice más un silencio que veinte notas tocadas en un segundo.)

Incorporamos silencios de semicorchea y *popping* en los compases 4 y 28 y *slapping* en el compás 5. Al pie del tema, vemos que dice *Fade out* en **B**. Eso quiere decir que, luego de tocar el compás 28 vamos al compás 5 y de ahí tocamos hasta el compás 16 y volvemos a comenzar del 5 hasta el 16, etc.

(Escuchar a Bob Marley, Peter Tosh, The Specials, y a otros "reggaeros" e investigar sus estilos bajísticos.)

### BASE 9 y BASE 9 CIFRADO (LATIN)

Mucho más cercano al **latín jazz**, este tema es una resultante muy personal de haber escuchado todo tipo de música sudamericana, desde Brasil hasta Puerto Rico. Nótese la profusión de ligaduras, síncopas y los dos "*patterns*" bien diferenciados, uno en el primer compás y otro en el compás 22. En

un trabajo profesional, seguramente nos hubieran dado una partitura como la de la base 9 cifrado, mostrándonos los "patterns" a imitar en los otros compases y la rítmica de acordes.

(Escuchar a cualquier brasileño, Jorge Dalto, Clare Fisher, Irakere, Caldera, Tania María, Eddie Palmieri, etc.)

### BASE 10 (FUSION)

Este es un tema especialmente compuesto para ilustrar lo más posible las combinaciones de semicorchea con silencios de semicorchea. El estilo del jazz que comenzó en los '80 encuadra a la perfección con este mismo tipo de ejemplo.

Básicamente usé la escala de blues y la pentatónica menor con notas de paso, en casi todas las combinaciones posibles, siempre en la tonalidad de FA# menor. Se notan claramente en el compás 20 y en los 27 al 30. Recomiendo leer compás por compás, detenidamente, e ir encadenando uno a uno, para no perder la hilación de las frases.

Aquí incorporamos el *slapping* (compás 31) y el *vibrato*, que consiste en agitar algún dedo de la mano izquierda, con el que pulsamos la nota respectiva. Nótese la inclusión de un seisillo en el compás 30 y la importancia de la ligadura de expresión.

(Escuchar a Pat Metheny, Allan Hollsworth, Weather Report, John Scofield, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Miles Davis, Yellow Jacket, etc.)

### BASE 11 (JAZZ WALTZ)

Este es un estilo muy usado en jazz, el que me pareció interesante incorporar también como un medio de práctica del 3/4. El acompañamiento es simple, usamos tónicas, quintas justas, arpegios, y toda la variedad rítmica y de adornos posibles. Esperar los dos compases de pulso antes de comenzar a tocar.

(Escuchar toda la discografía de Bill Evans, pianista)

### BASE 12 (SOLO)

Por último, he aquí un solo especialmente escrito para ilustrar cómo utilizar el bajo como un instrumento melódico y no de mero acompañamiento, explorando las extensiones más agudas del instrumento. Hay 2 compases de pulso antes del comienzo.

Analizando detenidamente compás por compás, encontraremos casi todos los tópicos que hemos estudiado en este libro, como por ejemplo:

	ESCALAS	ARPEGIOS	TRIADAS
<b>COMPASES:</b>	1 y 2	9 y 10	33
	5 y 6	13 y 14	39 y 40
	20 y 21	19 y 20	41
	29 y 30	25 y 26	42 y 43
	31 y 32	81	52
	45 y 46	—	53 y 54
	47	—	54 y 55
	61 y 62	—	83
	63 y 64	—	—
	66	—	—

También usé ligaduras de prolongación y expresión, apoyaturas, síncopas, contratiempos, los tres tipos de adornos y embellecimientos, movimientos de octava, *staccato*, etc., además de tres nuevos elementos que detallo a continuación:

- a) En el compás 40 vemos en la digitación dos dedos 1 (índice), unidos por una barra, eso indica que debemos hacer "cejilla" en las dos cuerdas indicadas.
- b) En los compases 17 y 18 se formó una situación acórdica al ir tocando tres notas y dejarlas sonando a medida que las pulsamos. Eso forma un **acorde**.
- c) En el compás 53 vemos en el 1º y 3º tiempos dos corcheas sueltas, eso indica que deben tener un valor de medio tiempo cada una. De allí en más, seguirán siendo atresilladas.

Ahora veremos qué escalas usar para cada acorde:

**Jónica:** para Abmaj7/9, Bmaj7, Abadd9.

**Dórica:** para Ab-7/9, G-7/9, A-7/9, Bb-7/9, Db-6/9.

**Lidia:** para E maj7/#11, A maj7, Fmaj7/#11, Bb maj7/#11.

**Mixolidia:** para Gb7/13, Eb7 sus4, Db7/ 9/13, C7/ 9/13, D7/ 9/13, Eb7/ 9/13.

**Eólica:** para F-7/ 9/11.

**Menor armónica:** para Eb7/ b9/b13 (comenzando desde el 5º grado de la escala de Ab menor armónica.)

Por último, quiero acotar que si dejamos el estéreo a la derecha, o sea, la banda sin el bajo, podrán crear sus propias bases de bajo sobre lo que estará sonando. (Es como tener la banda en casa, lista para tocar para nosotros en el momento que queramos.)

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

¡ANIMO! ...

#### **Tocaron en las bases:**

Miguel "Botafogo" Vilanova, guitarra en bases 1,3,5,6 y 7.

Marcelo Sáenz, guitarra en bases 2,4 y 8.

Gerardo Gardelín, teclados en bases 4,5,6 y 9.

Gustavo Gregorio, teclados en bases 8,10,11,12 y ejemplos 1,2,3 y 4; toda la programación de baterías electrónicas Emulator y Roland 707, bajo eléctrico y composición.

BASE 1 (BALADA)

$\text{P} = 76$

Handwritten musical score for guitar, titled "BASE 1 (BALADA)". The score is written on a grand staff with six systems, each containing a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is C major (Cmaj7), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures per system, with chord changes indicated above the treble staff: Cmaj7, A-7, D-7, and G7.

The score includes fingerings for both hands, indicated by numbers 1-5. The left hand (L.H.) is labeled "DEDOS MANO IZQ. 1". The right hand (R.H.) is labeled "DEDOS MANO DEX. 1".

The score is divided into four systems, each containing a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled "1" on the left, the second "2", the third "3", and the fourth "4".

The score includes various annotations and corrections, such as "3'10", "5 LA", "5 RE", "3", "5 DO", "5 LA", "7 LA", "5 RE", "7 LA", "5", "5", "7 3", "Cmaj7", and "2".

The measure numbers are: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25.



BASE 3 (HEAVY ROCK)

Handwritten musical score for guitar, titled "BASE 3 (HEAVY ROCK)". The score is written on a six-line staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of several systems of music, each with a guitar-specific notation below the staff.

**System 1 (Measures 1-4):** Labeled with a circled "11" and "P2" in a box, and "A" in a box. Chords are F and Ab. Measure 1 has a whole note chord F (fingerings 1, 2, 3, 4) and a slash. Measure 2 has a whole note chord Ab (fingering 4) and a slash. Measures 3 and 4 have slashes.

**System 2 (Measures 5-8):** Labeled with "B" in a box. Chords are Bb, B, C, Ab, Bb. Measure 5 has a quarter note Bb (fingering 1), quarter note B (fingering 2), quarter note C (fingering 3), and quarter note Ab (fingering 4). Measure 6 has a quarter note Bb (fingering 1), quarter note Bb (fingering 3), quarter note Bb (fingering 2), and quarter note Bb (fingering 4). Measure 7 has a quarter note Bb (fingering 1), quarter note Bb (fingering 3), quarter note Bb (fingering 2), and quarter note Bb (fingering 4). Measure 8 has a quarter note Bb (fingering 1), quarter note Bb (fingering 3), quarter note Bb (fingering 2), and quarter note Bb (fingering 4). A circled "X4" is written above measure 5.

**System 3 (Measures 9-12):** Labeled with "F." and "Bb". Measure 9 has a quarter note F (fingering 1), quarter note F (fingering 2), quarter note F (fingering 3), and quarter note F (fingering 4). Measure 10 has a quarter note F (fingering 1), quarter note F (fingering 2), quarter note F (fingering 3), and quarter note F (fingering 4). Measure 11 has a quarter note F (fingering 1), quarter note F (fingering 2), quarter note F (fingering 3), and quarter note F (fingering 4). Measure 12 has a quarter note Bb (fingering 1), quarter note Bb (fingering 2), quarter note Bb (fingering 3), and quarter note Bb (fingering 4).

**System 4 (Measures 13-16):** Labeled with "C" in a box. Measure 13 has a quarter note C (fingering 3), quarter note C (fingering 2), quarter note C (fingering 3), and quarter note C (fingering 4). Measure 14 has a quarter note C (fingering 1), quarter note C (fingering 2), quarter note C (fingering 3), and quarter note C (fingering 4). Measure 15 has a quarter note C (fingering 1), quarter note C (fingering 2), quarter note C (fingering 3), and quarter note C (fingering 4). Measure 16 has a quarter note C (fingering 1), quarter note C (fingering 2), quarter note C (fingering 3), and quarter note C (fingering 4).

**System 5 (Measures 17-20):** Labeled with "C" in a box. Measure 17 has a quarter note C (fingering 1), quarter note C (fingering 2), quarter note C (fingering 3), and quarter note C (fingering 4). Measure 18 has a quarter note C (fingering 1), quarter note C (fingering 2), quarter note C (fingering 3), and quarter note C (fingering 4). Measure 19 has a quarter note C (fingering 1), quarter note C (fingering 2), quarter note C (fingering 3), and quarter note C (fingering 4). Measure 20 has a quarter note C (fingering 1), quarter note C (fingering 2), quarter note C (fingering 3), and quarter note C (fingering 4).

BASE 4 (JAZZ BLUES)

Handwritten musical score for guitar, titled "BASE 4 (JAZZ BLUES)". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a tempo marking of 110 = 120. The piece is divided into sections A, B, and C, with various chord progressions and fretting techniques indicated.

**Section A:** Chords: Bb7, Eb7, Bb7. Fretting: 1, 2 0 3 2, 1 0 1 2, 3 1 0 5 0.

**Section B:** Chords: Eb7, Bb7, G7. Fretting: 1 4 0 4, 4 3 1 3 1, 4 3 1 3 1 3, 4 1 3 1 2, 3 2 1 4 3.

**Section C:** Chords: C-7, F7, Bb7, G7, C-7, F7. Fretting: 2 3 1 3, 1 0 3 1 4, 1 2 3 2, 3 7 0 1 4 0, 2 4 1 4 1.

**Section D:** Fretting: 2 4 2 1 4 4, 8 6 5 9, 6 3 4 5 11 6, 3 4 5 11 6, 3 4 5 6.

**Section E:** Fretting: 4 7 5 5 8 7 5, 8 5 7 8, 8 5 7 8, 8 6 5, 7 8 10 12 10 13 12 10, 12 13.

29. 30. 31. 32. 33.

34. 35. 36. 37. 38.

BASE 5 (RHYTHM AND BLUES)

9. 10. 11. 12. 13.

Handwritten musical notation for measures 14-16. The top staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff contains a bass line with fingerings. Measure numbers 14, 15, and 16 are indicated below the staff.

Handwritten musical notation for measures 17-22. The top staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff contains a bass line with fingerings. Measure numbers 17, 20, 21, 22, and 23 are indicated below the staff.

Handwritten musical notation for measures 24-27. The top staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff contains a bass line with fingerings. Measure numbers 24, 25, 26, and 27 are indicated below the staff.

Handwritten musical notation for measures 28-31. The top staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff contains a bass line with fingerings. Measure numbers 28, 29, 30, and 31 are indicated below the staff.

Handwritten musical notation for measures 32-36. The top staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff contains a bass line with fingerings. Measure numbers 32, 33, 34, 35, and 36 are indicated below the staff.

# BASE 6 (ROCK AND ROLL)

$\frac{3}{4} = \frac{3}{4}$   $\frac{1}{2} = 108$

Handwritten musical notation for system 1, measures 23-29. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and fingerings (e.g., 2 1 2 3, 1 2, 3, 1, 1 2, 3). The lower staff contains a bass line with notes and fingerings (e.g., 5, 3 4 5, 3 4, 5, 4 3 2, 3 4, 5 4 3). Measure numbers 23, 24, 25, 26, 27, 28, and 29 are indicated below the staves. There are various annotations including 'C' in a box above measure 23, 'I' above measure 29, and 'sol' written above the bass line in measures 24, 25, and 27.

Handwritten musical notation for system 2, measures 30-34. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and fingerings (e.g., 3, 1 4, 2, 1 4 1, 1, 4 2, 2, 3 4 3 2, 1). The lower staff contains a bass line with notes and fingerings (e.g., 5, 3, 5, 3, 4, 7 7, 5, 4 3, 2). Measure numbers 30, 31, 32, 33, and 34 are indicated below the staves. There are various annotations including 'II' above measure 30, 'sol' written above the bass line in measures 30, 31, and 32, and '2 4' written below the bass line in measure 34.

Handwritten musical notation for system 3, measures 35-38. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 4 1 3 4). The lower staff contains a bass line with notes and fingerings (e.g., 0, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5). Measure numbers 35, 36, 37, and 38 are indicated below the staves. There are various annotations including 'sol' written above the bass line in measures 35, 36, and 37, and '2 4 5 5' written below the bass line in measure 38.

BASE 7 (METAL)

♩ = 144

**A** E7

**B**

X7

A7 E7

A7

F#7 A7 B7

D.C. y de a

E7

1. 3 1 2 1 2 3 1 3 1 2 3 1 3

2. 0 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

3. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

4. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

5. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

6. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

7. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

8. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

9. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

10. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

11. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

12. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

13. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

14. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

15. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

16. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

17. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

18. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

19. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

20. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

21. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

22. 7 0 7 0 7 0 5 0 7 0 7 0 5 6 7 4 7 5 6 7 5 7 0

# BASE 8 (REGGAE)

1<sup>st</sup> = 72 [A] G#-7/9 C#-7/9 D#-7/11 POP.

[B] G#-7/9 C#-7/9 D#-7/11

[C] G#-7/9

Handwritten musical notation for measures 18-21. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. The notes are written on a single staff with a bass line below. Chord symbols above the staff are: C#7/9, F#6/9, Bmaj7/9, and G#-7/9. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 18, 19, 20, and 21 are written below the staff.

Handwritten musical notation for measures 22-25, labeled 'I'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. The notes are written on a single staff with a bass line below. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 22, 23, 24, and 25 are written below the staff.

Handwritten musical notation for measures 26-28, labeled 'II'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. The notes are written on a single staff with a bass line below. Chord symbols above the staff are: C#7/9, F#7/9, and POP. The notes in measure 28 are crossed out with a large 'X'. The text 'FADE OUT enTB' is written across the end of the staff. Measure numbers 26, 27, and 28 are written below the staff.

BASE 9 (LATIN)

110=86 INTRO

I

1. 2. 3. 4.

II IA

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16.

17. 18. 19. 20.

Handwritten musical notation for measures 21-24. The top staff contains a melodic line with a circled 'B' above measure 22. The bottom staff contains a bass line with fingerings. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated below the staff.

Handwritten musical notation for measures 25-28. The top staff contains a melodic line. The bottom staff contains a bass line with fingerings. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated below the staff.

Handwritten musical notation for measures 29-32. The top staff contains a melodic line. The bottom staff contains a bass line with fingerings. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated below the staff.

Handwritten musical notation for measures 33-36. The top staff contains a melodic line with a circled 'CODA' above measure 36. The bottom staff contains a bass line with fingerings. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated below the staff.

Handwritten musical notation for measures 37-40. The top staff contains a melodic line with whole notes. The bottom staff contains a bass line with whole notes. Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated below the staff.

BASE 9 (Cifrado)

1. INTRO  $\frac{1}{2}$  96 C MAJ7/9

2. F MAJ7 / C (SIMILE) | I C MAJ7/9

3. F6/C

4. II C MAJ7/9

5. D-7/G

6. A C MAJ7/9

7. A-7 / 9<sup>1</sup> E-7/9 Eb MAJ7/9 D-7/9

8. G7/13 F#7 F#7 F#7<sup>b9</sup> B-7/9

9. G-7/9 F#-7/#5 F°7 G#-7/b5

10. C#7/b9 F# MAJ7

11. D D7/9 G7/13 C MAJ7/9 A-7/9 (SIMILE)

12. D-7/9 G7/13 A-7/9 G-7/9 D-7/9 G7/13 C MAJ7/9 A-7/9

13. I Ab MAJ7 (SIMILE) Ab MAJ7#11 Ab MAJ7 G7 sus4/9 G7/9

14. II Ab MAJ7 (SIMILE) Ab MAJ7#11 Ab MAJ7 G7 sus4/9 G7/9

15. CODA F#-7/b5 F MAJ7 E-7/b5 Eb MAJ7/9 D-7/9 Db MAJ7/9 C MAJ7/9

BASE 10 (FUSION)

Handwritten musical score for guitar, titled "BASE 10 (FUSION)". The score is written on six systems of two staves each, with a tempo marking of  $1/4 = 100$  at the top left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with fretboard diagrams. The piece is divided into sections labeled A and B. Section A spans measures 1 through 14, and Section B spans measures 15 through 20. Measure numbers 1 through 20 are indicated at the beginning of each system. The notation includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some measures featuring complex rhythmic figures and others featuring simpler, more melodic passages. The score is written in a clear, legible hand, and the overall style is that of a fusion or jazz-influenced guitar piece.

Handwritten musical notation for measures 21-23. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 21 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 2, 2, 2, 4. Measure 22 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 2, 4, 0, 2, 4, 0, 2, 4, 0. Measure 23 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 2, 4, 0, 2, 4, 0, 2, 4, 0, 2. The word "POP." is written above the treble staff in measure 23.

Handwritten musical notation for measures 24-26. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 24 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 2, 4, 2, 4, 4, 2. Measure 25 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 2, 0, 2, 0, 2. Measure 26 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 2, 0, 2, 0, 2. The words "POP." and "VIB." are written above the treble staff in measures 24 and 25 respectively.

Handwritten musical notation for measures 27-28. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 27 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 0, 1, 2, 0, 2, 3, 4, 2, 3, 4. Measure 28 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 0, 1, 2, 0, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 4, 5, 4, 2, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 4, 2, 4. The word "VIB." is written above the treble staff in measure 28.

Handwritten musical notation for measures 29-31. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 29 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 4, 1, 2, 1, 3, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4. Measure 30 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 5. Measure 31 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 4, 2, 4, 0, 2. The words "POP." and "SLAP" are written above the treble staff in measures 30 and 31 respectively.

Handwritten musical notation for measures 32-33. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 32 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 1, 4, 2, 4, 3, 4, 2, 1. Measure 33 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with fret numbers 2, 4, 3, 4, 2, 2, 3, 2. The word "VIB." is written above the treble staff in measure 33.

# BASE 11 (JAZZ WALTZ)

Handwritten musical score for "BASE 11 (JAZZ WALTZ)". The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as chords, accidentals, and fingerings.

**Measure 1:** Treble clef, 3/4 time signature. Chord:  $CMA7 \uparrow / 9$ . Fingering: 3, 4, 3, 2, 1. Bass clef: 3.

**Measure 2:** Treble clef, Chord:  $FMA7 \uparrow / 6$ . Fingering: 5, 3, 2, 3, 5, 5. Bass clef: 5, 3.

**Measure 3:** Treble clef, Chord:  $FMA7 \uparrow / 6$ . Fingering: 3, 2, 3, 5, 5, 3. Bass clef: 3, 5, 3.

**Measure 4:** Treble clef, Chord:  $FMA7 \uparrow / 6$ . Fingering: 3, 4, 3, 1, 1, 1. Bass clef: 3, 5.

**Measure 5:** Treble clef, Chord:  $CMA7 \uparrow / 9$ . Fingering: 3, 2, 3, 4, 1. Bass clef: 3, 5.

**Measure 6:** Treble clef, Chord:  $FMA7 \uparrow / 6$ . Fingering: 1, 4, 1. Bass clef: 3, 5.

**Measure 7:** Treble clef, Chord:  $A-7 / 9$ . Fingering: 1, 2, 3. Bass clef: 3, 5.

**Measure 8:** Treble clef, Chord:  $E-7$ . Fingering: 1, 2, 3. Bass clef: 3, 5.

**Measure 9:** Treble clef, Chord:  $F-7$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 7, 7. Bass clef: 3, 5.

**Measure 10:** Treble clef, Chord:  $Bb7 / 11$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 7, 7. Bass clef: 3, 5.

**Measure 11:** Treble clef, Chord:  $EbMA7 \uparrow / 9$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 12:** Treble clef, Chord:  $AbMA7 \uparrow$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 6. Bass clef: 3, 5.

**Measure 13:** Treble clef, Chord:  $D-7 / 9$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 14:** Treble clef, Chord:  $G7 / 13$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 15:** Treble clef, Chord:  $E-7$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 16:** Treble clef, Chord:  $A7 / 11$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 17:** Treble clef, Chord:  $D-7 / 11$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 18:** Treble clef, Chord:  $Bb7 / 11$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 19:** Treble clef, Chord:  $E-7$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 20:** Treble clef, Chord:  $BbMA7 \uparrow$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 21:** Treble clef, Chord:  $D-7 / 11$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 22:** Treble clef, Chord:  $Bb7 / 11$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 23:** Treble clef, Chord:  $E-7$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

**Measure 24:** Treble clef, Chord:  $BbMA7 \uparrow$ . Fingering: 3, 4, 5, 6, 5, 4. Bass clef: 3, 5.

Handwritten musical notation for measures 25-28. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. Chord symbols above the staff are B-7/b5, E7/b9, and F#m7/#11. The bass line shows fingerings: 8, 8, 6, 16.7, 9, 8, 7, 0, 27. 0, 29. 1.

Handwritten musical notation for measures 29-32. The notation includes a treble clef and a common time signature. Chord symbols above the staff are B°7. The bass line shows fingerings: 3, 1, 30. 1, 31. 3, 1, 32. 2.

Handwritten musical notation for measures 33-36. The notation includes a treble clef and a common time signature. Chord symbols above the staff are E°7. The bass line shows fingerings: 4, 3, 2, 4, 3, 2, 6.

Handwritten musical notation for measures 37-40. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Chord symbols above the staff are Bb7sus4 and Bbadd9. The bass line shows fingerings: 6, 7, 8, 6, 8, 8, 8, 40. 6, 8.

Handwritten musical notation for measures 41-44. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Chord symbols above the staff are Fadd9. The bass line shows fingerings: 8, 6, 5, 6, 8, 1, 43. 1, 44. 3, 3.

Handwritten musical notation for measures 45-46. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Chord symbols above the staff are Bb. The bass line shows fingerings: 45. 1, 46. 6.



Abmaj7/9

25. 26. 27. 28.

Bmaj7

29. 30. 31. 32.

Ab-7/9

33. 34. 35. 36.

Ab-7/9

37. 38. 39. 40.

6-7/9

41. 42. 43. 44.

6-7/9

45. 46. 47. 48.

Handwritten musical notation for the first system, measures 58-60. The top staff shows a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff shows a bass line with fingerings. Chord symbols above the staff include  $F_{maj7}/A$ ,  $Bb_{maj7}/\sharp C$ ,  $A-7/9$ , and  $D7/13$ . Measure numbers 58, 59, and 60 are indicated.

Handwritten musical notation for the second system, measures 61-63. The top staff shows a melodic line with slurs and triplets. The bottom staff shows a bass line with fingerings. Chord symbols include  $Bb-7/9$ ,  $Eb7/13$ ,  $Bb-7/9$ , and  $Eb7/13$ . Measure numbers 61, 62, and 63 are indicated.

Handwritten musical notation for the third system, measures 64-66. The top staff shows a melodic line with slurs and triplets. The bottom staff shows a bass line with fingerings. Chord symbols include  $A_{b7}/9$  and  $Db-6/9$ . Measure numbers 64, 65, and 66 are indicated.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 67-69. The top staff shows a melodic line with slurs and triplets. The bottom staff shows a bass line with fingerings. Chord symbols include  $A_{b7}/9$  and  $Db-6/9$ . Measure numbers 67, 68, and 69 are indicated.

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 70-72. The top staff shows a melodic line with slurs and triplets. The bottom staff shows a bass line with fingerings. Chord symbols include  $A_{b7}/9$  and  $Db-6/9$ . Measure numbers 70, 71, and 72 are indicated.

Handwritten musical notation for the sixth system, measures 73-75. The top staff shows a melodic line with slurs and triplets. The bottom staff shows a bass line with fingerings. Chord symbols include  $F-7/9$  and  $Eb7/13$ . Measure numbers 73, 74, and 75 are indicated.

Handwritten musical notation for measures 22-25. The staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 22. Chords are indicated above the staff:  $\text{E}$  in measure 22,  $\text{A}^{\flat}\text{maj7}/9$  in measure 23, and  $\text{G}^{\flat}7/13$  in measure 25. The bass line contains fingerings: 18, 17 20, 18, 15 15, 17 15, 17.

Handwritten musical notation for measures 27-31. The staff shows a melodic line with a sharp sign in measure 29. Chords are indicated above the staff:  $\text{E}^{\flat}\text{maj7}/\#11$  in measure 27,  $\text{G}^{\flat}7/13$  in measure 31. The bass line contains fingerings: 10 11, 10 11, 13, 11, 15, 14, 13, 14 16, 14, 15.

Handwritten musical notation for measures 33-37. The staff shows a melodic line with a sharp sign in measure 35 and a triplet of eighth notes in measure 37. Chords are indicated above the staff:  $\text{A}^{\flat}\text{maj7}/9$  in measure 33, and  $\text{G}^{\flat}7/13$  in measure 37. The bass line contains fingerings: 16, 16, 16, 17, 17, 20, 18, 18, 15, 19, 15, 13, 15, 13, 11, 16, 15, 18, 16.

Handwritten musical notation for measures 83-87. The staff shows a melodic line with a sharp sign in measure 85 and a triplet of eighth notes in measure 87. Chords are indicated above the staff:  $\text{E}^{\flat}\text{maj7}/\#11$  in measure 83,  $\text{E}^{\flat}7\text{sus4}$  in measure 87. The bass line contains fingerings: 10 18, 11, 14 13, 12, 13, 14, 16 14, 13.

Handwritten musical notation for measures 89-91. The staff shows a melodic line with a sharp sign in measure 91. Chords are indicated above the staff:  $\text{A}^{\flat}\text{add}9$  in measure 91. The bass line contains fingerings: 12 13, 15, 17, 13.

# CAPITULO IX

## Práctica de slapping-popping y armónicos

### Práctica N°1: Slapping-Popping

He aquí cuatro ejemplos, de 8 compases cada uno (excepto los ejemplos 4 A y B), que muestran cómo se puede acompañar cualquier cifrado de acordes con esta técnica.

Primero escucharán cada ejemplo de 8 compases con un acompañamiento común, pulsado (ejemplos A) y luego la misma progresión de acordes, tocando otra base diferente con bajo Slapping-Popping (ejemplos B). De todas maneras, podemos convertir prácticamente cualquier línea de bajo al estilo SLAPP.

El ejemplo 1-B deberá ser tocado íntegramente con Slapping, ya que está especialmente compuesto para practicar tal técnica. En el primer compás del ejemplo 1-B encontrarán una figura parecida a la negra, ya que en vez de un pequeño círculo relleno tiene una cruz. Eso significa un sonido percutido. Es un sonido indeterminado, hay que apagarlo con una leve presión de la mano izquierda sobre el diapasón. Recomiendo experimentar con ideas propias.

Los ejemplos 2-B, 3-B y 4-B serán tocados con las dos técnicas, Slapping y Popping.

(Escuchar a Stanley Clarke, Marcus Miller, Darryl Jones, Abraham Laboriel, Robert "Pops" Powell, Tony Levin, Jimmy Haslip, etc.)

### Práctica N°2 : Armónicos

Aquí se escucharán diversos acordes efectuados con armónicos y nota grave pisada (ver gráfico nº10). Al no tener los acordes relación entre sí, no será necesario dar explicaciones específicas para el uso del cassette. Antes de cada uno de ellos irá el anuncio de su nombre respectivo.

Notemos la similitud de ciertos armónicos como B add 9, E 6/9, A6/9, D maj7, Gmaj 7/11 y G -7/11. Todos ellos están constituidos por los armónicos 10, 13 y 16, pero con una nota de bajo diferente. En los ejemplos que he dado hay otros casos similares. Descúbranlos.

Y no olviden que para constituir un acorde las notas más importantes, además de la tónica, son la tercera y la séptima, ya sean mayores o menores.

(Escuchar toda la discografía de Jaco Pastorius y Bunny Brunel)

EJEMPLO 1A

E-7 (REPITE 4 VECES)

EJEMPLO 1B

SLAPPING (REPITE 4 VECES)

EJEMPLO 2A

(REPITE 4 VECES)

(REPITE 4 VECES) EJEMPLO 2B

F#6 POP. F#7sus4 F#6 F#7sus4 B7 A7

EJEMPLO 3A

E- (REPITE 4 VECES) A-

EJEMPLO 3B

POP. (REPITE 4 VECES) POP. A-

**EJEMPLO 4A**

B (REPITE 4 VECES) A6

**EJEMPLO 4B**

B POP. (REPITE 4 VECES) A6

SLAP

## BIBLIOGRAFIA

- "Teoría de la Música" de Alberto Williams.
- "Teoría musical y armonía" de Enric Herrera.
- "Slap it!" de Tony Oppenheim.
- "Armónicos para el Bajo Eléctrico" de Adam Novick.
- "Apuntes de Armonía" de Juan Carlos Cirigliano.
- "Conceptos de Armonía y Composición" de Miguel "Botafogo" Vilanova.