

ARMONÍA EN CAPAS

Enfrentando el milenarior
dilema de **QUÉ** notas sobre
QUÉ acorde **QUED**an bien

(en la guitarra)

por **Pedro Bellora**



Atención...

ESTÁS VIENDO UNA VERSIÓN “PARA IMPRIMIR”

No es la versión completa del libro!

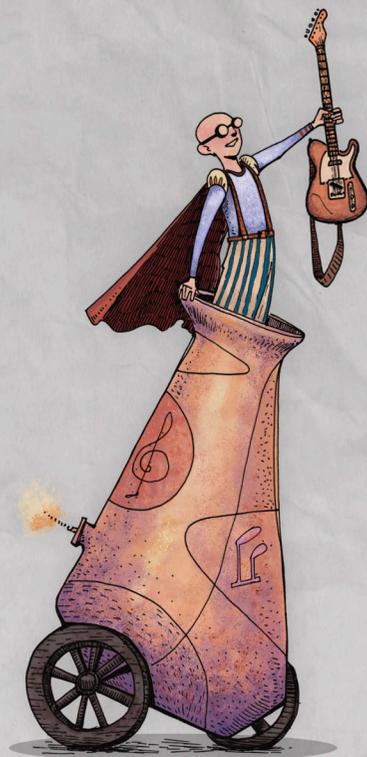
Este PDF solo contiene las páginas esenciales: resúmenes, tablaturas y demás información que realmente vale la pena tener por impreso.

La idea es que tengas el libro completo en tu computadora, y puedas imprimir este PDF para colocar sobre el atril a la hora de la práctica. Por supuesto también podés imprimir las casi 700 páginas del libro completo, pero muchas de esas páginas solo las leerás una vez y quizás no vale la pena gastar tantos árboles por eso... cierto?

La versión completa está disponible para descarga gratuita desde www.pedrobellora.com.ar .

Cualquier consulta, mi mail es pbellora@gmail.com .

Gracias por tu interés en “Armonía en Capas”!

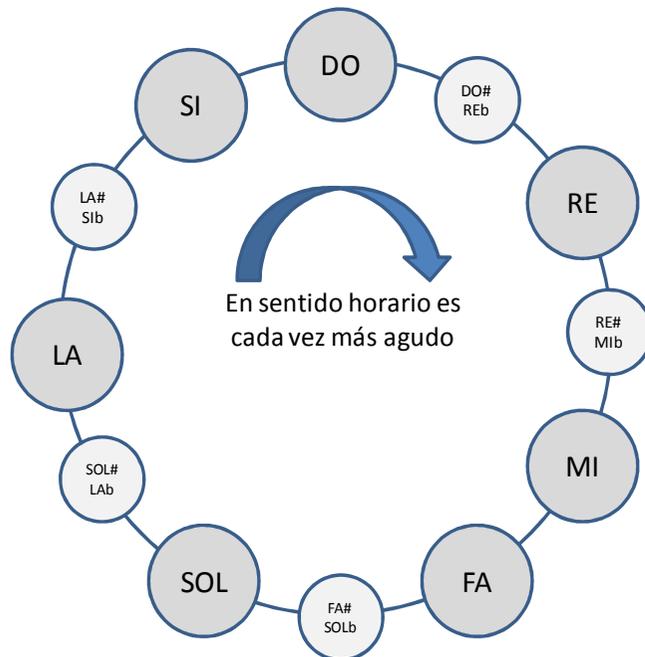


PRIMERA CAPA:
NOTA-RAÍZ

“Hágase el acorde...”
y se creó la nota-raíz.

Escala cromática

La escala cromática tiene todas las notas que existen así que, de algún modo, es la única escala que hace falta aprender... las demás escalas son simplemente subconjuntos de esta escala base. Cualquier escala que se te ocurra, de cualquier época y de *prácticamente* cualquier lugar, está dentro de la escala cromática.



- De DO a RE hay una distancia que se llama “tono”.
- De DO a DO# hay un “semitono” (medio tono).
- “#” es sostenido y “b” es bemol.
- Aunque DO# y REb sean en realidad la misma nota, el DO# tiende a subir y el REb tiende a bajar.
 - Un DO# quiere ir a RE (“los sostenidos suben”) y un REb quiere ir a DO (“los bemoles bajan”).
 - Podrías decir “DO, DO#, RE, DO#, DO”, pero según el punto anterior es más lógico decir “DO, DO#, RE, REb, DO”.
- Entre MI y FA hay un semitono; lo mismo sucede entre SI y DO.
 - No suele decirse MI# porque eso directamente es un FA. No suele decirse SI# porque eso directamente es un DO.
 - Entonces, si termina en “I” no tiene sostenido: “MI” no tiene sostenido, “SI” no tiene sostenido.
 - Tampoco suele usarse DOb, porque eso es un SI... ni FAb, que es un MI.

Teniendo en claro esto de las notas, es hora de ver los diagramas de los tres sectores principales del diapasón.

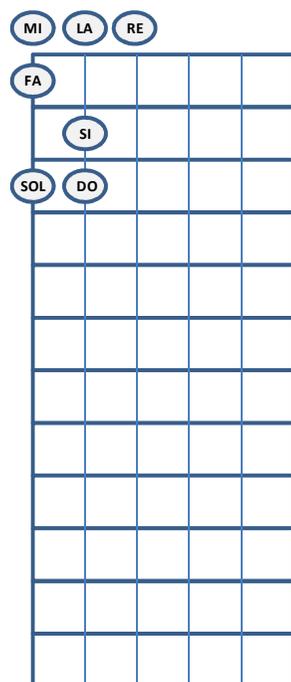
No creo que haga falta, pero por las dudas no está mal repasar la cuestión del “**cifrado americano**”:

A es LA y de ahí avanzan en orden... B es SI, C es DO, D es RE, E es MI, F es FA, G es SOL. A la hora de escribir, cuando estamos hablando de “la nota LA” voy a decir “tocar un LA”, mientras que si tenemos que tocar “el acorde de LA mayor”, voy a decir “tocar un A”. Será evidente al irlo practicando!

Diagramas

Las notas del primer sector

Estas serían las notas del primer lugar de la guitarra.



Partitura musical que muestra la melodía y los números de trastes para las cuerdas.

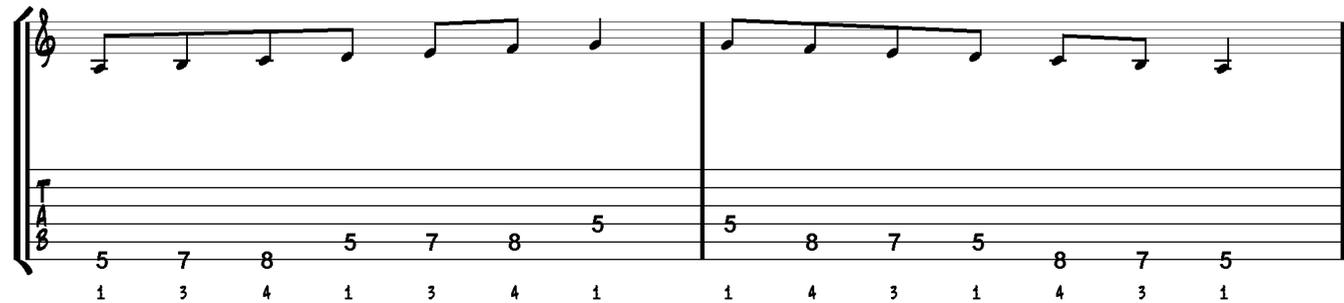
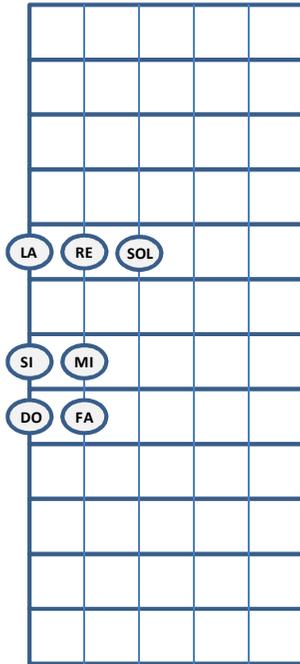
Te recomiendo tocar esto asegurándote de estar **diciendo el nombre de cada nota**. Si simplemente movés los dedos, realmente no vale la pena. Personalmente prefiero decir los nombres en voz alta, aunque los que me escuchan duden de mi cordura (con buenos motivos, probablemente). Si tuvieras que tocar un sostenido o un bemol (que son *alteraciones* a una nota *natural*), es muy sencillo: buscás la nota natural y, si es un sostenido, tocás un traste arriba; si es un bemol, tocás un traste abajo.

Así que un SOL# sería el 4to traste de la 6ta cuerda. Un SOLb sería el 2do traste de la 6ta cuerda. Una auténtica pavada. Lo único que puede presentar alguna duda es cómo hacer un bemol de una nota al aire. Es decir, tocar por ejemplo un LAB. El LA es 5ta cuerda al aire, así que no podés bajar de ahí. Si pensás esa nota como un SOL# (porque LAB es la misma nota que un SOL#), será evidente que es el 4to traste de la 6ta cuerda.

Dicho sea de paso, esto de que un mismo lugar de la guitarra tenga dos nombres es lo que se llama "enarmonía". DO# y REb son, enarmónicamente hablando, la misma nota... el DO# tiende a subir (yendo por ejemplo a RE) mientras que el REb se muere de ganas de bajar (yendo por ejemplo a DO).

Las notas del segundo sector

Pasando la mano hacia el próximo sector, te queda lo siguiente:

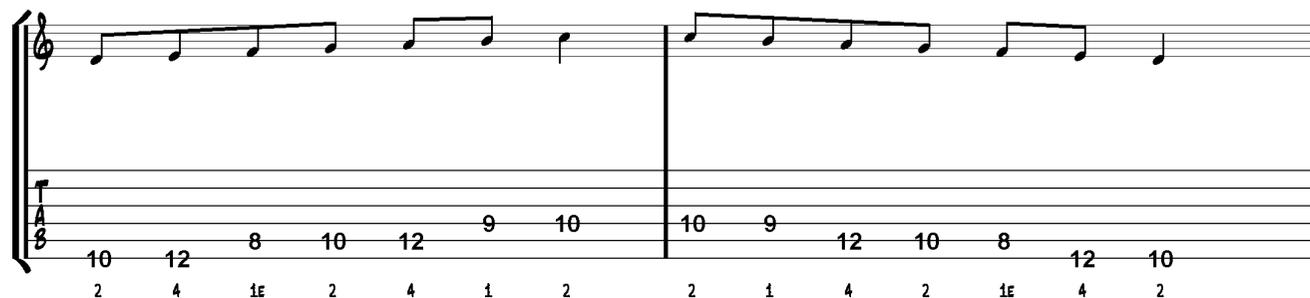
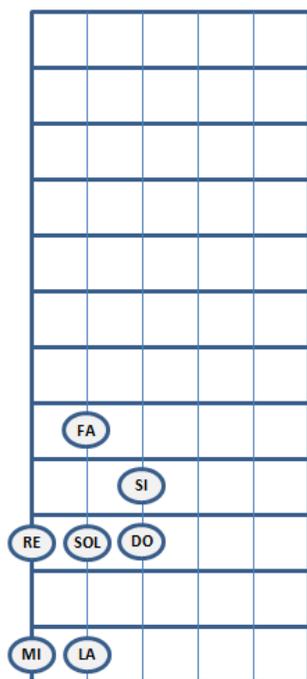


Al igual que antes, te recomiendo tocar esto repitiendo los nombres de cada nota en voz alta. Si no hacés esto, simplemente estás moviendo los dedos de una forma que tampoco es tan interesante, cierto?

Aprovechando que me queda un espacio en blanco en la hoja, quisiera decirte que este 2do sector es para mí el más conveniente si te interesa aprender a leer en el instrumento. En general aprendemos a leer partituras usando el 1er sector, pero eso tiene un par de desventajas: no tiene suficientes notas agudas (es decir que es muy grave para lo que es una partitura normal tipo Real Book) y las cuerdas al aire suenan muy distinto a las notas pisadas.

Las notas del tercer sector

Como podés ver, la tercera posición –sin entrar en discusiones políticas- es más amplia que las anteriores:



Si repasás un par de veces estos diagramas, asegurándote de estar diciendo la nota en voz alta, probablemente ya tengas memorizadas las notas de 6ta y 5ta cuerda⁷ en los tres sectores de la guitarra.

El objetivo es aprender las notas de cada lugar de la guitarra, pero *en cuotas*:

- La división vertical es ir posición por posición... de ahí los tres sectores.
- La división horizontal es ver únicamente las dos cuerdas más graves... veremos las próximas en futuros tomos de este libro.

Voilà, tenemos en claro las notas que servirán para *anclar* los acordes y las posiciones de las escalas.

⁷ ... aunque también hizo falta incorporar algunas notitas en 4ta cuerda, es verdad!

Análisis

Con “análisis” me refiero a interpretar un cifrado (un “nombre de acorde”) y saber cómo demonios tocar eso usando, en este caso, únicamente las notas-raíz.

Como imaginarás, no hay mucho misterio...

- Si es un A (“LA mayor”), la nota-raíz es LA.
- Si es un Am (“LA menor”), la nota-raíz es LA.
- Si es un F#m7(b5) (“FA sostenido menor séptima bemol cinco”), la nota-raíz es FA#.
- Si es un Db7(b9,#9,b13) (“RE bemol séptima bemol nueve sostenido nueve bemol trece”), la nota-raíz es REb.

En fin, si solo tocás notas-raíz la vida es fantásticamente sencilla.

No te interesa el tipo de acorde, solo te interesa dónde está la nota-raíz.

“Hiciste una sección entera para únicamente decir esta tontería?”, escucho decir al lector. Es que, más adelante, esto del análisis se irá complicando al agregar notas y tocar tríadas, pentatónicas, etc.... no está mal apreciar esta simpleza mientras dure. Porque no va a durar mucho!

Práctica

Probablemente todo esto te resulte muy básico pero, aún así, no está mal probar cómo resulta tocar únicamente la nota-raíz de cada acorde. A continuación verás una manera de practicar esto sobre cada una de las bases (“audio de acompañamiento”) que acompañan a este libro. Si todavía no tenés los audios de acompañamiento, podés descargarlos desde mi sitio web: www.pedrobellora.com.ar.

Si considerás que vale la pena practicar este recurso, te recomiendo firmemente hacer un *plan de práctica*. Eso podría ser algo por el estilo:

- Voy a practicar “notas-raíz” todos los días, durante tres días.
- Para esto voy a imprimir las hojas de los ejercicios (que están a continuación) y ponerlas en el atril.
- En un reproductor de música voy a armar la lista de las bases, en el mismo orden de las partituras.
- Como el total de las bases tiene una duración de unos 25 minutos, eso significa que en menos de media hora voy a haber recorrido todos los ejercicios.

Por supuesto, esto no es más que un ejemplo... nadie mejor que vos para definir tu propio plan de práctica.

Practicando sobre "DO mayor"

The diagram shows three sectors of a guitar neck for practicing the note DO. Each sector is represented by a treble clef staff and a bass staff. The notes are indicated by a 'D' on the staff and a number on the bass staff. The sectors are labeled (1ER SECTOR), (2DO SECTOR), and (3ER SECTOR).

Sector	Staff Note	Bass Staff Fingering
(1ER SECTOR)	D	3
(2DO SECTOR)	D	8
(3ER SECTOR)	D	10

En cada sector tenemos la nota DO. Los dos primeros sectores corresponden a la misma nota en el pentagrama (el mismo DO en la misma octava –ni más agudo ni más grave-) pero al estar en una cuerda distinta tiene un timbre completamente diferente... esto es algo fascinante de la guitarra: distintas cuerdas tienen las mismas notas pero con diferente sonido.

Prestale por favor mucha atención a la digitación. Esto es algo muy importante, ya que determina la posición de la mano. Muy sencillo, lo sé, pero se pondrá interesante muy pronto!

Practicando sobre "DO menor"

Estamos solamente tocando la nota-raíz, así que no importa que el acorde sea mayor o menor. Podés tocar lo mismo que antes tocaste sobre DO mayor.

The diagram shows three sectors of a guitar neck for practicing the note DO menor. Each sector is represented by a treble clef staff and a bass staff. The notes are indicated by a 'D' on the staff and a number on the bass staff. The sectors are labeled (1ER SECTOR), (2DO SECTOR), and (3ER SECTOR).

Sector	Staff Note	Bass Staff Fingering
(1ER SECTOR)	D	3
(2DO SECTOR)	D	8
(3ER SECTOR)	D	10

Practicando sobre “SOL mayor”

Seguimos con cosas poco complicadas!

Musical notation for practicing G major on guitar. The notation is divided into three sectors: (1ER SECTOR), (2DO SECTOR), and (3ER SECTOR). The first sector shows a treble clef, a G note on the second line, and a guitar tablature with a 3 on the third string. The second sector shows a G note on the second line and a guitar tablature with a 5 on the fifth string. The third sector shows a G note on the second line and a guitar tablature with a 10 on the tenth string.

Practicando sobre “SOL menor”

Es solo la nota-raíz, así que sigue siendo lo mismo...

Musical notation for practicing G minor on guitar. The notation is divided into three sectors: (1ER SECTOR), (2DO SECTOR), and (3ER SECTOR). The first sector shows a treble clef, a G note on the second line, and a guitar tablature with a 3 on the third string. The second sector shows a G note on the second line and a guitar tablature with a 5 on the fifth string. The third sector shows a G note on the second line and a guitar tablature with a 10 on the tenth string.

Ok, cuál es el sentido de estar haciendo algo tan básico?

El sentido es ir paso-a-paso. No saltarse nada, ni asumir que algo es obvio. Esta primera parte parece ser absolutamente prescindible, pero forma parte de la filosofía de ir paso-a-paso practicando en la guitarra cada concepto que vemos.

Además, acá entre nosotros... de vez en cuando es una linda sensación que un libro parezca ser “demasiado fácil”, cierto?

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

Quizás la progresión (es decir, secuencia de acordes) más básica en la música es lo que llaman un "II-V-I" ("segundo quinto primero"). En la escala de DO esto vendría a ser Dm7 (el segundo grado de la escala), G7 (el quinto grado de la escala) y Cmaj7 (el primer grado de la escala). Más adelante veremos de dónde salen estos acordes (en base a la armonización de la escala mayor) pero, mientras tanto, no está mal mostrarle al oído las cosas a las que después le pondremos un nombre.

En el primer sector:

Handwritten musical notation for the first sector. The top staff is in treble clef with a G-clef. The bottom staff is a guitar tab with a G-clef. Above the staff are four measures labeled Dm7, G7, Cmaj7, and Cmaj7. The notes in the treble clef are: D4, F4, A4, C5; G4, B4, D5, F5; C5, E5, G5, B5; C5, E5, G5, B5. The guitar tab shows: 0, 3, 3, 3.

En el segundo sector:

Handwritten musical notation for the second sector. The top staff is in treble clef with a G-clef. The bottom staff is a guitar tab with a G-clef. Above the staff are four measures labeled Dm7, G7, Cmaj7, and Cmaj7. The notes in the treble clef are: D4, F4, A4, C5; G4, B4, D5, F5; C5, E5, G5, B5; C5, E5, G5, B5. The guitar tab shows: 5, 5, 8, 8.

En el tercer sector:

Handwritten musical notation for the third sector. The top staff is in treble clef with a G-clef. The bottom staff is a guitar tab with a G-clef. Above the staff are four measures labeled Dm7, G7, Cmaj7, and Cmaj7. The notes in the treble clef are: D4, F4, A4, C5; G4, B4, D5, F5; C5, E5, G5, B5; C5, E5, G5, B5. The guitar tab shows: 10, 10, 10, 10.

Estás diciendo el nombre de las notas al tocarlas?

Parece raro pero, creeme, vas a obtener muchos más resultados de ese modo.

Practicando sobre “II-V-I a DO menor”

Cuando querés ir a un acorde menor, la progresión de “segundo quinto primero” es ligeramente distinta. En primer lugar, por supuesto va a un acorde menor en vez de un acorde mayor, pero también el acorde del segundo grado (en este ejemplo es el que tiene “RE” como nota raíz) es un acorde “menor séptima bemol cinco” en vez de un “menor séptima”. El acorde del quinto grado también tiene una “bemol nueve” pero, en fin, más adelante veremos esto con mucho detalle!

Mientras tanto, tocar sobre esto sería lo mismo que sobre “II-V-I a C mayor”. Esto es porque solo estamos tocando la nota-raíz, sin importar de qué acorde se trata. Vuelvo a poner el gráfico porque más allá de que vas a tocar las mismas notas que antes, el cifrado (es decir el nombre de los acordes) es un poco distinto.

Primer sector:

Verás que en el cuarto compás (el de más a la derecha) hay un signo “//”. Esto simplemente significa que continúa el acorde anterior.

Segundo sector:

Tercer sector:

Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"

Lo mismo que antes hicimos en DO mayor, pero ahora yendo a un SOL mayor.

En el primer sector:

Musical notation for the first sector. It consists of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The tablature staff is labeled 'TAB' and 'S'. The notes are: Am7 (0 0), D7 (0 0), Gmaj7 (3 3), and a double bar line (3 3).

En el segundo:

Musical notation for the second sector. It consists of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The notes are: Am7 (5 1), D7 (5 1), Gmaj7 (5 1), and a double bar line (5 1).

En el tercero:

Musical notation for the third sector. It consists of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The notes are: Am7 (12 4), D7 (10 2), Gmaj7 (10 2), and a double bar line (10 2).

Practicando sobre “II-V-I a SOL menor”

Ahora el “segundo quinto primero” aterrizará en un SOL menor. Son las mismas notas-raíz que antes, pero el cifrado cambia un poco para reflejar que estamos en una tonalidad menor (Gm).

En el primer sector:

En el segundo:

Y en el tercero:

Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Aunque no presente mayores dificultades, hacer esto es una buena manera de incorporar la armonía de un blues. Siendo que el blues y el jazz son mucho más parecidos de lo que a veces se cree, y siendo que el blues es el padre del rock que a su vez es padre del pop... digamos que la armonía del blues es algo muy útil.

En el primer sector son todas notas al aire (conveniente si te pica la nariz, por ejemplo, ya que solo necesitás una mano).

The image shows three systems of guitar tablature for a blues exercise in A major. Each system consists of four measures. The first system has chords A7, D7, A7, and a double bar line. The second system has chords D7, a double bar line, A7, and a double bar line. The third system has chords E7, D7, A7, and E7. Each measure shows a whole note chord in the treble clef and the corresponding fret numbers (0) on the strings in the bass clef.

En el segundo sector:

The image displays three systems of guitar tablature, each consisting of a treble clef staff and a six-line bass staff. The first system shows four measures: A7 (treble: A4, bass: 5), D7 (treble: D5, bass: 5), A7 (treble: A4, bass: 5), and a double bar line (treble: A4, bass: 5). The second system shows four measures: D7 (treble: D5, bass: 5), a double bar line (treble: D5, bass: 5), A7 (treble: A4, bass: 5), and a double bar line (treble: A4, bass: 5). The third system shows four measures: E7 (treble: E5, bass: 7), D7 (treble: D5, bass: 5), A7 (treble: A4, bass: 5), and E7 (treble: E5, bass: 7). Fingerings are indicated by numbers 1, 3, and 5 below the bass staff.

En el tercer sector:

The image displays three systems of guitar tablature, each consisting of a treble clef staff and a six-line bass staff. The tablature is organized into four measures per system. Chord names are written above the treble staff, and fret numbers are written on the bass staff lines. The first system shows chords A7, D7, A7, and a double bar line. The second system shows D7, a double bar line, A7, and a double bar line. The third system shows E7, D7, A7, and E7. Fret numbers are 12 for A7, 10 for D7, and 12 for E7. The number of strings used for each chord is indicated by a number below the fret numbers: 4 for A7 and E7, and 2 for D7.

System	Measure	Chord	Fret	Strings
System 1	1	A7	12	4
	2	D7	10	2
	3	A7	12	4
	4		12	4
System 2	1	D7	10	2
	2		10	2
	3	A7	12	4
	4		12	4
System 3	1	E7	12	4
	2	D7	10	2
	3	A7	12	4
	4	E7	12	4

Practicando sobre "Blues menor en LA"

Muchas veces un blues menor en LA se toca exactamente igual a un blues mayor, pero con todos los acordes hechos en forma menor. Es decir, el movimiento de notas-raíz sería el mismo en ese caso. Para aportar un poco de variedad (y de paso molestar un poco), el blues menor en LA que estaremos tocando es un poco distinto en el último renglón; sigue siendo, de todos modos, una de las progresiones más comunes para un blues menor.

En el primer sector:

The tablature is organized into three systems, each with four measures:

- System 1:**
 - Measure 1: Chord A_m^7 . Treble clef: whole note chord symbol. Bass clef: 0.
 - Measure 2: Chord D_m^7 . Treble clef: whole note chord symbol. Bass clef: 0.
 - Measure 3: Chord A_m^7 . Treble clef: whole note chord symbol. Bass clef: 0.
 - Measure 4: Double bar line. Bass clef: 0.
- System 2:**
 - Measure 1: Chord D_m^7 . Treble clef: whole note chord symbol. Bass clef: 0.
 - Measure 2: Double bar line. Bass clef: 0.
 - Measure 3: Chord A_m^7 . Treble clef: whole note chord symbol. Bass clef: 0.
 - Measure 4: Double bar line. Bass clef: 0.
- System 3:**
 - Measure 1: Chord $B_m^7(b9)$. Treble clef: whole note chord symbol. Bass clef: 2.
 - Measure 2: Chord $E^7(b9)$. Treble clef: whole note chord symbol. Bass clef: 0.
 - Measure 3: Chord A_m^7 . Treble clef: whole note chord symbol. Bass clef: 0.
 - Measure 4: Chord $E^7(b9)$. Treble clef: whole note chord symbol. Bass clef: 0.

En el segundo sector:

Am7 Dm7 Am7 //

Dm7 // Am7 //

Bm7(b9) E7(b9) Am7 E7(b9)

En el tercer sector:

The image shows three systems of handwritten guitar tablature. Each system consists of a treble clef staff with a single note and a corresponding TAB staff with fret numbers and fingerings.

- System 1:**
 - Chord: Am⁷, Fret: 12, Fingering: 4
 - Chord: Dm⁷, Fret: 10, Fingering: 2
 - Chord: Am⁷, Fret: 12, Fingering: 4
 - Chord: ♯, Fret: 12, Fingering: 4
- System 2:**
 - Chord: Dm⁷, Fret: 10, Fingering: 2
 - Chord: ♯, Fret: 10, Fingering: 2
 - Chord: Am⁷, Fret: 12, Fingering: 4
 - Chord: ♯, Fret: 12, Fingering: 4
- System 3:**
 - Chord: Bm⁷(♭5), Fret: 9, Fingering: 1
 - Chord: E7(♭9), Fret: 12, Fingering: 4
 - Chord: Am⁷, Fret: 12, Fingering: 4
 - Chord: E7(♭9), Fret: 12, Fingering: 4

Practicando sobre “Ojos de Otoño”

Llegado este punto espero **se entienda el sentido de simplemente tocar las notas-raíz**. En un tema cuya armonía ya tiene más de un par de acordes, el “reparar las notas-raíz (tónicas)” es quizás la manera ideal de que el oído realmente pueda aprender cómo funciona la armonía. Una vez que el oído sabe cómo suenan las notas-raíz y la mano sabe dónde ubicar estas notas en el mango de la guitarra, agregar otras notas resulta mucho más intuitivo.

Verás algo parecido a un corchete en los extremos del primer renglón de esta partitura. Seguramente sabés de qué se trata pero, por las dudas, aclaro que eso significa que esa sección se toca dos veces. Así que tocás el primer renglón, lo volvéis a tocar y recién en ese momento seguís al segundo renglón.

First system of guitar tablature. It consists of a treble clef staff and a TAB staff. The chords and their root notes are: Am7 (A), D7 (D), Gmaj7 (G), Cmaj7 (C), F#m7(b5) (F#), B7(b9) (B), Em7 (E), and a double bar line. The TAB staff shows the following fret numbers: 0, 0, 3, 3, 2, 2, 0, 0. A bracket is drawn around the first seven measures, indicating a repeat.

Second system of guitar tablature. It consists of a treble clef staff and a TAB staff. The chords and their root notes are: F#m7(b5) (F#), B7(b9) (B), Em7 (E), a double bar line, Am7 (A), D7 (D), Gmaj7 (G), and a double bar line. The TAB staff shows the following fret numbers: 2, 2, 0, 0, 0, 0, 3, 3.

Third system of guitar tablature. It consists of a treble clef staff and a TAB staff. The chords and their root notes are: F#m7(b5) (F#), B7(b9) (B), Em7 (E), Eb7 (Eb), Dm7 (D), Db7 (Db), Cmaj7 (C), B7(b9) (B), Em7 (E), and a double bar line. The TAB staff shows the following fret numbers: 2, 2, 0, 1, 0, 4, 3, 2, 0, 0.

En el segundo sector:

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7} F^{♯m7(b5)} B^{7(b9)} E^{m7} †

1 1 1 4 4E 3 3 3

F^{♯m7(b5)} B^{7(b9)} E^{m7} † Am⁷ D⁷ G^{maj7} †

4E 3 3 3 1 1 1 1

F^{♯m7(b5)} B^{7(b9)} E^{m7} E^{b7} D^{m7} D^{b7} C^{maj7} B^{7(b9)} E^{m7} †

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

En el tercer sector:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7 F#m7(b5) B7(b9) Em7 //

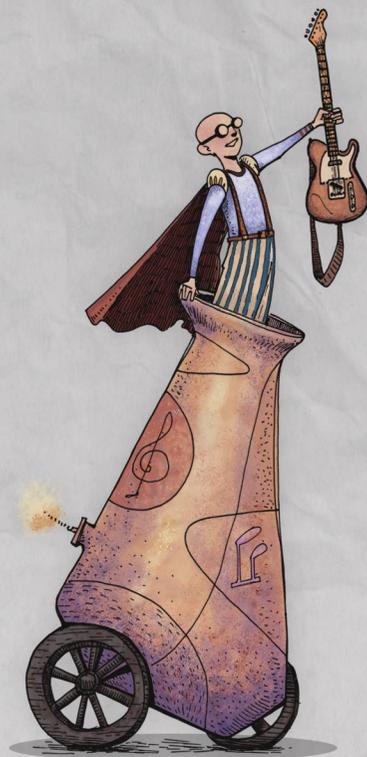
4 2 2 2 1 1 4 4

F#m7(b5) B7(b9) Em7 // Am7 D7 Gmaj7 //

1 1 4 4 4 2 2 2

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7 Cmaj7 B7(b9) Em7 //

1 1 4 3 2 1 2 1 4 4



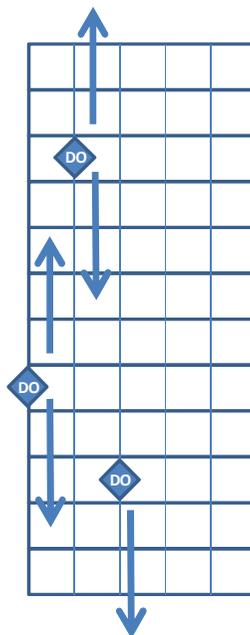
LAS CINCO ZONAS

Mano, te presento a diapasón.
Diapasón, te presento a mano.

Todo esto de “hacia la derecha” y “hacia la izquierda” merece entonces ser visto con más cuidado. Dependiendo de cuál dedo usemos para tocar cada nota, la mano quedará hacia un lado o hacia otro. Aprovechemos que no tenemos demasiados dedos para ver cada una de las opciones:

- Si tocamos la nota-raíz con dedo 1, nuestra mano quedará “hacia la derecha”; es decir, nos será fácil tocar notas que suben (hacia los agudos, yendo del mango hacia el cuerpo de la guitarra).
- Si en cambio tocamos una de estas notas con dedo 4, nuestra mano quedará “hacia la izquierda”; será útil para tocar notas que bajan por la guitarra (hacia los graves, yendo hacia el clavijero de la guitarra).
- Usando el dedo 2 será algo similar a tocar con el dedo 1, nuestra mano seguirá estando principalmente “hacia la derecha”.
- Con el dedo 3 pasará algo similar a cuando usamos el dedo 4: la mano quedará principalmente yendo “hacia la izquierda”.

En este punto, probablemente te hayas puesto a pensar “mmm, entonces cada una de estas notas podríamos tocarlas ya sea ‘hacia la derecha’ o ‘hacia la izquierda’”. Tenés razón, y quedaría este gráfico:



En este sencillo -pero no por eso menos emotivo- acto, tenemos ante nosotros: **LAS CINCO ZONAS PRINCIPALES DE LA GUITARRA**

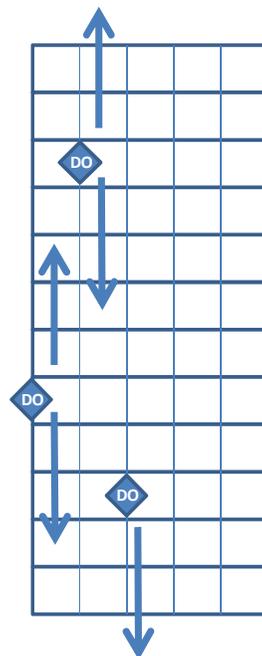
Después de tomarnos un minuto para recuperarnos de la emoción, nos deleitamos ante este escenario:

- De una nota-raíz que está en 5ta cuerda se abre, como si fuera un abanico, una zona que va hacia la izquierda y otra que va hacia la derecha.
- De una nota-raíz en 6ta cuerda sucede lo mismo; una zona va hacia la derecha y otra va hacia la izquierda.
- De una nota-raíz que está en 4ta cuerda... eh, mmm... solo se puede ir a la derecha.

Por qué?

Acaso no existe una zona llamada "4ta izquierda"?

Podría existir, sí, pero sería lo mismo que "6ta derecha". Una larga generación de guitarristas haraganes ha decidido, por lo tanto, discriminar esta zona para no tener 6 zonas sino únicamente 5. Hacia ellos, nuestro agradecimiento.



Estas cinco zonas existen más allá de cuál sea la nota-raíz. En este gráfico podés ver el caso de la nota DO, pero por supuesto sucede para cualquier nota que elijas.

Entonces, en todos los próximos capítulos estaremos trabajando estas cinco zonas:

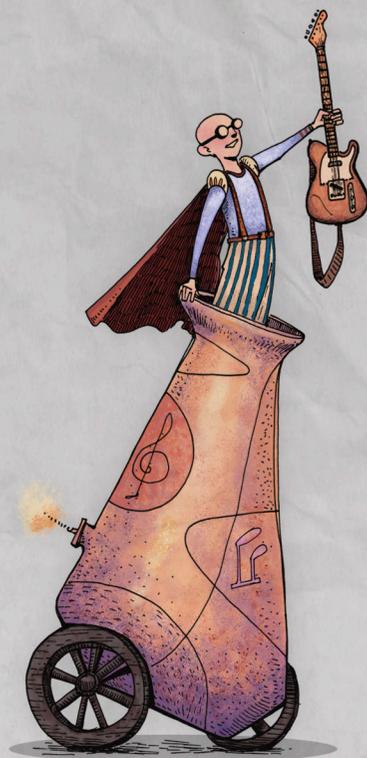
- **6ta izquierda**; es decir, la posición que tiene su nota-raíz más grave en 6ta cuerda y hace que la mano vaya hacia la izquierda (hacia el clavijero).
- **6ta derecha**; igual a la anterior, pero con la mano yendo hacia el otro lado.
- **5ta izquierda**; estoy seguro que ya sabés de qué se trata...
- **5ta derecha**; ídem anterior, pero para el otro lado.
- **4ta derecha**; pff, una obviedad.

Iremos desarrollando estas cinco posiciones,

sumando notas para llegar eventualmente a tocar las 12 notas que existen sobre cualquier acorde.

Y ya que estamos hablando de acordes,

quizás sea un buen momento para sumar una compañera a la nota-raíz.

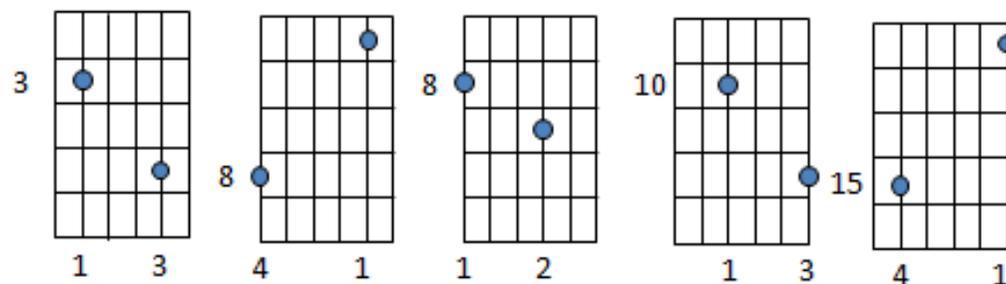


SEGUNDA CAPA:
NOTA-RAÍZ + 3^{ERA}

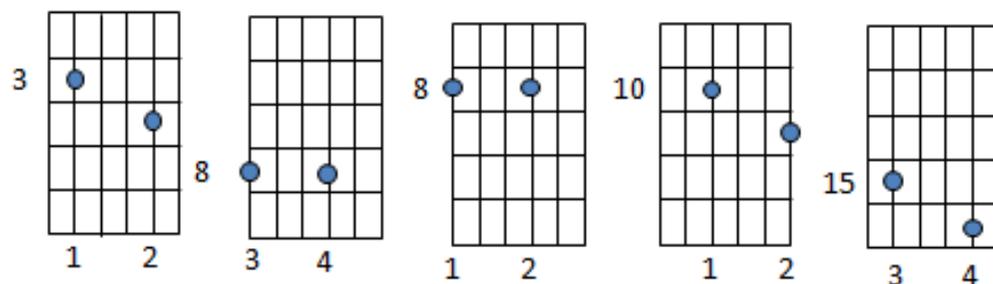
El fascinante mundo de
los acordes mayores y menores.

Resumen

A modo de resumen de lo anterior, estos son los cinco diagramas correspondientes a las cinco posiciones de “nota-raíz + 3era mayor” para un C (“DO mayor”). Por debajo de los diagramas están los dedos que suele ser conveniente usar (por ejemplo, en el primer diagrama la 5ta cuerda se tocaría con dedo 1 y la 2da cuerda se tocaría con dedo 3):



“Nota-raíz + 3era menor”, para un Cm (“DO menor”), es lo siguiente:



Si los tocás (y asumo que esa es tu intención, porque si no nada de esto tiene demasiado sentido...!) vas a escuchar que todos suenan muy parecido, simplemente están en distintos lugares y en distintas octavas.

Análisis

Ves un acorde y necesitás saber si hay que tocar “nota-raíz + 3era mayor” o “nota-raíz + 3era menor”. Por lo tanto lo único que importa es si el acorde es mayor o menor... todo lo demás por ahora puede ser descartado.

- Sobre A (es decir “acorde de LA mayor”), tocás “nota-raíz + 3era mayor”.
- Sobre Amaj7 (“LA maj siete”), tocás “nota-raíz + 3era mayor”.
- Sobre A7 (“LA séptima”), tocás “nota-raíz + 3era mayor”.
- Sobre A7(b9) (“LA séptima bemol nueve”), lo mismo.

- Sobre Am (“LA menor”), tocás “nota-raíz + 3era menor”.
- Sobre Am7 (“LA menor séptima”), tocás “nota-raíz + 3era menor”.
- Sobre Am7(b5) (“LA menor séptima bemol cinco”), lo mismo...
- Sobre Am7(11) (“LA menor séptima con oncená”)... siempre lo mismo.

Lo único que importa es si es mayor o menor. En relación al capítulo anterior, en el que solo se tocaban notas-raíz, ahora hay que hacer este pequeñísimo –podríamos decir ridículo- análisis. Pero análisis al fin.

Todo listo.

Es hora de sacar estos diagramas a la cancha.

Práctica

Nada de esto tiene sentido si no lo ponemos en práctica... nuevamente, te recomiendo hacer un plan de práctica si te parece que esto merece la pena ser –justamente- practicado.

Practicando sobre “DO mayor”

Por una cuestión de espacio, de ahora en más no incluiré los pentagramas. Sin embargo, en los primeros ejercicios podrás ver los diagramas, como una manera de poder *ver* la figura a tocar. Notarás que en los diagramas no especifico en qué traste hay que poner la mano, ya que son simplemente una referencia de cómo se ve la mano al estar tocando estas figuras. Es importante poder recordar *la figura* que forman estos intervalos.

C

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

1 3 4 1 1 2 1 3 4 1

El ritmo de estas frases es “**negra, negra, blanca**”. La primera nota dura un tiempo, lo mismo la segunda y después se tocan las dos notas al mismo tiempo, en forma de acorde.

Si tocás sin púa, tocar esto te resultará sencillo...

pero, probablemente, seas miembro del popular club del guitarrista con púa.

En ese caso te recomiendo usar lo que llaman la técnica híbrida. Por lo tanto, al tocar más de una nota la púa toca la nota más grave y las otras cuerdas son responsabilidad de los demás dedos que quedan libres en mano derecha.

Practicando sobre "DO menor"

Parecido a lo anterior, pero ahora sobre un acorde menor.

Cm

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

Practicando sobre "SOL mayor"

Los mismos diagramas de "DO mayor", pero en distintos lugares.

G

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

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

Para practicar esta progresión de tres acordes (el "ladrillo de construcción" con el que se arman casi todos los temas de jazz), hay cinco renglones correspondientes a las cinco posiciones de la guitarra. El símbolo de porcentaje ("%") significa "este compás es igual al compás anterior, así que no tiene sentido copiarlo dos veces".

Dm⁷	G⁷	Cmaj⁷	
T 6 6	4 4	5 5	%
A 5 5	3 3	3 3	
B 3 4 4 ₃	1 2 2 ₁	1 3 3 ₁	
Dm⁷	G⁷	Cmaj⁷	
T 6 6	7 7	5 5	%
A 5 5	5 5	8 8	
B 1 2 2 ₁	1 3 3 ₁	4 1 1 ₄	
Dm⁷	G⁷	Cmaj⁷	
T 10 10	7 7	9 9	%
A 10 10	10 10	8 8	
B 3 4 4 ₃	4 1 1 ₄	1 2 2 ₁	
Dm⁷	G⁷	Cmaj⁷	
T 10 10	12 12	12 12	%
A 10 10	10 10	10 10	
B 1 2 2 ₁	1 3 3 ₁	1 3 3 ₁	
Dm⁷	G⁷	Cmaj⁷	
T 13 13	12 12	12 12	%
A 12 12	15 15	15 15	
B 1 2 2 ₁	4 1 1 ₄	4 1 1 ₄	

Practicando sobre "II-V-I a DO menor"

Lo mismo, pero con la progresión de acordes que corresponde a un camino hacia DO menor. Cambia muy poco lo que tocás, como verás.

Dm7(b5)			G7(b9)			Cm7			
T	6	6		4	4		4	4	%
A									
B	5	5	3		3	3		3	
	3	4	4	1	2	2	1	2	2
			3					1	1

Dm7(b5)			G7(b9)			Cm7			
T	6	6		7	7		8	8	%
A									
B	5	5	5		5		8	8	
	1	2	2	1	3	3	3	4	4
			1					4	3

Dm7(b5)			G7(b9)			Cm7			
T				7	7		8	8	%
A	10	10							
B	10	10	10		10		8	8	
	3	4	4	4	1	1	1	2	2
			3					1	1

Dm7(b5)			G7(b9)			Cm7			
T	10	10		12	12		11	11	%
A									
B	10	10	10		10		10	10	
	1	2	2	1	3	3	1	2	2
			1					1	1

Dm7(b5)			G7(b9)			Cm7			
T	13	13		12	12		16	16	%
A									
B	12	12	15		15		15	15	
	1	2	2	4	1	1	3	4	4
			1					4	3

Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"

Lo mismo que en DO, pero ahora resolviendo a SOL.

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T				2	2				
A	5	5				4	4		∕
B	5	5		5	5	3	3		
	3	4	4	4	1	1	2	2	
			3		4		1	1	

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T				7	7	7	7		
A	5	5				5	5		∕
B	5	5		5	5	5	5		
	1	2	2	1	1	3	3	3	
			1		3	3	1	1	

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T				7	7	7	7		
A	7	7				10	10		∕
B	7	7		10	10	10	10		
	1	2	2	4	1	1	4	1	
			1		4	4	1	1	

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T				11	11	12	12		
A	13	13				10	10		∕
B	12	12		10	10	10	10		
	3	4	4	1	2	2	3	3	
			3		1	1	1	1	

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T				14	14	12	12		
A	13	13				15	15		∕
B	12	12		12	12	15	15		
	1	2	2	1	3	3	4	1	
			1		3	3	1	1	

Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Mismo que lo ya visto para DO menor, pero yendo a SOL menor.

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T				2	2						
A		5	5					3	3		⌘
B	5		5	5	5			3	3		
	3	4	4	4	1	1	1	1	2	2	1
			3		4					1	

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T								6	6		
A		5	5		7	7					⌘
B	5		5	5	5	5		5	5		
	1	2	2	1	1	3	3	1	2	2	1
			1			1				1	

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T			8	8							
A						7	7				⌘
B	7		7					10	10		
	1	2	2	1	4	1	1	3	4	4	3
			1								

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T			13	13							
A						11	11				⌘
B	12		12					10	10		
	3	4	4	3	1	2	2	1	1	2	2
			1							1	

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T			13	13							
A						14	14				⌘
B	12		12					15	15		
	1	2	2	1	1	3	3	3	4	4	3
			1								

Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Simplemente tocando nota-raíz y tercera se escuchará claramente la armonía del blues. Hay cinco maneras posibles, correspondientes a las cinco posiciones:

Primera manera:

The first way of playing is shown in three staves of guitar tablature:

- Staff 1:** A7 (T: 2, 2; A: 5, 5; B: 4, 1, 1/4), D7 (T: 2, 2; A: 5, 5; B: 4, 1, 1/4), A7 (T: 2, 2; A: 5, 5; B: 4, 1, 1/4), and a double bar line.
- Staff 2:** D7 (T: 2, 2; A: 5, 5; B: 4, 1, 1/4), a double bar line, A7 (T: 2, 2; A: 5, 5; B: 4, 1, 1/4), and a double bar line.
- Staff 3:** E7 (T: 4, 4; A: 2, 2; B: 1, 3, 3/1), D7 (T: 2, 2; A: 5, 5; B: 4, 1, 1/4), A7 (T: 2, 2; A: 5, 5; B: 4, 1, 1/4), and E7 (T: 4, 4; A: 2, 2; B: 1, 3, 3/1).

El ritmo sigue siendo negra-negra-blanca.

Las primeras dos notas duran un tiempo cada una. Después se tocan ambas notas al mismo tiempo, en forma de acorde, durante dos tiempos.

... pero si te dan ganas de probar otros ritmos, adelante! Lo importante es practicar las figuras que forman estas notas.

Segunda manera:

The image displays three systems of guitar chord diagrams, each consisting of a treble (T) and bass (B) staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Chord names are placed above the notes.

System 1:

- Chord 1 (A7):** Treble: 6, 6; Bass: 5, 5. Fingering: 1, 2, 2, 1.
- Chord 2 (D7):** Treble: 7, 7; Bass: 5, 5. Fingering: 1, 3, 3, 1.
- Chord 3 (A7):** Treble: 6, 6; Bass: 5, 5. Fingering: 1, 2, 2, 1.

System 2:

- Chord 1 (D7):** Treble: 7, 7; Bass: 5, 5. Fingering: 1, 3, 3, 1.
- Chord 2 (A7):** Treble: 6, 6; Bass: 5, 5. Fingering: 1, 2, 2, 1.

System 3:

- Chord 1 (E7):** Treble: 4, 4; Bass: 7, 7. Fingering: 4, 1, 1, 4.
- Chord 2 (D7):** Treble: 7, 7; Bass: 5, 5. Fingering: 1, 3, 3, 1.
- Chord 3 (A7):** Treble: 6, 6; Bass: 5, 5. Fingering: 1, 2, 2, 1.
- Chord 4 (E7):** Treble: 4, 4; Bass: 7, 7. Fingering: 4, 1, 1, 4.

Tercera manera:

The image shows three systems of guitar tablature for the 'Tercera manera' exercise. Each system consists of three staves (T, A, B) with chord names and fret numbers. The first system has chords A7, D7, and A7. The second system has chords D7 and A7. The third system has chords E7, D7, A7, and E7. Fingering numbers are provided below the fret numbers.

System 1:

- Staff T: A7 (9, 9) | D7 (7, 7) | A7 (9, 9) | /
- Staff A: 7 | 7 | 7 | 7
- Staff B: 10 | 10 | 10 | /
- Fingering: 1 3 3 1 | 4 1 1 4 | 1 3 3 1

System 2:

- Staff T: D7 (7, 7) | / | A7 (9, 9) | /
- Staff A: / | / | 7 | 7
- Staff B: 10 | 10 | / | /
- Fingering: 4 1 1 4 | | 1 3 3 1

System 3:

- Staff T: E7 (9, 9) | D7 (7, 7) | A7 (9, 9) | E7 (9, 9)
- Staff A: 7 | 7 | 7 | 7
- Staff B: 7 | 7 | 7 | 7
- Fingering: 1 3 3 1 | 4 1 1 4 | 1 3 3 1 | 1 3 3 1

Cuarta manera:

The image displays three systems of guitar tablature for the 'Cuarta manera' exercise. Each system consists of three staves (T, A, B) and includes chord names and fingering numbers.

System 1:

- Staff 1: Chord **A7**, frets 9, 9.
- Staff 2: Chord **D7**, frets 11, 11.
- Staff 3: Chord **A7**, frets 9, 9.
- Fingering: 4, 1, 1/4 (for A7); 1, 2, 2/1 (for D7); 4, 1, 1/4 (for A7).

System 2:

- Staff 1: Chord **D7**, frets 11, 11.
- Staff 2: Chord **A7**, frets 9, 9.
- Fingering: 1, 2, 2/1 (for D7); 4, 1, 1/4 (for A7).

System 3:

- Staff 1: Chord **E7**, frets 9, 9.
- Staff 2: Chord **D7**, frets 11, 11.
- Staff 3: Chord **A7**, frets 9, 9.
- Staff 4: Chord **E7**, frets 9, 9.
- Fingering: 4, 1, 1/4 (for E7); 1, 2, 2/1 (for D7); 4, 1, 1/4 (for A7); 4, 1, 1/4 (for E7).

Quinta manera:

A⁷			D⁷			A⁷			
T	14	14	14	14	14	14	14		∕
A									
B	12	12	12	12	12	12	12		
	1	3	$\frac{3}{1}$	1	3	$\frac{3}{1}$	1	3	$\frac{3}{1}$

D⁷			A⁷			
T	14	14	∕	14	14	∕
A						
B	12	12		12	12	
	1	3	$\frac{3}{1}$	1	3	$\frac{3}{1}$

E⁷			D⁷			A⁷			E⁷			
T	13	13	14	14	14	14	13	13				
A			12	12	12	12						
B	12	12	12	12	12	12	12	12				
	1	2	$\frac{2}{1}$	1	3	$\frac{3}{1}$	1	3	$\frac{3}{1}$	1	2	$\frac{2}{1}$

Practicando sobre "Blues menor en LA"

Hora de practicar nota-raíz + tercera sobre la progresión de acordes que corresponde a un blues menor en LA.

Básicamente esta progresión de acordes es igual a la del blues mayor, pero usando todos acordes menores. La única excepción es que en el último renglón se hace un II-V-I a Am7. Sencillo.

Primera manera:

The first diagram shows a progression of Am7, Dm7, and Am7. The second diagram shows Dm7, Am7, and Am7. The third diagram shows Bm7(b5), E7(b9), Am7, and E7(b9). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Buena manera de practicar destreza con el dedo 3 y 4, cierto? En esta posición, tanto Am7 como Dm7 usan esa combinación de dedos.

Segunda manera:

The image shows three systems of handwritten guitar chord diagrams. Each system consists of three staves (Treble, Alto, Bass clefs) and includes chord names, fret numbers, and fingerings.

System 1:

- Am7:** Treble clef: 5 (1), 5 (2), 5 (2/1). Bass clef: 5 (1), 5 (2), 5 (2/1).
- Dm7:** Treble clef: 6 (1), 6 (2). Bass clef: 5 (1), 5 (2).
- Am7:** Treble clef: 5 (1), 5 (2). Bass clef: 5 (1), 5 (2).

System 2:

- Dm7:** Treble clef: 6 (1), 6 (2). Bass clef: 5 (1), 5 (2).
- Am7:** Treble clef: 5 (1), 5 (2). Bass clef: 5 (1), 5 (2).

System 3:

- Bm7(b9):** Treble clef: 7 (3), 7 (4), 7 (4/3). Bass clef: 7 (3), 7 (4), 7 (4/3).
- E7(b9):** Treble clef: 4 (4), 4 (1). Bass clef: 7 (4), 7 (1).
- Am7:** Treble clef: 5 (1), 5 (2). Bass clef: 5 (1), 5 (2).
- E7(b9):** Treble clef: 4 (4), 4 (1). Bass clef: 7 (4), 7 (1).

Tercera manera:

The image shows three systems of guitar chord diagrams, each consisting of three measures. The strings are labeled T (Tercera), A (Segunda), and B (Primera) from top to bottom.

System 1:

- Measure 1: **Am7**. Fingering: T (8), A (7), B (7). Fingerings: 1, 2, 2/1.
- Measure 2: **Dm7**. Fingering: T (10), A (10), B (10). Fingerings: 3, 4, 4/3.
- Measure 3: **Am7**. Fingering: T (8), A (7), B (7). Fingerings: 1, 2, 2/1.

System 2:

- Measure 1: **Dm7**. Fingering: T (10), A (10), B (10). Fingerings: 3, 4, 4/3.
- Measure 2: **Am7**. Fingering: T (8), A (7), B (7). Fingerings: 1, 2, 2/1.
- Measure 3: Slash (/).

System 3:

- Measure 1: **Bm7(b5)**. Fingering: T (7), A (7), B (7). Fingerings: 1, 2, 2/1.
- Measure 2: **E7(b9)**. Fingering: T (9), A (9), B (7). Fingerings: 1, 3, 3/1.
- Measure 3: **Am7**. Fingering: T (8), A (7), B (7). Fingerings: 1, 2, 2/1.
- Measure 4: **E7(b9)**. Fingering: T (9), A (9), B (7). Fingerings: 1, 3, 3/1.

Cuarta manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

T 13 13 | 10 10 | 13 13 |

A 12 12 | 10 10 | 12 12 |

B 12 12 | 10 10 | 12 12 |

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

3 3

Dm⁷ Am⁷

T 10 10 | / | 13 13 |

A 10 10 | / | 12 12 |

B 10 10 | / | 12 12 |

1 2 2 | 3 4 4 |

1 1 3

Bm⁷(b5) E7(b9) Am⁷ E7(b9)

T 10 10 | 9 9 | 13 13 | 9 9 |

A 9 9 | 12 12 | 12 12 | 12 12 |

B 9 9 | 12 12 | 12 12 | 12 12 |

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

1 1 4 3 4

Quinta manera:

Am⁷			Dm⁷			Am⁷			
T	13	13	13	13	13	13	13		
A									∕
B	12	12	12	12	12	12	12		
	1	2	$\frac{2}{1}$	1	2	$\frac{2}{1}$	1	2	$\frac{2}{1}$

Dm⁷			Am⁷			
T	13	13		13	13	
A	12	12	∕			∕
B				12	12	
	1	2	$\frac{2}{1}$	1	2	$\frac{2}{1}$

Bm⁷(b5)			E7(b9)			Am⁷			E7(b9)			
T	15	15	13	13	13	13	13	13	13	13	13	
A												
B	14	14	12	12	12	12	12	12	12	12	12	
	3	4	$\frac{4}{3}$	1	2	$\frac{2}{1}$	1	2	$\frac{2}{1}$	1	2	$\frac{2}{1}$

Practicando sobre "Ojos de Otoño"

El ritmo sigue siendo *negra-negra-blanca*. La única excepción es en el "Em7, Eb7 | Dm7 Db7" ya que, como hay dos acordes por compás, hace falta tocar *corchea-corchea-negra*. Para cada acorde sería: primeras dos notas duran una corchea cada una, y después se tocan ambas simultáneamente por un tiempo.

Primera manera:

The tablature is organized into six systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Chord names are written above the staves.

- System 1:** Am7 (5 5), D7 (2 2), Gmaj7 (4 4), Cmaj7 (5 5). Fingerings: (3 4 4/3), (4 1 1/4), (1 2 2/1), (1 3 3/1).
- System 2:** F#m7(b9) (2 2), B7(b9) (4 4), Em7 (3 3). Fingerings: (1 2 2/1), (1 3 3/1), (1 2 2/1).
- System 3:** F#m7(b9) (2 2), B7(b9) (4 4), Em7 (3 3). Fingerings: (1 2 2/1), (1 3 3/1), (1 2 2/1).
- System 4:** Am7 (5 5), D7 (2 2), Gmaj7 (4 4). Fingerings: (3 4 4/3), (4 1 1/4), (1 2 2/1).
- System 5:** F#m7(b9) (2 2), B7(b9) (4 4), Em7 (3 3), Eb7 (3 3), Dm7 (6 6), Db7 (1 1). Fingerings: (1 2 2/1), (1 3 3/1), (1 2 2/1), (1 3 3/1), (3 4 4/3), (4 1 1/4).
- System 6:** Cmaj7 (5 5), B7 (4 4), Em7 (3 3). Fingerings: (1 3 3/1), (1 3 3/1), (1 2 2/1).

Segunda manera:

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷ Eb⁷ Dm⁷ Db⁷

C^{maj7} B⁷ Em⁷

Tercera manera:

The diagram shows a sequence of chords and fingerings across seven systems. The chords are: Am7, D7, Gmaj7, Cmaj7, F#m7(b5), B7(b9), Em7, F#m7(b5), B7(b9), Em7, Am7, D7, Gmaj7, F#m7(b5), B7(b9), Em7, Eb7, Dm7, Db7, Cmaj7, B7, Em7.

System 1: Am7 (8-8, 7-7), D7 (10-10), Gmaj7 (7-7), Cmaj7 (9-9).
 Fingering: 1 2 2₁, 4 1 1₄, 4 1 1₄, 1 2 2₁.

System 2: F#m7(b5) (10-10), B7(b9) (8-8), Em7 (8-8).
 Fingering: 3 4 4₃, 1 2 2₁, 1 2 2₁.

System 3: F#m7(b5) (10-10), B7(b9) (8-8), Em7 (8-8).
 Fingering: 3 4 4₃, 1 2 2₁, 1 2 2₁.

System 4: Am7 (8-8), D7 (7-7), Gmaj7 (7-7).
 Fingering: 1 2 2₁, 4 1 1₄, 4 1 1₄.

System 5: F#m7(b5) (10-10), B7(b9) (8-8), Em7 (8-8), Eb7 (8-8), Dm7 (10-10), Db7 (6-6).
 Fingering: 3 4 4₃, 1 2 2₁, 1 2 2₁, 1 3 3₁, 3 4 4₃, 4 1 1₄.

System 6: Cmaj7 (9-9), B7 (8-8), Em7 (8-8).
 Fingering: 1 2 2₁, 1 2 2₁, 1 2 2₁.

Cuarta manera:

The diagram illustrates the 'Cuarta manera' exercise on a guitar fretboard, showing a sequence of chords and fingerings across seven systems. Each system consists of a treble staff (T) and a bass staff (B).

- System 1:** Am7 (T: 13 13, B: 12 12), D7 (T: 11 11, B: 10 10), Gmaj7 (T: 12 12, B: 10 10), Cmaj7 (T: 12 12, B: 10 10). Fingerings: (3,4,4/3), (1,2,2/1), (1,3,3/1), (1,3,3).
- System 2:** F#m7(b5) (T: 10 10, B: 9 9), B7(b9) (T: 11 11, B: 9 9), Em7 (T: 12 12, B: 12 12). Fingerings: (1,2,2/1), (1,3,3/1), (3,4,4/3).
- System 3:** F#m7(b5) (T: 10 10, B: 9 9), B7(b9) (T: 11 11, B: 9 9), Em7 (T: 12 12, B: 12 12). Fingerings: (1,2,2/1), (1,3,3/1), (3,4,4/3).
- System 4:** Am7 (T: 13 13, B: 12 12), D7 (T: 11 11, B: 10 10), Gmaj7 (T: 12 12, B: 10 10). Fingerings: (3,4,4/3), (1,2,2/1), (1,3,3/1).
- System 5:** F#m7(b5) (T: 10 10, B: 9 9), B7(b9) (T: 11 11, B: 9 9), Em7 (T: 12 12, B: 12 12), Eb7 (T: 12 12, B: 11 11), Dm7 (T: 10 10, B: 10 9), Db7 (T: 10 10, B: 9 9). Fingerings: (1,2,2/1), (1,3,3/1), (3,4,4/3), (1,2,2/1), (1,2,2/1), (1,2,2/1).
- System 6:** Cmaj7 (T: 12 12, B: 10 10), B7 (T: 11 11, B: 9 9), Em7 (T: 12 12, B: 12 12). Fingerings: (1,3,3/1), (1,3,3/1), (3,4,4/3).

Quinta... y última!

Handwritten guitar chord sheet for the piece "Quinta... y última!". The sheet is organized into six systems, each containing a treble and bass staff with chord names, fret numbers, and fingerings.

System 1: Treble: Am7 (13 13), D7 (14 14), Gmaj7 (12 12), Cmaj7 (12 12). Bass: Am7 (12 12), D7 (12 12), Gmaj7 (15 15), Cmaj7 (15 15). Fingerings: 1 2 2 1, 1 3 3 1, 4 1 1 4, 4 1 1 4.

System 2: Treble: F#m7(b9) (14 14), B7(b9) (11 11), Em7 (12 12). Bass: F#m7(b9) (14 14), B7(b9) (14 14), Em7 (12 12). Fingerings: 3 4 4 3, 4 1 1 4, 1 2 2 1.

System 3: Treble: F#m7(b9) (14 14), B7(b9) (11 11), Em7 (12 12). Bass: F#m7(b9) (14 14), B7(b9) (14 14), Em7 (12 12). Fingerings: 3 4 4 3, 4 1 1 4, 1 2 2 1.

System 4: Treble: Am7 (13 13), D7 (14 14), Gmaj7 (12 12). Bass: Am7 (12 12), D7 (12 12), Gmaj7 (15 15). Fingerings: 1 2 2 1, 1 3 3 1, 4 1 1 4.

System 5: Treble: F#m7(b9) (14 14), B7(b9) (11 11), Em7 (12 12), Eb7 (12 12), Dm7 (13 13), Db7 (13 13). Bass: F#m7(b9) (14 14), B7(b9) (14 14), Em7 (12 12), Eb7 (11 11), Dm7 (12 12), Db7 (11 11). Fingerings: 3 4 4 3, 4 1 1 4, 1 2 2 1, 1 2 2 1, 1 2 2 1, 1 3 3 1.

System 6: Treble: Cmaj7 (12 12), B7 (11 11), Em7 (12 12). Bass: Cmaj7 (15 15), B7 (14 14), Em7 (12 12). Fingerings: 4 1 1 4, 4 1 1 4, 1 2 2 1.



LA IDEA

PARTE 2

Practicar armonía es practicar acordes,
aunque solo toques una nota por vez.

**Como quien no quiere la cosa,
ya hemos pasado por las primeras dos capas de este método.**

Empezamos tocando únicamente una nota, que es la nota-raíz de cada acorde.
A partir de eso descubrimos que hay cinco posiciones en la guitarra.

Usando esas cinco posiciones,
agregamos “la tercera” para empezar a tocar acordes mayores y acordes menores.

Hasta ahora es un mundo sencillo, donde solo importa si algo es mayor o si es menor. No existe mayor complejidad que esa. Lo bueno de tal simplificación es que nos permite enfocarnos en una parte muy básica pero muy importante de la armonía. La primera división que ocurre: los acordes mayores y acordes menores.

Y los acordes son muy importantes, incluso cuando estás tocando una única nota por vez.

Los acordes son la base de las melodías

Básicamente, existen solo dos instrumentos que pueden tocar acordes... el piano/teclado y la guitarra⁸.

Por supuesto hay otros instrumentos capaces de esto (el xilofón, el arpa, el bandoneón, los monjes tibetanos, etc.) pero, la verdad sea dicha, en música popular los dos instrumentos armónicos más fuertes son el piano y la guitarra.

A veces, como guitarristas no somos plenamente conscientes de esta enorme capacidad del instrumento que –por suerte!- hemos elegido. Pensá, por ejemplo, en un saxofonista; tiene que sí o sí recurrir a un piano para poder escuchar cómo suena un acorde. De hecho casi todos los buenos saxofonistas son también razonables pianistas, ya que necesitaron apoyarse en un instrumento armónico para saber cómo suenan los acordes y en base a eso hacer melodías. Es decir que un saxofonista toca un instrumento que no le hace falta, para poder ser un buen saxofonista.

Esto significa que los acordes hacen falta. Incluso si no querés tocarlos.

⁸ Sin dudas el bajo, como hermano mayor de la guitarra, también puede hacer acordes.

Porque la cuestión es que aunque vos estés tocando una sola nota, lo que va a sonar (el resultado final) es un acorde. La nota que vos tocás, en relación al bajo (por ejemplo), formará un acorde; ni que hablar si estás en un grupo con otro guitarrista u otro pianista. Pero lo más loco de esto es que aunque estés tocando completamente solo (sin otros músicos), la nota que toques formará un acorde con las notas que ya tocaste y con las notas que tocarás a continuación. Por poner un ejemplo: un saxofonista, aún tocando sin otros instrumentos, hace “acordes consigo mismo”.

- El oído tiene una memoria increíble. Por lo tanto, las notas que ya tocaste siguen sonando en esta memoria. Es una especie de reverberancia o eco, que hace que las notas sigan sonando durante unos segundos.
- El oído tiene una sabiduría increíble. Cualquier oído, no solo el de un músico. Por lo tanto, permanentemente está prediciendo las notas que pueden venir a continuación.

Por todo esto considero que el principal foco de alguien que quiere aprender armonía debe estar puesto sobre los acordes.

Si te encantan los acordes, bueno, ya sabías todo esto... pero incluso si lo único que querés es tocar melodías y solos, creo firmemente que la única manera de que puedas incorporar el *efecto* de cada una de esas notas (y con “efecto” me refiero a “tensión armónica”) es aprender esas notas desde los acordes. Y, sabiendo eso, tocar lo que quieras.

Pero... los solos para cuando?

Así que estaremos tocando acordes. Todo muy lindo, pero cómo se hace para aplicar los acordes a la hora de tocar melodías o improvisar un solo?

Verás que en este libro lo que planteo es dividir la información de tal modo que pueda ser fácilmente incorporada. En cada una de las cinco posiciones, veremos tan solo unas pocas notas. De este modo, en el capítulo de nota-raíz hubo una única nota-raíz por sector, y en el capítulo de “nota-raíz + tercera” solo se planteó una única opción de nota-raíz y de tercera por cada una de las cinco posiciones. Podríamos haber visto que en cada posición hay varias notas-raíz, y varias opciones de 3eras, pero esto hubiera sido agregar mucha información que resultaría confusa. Siguiendo el efectivo principio de “divide y vencerás”, la idea es avanzar en pequeñas cuotas para poder visualizar las notas, memorizarlas y poder llegar a “escucharlas antes de tocarlas”.

En el 2do tomo de este libro se sumarán opciones a las que aparecen en cada posición, y en un 3er tomo se verá toda esta misma información por fuera del concepto de posición (tocando en una única cuerda, por ejemplo). Mientras tanto, la manera de aplicar esto de “tocar acordes” a la hora de “hacer un solo” es poder visualizar las notas importantes de la armonía por sobre lo que sea que estés tocando... **quizás estás usando la escala pentatónica, o la escala que quieras, pero lo importante es tener en claro cuáles de esas notas son las que definen el acorde.**

Probablemente hayas llegado a este libro sabiendo las cinco posiciones de la pentatónica, y uses habitualmente los modos junto a otros recursos más elaborados. Lo que propongo, entonces, es que puedas seguir usando estos recursos que ya tenés incorporados pero que puedas “ver los acordes” al tocar. De este modo podés estar tocando la pentatónica –o lo que sea- pero, en base a los capítulos anteriores, tener absolutamente en claro dónde está la nota-raíz y la tercera por cada una de las posiciones.

Esto de “ver los acordes” al tocar, funciona increíblemente bien a la hora de tocar melodías. Hace que naturalmente le prestemos importancia a aquellas notas que son importantes sobre cada acorde.

Mi propuesta entonces es que aproveches lo visto en cada una de las capas para aplicarlo a cualquier recurso que estés usando actualmente.

Pongamos un ejemplo concreto para esto de “ver acordes al tocar melodías”:

- Estás tocando un solo en un determinado tema.
- Los acordes del solo son A (“LA mayor”) y D (“RE mayor”).
- Hasta ahora, usar la pentatónica menor de LA parece funcionar muy bien. Pero, claro, la pentatónica menor de LA no hace que se escuche el “LA mayor” (porque es una escala menor) y menos que menos hace que se escuche el “RE mayor”. Si de pronto escucharas tu solo sin un acompañamiento, sería imposible deducir cuáles son los acordes de la base!
- Entonces podés probar tocar exactamente eso (la pentatónica menor de LA), pero asegurándote de que por sobre cada acorde estés *viendo* la nota-raíz y la tercera de cada acorde.
 - o Sobre el “LA mayor” estarías tocando la pentatónica menor de LA, sobreimponiendo la nota-raíz+3era de LA mayor.
 - o Sobre el “RE mayor” seguirías tocando esa misma pentatónica, pero ahora sobreimponiendo la nota-raíz+3era de RE mayor.

Por favor probalo. Es tremendo cómo resulta!

Lo bueno de este enfoque es que por un lado tenés la sencillez de la fiel y conocida pentatónica (en base al ejemplo anterior), pero podés definir cada uno de los acordes usando una información muy sencilla de incorporar... tan solo dos notitas por posición. Entonces este libro está fuertemente orientado a tocar acordes, **pero podés usar estos acordes por sobre lo que sea que estés tocando**, y en forma sencilla estarás incorporando un vínculo entre tus melodías y la armonía del tema. No está mal, cierto?

Considero que mientras más trabajes en los fundamentos de la armonía, más sencillo será aquello de “tocar sin pensar”. Muchas veces pareciera ser que para poder tocar libremente es necesario incorporar un montón de información, pero creo que lo contrario resulta cierto. Aunque existen infinidad de recursos, que por supuesto son muy interesantes, lo importante es hacer un camino de *pasos pequeños y firmes*.

La información no es sabiduría, y poca información bien incorporada es más que suficiente para hacer música con un significado profundo.

No hace falta mucho

Es bueno tener en cuenta que muchos de los músicos que admiramos no saben/sabían demasiado de armonía. Incluso músicos muy conocidos de jazz (supuestamente una música con “armonía compleja”) tenían mínimos conocimientos de la “teoría”. Dicen que Stan Getz solo conocía las tríadas, y que Chet Baker solo sabía las escalas mayores. Dominar las dos capas que vimos hasta ahora (“nota-raíz” y “nota-raíz + tercera”) es clave.

Lo importante no es “saber mucho”, sino “saber profundo”.

Aunque veremos los modos, las escalas bebop y todo eso, siempre es bueno prestarle atención a los cimientos. Si realmente conocés las tríadas, wow, no hay quien te pare. Se trata de practicar mucho sobre pocas cosas.

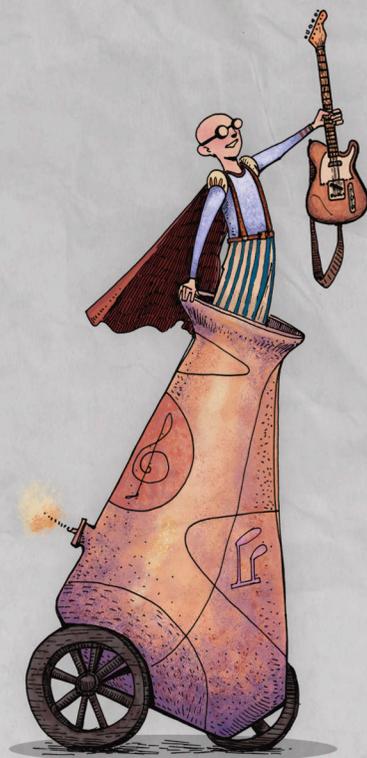
Es como la alimentación.

Comer mucho no te hace más fuerte. Te hace más gordo.

Si querés ser “más fuerte”, hace falta alimentarse bien.

Pero, sobre todo, hace falta entrenar.

... así que, aunque te recomiendo seguir saboreando las dos capas que ya vimos, es hora de mencionar una deliciosa nota que formará la capa número tres.

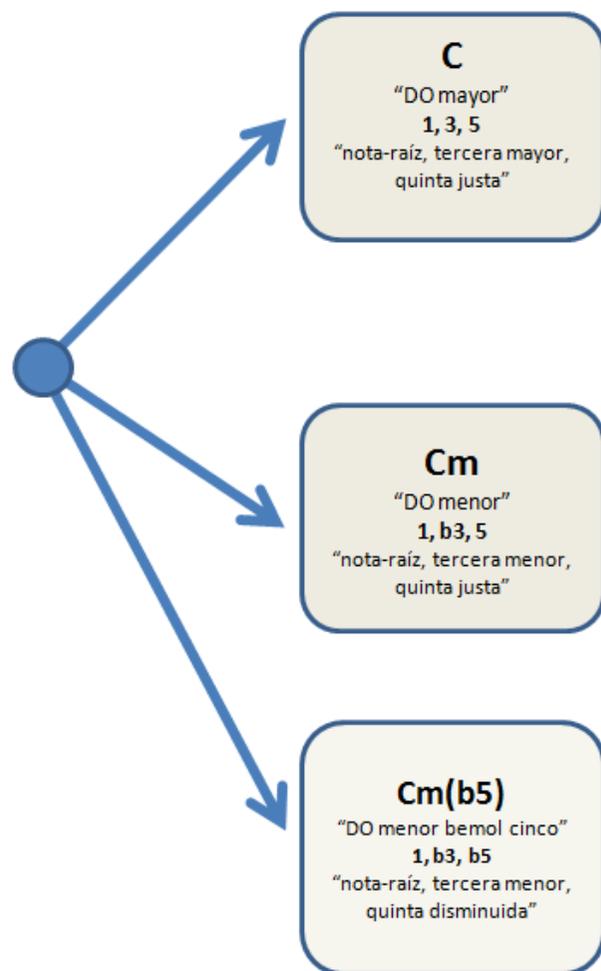


TERCERA CAPA:
TRIADAS

Ante ustedes, la estructura
más fuerte del mundo de la música.

Si de pronto querés escribir un “DO mayor” pero que sea un “determinado DO mayor”, con las notas en cierto orden y en determinadas 8vas, estarías hablando de un “voicing” de “DO mayor”. El voicing es algo muy específico, que se escribe nota a nota. Por lo tanto, un acorde tiene infinitos voicings. Un voicing ya no es el “concepto silla” sino una foto de la silla que tiene mi tía en el comedor, de pino y pintada de verde; una silla determinada que, por supuesto, sigue siendo una silla. **Un voicing es una manera específica de hacer un acorde**, que ya no es únicamente un cifrado sino una determinada combinación de notas escritas en pentagrama/tablatuara/diagramas.

Volviendo a la cuestión de los cifrados, es importante tener en claro que los acordes forman familias... iremos viendo esto al agregar capas, pero por ahora el mapa de cifrados es el siguiente:



ACLARACIÓN:

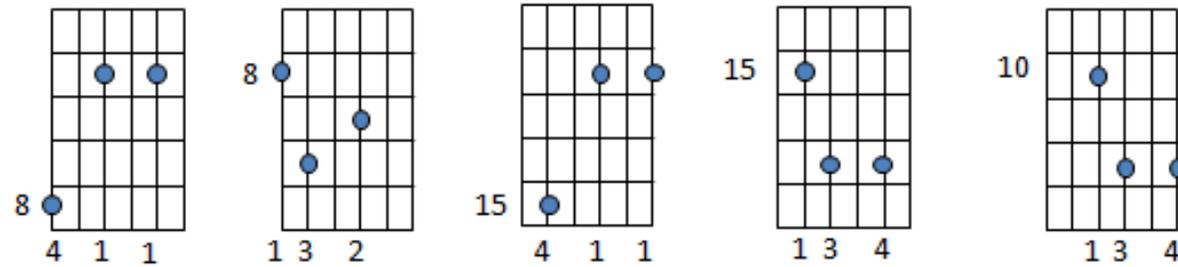
Ya lo dije antes, pero por las dudas prefiero dejarlo lo más claro posible... generalmente a la tríada “menor bemol cinco” se le llama “tríada disminuida”. Esto es fruto de muchísimas confusiones así que, aunque sea ir en contra de otros métodos, opino firmemente que llamarla “menor bemol cinco” simplifica la manera de entender la armonía y, por lo tanto, de tocar música. Después de todo, solo se trata de hacer música y no de hablar de ella.

Resumen

Por favor prestale atención a las digitaciones... aunque algunas parezcan extrañas, son necesarias para respetar la posición de cada diagrama. De todos modos, es bueno tener en cuenta que todas las digitaciones son *contextuales*: dependen del acorde que viene antes y del acorde que viene después.

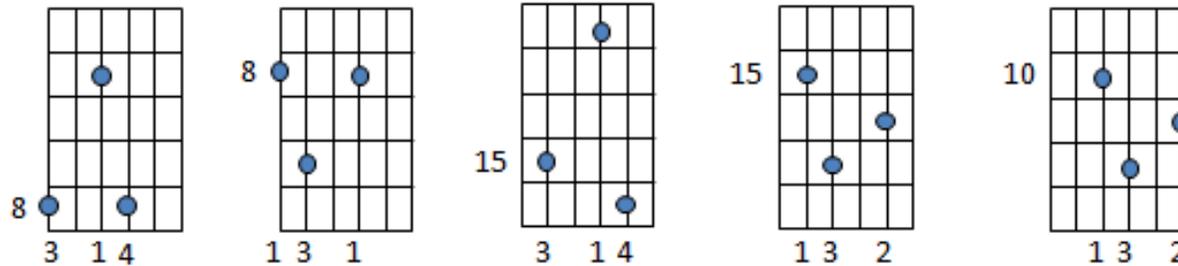
Tríada mayor

Nos quedan cinco diagramas para la tríada mayor de DO:



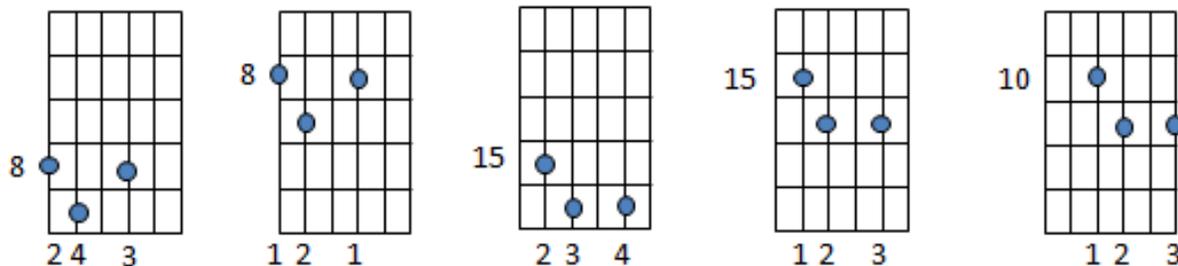
Tríada menor

Cinco para la tríada menor de DO:



Tríada bemol cinco

Y cinco más para la tríada menor bemol cinco de DO:



Análisis

Ok, hay tres tipos de tríadas. Dependiendo del acorde que aparezca, hay que saber cuál tríada tocar.

- Sobre A (es decir “acorde de LA mayor”), tocás “tríada mayor”.
- Sobre Amaj7 (“LA maj siete”), tocás “tríada mayor”.
- Sobre A7 (“LA séptima”), tocás “tríada mayor”.
- Sobre A7(b9) (“LA séptima bemol nueve”), lo mismo.

- Sobre Am (“LA menor”), tocás “tríada menor”.
- Sobre Am7 (“LA menor séptima”), tocás “tríada menor”.
- Sobre Am7(11) (“LA menor séptima con onzena”)... lo mismo.

- Sobre Am7(b5) (“LA menor séptima bemol cinco”), tocás “tríada menor bemol cinco”...

Es decir que hay que estar atento a si el acorde es mayor o menor... o es si un “menor séptima bemol cinco”.

Por supuesto existen otros acordes; por ejemplo, los acordes disminuidos, los sus4, los sus2 y otros extraños experimentos de laboratorio. Por ahora es mejor concentrarnos en las opciones más comunes, aunque llegado el momento miraremos estos extraños casos de la armonía.

Pues bien,
a practicar se ha dicho!

Práctica

Por las dudas, quisiera dejar en claro cómo es el ritmo de estas tablaturas que vienen a continuación. Todos los compases serán similares al siguiente:

C

1 3 4 4
3 1

Tres notas y un acorde.

Las primeras dos notas son corcheas, la tercera es una negra y el último acorde es una blanca. Sería como decir “un y dos, tressssss”. “un y” sería las primeras dos notas, el “dos” es la tercera nota y el tres “tressss” es el acorde que dura dos tiempos. De todos modos, si de pronto te dan ganas de cambiar el ritmo (una buena manera de lograr variedad), por supuesto podés hacerlo... lo importante es tocar esas notas para poder escucharlas e internalizarlas.

Practicando sobre “DO mayor”

Lo mismo que vimos antes, cuando tocábamos nota-raíz+tercera, pero con una nota más...

C

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

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

Practicando sobre "DO menor"

Hora de las tríadas menores.

Cm

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

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

Practicando sobre "SOL mayor"

Los mismos diagramas de "DO mayor", pero en otros lugares del mango.

G

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

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

Practicando sobre "SOL menor"

Ok, lo mismo que antes pero usando tríada menor de SOL.

Gm

The score shows the following notes and fingerings for each measure:

- Measure 1: Notes 3, 5, 3 on strings 3, 4, 5. Fingering: 1, 3, 1.
- Measure 2: Notes 5, 7, 5 on strings 3, 4, 5. Fingering: 1, 3, 2.
- Measure 3: Notes 7, 11, 7 on strings 3, 4, 5. Fingering: 3, 1, 4.
- Measure 4: Notes 11, 12, 10 on strings 3, 4, 5. Fingering: 1, 3, 2.
- Measure 5: Notes 12, 15, 12 on strings 3, 4, 5. Fingering: 3, 1, 4.

Buenísimo,
vamos con los segundos-quintos-primeros.

Tal cual sucedió en el capítulo anterior, las siguientes tablaturas ya no incluirán los diagramas (como para ayudar a ir memorizándolos).
(y además aprovechar mejor el espacio en la hoja, claro)

Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T									
A		2	5	5	2	2		4	4
B	5			5	5	5	3	5	5
	3	1	4	4	4	1	1	3	2
			1	1	1	1		2	2
			3	3	4	4		3	1

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T									
A			5	5	7	7		7	7
B	5	7		7	5	5	5	7	5
	1	3	1	1	1	3	4	1	4
			3	3	4	4		3	3
			1	1	1	1		1	1

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T									
A			8	8	7	7		7	7
B	7	9		9	7	7	10	7	7
	1	3	2	2	4	1	1	4	1
			2	3	1	1	1	1	1
			1	1	4	4		4	4

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T									
A			9	13	9	11	11	12	12
B	12			12	10	12	12	10	10
	3	1	4	4	1	3	2	1	3
			1	1	2	2	2	4	4
			3	3	1	1		3	1

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

T									
A			13	13	12	14	14	12	12
B	12	14		12	12	12	12	15	15
	1	3	2	2	4	1	1	4	1
			2	3	4	4		1	1
			1	1	1	1		1	4

Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T			5	5		2	2													
A																				♯
B	5	6		6		5		5		3	5		5							
	2	4	3	3	4	2		4	1	1	1	1	4		1	3	1	1	3	1

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T			5	5		7	7			6	6									♯	
A																					♯
B	5	6		6		5		5		5	7		5								
	1	2	1	1	2	1		1	3	4	4	3	1	3	2	2	3	1	3	1	

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T			8	8		7	7			7	11	11									♯	
A																						♯
B	7	8		7		7		7		10		10		10								
	1	2	3	3	2	1		4	1	1	1	4		3	1	4	4	1	3	1		

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T			13	13			11	11			11	11										♯	
A																							♯
B	12	13		12		10	12	12		10	12	10		10									
	2	3	4	4	3	2		1	3	2	2	3	1	1	3	2	2	3	1	3	1		

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T			13	13			14	14			15	15											♯	
A																								♯
B	12	13		12		12	14	12		15		15		15										
	1	2	3	3	2	1		1	3	4	4	3	1	3	1	4	4	1	3	1				

Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Tenemos cinco distintas maneras de tocar sobre esta progresión, para cada una de las cinco posiciones.

Primera manera:

The first system shows a 4-measure phrase for A7, D7, and A7. The fret numbers are: A7 (T: 2, 2; A: 2, 2; B: 5, 5), D7 (T: 2, 2; A: 2, 2; B: 5, 5), and A7 (T: 2, 2; A: 2, 2; B: 5, 5). The fingering below is: 4 1 1 1 (1/1/4) for A7, 4 1 1 1 (1/1/4) for D7, and 4 1 1 1 (1/1/4) for A7.

The second system shows a 4-measure phrase for D7 and A7. The fret numbers are: D7 (T: 2, 2; A: 2, 2; B: 5, 5) and A7 (T: 2, 2; A: 2, 2; B: 5, 5). The fingering below is: 4 1 1 1 (1/1/4) for D7 and 4 1 1 1 (1/1/4) for A7.

The third system shows a 4-measure phrase for E7, D7, A7, and E7. The fret numbers are: E7 (T: 4, 4; A: 2, 4; B: 2, 2), D7 (T: 2, 2; A: 2, 2; B: 5, 5), A7 (T: 2, 2; A: 2, 2; B: 5, 5), and E7 (T: 4, 4; A: 2, 4; B: 2, 2). The fingering below is: 1 3 4 4 (3/1) for E7, 4 1 1 1 (1/1/4) for D7, 4 1 1 1 (1/1/4) for A7, and 1 3 4 4 (3/1) for E7.

Segunda manera:

First system: **A7** | **D7** | **A7** | %

Second system: **D7** | % | **A7** | %

Third system: **E7** | **D7** | **A7** | **E7**

Detailed description of the fretboard diagrams:

- System 1:**
 - A7:** Fret 5, strings 5, 7, 6, 6, 5. Fingering: 1, 3, 2, 2, 3, 1.
 - D7:** Fret 5, strings 5, 7, 7, 5. Fingering: 1, 3, 4, 4, 3, 1.
 - A7:** Fret 5, strings 5, 7, 6, 6, 5. Fingering: 1, 3, 2, 2, 3, 1.
- System 2:**
 - D7:** Fret 5, strings 5, 7, 7, 5. Fingering: 1, 3, 4, 4, 3, 1.
 - A7:** Fret 5, strings 5, 7, 6, 6, 5. Fingering: 1, 3, 2, 2, 3, 1.
- System 3:**
 - E7:** Fret 4, strings 4, 4, 4, 7. Fingering: 4, 1, 1, 1, 1, 4.
 - D7:** Fret 5, strings 5, 7, 7, 5. Fingering: 1, 3, 4, 4, 3, 1.
 - A7:** Fret 5, strings 5, 7, 6, 6, 5. Fingering: 1, 3, 2, 2, 3, 1.
 - E7:** Fret 4, strings 4, 4, 4, 7. Fingering: 4, 1, 1, 1, 1, 4.

Tercera manera:

The image shows three systems of guitar tablature for the 'Tercera manera' exercise. Each system consists of a treble clef staff with strings T, A, and B labeled, and a bass clef staff. The first system has chords A7, D7, and A7. The second system has chords D7 and A7. The third system has chords E7, D7, A7, and E7. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings. Bar lines separate measures, and a double bar line ends the third system.

System 1:

- Measure 1: A7 (T: 9, 9; A: 7, 9; B: 7, 7) - Fingering: 1 3 4 4 3 1
- Measure 2: D7 (T: 7, 7; A: 7, 7; B: 10, 10) - Fingering: 4 1 1 1 1 4
- Measure 3: A7 (T: 9, 9; A: 7, 9; B: 7, 7) - Fingering: 1 3 4 4 3 1

System 2:

- Measure 1: D7 (T: 7, 7; A: 7, 7; B: 10, 10) - Fingering: 4 1 1 1 1 4
- Measure 2: A7 (T: 9, 9; A: 7, 9; B: 7, 7) - Fingering: 1 3 4 4 3 1

System 3:

- Measure 1: E7 (T: 9, 9; A: 7, 9; B: 7, 7) - Fingering: 1 3 4 4 3 1
- Measure 2: D7 (T: 7, 7; A: 7, 7; B: 10, 10) - Fingering: 4 1 1 1 1 4
- Measure 3: A7 (T: 9, 9; A: 7, 9; B: 7, 7) - Fingering: 1 3 4 4 3 1
- Measure 4: E7 (T: 9, 9; A: 7, 9; B: 7, 7) - Fingering: 1 3 4 4 3 1

Cuarta manera:

First system: **A7** | **D7** | **A7** | %

Second system: **D7** | % | **A7** | %

Third system: **E7** | **D7** | **A7** | **E7**

Detailed description of the fretboard diagrams:

- System 1:**
 - A7:** Treble clef, strings 4-1-1-1-1-4. Frets: 9, 9, 9, 12, 12.
 - D7:** Treble clef, strings 1-3-2-2-3-1. Frets: 10, 12, 12, 10.
 - A7:** Treble clef, strings 4-1-1-1-1-4. Frets: 9, 9, 9, 12, 12.
- System 2:**
 - D7:** Treble clef, strings 1-3-2-2-3-1. Frets: 10, 12, 12, 10.
 - A7:** Treble clef, strings 4-1-1-1-1-4. Frets: 9, 9, 9, 12, 12.
- System 3:**
 - E7:** Treble clef, strings 4-1-1-1-1-4. Frets: 9, 9, 9, 12, 12.
 - D7:** Treble clef, strings 1-3-2-2-3-1. Frets: 10, 12, 12, 10.
 - A7:** Treble clef, strings 4-1-1-1-1-4. Frets: 9, 9, 9, 12, 12.
 - E7:** Treble clef, strings 4-1-1-1-1-4. Frets: 9, 9, 9, 12, 12.

Quinta manera:

First system: **A7** | **D7** | **A7** | %

Second system: **D7** | % | **A7** | %

Third system: **E7** | **D7** | **A7** | **E7**

Handwritten guitar tablature with fret numbers (12, 14, 13) and fingering numbers (1, 2, 3, 4) for the strings. The notation includes bar lines and a double bar line at the end of the third system.

Practicando sobre "Blues menor en LA"

Luciendo nuestras tríadas, con orgullo, por sobre la progresión de un blues menor en LA.

Primera manera:

The tablature is organized into three systems, each with four measures. The first system contains Am7, Dm7, and Am7 chords. The second system contains Dm7 and Am7 chords. The third system contains Bm7(b5), E7(b9), Am7, and E7(b9) chords. Fingerings and fret numbers are indicated on the strings.

System 1:

- Measure 1: Am7. Fret 3 (3), fret 1 (1), fret 4 (4), fret 4 (4), fret 1 (1), fret 3 (3).
- Measure 2: Dm7. Fret 3 (3), fret 1 (1), fret 4 (4), fret 4 (4), fret 1 (1), fret 3 (3).
- Measure 3: Am7. Fret 3 (3), fret 1 (1), fret 4 (4), fret 4 (4), fret 1 (1), fret 3 (3).
- Measure 4: Rest.

System 2:

- Measure 1: Dm7. Fret 3 (3), fret 1 (1), fret 4 (4), fret 4 (4), fret 1 (1), fret 3 (3).
- Measure 2: Rest.
- Measure 3: Am7. Fret 3 (3), fret 1 (1), fret 4 (4), fret 4 (4), fret 1 (1), fret 3 (3).
- Measure 4: Rest.

System 3:

- Measure 1: Bm7(b5). Fret 1 (1), fret 2 (2), fret 3 (3), fret 3 (3), fret 2 (2), fret 1 (1).
- Measure 2: E7(b9). Fret 1 (1), fret 3 (3), fret 4 (4), fret 4 (4), fret 3 (3), fret 1 (1).
- Measure 3: Am7. Fret 3 (3), fret 1 (1), fret 4 (4), fret 4 (4), fret 1 (1), fret 3 (3).
- Measure 4: E7(b9). Fret 1 (1), fret 3 (3), fret 4 (4), fret 4 (4), fret 3 (3), fret 1 (1).

Segunda manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

1 3 1 1 3 1 1 3 2 2 3 1 1 3 1 1 3 1

Dm⁷ Am⁷

1 3 2 2 3 1 1 3 1 1 3 1

Bm^{7(b5)} E7(b9) Am⁷ E7(b9)

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

Tercera manera:

The image displays three systems of guitar fretboard diagrams, each representing a different chord and its various fingerings. Each system consists of a treble clef staff with six lines (E, A, D, G, B, E) and a bass clef staff with six lines (E, A, D, G, B, E). The diagrams are as follows:

- System 1: Am7**
 - Staff 1: Treble clef. Fingering: 1 (7), 3 (9), 2 (8), 2 (8). Bass clef: 10 (7), 10 (9).
 - Staff 2: Treble clef. Fingering: 3 (7), 1 (10), 4 (10). Bass clef: 3 (10), 1 (10).
 - Staff 3: Treble clef. Fingering: 1 (7), 3 (9), 2 (8), 2 (8). Bass clef: 1 (7), 3 (9), 2 (7).
- System 2: Dm7**
 - Staff 1: Treble clef. Fingering: 3 (7), 1 (10), 4 (10). Bass clef: 10 (10), 10 (10).
 - Staff 2: Treble clef. Fingering: 1 (7), 3 (9), 2 (8), 2 (8). Bass clef: 1 (7), 3 (9), 2 (7).
- System 3: Bm7(b5)**
 - Staff 1: Treble clef. Fingering: 1 (7), 2 (8), 1 (7), 1 (7). Bass clef: 7 (7), 8 (8), 7 (8).
 - Staff 2: Treble clef. Fingering: 1 (7), 3 (9), 4 (9), 4 (9). Bass clef: 1 (7), 3 (9), 4 (7).
 - Staff 3: Treble clef. Fingering: 1 (7), 3 (9), 2 (8), 2 (8). Bass clef: 1 (7), 3 (9), 2 (7).
 - Staff 4: Treble clef. Fingering: 1 (7), 3 (9), 4 (9), 4 (9). Bass clef: 1 (7), 3 (9), 4 (7).

Cuarta manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

3 1 4 4
1 3 1 1
3 1 3 1

Dm⁷ Am⁷

1 3 1 1 3 1 4 4
1 3 1 1 3 1 4 4
1 3 1 1 3 1 4 4

Bm⁷(b5) E7(b9) Am⁷ E7(b9)

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

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

Detailed description of the guitar fretboard diagram: The diagram is divided into three systems. The first system shows Am7 (3-1-4-4) and Dm7 (1-3-1-1). The second system shows Dm7 (1-3-1-1) and Am7 (3-1-4-4). The third system shows Bm7(b5) (1-2-3-3), E7(b9) (4-1-1-1), Am7 (3-1-4-4), and E7(b9) (4-1-1-1). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. A double bar line is at the end of the third system.

Quinta manera:

Am⁷ **Dm⁷** **Am⁷**

1 3 2 2/3/1 1 3 2 2/3/1 1 3 2 2/3/1

Dm⁷ **Am⁷**

1 3 2 2/3/1 1 3 2 2/3/1

Bm^{7(b5)} **E7(b9)** **Am⁷** **E7(b9)**

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

Practicando sobre “Ojos de Otoño”

Hasta ahora todos los acordes que tocamos duraban un compás entero. Pero, en “Ojos de Otoño”, hay una parte donde los acordes duran dos tiempos cada uno; por lo tanto, necesitamos cambiar el ritmo para poder tocar todas las notas.

1 3 2 1 3 4

Es el mismo ritmo que sucede en el resto de la progresión, pero simplemente sacando el acorde. Como el acorde ocupaba los últimos dos tiempos del compás, al quitarlo tenemos tiempo para dos acordes por compás. Entonces el ritmo sería “corchea-corchea, negra” y lo mismo para el otro acorde.

1 3 2

Esta primera mitad del compás sería:

- Primeras dos notas están en el mismo tiempo.
- La tercera nota ocupa un tiempo entero.

Entonces:

El ritmo es “un y dos”, donde “un y” son las primeras dos notas y “dos” es el segundo tiempo.

1 3 4

Rítmicamente, la segunda parte del compás es igual a la primera:

- Las primeras dos notas ocupan un mismo tiempo.
- La tercera nota dura un tiempo entero.

Entonces:

El ritmo, teniendo en cuenta que el Eb7 está en el mismo compás que el Em7 que vimos recién, podrías leerlo como “tres y cua”.

Aclarado el ritmo, vamos con las cinco distintas maneras de tocar sobre “Ojos de Otoño”.

Primera manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

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

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

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

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

Segunda manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b9) B7(b9) Em7

F#m7(b9) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b9) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

The image shows a series of guitar tablatures for a piece titled 'Segunda manera'. It consists of seven systems of music, each with a treble, middle, and bass staff. Chords are written above the staves, and fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings. The chords used are Am7, D7, Gmaj7, Cmaj7, F#m7(b9), B7(b9), Em7, Eb7, Dm7, and Db7. The tablature includes various fret numbers (e.g., 5, 7, 8) and includes repeat signs at the end of several systems.

Tercera manera:

The diagram shows a sequence of chords and fingerings across seven systems. Each system consists of a staff with treble, middle, and bass clefs, chord names above, fret numbers on the lines, and fingerings below.

- System 1:** Am7 (8, 8, 7, 9), D7 (7, 7, 7, 7), Gmaj7 (7, 7, 7, 7), Cmaj7 (9, 9, 8, 10). Fingerings: 1 3 2 2/3 1, 4 1 1 1/4, 4 1 1 1/4, 1 3 2 2/3 1.
- System 2:** F#m7(b5) (10, 10, 9, 10), B7(b9) (8, 8, 7, 9), Em7 (8, 8, 7, 9). Fingerings: 2 3 4 4/3 2, 1 3 2 2/3 1, 1 3 2 2/3 1.
- System 3:** F#m7(b5) (10, 10, 9, 10), B7(b9) (8, 8, 7, 9), Em7 (8, 8, 7, 9). Fingerings: 2 3 4 4/3 2, 1 3 2 2/3 1, 1 3 2 2/3 1.
- System 4:** Am7 (8, 8, 7, 9), D7 (7, 7, 7, 7), Gmaj7 (7, 7, 7, 7). Fingerings: 1 3 2 2/3 1, 4 1 1 1/4, 4 1 1 1/4.
- System 5:** F#m7(b5) (10, 10, 9, 10), B7(b9) (8, 8, 7, 9), Em7 (8, 8, 7, 9), Eb7 (8, 8, 6, 8), Dm7 (7, 10, 10, 6), Db7 (7, 10, 9, 6). Fingerings: 2 3 4 4/3 2, 1 3 2 2/3 1, 1 3 2 1 3 4, 3 1 4 4 1 1.
- System 6:** Cmaj7 (9, 9, 8, 10), B7(b9) (8, 8, 7, 9), Em7 (8, 8, 7, 9). Fingerings: 1 3 2 2/3 1, 1 3 2 2/3 1, 1 3 2 2/3 1.

Cuarta manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

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

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

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

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

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

1 3 4 4/3 1 3 4 4/3 3 1 4 4/3



Quinta manera:

The diagram shows six systems of chords and fingerings for the 'Quinta manera' exercise. Each system consists of a chord name, a staff with fret numbers, and a row of fingerings.

System 1: Am⁷ (13 13), D⁷ (14 14), G^{maj7} (12 12), C^{maj7} (12 12). Fingerings: 1 3 2 2/3 1, 1 3 4 4/3 1, 4 1 1 1/1 4, 4 1 1 1/1 4.

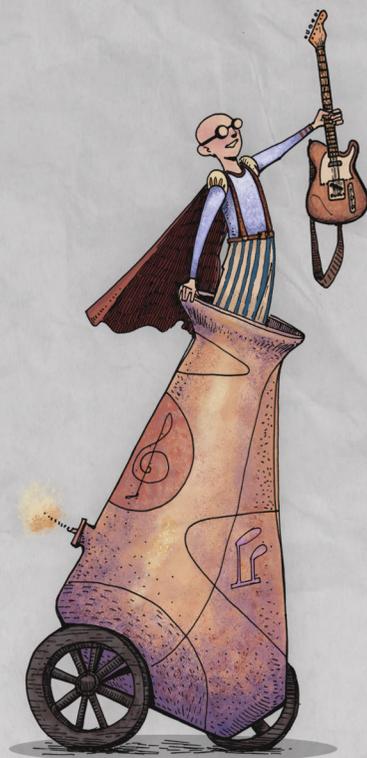
System 2: F#m^{7(b9)} (14 14), B^{7(b9)} (11 11), Em⁷ (12 12). Fingering: 2 4 3 3/4 2.

System 3: F#m^{7(b9)} (14 14), B^{7(b9)} (11 11), Em⁷ (12 12). Fingering: 2 4 3 3/4 2.

System 4: Am⁷ (13 13), D⁷ (14 14), G^{maj7} (12 12). Fingering: 1 3 2 2/3 1, 1 3 4 4/3 1, 4 1 1 1/1 4.

System 5: F#m^{7(b9)} (14 14), B^{7(b9)} (11 11), Em⁷ (12 12), Eb⁷ (11 13), Dm⁷ (12 14), Db⁷ (11 13). Fingering: 2 4 3 3/4 2, 4 1 1 1/1 4, 1 3 1 1 3 2, 1 3 2 1 3 4.

System 6: C^{maj7} (12 12), B^{7(b9)} (11 11), Em⁷ (12 12). Fingering: 4 1 1 1/1 4, 4 1 1 1/1 4, 1 3 1 1/3 1.



CUARTA CAPA:

CUATRIADAS

Eramos pocos, y parió a la séptima.

Variaciones en acordes con 7ma

El lector estudioso recordará que existen tres tipos de tríadas:

- Tríada mayor: nota-raíz, 3era mayor y 5ta justa.
- Tríada menor: nota-raíz, 3era menor y 5ta justa.
- Tríada menor bemol cinco: nota-raíz, 3era menor y 5ta disminuida.

Agregar la séptima es tan sencillo como agarrar cada una de estas tríadas y agregarle una 7ma.

1. Tríada mayor...

- ... + séptima mayor = **acorde maj7**
Ejemplo: Cmaj7, “DO maj siete”
- ... + séptima menor = **acorde 7** [acorde dominante]
Ejemplo: G7, “SOL séptima”

2. Tríada menor...

- ... + séptima menor = **acorde m7**
Ejemplo: Dm7, “RE menor séptima”

3. Tríada menor bemol cinco...

- + séptima menor = **acorde m7(b5)** [también llamado “acorde semidisminuido”, aunque no recomiendo este nombre]
Ejemplo: Bm7(b5), “SI menor séptima bemol cinco”

Esta es información importante, así que vale la pena dejarlo en claro:

- Un acorde **maj7** (“maj siete”) es R-3-5-7: **nota-raíz, tercera mayor, quinta justa y séptima mayor.**
- Un acorde **7** (“séptima”) es R-3-5-b7: **nota-raíz, tercera mayor, quinta justa y séptima menor.**
- Un acorde **m7** (“menor séptima”) es R-b3-5-b7: **nota-raíz, tercera menor, quinta justa y séptima menor.**
- Un acorde **m7(b5)** (“menor séptima bemol cinco”) es R-b3-b5-b7: **nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida y séptima menor.**

Notarás que escribí los acordes desde el “*más mayor* de todos” –que sería el maj7- hasta el “*más menor* de todos” –el m7(b5)-. Cada acorde tiene tan solo una nota de diferencia con el que aparece por arriba o por debajo. Por ejemplo: si a un C7 le aumentás la 7ma, se transforma en un Cmaj7; si en cambio le bajás la 3era, se transforma en un Cm7.

Ok, ok, todo muy lindo... pero hay un par de cosas raras.

De la tríada mayor agregás ya sea la séptima mayor o la séptima menor, perfecto.

Peeero, a la tríada menor le agregamos solo la 7ma menor, no la 7ma mayor... por qué?

Por suerte, porque tenemos una combinación menos! Existe el acorde menor con 7ma mayor, pero es algo raro que no suele ocurrir en la música. Si realmente te da curiosidad, podés ver la sección llamada "Armonización de la escala mayor", en el capítulo de "Modos", pero por ahora alcanza con saber que el acorde menor con séptima mayor no es parte de los acordes que ocurren todo el tiempo.

Otra vez lo mismo con la tríada menor bemol cinco?! Se le agrega la séptima menor pero no la mayor, qué está pasando acá??!!

Lo mismo que antes... es algo que no ocurre normalmente, así que nos simplifica el panorama.

Así que hasta ahora solo existen cuatro tipos de acordes... por lo tanto, cuatro tipos de cuatríadas.

Los acordes mayores con séptima mayor ("Cmaj7"), los acordes mayores con séptima menor ("C7"), los acordes menores con séptima menor ("Cm7") y los acordes menores con séptima menor y quinta disminuida ("Cm7(b5)"). Solo falta un integrante de esta familia, que es el famoso -quizás no tan famoso- acorde disminuido.

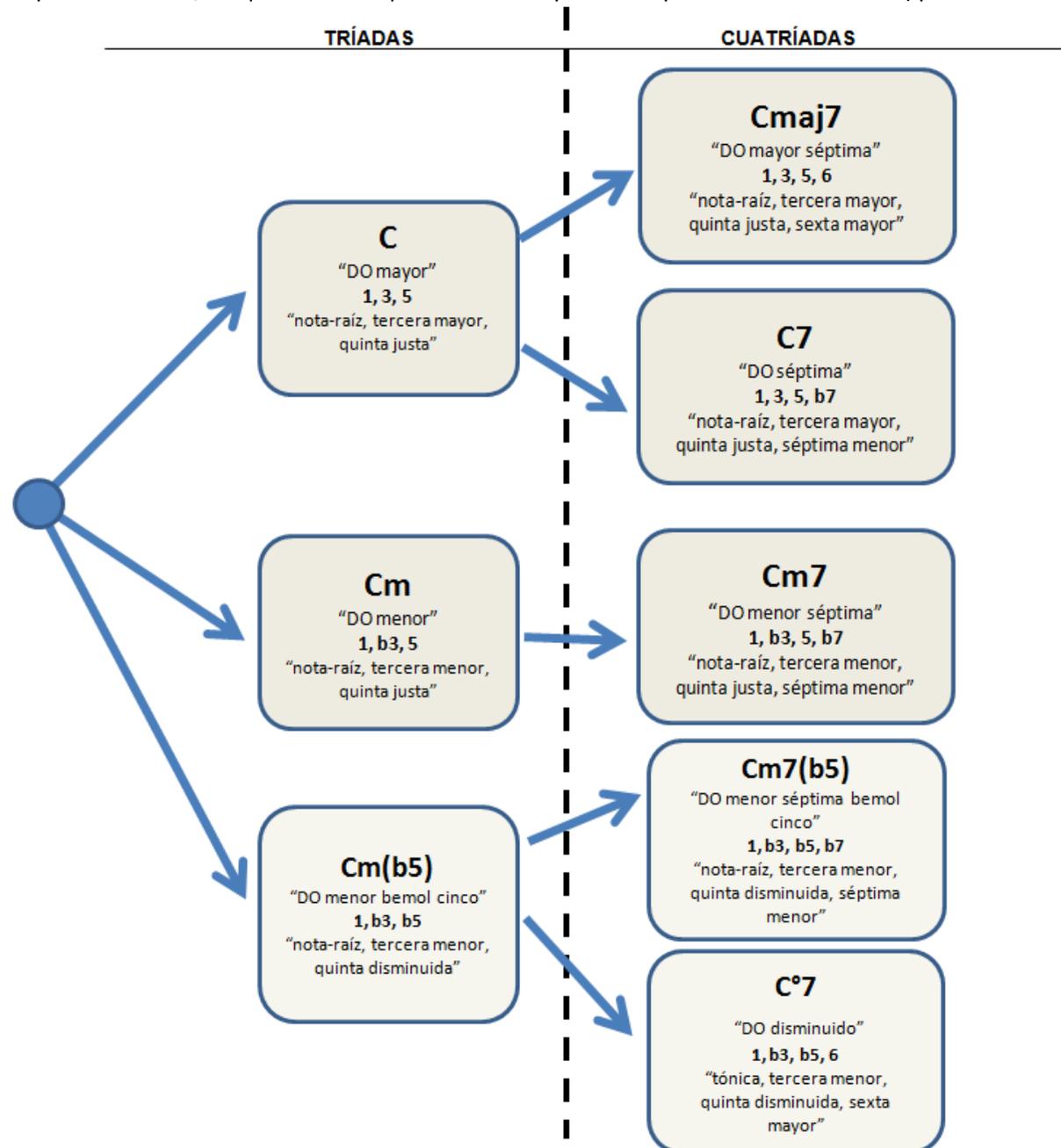
El acorde disminuido es nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida y sexta mayor. La sexta mayor está un semitono debajo de la 7ma menor.

Es un acorde raro y escurridizo, que veremos en detalle más adelante, pero por ahora mejor concentrarnos en los cuatro acordes básicos...

Cómo se escribe?	Cómo se lee?	Cómo es la 3era?	Cómo es la 5ta?	Cómo es la 7ma?
maj7	"maj siete"	Mayor	Justa	Mayor
7	"séptima"	Mayor	Justa	Menor
m7	"menor séptima"	Menor	Justa	Menor
m7(b5)	"menor séptima bemol cinco"	Menor	Disminuida	Menor
°7	"disminuido"	Menor	Disminuida	Disminuida (igual a 6ta mayor)

Mapa de cifrados

Ya vimos el mapa de cifrados para las tríadas, así que ahora simplemente lo ampliaremos para ver las cuatríadas (que serían acordes de 4 notas).



Algunas cosas que merecen ser dichas del gráfico anterior:

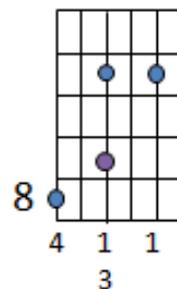
- De la línea punteada hacia la izquierda están las tríadas; es exactamente lo que vimos en el capítulo anterior. De ahí hacia la derecha están los cuatro tipos de cuatríadas que manejaremos. Podés ver las flechas que muestran cómo la tríada se amplía, al incorporar la 7ma, hacia distintos tipos de cuatríada... por ejemplo, la tríada mayor puede incorporar la 7ma mayor para llegar a la cuatríada “maj7”, o bien puede incorporar una 7ma menor para ser una cuatríada “7” (“séptima”).
- Verás que el Cm(b5), el Cm7(b5) y el Cdim tienen menor tamaño que los demás recuadros. Esto es para reflejar que son acordes no tan frecuentes como los demás que aparecen en el gráfico.
- Recién lo hablamos pero, por las dudas, aclaro nuevamente eso de “tocar los maj7 como si fueran maj6”. Más allá de que un acorde maj7 teóricamente es “nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa y 7ma mayor” en la práctica lo tocaremos como “nota-raíz, 3era mayor, 5ta justa y 6ta mayor”. Para más información respecto a esta decisión, por favor consultá “Adiós maj7, hola maj6” en la sección “Misceláneos”.
- Tal cual vimos en el capítulo de tríadas, a la estructura cuyos intervalos son “nota-raíz, tercera menor y quinta disminuida” la llamaremos “tríada menor bemol cinco” (más allá de que suelen llamarla “tríada disminuida”). En la sección “Misceláneos” podés tener más información al respecto, bajo el título “Adiós tríada disminuida, hola tríada menor bemol cinco”

Ya está claro que hay cuatro tipos de cuatríadas,
así que ahora es cuestión de ver cómo se arman sobre el mango de la guitarra.

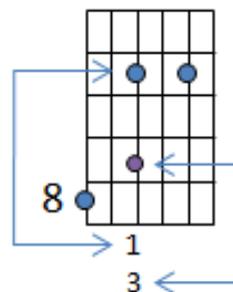
Resumen

Antes de concentrar todos los diagramas en un mismo lugar, quiero contarte el modo en el que estaré escribiendo la digitación. Como a veces hay más de una nota por cuerda (por lo tanto tenés que elegir una u otra de estas notas), los números por debajo indican qué digitación usar dependiendo de cuál nota estés tocando.

Pongamos como ejemplo este diagrama:



En cuarta cuerda podés tocar ya sea el traste 5 o el traste 7. Si tocás el traste 5, usás el dedo 1; si tocás el traste 7, usás el dedo 3. Es por eso que debajo de esa cuerda dice “1” con un “3” por debajo.



Más allá que haya opciones de elegir una u otra nota en determinada cuerda, las digitaciones siempre reflejarán lo más lógico para poder tocar cuatridas.

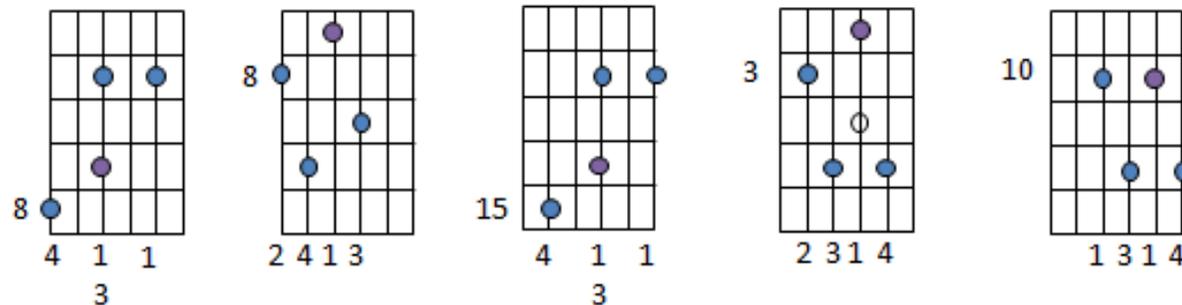
Dicho sea de paso, por las dudas repito aquello de que **todas las digitaciones son contextuales**: dependen del acorde que viene antes, del acorde que viene después y de demás cuestiones de *contexto*. Por lo tanto te recomiendo ser flexible al respecto, y no necesariamente usar siempre la misma digitación para un determinado diagrama.

Aclarado?

Perfecto, sigamos adelante.

Diagramas para cuatríadas maj7

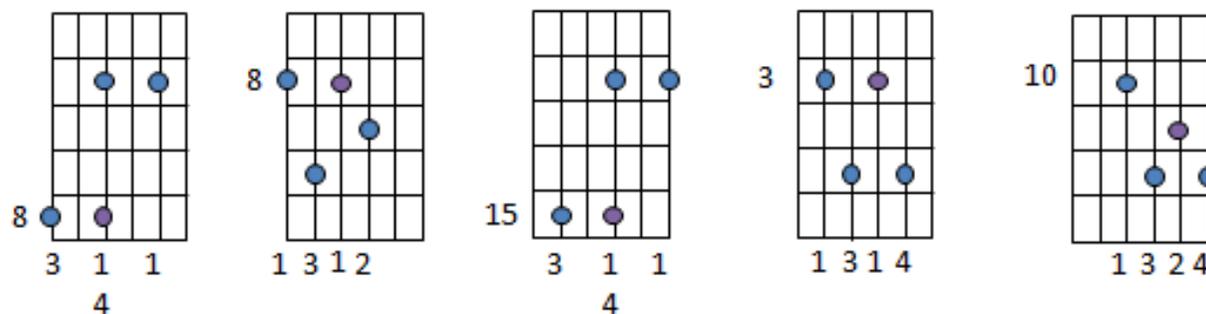
... que tocamos como si fueran maj6. Cinco diagramas para Cmaj7:



El cuarto diagrama resulta más sencillo tocar con 7ma en vez de 6ta; por eso es que la 7ma está marcada como un círculo vacío. Si decidís tocar este acorde con 7ma, la digitación sería dedo 1 en quinta cuerda, dedo 2 en tercera, dedo 3 en cuarta y dedo 4 en segunda. Mucho más fácil...

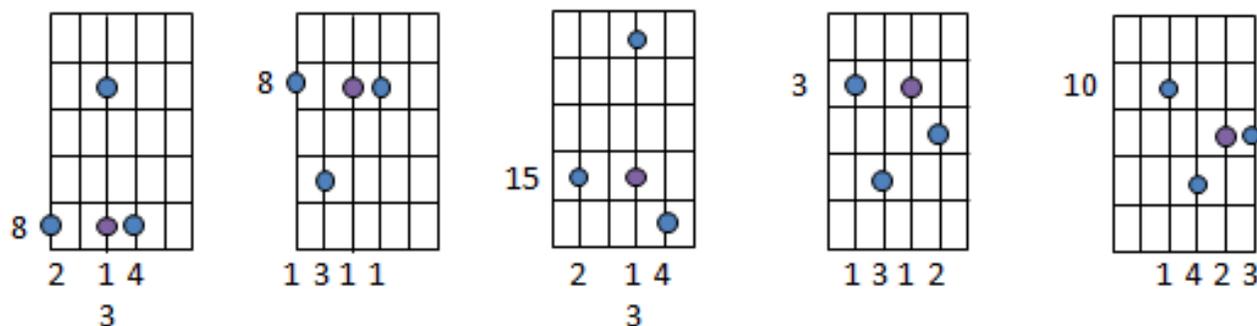
Diagramas para cuatríadas de séptima (acordes dominantes)

Cinco diagramas para C7.



Diagramas para acordes menor séptima

Los diagramas para un Cm7.

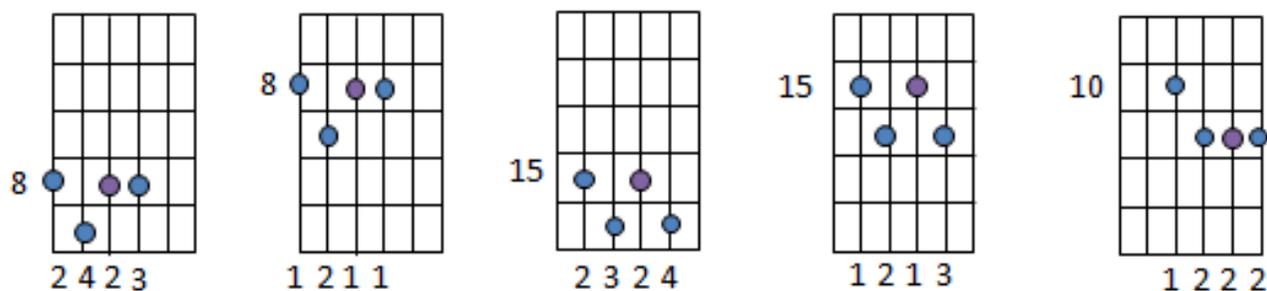


Al tercer diagrama también podrías hacerlo con una cejilla de dedo 3 que cubra quinta y tercera cuerda.

El quinto diagrama podrías hacerlo con una cejilla entre segunda y primera cuerda; por lo tanto, la digitación no sería "1 4 2 3" sino "1 3 2 2".

Diagramas para acordes menor séptima bemol cinco

El bicho raro de la familia, pero igual lo queremos.



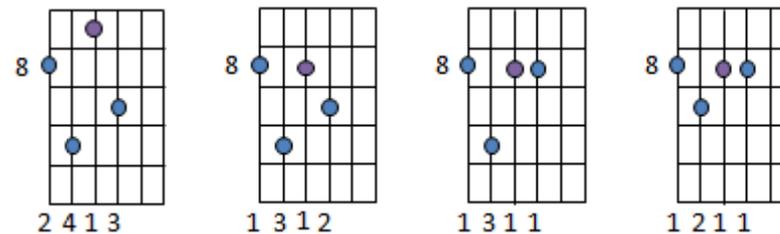
Por favor acordate que todo está más que bien si preferís tocar el primer diagrama con la digitación del segundo. Claramente es una manera de evitar problemas!

Algo similar sucede en el tercer diagrama. Ah, y el cuarto diagrama también puede ser tocado usando "1 3 2 4", en vez de con la cejilla antes indicada.

Solo una nota de diferencia

Se entiende cómo es tan solo una nota la que varía entre las distintas cuatríadas, cierto? Si querés, por favor volvé al arpeggio maj7 y re-hacé el camino hasta el m7(b5), en una misma posición (por ejemplo, 6ta derecha).

- Tocás una “cuatríada maj7”.
- Subís la 6ta mayor para llegar a la 7ma menor y lográs la “cuatríada de séptima”.
- Bajás la 3era y tenés la “cuatríada menor siete”.
- Bajás la 5ta y tenés la “cuatríada menor siete bemol cinco”.



El primer diagrama corresponde a un “maj7”. Despues es “7”, “m7” y por último “m7(b5)”.

Esto sería el camino desde “el más mayor” de los acordes hasta “el más menor”.

Te recomiendo pasar un rato con esto hasta que resulte absolutamente lógico y evidente.

Análisis

Así que tenemos cuatro tipos de “cuatríadas de 4 notas”. Dependiendo del cifrado que leamos hay que elegir cuál cuatríada tocar.

Veamos algunos ejemplos:

- Sobre Amaj7, obviamente será la cuatríada “LA maj siete”.
- Sobre A7, será la cuatríada “LA séptima”.
- Sobre Am7, será la cuatríada “LA menor séptima”.
- Sobre Am7(b5), será la cuatríada “LA menor séptima bemol cinco”.

Fácil, eh?

Es realmente trivial, porque los acordes básicos tienen cuatro notas y es justamente esa cantidad de notas las que estamos tocando.

Pero, por las dudas, veamos algunos otros casos:

- Sobre A7(b9), será la cuatríada “LA séptima”; igual que si fuera A7 (sin el “b9”). Ese “b9” es una *tensión* llamada “la novena menor del acorde”, y es algo que por ahora no es relevante; por lo tanto, a la hora de elegir cuál cuatríada tocar, *no son relevantes las tensiones del acorde*.
- Sobre A (“LA mayor”, sin especificar séptima mayor o menor)... mmm, esto es raro: podría ser Amaj7 o A7. Hay que mirar la progresión de acordes para determinar si es con séptima mayor o con séptima menor. Más adelante veremos métodos para deducir esto, usando la armonización de la escala. Mientras tanto, es bueno recordar que el oído es nuestro amigo! Simplemente fijate si suena mejor tocarlo como “maj7” o como “7” y, de paso, podés agarrar una lapicera y corregir la partitura: siempre debería aclarar si es “maj siete” o “séptima”, ya que son dos funciones muy distintas. El acorde maj7 es naturalmente un lugar de reposo y el acorde de séptima (dominante) suele ser un lugar de tensión.

De a poco, esta sección de “análisis” ya no es tan ridícula como en secciones anteriores. Solo como diversión, podés leer la parte de “análisis” del capítulo de “Nota-raíz”; la vida era sencilla entonces!

Hora de practicar,
cuatridicemos las progresiones de acordes!

Práctica

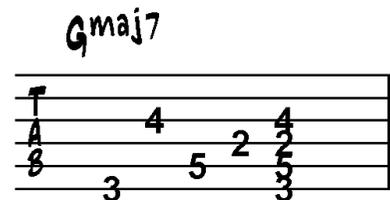
Me parece muy importante saber dónde está la 3era, la 5ta y la 7ma al tocar un acorde. Por lo tanto, verás que mi recomendación es empezar a tocar los intervalos en orden: primero nota-raíz, después la 3era, luego la 5ta y por último la 7ma (6ta en caso de los maj7). Como las cuatríadas tienen cuatro notas sobre cada acorde, es fundamental tener en claro cuál de estas notas estás tocando.

Tocar de esta manera genera muchos saltos de púa (para aquellos que usan púa, claro!), lo cual es un entretenido desafío técnico. Lo bueno es que esto lleva a generar la costumbre de que no hace falta siempre tocar cuerdas contiguas, y que *saltear cuerdas* (por ejemplo: pasar de 1era a 4ta cuerda en medio de una frase) es siempre un recurso interesante. Por otra parte, las tablaturas que verás a continuación también pueden ser la oportunidad perfecta para practicar –si es que tenés ganas– la técnica híbrida. Me refiero con esto a tocar la nota más grave con la púa pero usar los demás dedos de mano derecha para las otras notas de la frase; sería algo así como una técnica de guitarra clásica pero usando la púa en vez del pulgar.

Estos saltos de cuerda además provocan un dibujo interesante con una melodía angular... se genera un sonido con un *toque barroco*; un “Bach de bajo presupuesto”, se podría decir.

Respecto al ritmo

En las tablaturas de las próximas hojas verás que los compases lucen de este modo:



El ritmo es sencillo de interpretar:

- Las primeras cuatro notas son corcheas, “1 y 2 y”. Por lo tanto, ocupan los primeros dos tiempos del compás.
- El acorde que aparece a continuación ocupa los dos tiempos restantes.

Muy simple: sería como decir “un y dos y tresssssss”.

(el “tressss” es el acorde que aparece en cada compás)

Practicando sobre "DO mayor"

El audio de la base llamada "C mayor" no tiene séptima; por lo tanto, podés sobre ese mismo audio tocar ya sea un Cmaj7 o un C7.

Como Cmaj7

Cmaj7

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

4 1 1 3 1 3
4 3 4

2 3 4 1 3 1
4 4 2

1 4 3 1 4 1
1 3 1

4 1 1 3 1 3
4 4

El primer acorde, cuando se toca como un Cmaj6, es un estiramiento nada trivial... por eso tenés la otra opción (escrita entre paréntesis en la tablatura) que, al incorporar la 7ma mayor en vez de la 6ta mayor, transforma al acorde en algo mucho más amable para la mano.

Como C7

Seguimos sobre la base llamada "DO mayor", pero ahora hacemos que corresponda a un acorde con 7ma menor.

C7

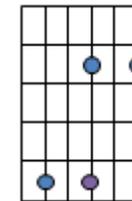
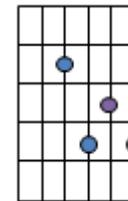
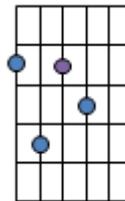
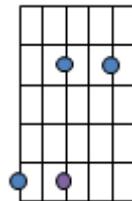
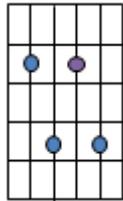
1 4 3 1 4
1 3 1

4 1 1 4 1
4 3

1 2 3 1 2
1 3 1

1 4 3 2 4
2 3 1

4 1 1 4 1
4 3



Practicando sobre "DO menor"

Casi lo mismo que C7, simplemente que la 3era está un semitono abajo para transformarse en una 3era menor.

Cm⁷

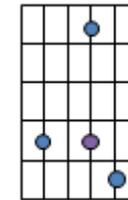
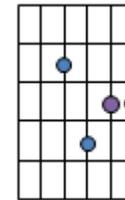
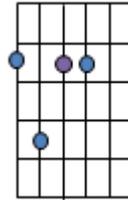
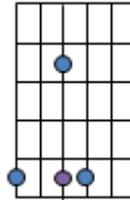
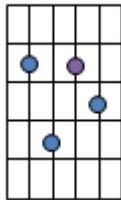
1 2 3 1 2
1 3 1

3 4 1 3 4
3 2

1 1 3 1 1
1 3 1

1 2 3 2 3
2 4 1

3 4 1 3 4
3 2



Seguimos viaje,
próxima estación: SOL.

Practicando sobre "SOL mayor"

Lo mismo que antes pero ahora en SOL en vez de DO. Nuevamente, se puede usar la misma base para practicar ya sea un Gmaj7 o un G7.

Como Gmaj7

La tríada de G con la 6ta mayor agregada.

Gmaj7

En el cuarto compás (el anteúltimo) sucede lo mismo que hablamos antes...
para evitar ese incómodo acorde, tenés la opción de tocar lo que está escrito entre paréntesis en la tablatura.

Como G7

Lo mismo de antes, también sobre el audio de "SOL mayor", pero ahora con 7ma menor.

G7

The musical notation consists of five measures on a six-string guitar staff. The strings are labeled T (top), A, and B (bottom). Fingering numbers (1-4) are placed below the notes. Below the staff are five fretboard diagrams, each representing a measure. Blue dots indicate fretted notes, and purple dots indicate natural notes.

Measure 1: Notes 4, 3, 4 on the A string; 3, 5, 3 on the B string. Fingering: 1 2 3 1, 2 1 3 1.

Measure 2: Notes 7, 6, 7 on the A string; 5, 7, 5 on the B string. Fingering: 1 4 3 2, 4 2 3 1.

Measure 3: Notes 7, 7 on the A string; 7, 10, 10 on the B string. Fingering: 4 1 1 4, 1 4 3.

Measure 4: Notes 12, 10, 12 on the A string; 10, 12, 10 on the B string. Fingering: 1 4 3 1, 4 1 3 1.

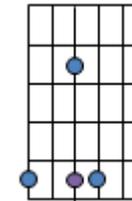
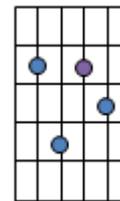
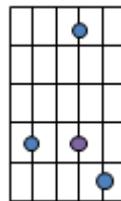
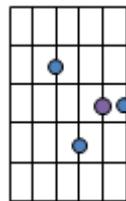
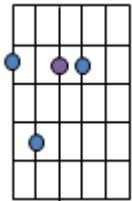
Measure 5: Notes 12, 12 on the A string; 12, 15, 15 on the B string. Fingering: 4 1 1 4, 1 4 3.

Practicando sobre "SOL menor"

Es el turno del Gm7 .

Gm7

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



Alguien dijo "segundo-quinto-primero"?
Me parece bien, vamos con eso.

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

Hora de ponernos a combinar distintos tipos de acordes.

Handwritten guitar practice sheet for the II-V-I progression in C major (Dm7 - G7 - Cmaj7). The sheet is organized into six rows, each representing a different fret position (6th, 7th, 10th, 12th, 13th, and 15th). Each row contains three measures of music, one for each chord, with a final measure marked with a double bar line and a slash. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. A circled chord diagram for Cmaj7 is shown in the first row.

Row 1 (6th fret): Dm7 (6, 2, 5, 5), G7 (4, 3, 4), Cmaj7 (5, 5, 2, 5). Includes a circled chord diagram for Cmaj7.

Row 2 (7th fret): Dm7 (6, 7, 5, 5), G7 (7, 7, 6, 7), Cmaj7 (5, 5, 7, 7).

Row 3 (10th fret): Dm7 (10, 7, 10, 10), G7 (7, 10, 10), Cmaj7 (9, 7, 9).

Row 4 (12th fret): Dm7 (10, 12, 10, 10), G7 (12, 10, 12), Cmaj7 (12, 10, 12).

Row 5 (13th fret): Dm7 (13, 14, 13, 13), G7 (12, 12, 15, 15), Cmaj7 (12, 12, 14, 14).

Row 6 (15th fret): Dm7 (12, 14, 13, 13), G7 (12, 15, 15), Cmaj7 (12, 14, 14).

Practicando sobre "II-V-I a DO menor"

Aunque las digitaciones escritas son las que considero más convenientes, por supuesto podés cambiarlas para tu mayor comodidad (primer compás, estamos hablando de vos!).

<p>Dm7(b9)</p>	<p>G7(b9)</p>	<p>Cm7</p>	

Practicando sobre "II-V-I a SOL mayor"

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

First line of guitar tablature. Am⁷ (5, 2, 5, 5), D⁷ (2, 2, 5, 5), Gmaj⁷ (4, 2, 4, 4). Fingering: Am⁷ (3, 4, 1, 3, 4, 2), D⁷ (4, 1, 1, 4, 1, 3), Gmaj⁷ (2, 3, 4, 1, 3, 2).

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Second line of guitar tablature. Am⁷ (5, 7, 5, 5), D⁷ (7, 7, 5, 7), Gmaj⁷ (7, 7, 5, 7). Fingering: Am⁷ (1, 1, 3, 1, 1, 1), D⁷ (1, 4, 3, 1, 4, 1), Gmaj⁷ (1, 4, 3, 1, 4, 1).

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Third line of guitar tablature. Am⁷ (8, 9, 8, 8), D⁷ (7, 7, 10, 10), Gmaj⁷ (7, 7, 9, 9). Fingering: Am⁷ (1, 2, 3, 2, 2, 1), D⁷ (4, 1, 1, 4, 1, 3), Gmaj⁷ (4, 1, 1, 3, 1, 4).

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Fourth line of guitar tablature. Am⁷ (13, 9, 12, 12), D⁷ (11, 12, 10, 11), Gmaj⁷ (12, 9, 12, 12). Fingering: Am⁷ (3, 4, 1, 3, 4, 2), D⁷ (1, 2, 3, 1, 2, 1), Gmaj⁷ (2, 4, 3, 1, 4, 2).

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Fifth line of guitar tablature. Am⁷ (13, 14, 12, 13), D⁷ (14, 14, 13, 14), Gmaj⁷ (12, 12, 14, 14). Fingering: Am⁷ (1, 2, 3, 1, 2, 1), D⁷ (1, 4, 3, 2, 4, 1), Gmaj⁷ (4, 1, 1, 3, 1, 4).

Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T 2 2

A 5 2 5 5

B 5 6 5 5 5 3 5 3

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

3 2 4 2 1 4 3 1 1 3 1

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T 5 7 6 6

A 5 7 5 5 7 6 6

B 5 6 5 5 5 5 7 5

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

1 1 2 1 4 1 3 1 3 2 3

1 1 2 1 1 3 1 2 4 1

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T 8 7 11 11

A 7 8 8 7 10 10 7 10 10

B 7 7 10 10 10 10

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

2 2 2 1 1 4 3 4 3 2

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T 13 11 11 11

A 12 13 12 13 12 10 11 12 10 11

B 12 12 10 12 10 10 12 10

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

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

Am7(b9) D7(b9) Gm7

T 13 14 14 15

A 12 13 12 13 12 14 13 14 15 12 15 15

B 12 12 12 14 12 15 15

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

3 1 2 1 4 2 3 1 4 3 2



Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Después de tanto acorde con quinta disminuida y tantas otras cosas raras, volvemos por un rato al siempre-agradable blues mayor. Todos acordes de séptima... esto sí que es vida!

Primera manera:

The tablature consists of three systems, each with four measures. The notes and fingerings are as follows:

- System 1:**
 - Measure 1: A7. Notes: 2 (T), 2 (A), 5 (B), 5 (B). Fingering: 4 (T), 1 (A), 1 (B), 4 (B), 1 (B), 4 (B), 3 (B).
 - Measure 2: D7. Notes: 2 (T), 2 (A), 5 (B), 5 (B). Fingering: 4 (T), 1 (A), 1 (B), 4 (B), 1 (B), 4 (B), 3 (B).
 - Measure 3: A7. Notes: 2 (T), 2 (A), 5 (B), 5 (B). Fingering: 4 (T), 1 (A), 1 (B), 4 (B), 1 (B), 4 (B), 3 (B).
 - Measure 4: Rest (Z).
- System 2:**
 - Measure 1: D7. Notes: 2 (T), 2 (A), 5 (B), 5 (B). Fingering: 4 (T), 1 (A), 1 (B), 4 (B), 1 (B), 4 (B), 3 (B).
 - Measure 2: Rest (Z).
 - Measure 3: A7. Notes: 2 (T), 2 (A), 5 (B), 5 (B). Fingering: 4 (T), 1 (A), 1 (B), 4 (B), 1 (B), 4 (B), 3 (B).
 - Measure 4: Rest (Z).
- System 3:**
 - Measure 1: E7. Notes: 4 (T), 4 (A), 3 (B), 4 (B), 3 (B), 2 (B). Fingering: 1 (T), 4 (A), 3 (B), 2 (B), 4 (B), 2 (B), 3 (B), 1 (B).
 - Measure 2: D7. Notes: 2 (T), 2 (A), 5 (B), 5 (B). Fingering: 4 (T), 1 (A), 1 (B), 4 (B), 1 (B), 4 (B), 3 (B).
 - Measure 3: A7. Notes: 2 (T), 2 (A), 5 (B), 5 (B). Fingering: 4 (T), 1 (A), 1 (B), 4 (B), 1 (B), 4 (B), 3 (B).
 - Measure 4: E7. Notes: 4 (T), 4 (A), 3 (B), 4 (B), 3 (B), 2 (B). Fingering: 1 (T), 4 (A), 3 (B), 2 (B), 4 (B), 2 (B), 3 (B), 1 (B).

Segunda manera:

First system: **A7** | **D7** | **A7** | %

Second system: **D7** | % | **A7** | %

Third system: **E7** | **D7** | **A7** | **E7**

Tablature details:

- System 1:**
 - Measure 1 (A7): T: 6, 5, 6; A: 7, 5, 5; B: 5, 7, 5. Fingering: 1 2 3 1 2, 1 3 3 1.
 - Measure 2 (D7): T: 7, 5, 7; A: 7, 5, 7; B: 5, 7, 5. Fingering: 1 4 3 1 4, 1 3 3 1.
 - Measure 3 (A7): T: 6, 5, 6; A: 7, 5, 5; B: 5, 7, 5. Fingering: 1 2 3 1 2, 1 3 3 1.
- System 2:**
 - Measure 1 (D7): T: 7, 5, 7; A: 7, 5, 7; B: 5, 7, 5. Fingering: 1 4 3 1 4, 1 3 3 1.
 - Measure 2 (%): %
 - Measure 3 (A7): T: 6, 5, 6; A: 7, 5, 5; B: 5, 7, 5. Fingering: 1 2 3 1 2, 1 3 3 1.
 - Measure 4 (%): %
- System 3:**
 - Measure 1 (E7): T: 4, 4; A: 4, 7, 7; B: 7, 7. Fingering: 4 1 1 4 1, 4 3.
 - Measure 2 (D7): T: 7, 5, 7; A: 7, 5, 7; B: 5, 7, 5. Fingering: 1 4 3 1 4, 1 3 3 1.
 - Measure 3 (A7): T: 6, 5, 6; A: 7, 5, 5; B: 5, 7, 5. Fingering: 1 2 3 1 2, 1 3 3 1.
 - Measure 4 (E7): T: 4, 4; A: 4, 7, 7; B: 7, 7. Fingering: 4 1 1 4 1, 4 3.

Tercera manera:

The image displays three systems of guitar tablature for the 'Tercera manera' exercise. Each system consists of a staff with notes and fret numbers, and a corresponding line of fingerings.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: Chord A7. Notes: 9, 8, 7 (top three strings), 7 (bottom string). Fingering: 1, 4, 3, 2, 4, 2, 3, 1.
- Measure 2: Chord D7. Notes: 7, 7 (top two strings), 10, 10 (bottom two strings). Fingering: 4, 1, 1, 4, 1, 4, 3.
- Measure 3: Chord A7. Notes: 9, 8, 7 (top three strings), 7 (bottom string). Fingering: 1, 4, 3, 2, 4, 2, 3, 1.
- Measure 4: Rest (Z).

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: Chord D7. Notes: 7, 7 (top two strings), 10, 10 (bottom two strings). Fingering: 4, 1, 1, 4, 1, 4, 3.
- Measure 6: Rest (Z).
- Measure 7: Chord A7. Notes: 9, 8, 7 (top three strings), 7 (bottom string). Fingering: 1, 4, 3, 2, 4, 2, 3, 1.
- Measure 8: Rest (Z).

System 3 (Measures 9-12):

- Measure 9: Chord E7. Notes: 9, 7, 9 (top three strings), 7 (bottom string). Fingering: 1, 4, 3, 1, 4, 1, 3, 1.
- Measure 10: Chord D7. Notes: 7, 7 (top two strings), 10, 10 (bottom two strings). Fingering: 4, 1, 1, 4, 1, 4, 3.
- Measure 11: Chord A7. Notes: 9, 8, 7 (top three strings), 7 (bottom string). Fingering: 1, 4, 3, 2, 4, 2, 3, 1.
- Measure 12: Chord E7. Notes: 9, 7, 9 (top three strings), 7 (bottom string). Fingering: 1, 4, 3, 1, 4, 1, 3, 1.

Cuarta manera:

First system: **A7** 9 9 | **D7** 11 10 11 | **A7** 9 9 | %

Second system: **D7** 11 10 11 | % | **A7** 9 9 | %

Third system: **E7** 9 9 | **D7** 11 10 11 | **A7** 9 9 | **E7** 9 9

Fingerings (T, A, B strings):

- System 1: 4 1 1 4 1/4/3 | 1 2 3 1 2/1/3/1 | 4 1 1 4 1/4/3
- System 2: 1 2 3 1 2/1/3/1 | 4 1 1 4 1/4/3
- System 3: 4 1 1 4 1/4/3 | 1 2 3 1 2/1/3/1 | 4 1 1 4 1/4/3 | 4 1 1 4 1/4/3

Quinta manera:

First system: **A7** | **D7** | **A7** | /

Second system: **D7** | / | **A7** | /

Third system: **E7** | **D7** | **A7** | **E7** ||

Tablature for first system:

A7: T: 14 12 14; A: 14 14 12; B: 12 14 12

D7: T: 14 13 14; A: 14 13 14; B: 12 14 12

A7: T: 14 12 14; A: 14 14 12; B: 12 14 12

Tablature for second system:

D7: T: 14 13 14; A: 14 14 12; B: 12 14 12

A7: T: 14 12 14; A: 14 14 12; B: 12 14 12

Tablature for third system:

E7: T: 13 12 13; A: 14 14 12; B: 12 14 12

D7: T: 14 13 14; A: 14 13 14; B: 12 14 12

A7: T: 14 12 14; A: 14 14 12; B: 12 14 12

E7: T: 13 12 13; A: 14 14 12; B: 12 14 12

Handing (fingerings):

System 1: A7 (1 4 3 1 4 1 3 1), D7 (1 4 3 2 4 2 3 1), A7 (1 4 3 1 4 1 3 1)

System 2: D7 (1 4 3 2 4 2 3 1), A7 (1 4 3 1 4 1 3 1)

System 3: E7 (1 2 3 1 2 1 3 1), D7 (1 4 3 2 4 2 3 1), A7 (1 4 3 1 4 1 3 1), E7 (1 2 3 1 2 1 3 1)

Practicando sobre "Blues menor en LA"

Es turno de la elegante y siempre melancólica armonía del blues menor.

Primera manera:

The tablature is organized into three systems, each with four measures. The first system consists of Am7, Dm7, and Am7 chords. The second system consists of Dm7 and Am7 chords. The third system consists of Bm7(b5), E7(b9), Am7, and E7(b9) chords. Fingerings and fret numbers are indicated throughout.

System 1:

- Measure 1: Am7. Fret 5 (A), fret 2 (A), fret 5 (B), fret 5 (B). Fingering: 3 4 1 3 4 3 2.
- Measure 2: Dm7. Fret 6 (A), fret 2 (A), fret 5 (B), fret 5 (B). Fingering: 3 4 1 3 4 3 2.
- Measure 3: Am7. Fret 5 (A), fret 2 (A), fret 5 (B), fret 5 (B). Fingering: 3 4 1 3 4 3 2.
- Measure 4: Rest.

System 2:

- Measure 1: Dm7. Fret 6 (A), fret 2 (A), fret 5 (B), fret 5 (B). Fingering: 3 4 1 3 4 3 2.
- Measure 2: Rest.
- Measure 3: Am7. Fret 5 (A), fret 2 (A), fret 5 (B), fret 5 (B). Fingering: 3 4 1 3 4 3 2.
- Measure 4: Rest.

System 3:

- Measure 1: Bm7(b5). Fret 3 (A), fret 2 (A), fret 3 (B), fret 2 (B). Fingering: 1 3 2 1 3 1 2 1.
- Measure 2: E7(b9). Fret 4 (A), fret 4 (A), fret 3 (B), fret 4 (B). Fingering: 1 4 3 2 4 2 3 1.
- Measure 3: Am7. Fret 5 (A), fret 2 (A), fret 5 (B), fret 5 (B). Fingering: 3 4 1 3 4 3 2.
- Measure 4: E7(b9). Fret 4 (A), fret 4 (A), fret 3 (B), fret 4 (B). Fingering: 1 4 3 2 4 2 3 1.

Segunda manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

1 1 3 1 1 1 3 1 2 3 1 2 1 3 1 1 1 3 1 1 1 3 1

Dm⁷ Am⁷

1 2 3 1 2 1 3 1 1 1 3 1 1 1 3 1

Bm⁷(b9) E7(b9) Am⁷ E7(b9)

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

Tercera manera:

The image shows three systems of guitar tablature for the 'Tercera manera' exercise. Each system consists of a treble and bass staff with chord names, fret numbers, and fingerings.

System 1:

- Staff 1: Treble clef, Am⁷ (frets 8, 9, 8, 7), Dm⁷ (frets 10, 7, 10, 10), Am⁷ (frets 8, 9, 8, 7). Bass clef: 7, 10, 10.
- Fingerings: 1 3 4 2 (3 2 4 1), 3 4 1 3 (4 3 2), 1 3 4 2 (3 2 4 1).

System 2:

- Staff 1: Treble clef, Dm⁷ (frets 10, 7, 10, 10), Am⁷ (frets 8, 9, 8, 7). Bass clef: 10, 10.
- Fingerings: 3 4 1 3 (4 3 2), 1 3 4 2 (3 2 4 1).

System 3:

- Staff 1: Treble clef, Bm^{7(b5)} (frets 7, 7, 7, 7), E7(b9) (frets 9, 7, 9, 9), Am⁷ (frets 8, 9, 8, 7), E7(b9) (frets 9, 7, 9, 9). Bass clef: 7, 8, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.
- Fingerings: 1 1 2 1 (1 1 2 1), 1 4 3 1 (4 1 3 1), 1 3 4 2 (3 2 4 1), 1 4 3 1 (4 1 3 1).

Cuarta manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

3 4 1 3 4
3 2

1 1 3 1 1
1 3 1

3 4 1 3 4
3 2

Dm⁷ Am⁷

1 1 3 1 1
1 3 1

3 4 1 3 4
3 2

Bm^{7(b5)} E7(b9) Am⁷ E7(b9)

1 2 2 2 2
2 2 2 1

4 1 1 4 1
4 3

3 4 1 3 4
3 2

4 1 1 4 1
4 3

Quinta manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

1 2 3 1 2 1 3 1

1 3 4 2 2 3 4 1

1 2 3 1 2 1 3 1

Dm⁷ Am⁷

1 3 4 2 2 3 4 1

1 2 3 1 2 1 3 1

Bm⁷(b5) E7(b9) Am⁷ E7(b9)

2 4 3 2 4 2 3 2

1 2 3 1 2 1 3 1

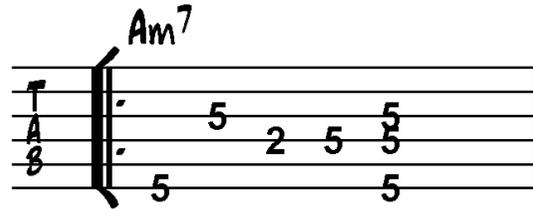
1 2 3 1 2 1 3 1

1 2 3 1 2 1 3 1

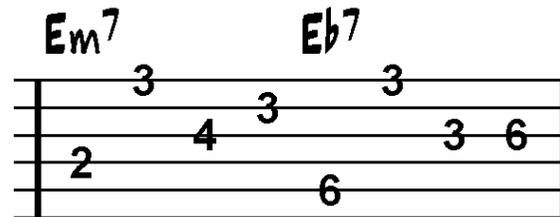
Practicando sobre “Ojos de Otoño”

Si tenés presente la manera en la que tocamos esta progresión en el capítulo anterior, recordarás que hizo falta hacer una adaptación para aquellas partes que tienen dos acordes por compás.

Los compases hasta ahora lucían siempre de la siguiente manera...



... pero en “Ojos de Otoño” hay una parte en la que dos acordes comparten un mismo compás:



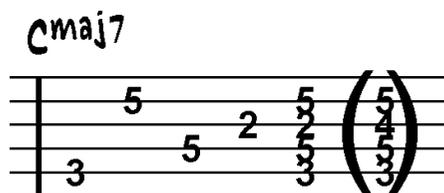
Entonces, claro, hay que adaptar el ritmo para que entren dos acordes por compás.

Por suerte la solución es fácil, ya que es simplemente quitar el acorde que solemos tocar sobre el final del compás. De esa manera, el compás queda compuesto únicamente por corcheas, una detrás de la otra. Puede que sea un desafío para la mano pero, en lo que se refiere al ritmo, es muy sencillo: “1 y 2 y 3 y 4 y”.

Entonces cuando veas dos acordes en un mismo compás, el ritmo es “ocho corcheas para ocho notas”.

Cuatro notas de un acorde, cuatro notas del siguiente.

También, por favor recordá que los acordes que aparecen entre paréntesis son alternativas de digitación simplificada. Esto lo verás únicamente para el caso de un maj7 en posición 5ta derecha; por ejemplo:



*La opción entre paréntesis es una manera alternativa de tocar el acorde que está justo antes.
Al tocarlo con 7ma mayor, en vez de 6ta, esta posición se hace mucho más amable.*

Ya que estamos haciendo aclaraciones,
verás que en las próximas hojas no están las digitaciones.

Por qué?

Acaso no era bueno saber cuáles dedos usar en cada compás?

Hay dos razones principales para no incluir las digitaciones en “Ojos de Otoño” usando cuatríadas:

- 1) Si llegaste hasta acá, seguramente ya sabés perfectamente cómo digitar estas tablaturas.
- 2) Y si llegaste hasta acá y de pronto tenés alguna duda de digitación, creo que es bueno hacer el ejercicio de “recordarlo y deducirlo” más que sencillamente leerlo. Es muy importante desarrollar la habilidad de ver una serie de notas en el mango de la guitarra, e inmediatamente concebir una digitación práctica.

Y hay una tercera razón, es verdad...

... la hoja ya tiene demasiados numeritos y notas!

Primera manera: (mucho más aire ahora que no están las digitaciones, eh?)

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Segunda manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Tercera manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Cuarta manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Quinta manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b9) B7(b9) Em7

F#m7(b9) B7(b9) Em7

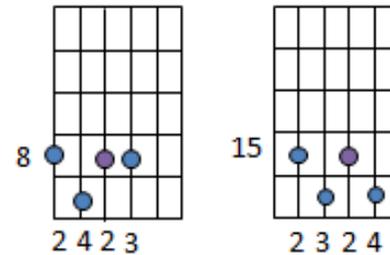
Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b9) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Esas incómodas digitaciones

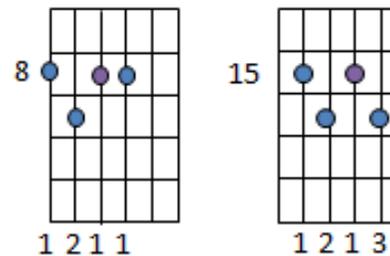
Existe la posibilidad de que dos posiciones de los acordes m7b5 hayan provocado algún insulto dirigido al autor de este libro... esos diagramas serían los siguientes:



Sexta izquierda y quinta izquierda de un Cm7(b5).

Sí, lo acepto, no son nada cómodos!!

Las notas no son difíciles, pero las digitaciones sin dudas presentan un interesante desafío. Quizás no te salgan hoy, pero no deja de sorprenderme cómo el trabajo de un par de semanas transforma un “imposible” en un “epa, creo que me está saliendo”. Entonces, más allá de que vale la pena practicarlos, por las dudas vuelvo a decir lo que dije en la sección de “Diagramas para acordes m7b5”: **no hay problema en tocarlos con una digitación alternativa.**



Sexta derecha y quinta derecha de Cm7(b5). El segundo diagrama también puede tocarse con dedos “1 3 2 4”, sin usar cejilla.

Aunque esta digitación sin dudas es muchísimo más sencilla, lamentablemente no respeta la posición que queríamos mantener... en vez de sexta izquierda estarías haciendo sexta derecha, y en vez de quinta izquierda sería quinta derecha. No hay nada grave en esto de cambiar de posición para facilitar la digitación, ya que considero que lo importante es poder saber dónde están cada uno de estos intervalos en el mango de la guitarra.

Así que... disculpas por estas complicadas digitaciones, y espero la historia sepa perdonarme!

En este sencillo acto,
terminamos con las cuatríadas!

No está mal...

- Vimos la **nota-raíz**. Esa fue la capa número uno.
- Agregamos la 3era para tener la capa número dos, **nota-raíz + 3era**.
- Sumando la 5ta de cada acorde, llegamos a las **tríadas**.
- Y recién, como quien no quiere la cosa, sumamos la 7ma e hicimos una buena práctica sobre **cuatríadas**.

Bueno,
es quizás un buen momento para volver a hablar de “La Idea” sobre la cual está construida este libro.

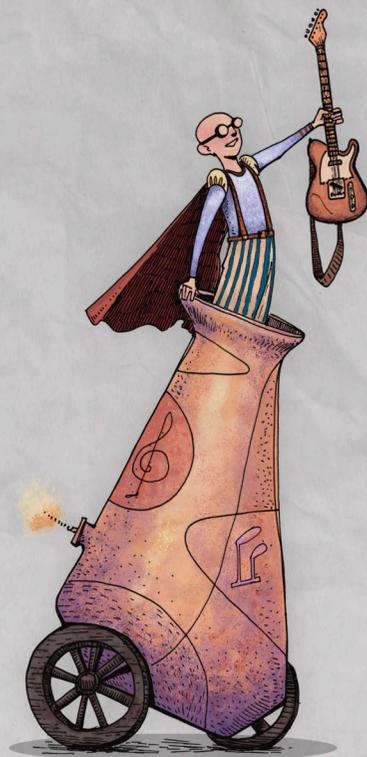
Varias veces hablamos de que en este tomo (el primero de tres), solo estamos viendo algunas notas por posición. Por ejemplo, acabamos de ver las cuatríadas pero solo usamos una opción por cada nota que tocamos; no estamos tocando “todas las notas de cada posición”, sino que por ahora solo nos interesan unas pocas. Es que estamos haciendo un camino lineal avanzando desde la primera hasta la última capa, pero apenas tengamos eso listo será hora de volver a la capa número uno para comenzar a sumar notas en cada posición; eso será el **tomo dos** de “Armonía en Capas”, que aún no está escrito.

Hacer todo un camino, para después volver a empezarlo?

Es así, uno aprende A para después aprender B... porque cuando sabés B recién ahí te das cuenta de que hace falta saber un poco más de A. Primero A, después B; luego A en mayor profundidad, y B en mayor profundidad.

... y el ciclo continúa y lo que parece ser una mala noticia en realidad es maravilloso: no termina nunca!¹⁰

¹⁰ Lo importante –creo yo– es pasarla bien durante el camino y darse cuenta de que más allá de que “sepas mucho” o que “sepas poco”, siempre será más que suficiente como para hacer música que signifique algo profundo.

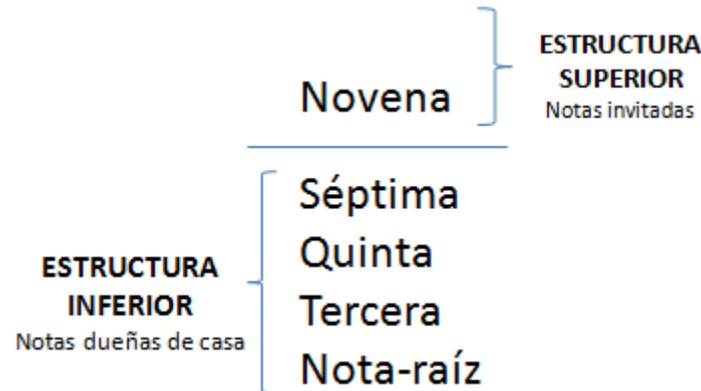


QUINTA CAPA:
PENTATÓNICAS

La cuatríada crece.
Y con este crecimiento se producen tensiones.

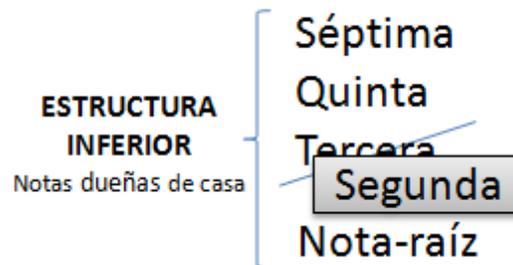
Estructura superior e inferior del acorde

Las notas del acorde (nota-raíz, tercera, quinta, séptima/séxta) son la estructura inferior del acorde. Las demás notas son la estructura superior. Por lo tanto cuando hablamos de “la novena” queda absolutamente claro que estamos hablando de la estructura superior. Es decir, estamos hablando de aquellas notas que “decoran al acorde”.



La nota-raíz va por debajo porque es “la base” de la armonía. Sin embargo, no necesariamente la nota-raíz debe ser la nota más grave del voicing (es decir, al armar un acorde podrías poner las notas en cualquier orden y seguiría siendo este acorde).

Si dijéramos que a un acorde hay que agregarle la segunda, sería algo medio raro... estaríamos hablando de sumar la segunda como “parte fundamental del acorde”, en la estructura inferior. El acorde ya tiene “nota-raíz, tercera, quinta, séptima”, y no podría tomar esta quinta nota como parte del acorde. Por lo tanto, en los casos donde se suma “la segunda”, esto implica que la 3era queda desplazada, manteniéndose entonces una estructura inferior de cuatro notas. Es por esto que estos acordes son llamados “sus2”, ya que el “sus” implica que la tercera queda suspendida y tiene que esperar por fuera de la cancha para volver a jugar.

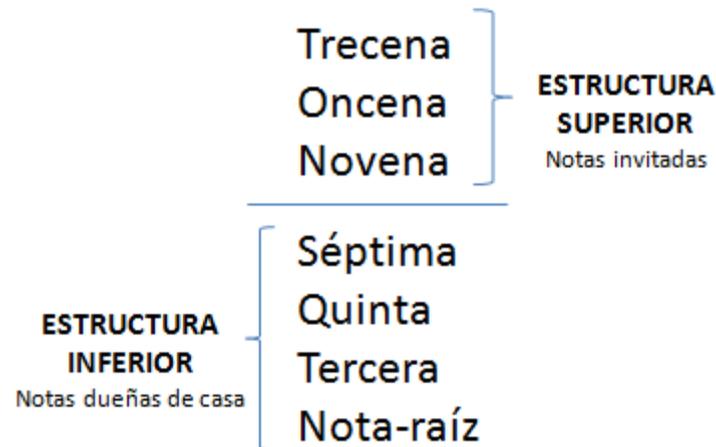


Si habláramos de la 2da en vez de la 9na, implicaría que ese acorde no tiene 3era.

Entonces, queda claro por qué le decimos 9na y no 2da? En definitiva, **decir 9na implica que el acorde sigue igual que siempre, y solo le estás agregando un colorcito; si decís 2da es que estás modificando la estructura básica del acorde, quitando/ocultando la 3era.**

Más allá de los acordes sus2 y los sus4 (que es algo muy similar a lo que ya vimos¹²), la estructura inferior siempre es nota-raíz, tercera, quinta, séptima (o sexta para los acordes “maj siete”). La estructura superior es seguir el camino en terceras. Por lo tanto sería:

- La novena: Igual a “la segunda”, pero usamos un número mayor que 8 para dejar en claro que es estructura superior.
- La oncena: Es la tercera de la 9na. Sería la misma nota que la 4ta pero, nuevamente, es mejor usar un número mayor que 8.
- La trecena: Ninguna sorpresa por aquí... es la tercera de la 11na, y corresponde a la misma nota que la 6ta.



Las tensiones siempre son tres: la 9na, la 11na y la 13na. Si continuaras avanzando en terceras desde la trecena, volverías a la nota-raíz dos octavas arriba. “Cuatro notas del acorde” + “tres tensiones” = “las siete notas de la escala”.

Si te fijás, hay algo muy interesante que sucede: Si agarrás el acorde C7 y le sumás las tensiones, estas tensiones son exactamente la tríada de Dm: RE, FA, LA. Las tensiones forman entre sí una tríada, justo “un grado” por encima del acorde al que están decorando. Veremos esto en más detalle en algún momento, pero, mientras tanto... es una linda curiosidad, cierto?

¹² En los acordes sus4 la “cuarta” toma el lugar de la tercera. Por lo tanto el acorde es nota-raíz, cuarta, quinta, séptima.

Tensiones de reposo y tensiones de paso

Todas las tensiones son “notas invitadas”. La diferencia es que algunas vienen a tomar un tecito y otras pueden quedarse a dormir por un par de días. Esto significa que sobre cualquier acorde podés tocar cualquiera de sus tensiones, pero a la hora de usar estas tensiones dentro del acorde hay que chequear cuáles tensiones son tensiones de reposo (para usar dentro de acordes) y cuáles son tensiones de paso (que pueden usarse en movimiento).

- **Tensión de reposo** es aquella tensión del acorde que no forma una bemol nueve con una nota del acorde.
Algunos usan el nombre “tensión disponible” en vez de “tensión de reposo”.
- **Tensión de paso** es una tensión que forma una 9na menor con una nota del acorde pero que, más allá de eso, puede ser usada como nota de paso.
Algunos usan el nombre “tensión no disponible” pero, como en realidad todas las notas están siempre disponibles, prefiero el nombre “tensión de paso”.

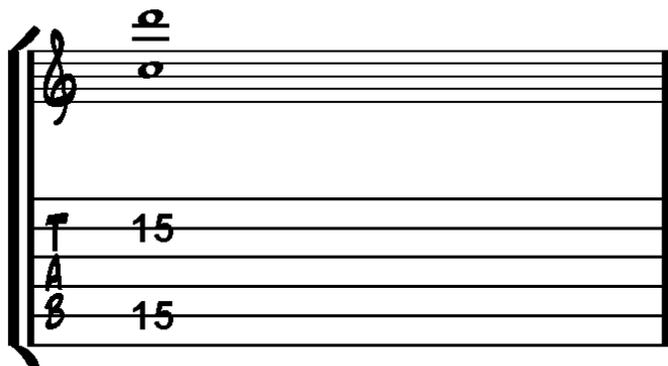
Entonces, si queremos saber cuáles son notas de reposo y cuáles son notas de paso, tenemos que ver el caso de cada una de las tensiones posibles.

En el próximo capítulo, que corresponde a “Modos”, analizaremos cómo deducir las 7 notas que corresponden a cada acorde. Sin querer adelantarme demasiado, de todos modos quisiera contarte que en ese capítulo usaremos tres grupos para dividir estas 7 notas:

- Las **notas del acorde** son aquellas 4 notas que corresponden a la **cuatríada**. Ningún misterio en esto.
- Las 3 notas restantes (que completan la escala de 7 notas) son las **tensiones**. Estas tensiones pueden ser:
 - **Tensiones de reposo**, que no forman una 9na menor con las notas de la cuatríada.
 - **Tensiones de paso**, que pueden usarse para tocar melodías, pero que es mejor evitar a la hora de hacer acordes.

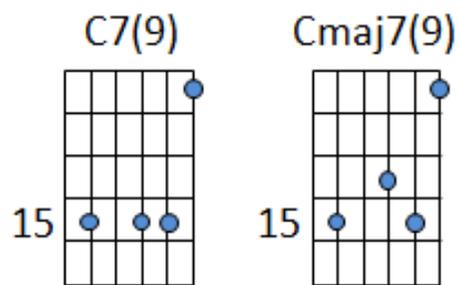
Llegado ese capítulo veremos estos temas en mucho mayor detalle pero, por ahora, usaremos **la 9na mayor como tensión de reposo en los acordes mayores y la 11na justa como tensión de reposo en los acordes menores**.

Veamos el caso de la 9na mayor sobre un acorde de DO:



Aquellos acordes que tienen 9na mayor, siempre tendrán esta nota como tensión permitida. Es que –justamente- esta nota es una 9na mayor y no una 9na menor. De la nota-raíz a la 9na mayor siempre habrá, obviamente, una 9na mayor... por lo tanto nunca formará una 9na menor. Se entiende?

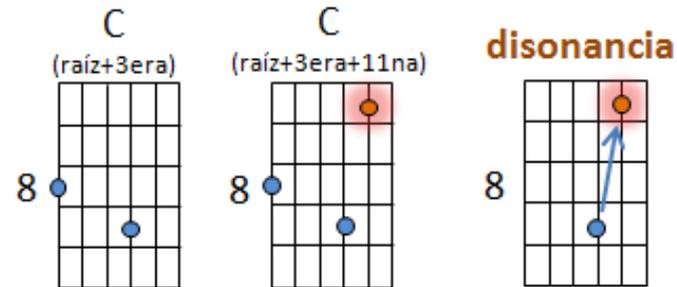
Usaremos la 9na mayor exclusivamente en los acordes mayores, ya sean acordes “maj siete” o acordes “séptima”.



Un sonido interesante, cierto?

Ok, ya vimos el caso de la 9na... pasemos a la 11na!

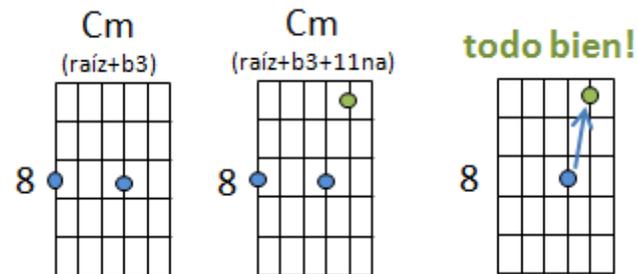
En los acordes mayores es imposible usar la 11na justa como una tensión de reposo. La 11na justa contradice a la 3era mayor que –obviamente– todo acorde mayor tiene. Fijate por favor de tocar lo siguiente:



La 11na justa siempre formará una disonancia con la 3era mayor de un acorde.

En este ejemplo el intervalo que se forma es de una “segunda menor” que, para el caso, es lo mismo que una “novena menor” pero la disonancia es aún más notable.

Entonces la 11na justa y la 3era mayor nunca se llevan bien. Pero, claro, si el acorde fuera un menor la situación sería distinta; es que en un acorde menor no hay 3era mayor, sino 3era menor, por lo cual la distancia entre la 3era menor y la 11na ya no es un problema: de la 3era menor a la 11na justa hay una inocente y dulce 9na mayor.

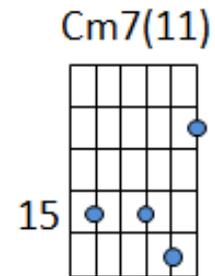


Entre la 11na justa y la 3era menor no hay ningún problema.

En este caso la distancia entre ambas es de una “segunda mayor”, que es lo mismo que una “novena mayor”.

Entonces, como la 11na justa nunca puede usarse sobre acordes mayores, usaremos esta nota como la tensión de reposo básica para un acorde menor.

Lo siguiente es un ejemplo de la 11na justa sonando en un acorde menor:



Este capítulo se trata de pentatónicas.

Como ya antes vimos cómo tocar cuatríadas, ahora sabemos cuál es el quinto pasajero:

- Si el acorde es mayor (maj7 o 7), podemos usar la 9na mayor.
- Si el acorde es menor, podemos usar la 11na justa. Esto es porque la 11na justa nunca puede usarse sobre acordes mayores (por lo antes dicho), así que caracteriza a los acordes menores.

Todo muy lindo, sí...
pero hay una pequeña excepción.

Hasta el capítulo anterior, de cuatríadas, estuvimos manejando cuatro tipos de estructuras.

- 1) maj7
- 2) 7 (dominante)
- 3) m7
- 4) m7(b5)

Como ahora tenemos que sumar una nota, el proceso es el siguiente:

- 1) **maj7** Es un acorde mayor? Perfecto, entonces agregaremos la 9na mayor, ya que en las páginas anteriores determinamos que es una tensión que se lleva bien con este tipo de acordes.
- 2) **7 (dominante)** Es un acorde mayor? Muy bien, también sumaremos la 9na mayor.
- 3) **m7** Es un acorde mayor? Por supuesto que no, así que sumaremos la 11na justa.
- 4) **m7(b5)** Es un acorde mayor? Tampoco, así que también sumaremos la 11na justa.

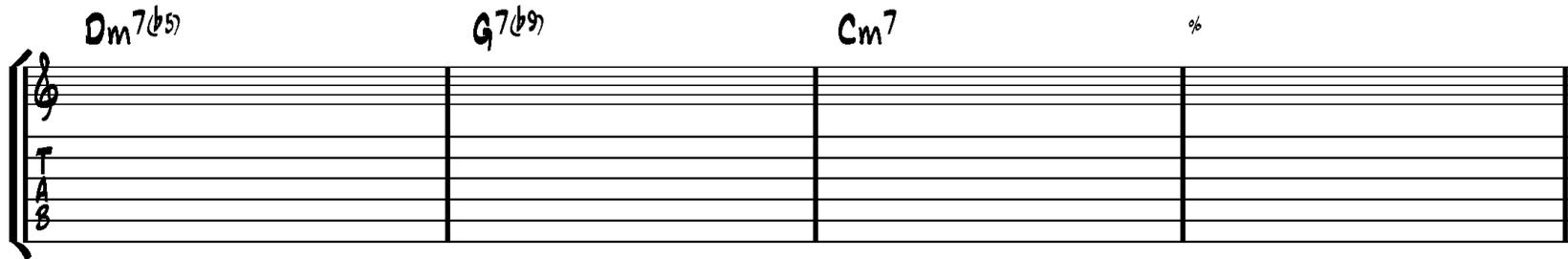
Todo parece muy fácil:

**a los acordes mayores les sumamos la 9na mayor,
a los menores menores les agregamos la 11na justa.**

Pero hay un acorde que viene a arruinar la fiesta, ya que presenta una excepción.
Fíjate por favor cuáles son los acordes de un “segundo quinto primero a menor”.

El acorde 7(b9)

Lo siguiente es un “segundo quinto primero” a “DO menor”.



Veamos acorde por acorde:

- Primer acorde: Dm7(b5)... ningún problema, podemos sumarle la 11na, como a todo acorde menor.
- Tercer acorde: Cm7... lo mismo, es un acorde menor así que le sumamos la 11na.
- Segundo acorde: G7(b9)... es un acorde mayor, así que deberíamos poder sumarle la 9na mayor. Pero, mmmmmm... acaso el cifrado no especifica que lleva 9na menor?!

Y, aquí frente a ustedes, está la excepción:

Algunos acordes “7” (dominantes) tienen 9na menor.

En principio, todo dominante que resuelve a un acorde menor llevará 9na menor. Si un G7 resuelve en un Cm7, será un G7(b9); si en cambio resolviera a un Cmaj7, sería un G7(9). En el próximo capítulo veremos esto con más cuidado pero, por ahora, sabemos que hay cinco tipos de acordes que nos interesan:

- **Acorde maj7, que siempre llevará 9na mayor.**
- **Acorde 7 que, si no especifica nada, llevará 9na mayor.**
- **Acorde 7(b9), que llevará 9na menor.**
- **Acorde m7, con la 11na justa como nota decorativa.**
- **Acorde m7(b5), también con la 11na justa como tensión agregada.**

Teniendo cinco tipos de acordes, necesitaremos cinco tipos de pentatónicas.

La pentatónica menor bemol cinco

Hasta ahora, sobre un acorde “m7(b5)” tocábamos nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida y séptima menor. Más allá de la extraña quinta disminuida, este acorde no deja de ser un acorde menor. Como la 11na justa es la tensión más natural para los acordes menores, ésa es justamente la tensión que agregaremos.

La pentatónica menor bemol cinco es:

Nota-raíz, tercera menor, quinta disminuida, séptima menor y onцена justa.

Evidentemente, una escala nacida para funcionar sobre un **acorde m7(b5)**.

Listo, no hay nada más para decir de esta escala.

Esperabas más? Lamento desilusionarte.

Resumen de tipos de pentatónicas

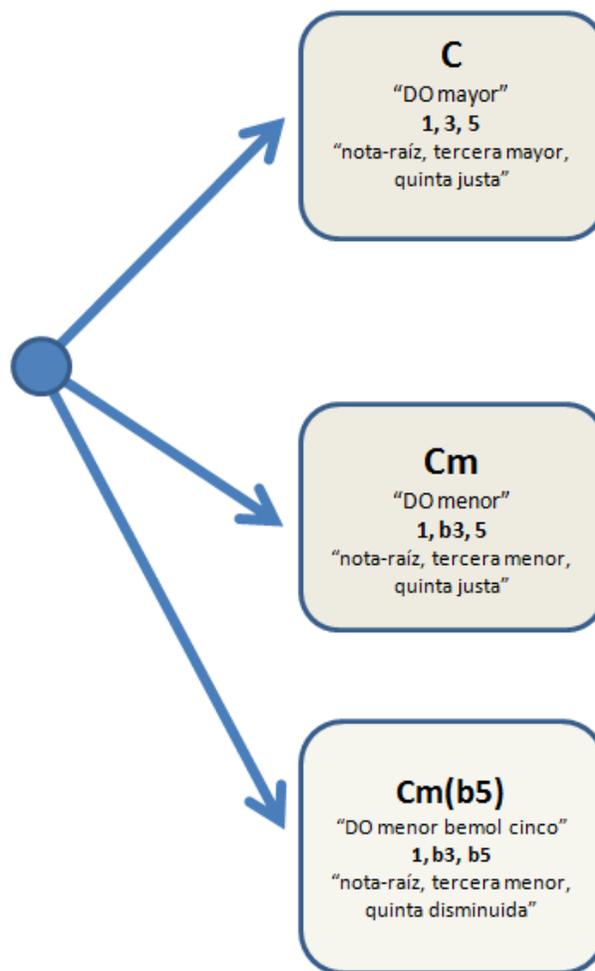
Siempre es bueno tener toda la información en un mismo lugar.

Cómo se llama la escala?	Sobre qué acorde se usa?	Cómo es la 3era?	Cómo es la 5ta?	Cómo es la 7ma?	Cuál tensión se agrega?
Pentatónica mayor	maj7	Mayor	Justa	Mayor ¹⁴	Novena mayor
Pentatónica dominante	7	Mayor	Justa	Menor	Novena mayor
Pentatónica dominante b9	7(b9)	Mayor	Justa	Menor	Novena menor
Pentatónica menor	m7	Menor	Justa	Menor	Oncena justa
Pentatónica menor b5	m7(b5)	Menor	Disminuida	Menor	Oncena justa

¹⁴ Estarás cansado de escucharme de decir siempre lo mismo, pero sobre los acordes maj7 usaremos la 6ta mayor en vez de la 7ma...

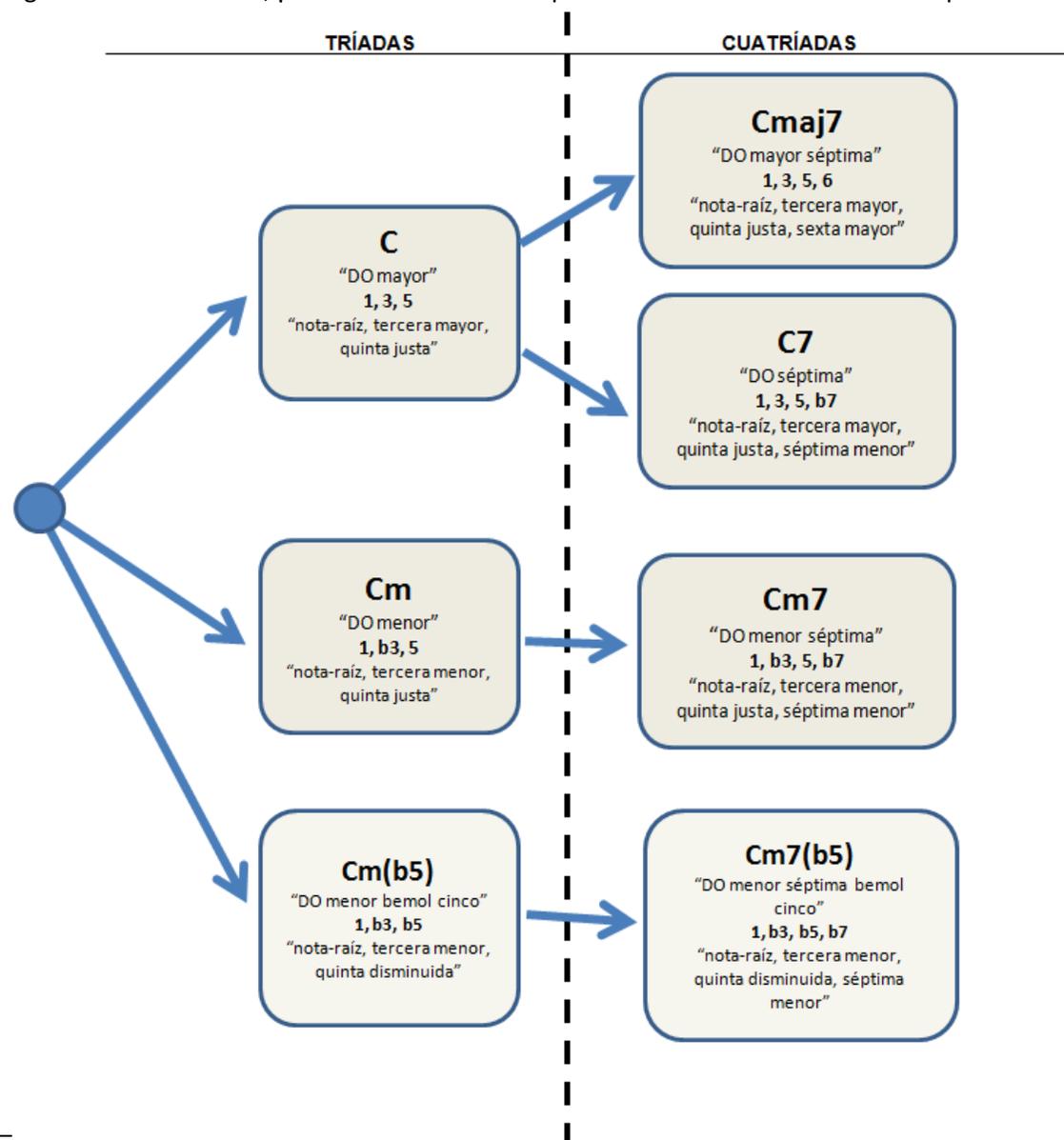
Mapa de cifrados

En los mapas de cifrados podemos ver el camino que estamos recorriendo al avanzar en cada una de las capas. El primer mapa de cifrados que vimos fue para las tríadas; recordemos entonces aquella época de sencillez e inocencia de cuando solo existían las tríadas en nuestro mundo:



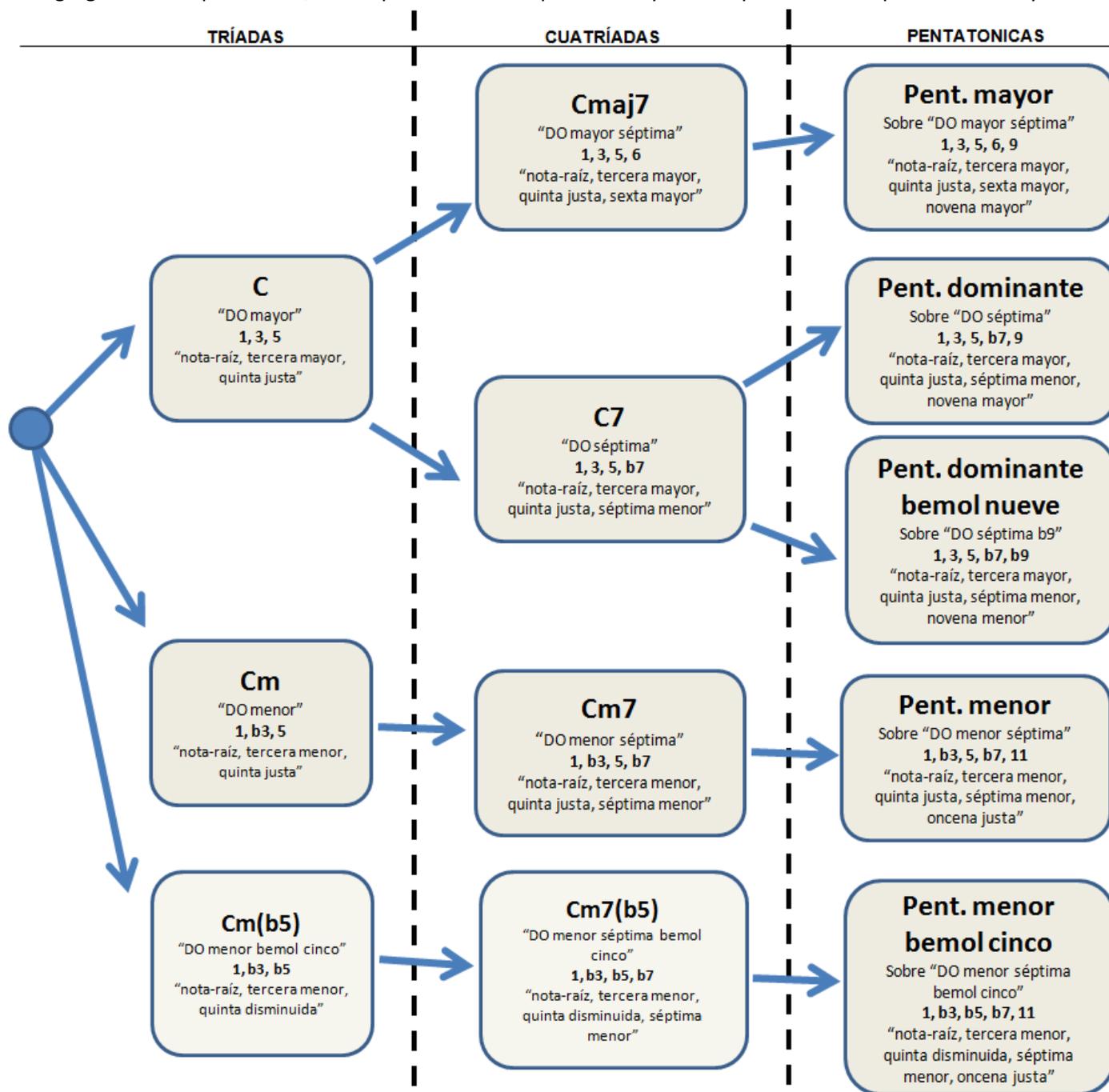
Qué tiempos aquéllos!

Luego fuimos creciendo y, al agregar tan solo una nota, pasamos de tener tres opciones de tríadas a tener cuatro opciones de cuatríadas.¹⁵



¹⁵ ... debo ser honesto, en realidad también vimos el acorde disminuído; pero, como en este libro por ahora no estamos viendo ese acorde, podemos decir que son solo cuatro opciones.

Es de esperarse que si agregamos una quinta nota, se nos presenten más opciones. Hay varios tipos de escalas pentatónicas... y valen la pena!



Bueno, el gráfico anterior merece su explicación...

Te recomiendo mirarlo empezando desde la columna de la derecha (que corresponde a pentatónicas), viendo cómo cada una de estas escalas pentatónicas corresponde a una cuatríada que a su vez corresponde a un tipo de tríada.

Te quedaría algo como lo siguiente:

- La pentatónica mayor es una cuatríada “maj7” que, a su vez, es una tríada mayor.
- La pentatónica dominante es una cuatríada “7” que, a su vez, es una tríada mayor.
- La pentatónica dominante bemol nueve es también una cuatríada “7” que proviene de una tríada mayor.
- La pentatónica menor viene de la cuatríada “m7”, que contiene una tríada menor.
- La pentatónica menor bemol cinco viene de la cuatríada “m7(b5)”, que a su vez es una tríada menor bemol cinco.

Pero... y el acorde disminuido, acaso quedó olvidado?

Por ahora no estaremos hablando de los acordes disminuidos; son seres escurridizos y esquivos, que pueden tener varias funciones que corresponden a distintas escalas. Ya los veremos más adelante.

Es llamativo que el simple hecho de agregar una nota agrega mucha complejidad a los cifrados.

La tríada era muy sencilla; agregamos una nota y este mapa de cifrados se hizo más complejo; ahora que tenemos 5 notas, son muchos los conceptos que debemos tener en cuenta. Necesitamos saber de tensiones de reposo, tensiones de paso, intervalos a evitar, resolución de dominantes, etc., etc. Mucha más complejidad que la tríada, por tan solo haber agregado dos notas.

Es por esto que siempre considero que el foco debe estar en las primeras capas, ya que la única manera de poder llevar a la práctica estructuras más complejas es poder tener en forma firme los fundamentos de la armonía.

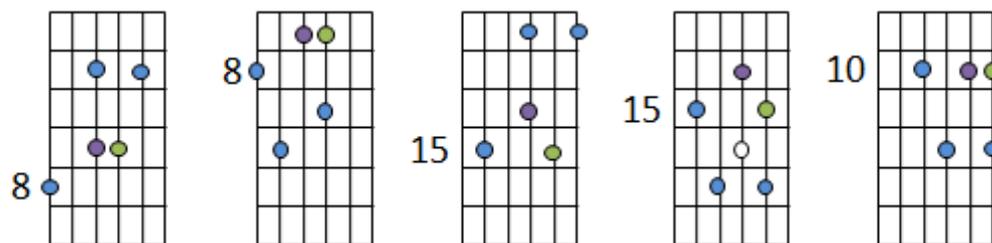
Así que, esperando que todo lo anterior haya sido claro, veamos cómo hacer estas escalas pentatónicas en la guitarra!

Resumen

Ok, ok... muchas pentatónicas, con muchas posiciones y muchas posibilidades. Además, muchas hojas distintas. Juntemos la información en un único lugar, lo cual es útil cuando de pronto decimos “hmmm... cómo era quinta izquierda de la pentatónica menor?”.

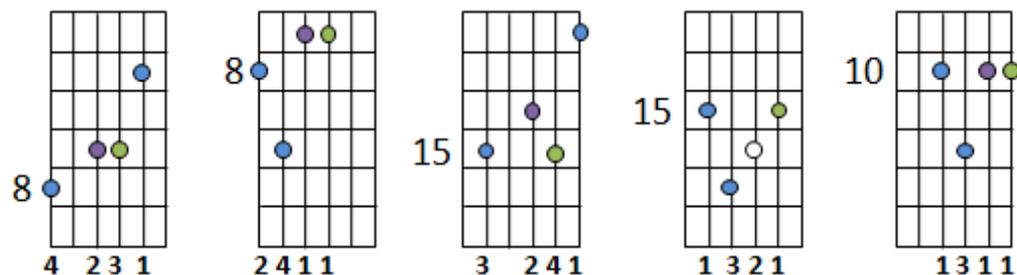
Diagramas para pentatónica mayor

Incluyendo todas las opciones, lo cual implica varias notas por cuerda:



El cuarto diagrama tiene una nota “blanca”, ya que esta posición puede ser tocada con 7ma mayor para simplificar la digitación.

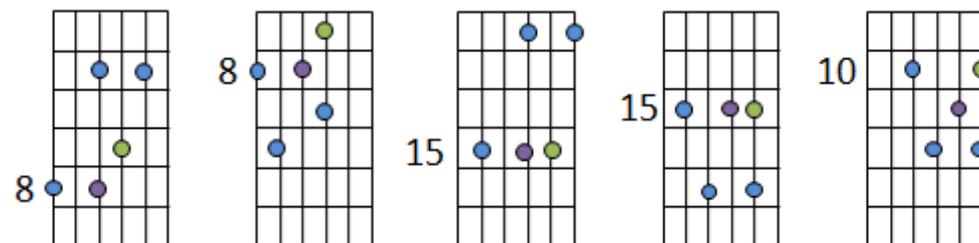
Eligiendo una combinación de lo anterior, para formar voicings de Cmaj7(9):



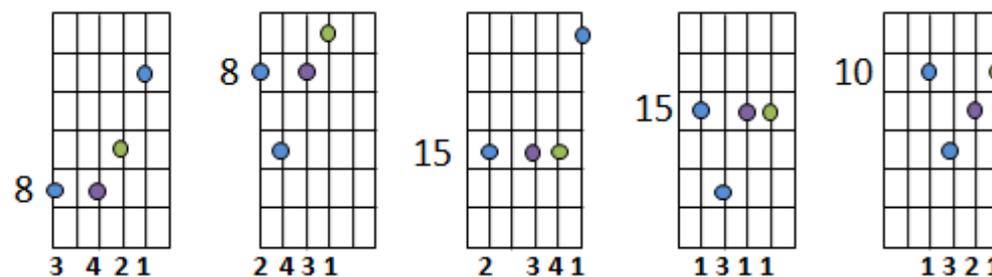
Todos estos son Cmaj7(9) aunque el 2do, 4to y 5to diagrama no tienen 3era mayor. Por lo tanto suenan “híbridos”, pero eso solo aumenta su encanto...

Diagramas para pentatónica dominante

Todas las posiciones juntas:



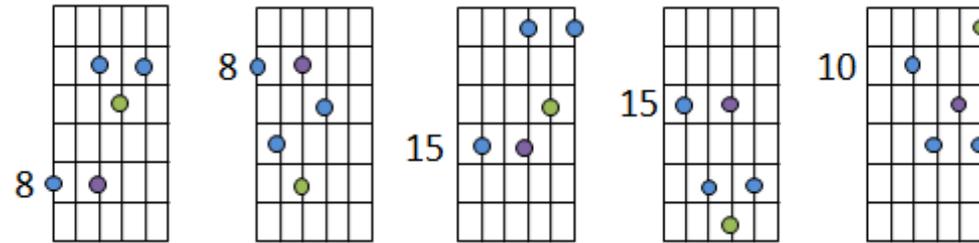
Como acordes C7(9):



El segundo, cuarto y quinto diagrama no tienen 3era mayor.

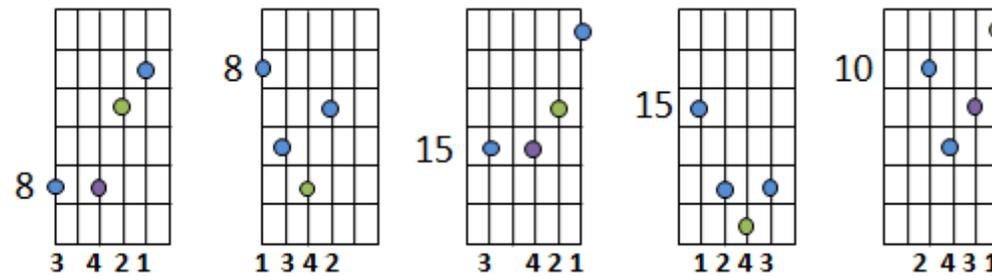
Diagramas para pentatónica dominante bemol nueve

Lo mismo que antes, pero con la 9na menor.



Aunque generalmente buscamos evitar el intervalo de “novena menor” a la hora de construir acordes, el acorde “séptima bemol nueve” es la excepción a esa regla. En este acorde dominante, que suele resolver hacia un acorde menor (por ejemplo: G7(b9) yendo a Cm7), usamos la “bemol nueve” para agregar una pequeña disonancia que queda muy bien.

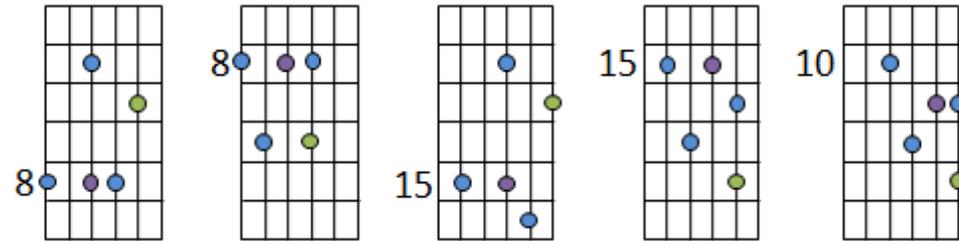
Ok, solo quería decir eso... todos estos son voicings de C7(b9):



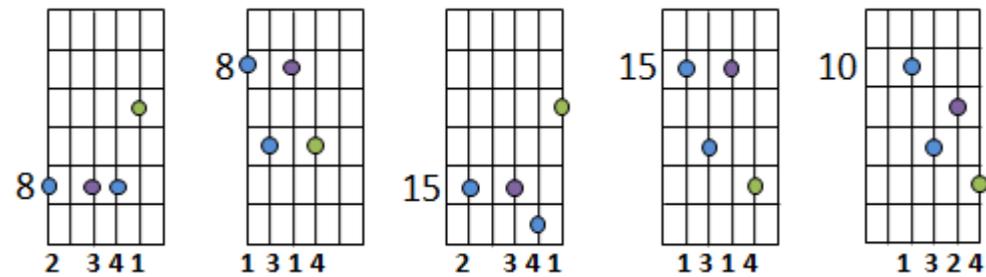
El último diagrama no tiene 3era... pero suena tremendo, cierto?

Diagramas para pentatónica menor

Cinco posiciones para esta escala:



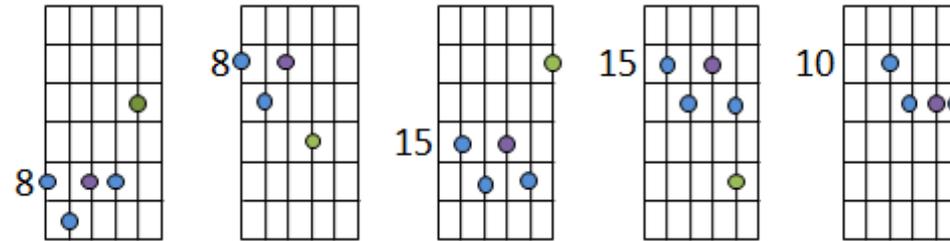
Los acordes de Cm7(11) que surgen de estas posiciones:



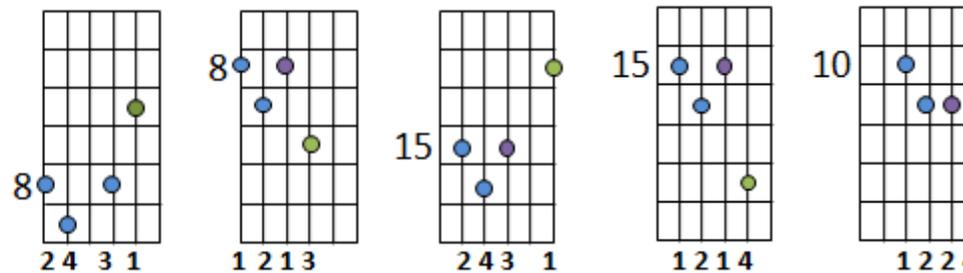
El segundo, cuarto y quinto diagrama no tienen 3era menor. Por lo tanto, suenan "ambiguos e híbridos" (como David Bowie en los ochentas, digamos).

Diagramas para pentatónica menor bemol cinco

Hey, ya estamos en la última de las escalas pentatónicas. Qué emoción!



En estas hojas de resumen creo que está bueno simplificar y poner solo un acorde para cada posición. Eligiré el acorde con digitación más sencilla, aunque no estaría de más en algún momento volver a los diagramas anteriores y considerar tocar alguno de los otros voicings; más allá de que estos otros voicings sean difíciles de tocar, son sonidos súper interesantes que es bueno tener en cuenta (aunque sea para saber la posición de esas notas, y no necesariamente tocarlas todas al mismo tiempo).



*A ver... el primer diagrama no tiene 7ma menor. El segundo no tiene 3era menor.
El tercero tampoco. El cuarto no quería interrumpir la seguidilla y el quinto tampoco tiene 3era menor.
Pero no está mal, ya que estos voicings logran expresar el sonido del acorde "m7(b5)", al mismo tiempo sumando el interesante color de la 11na.*

Realmente hacen falta tantas escalas pentatónicas?

Ok, sí, entiendo a lo que te referís... generalmente los guitarristas tenemos muy trabajada la escala pentatónica menor, que generalmente llamamos simplemente “la vieja y fiel pentatónica”. Entonces, al plantear que existen otras cuatro pentatónicas distintas, hace falta estudiarlas con ese mismo grado de detalle? Realmente serán tan útiles?

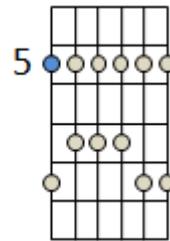
Y la respuesta es simple: no, no hace falta estudiarlas de ese modo.

Esto es porque una cosa es ver estas escalas **para armar acordes**, y otra muy distinta es usar estas escalas **para tocar melodías**.

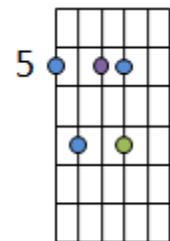
Para armar acordes,

necesitamos saber cómo agregar esa quinta nota (que vendría a ser una tensión) a cada uno de los acordes que nos encontramos en los cifrados. Por lo tanto, tiene sentido que por cada tipo de acorde que vemos manejemos una determinada escala. De hecho, este libro está fuertemente orientado a acordes, ya que no estamos viendo “todas las notas de una posición”, sino aquellas que necesitamos para armar al menos un acorde por cada una de estas posiciones.

Es decir, la pentatónica menor de LA en 6ta derecha en realidad sería:



Sin embargo, solo estamos viendo cinco notas de esa posición:



Lo bueno de esto es que estamos viendo una sola opción para cada nota de esta posición: una única nota-raíz, una única tercera menor, una única quinta justa, una única séptima menor y una única oncenena justa . Cinco opciones para una escala de cinco notas. Para armar acordes, esto resulta realmente práctico.

Para tocar melodías,

por supuesto sería muy bueno poder tener mayor cantidad de opciones. Es decir, ver todas las notas de cada posición. En parte esto es lo que haremos en el *segundo tomo* de este libro, y en el *tercero* ya hablaremos de cómo tocar estas notas por fuera del concepto de posición.

Sin embargo, ni siquiera en ese tercer tomo hará falta realmente practicar cada una de estas pentatónicas como una escala en sí misma. Es mucho más sencillo usar las cuatríadas por sobre el “modo del centro tonal” pero, en fin, ya hablaremos de eso en su momento!

Mientras tanto,

considero que enfocarnos en los acordes nos permite realmente incorporar el funcionamiento de la armonía.

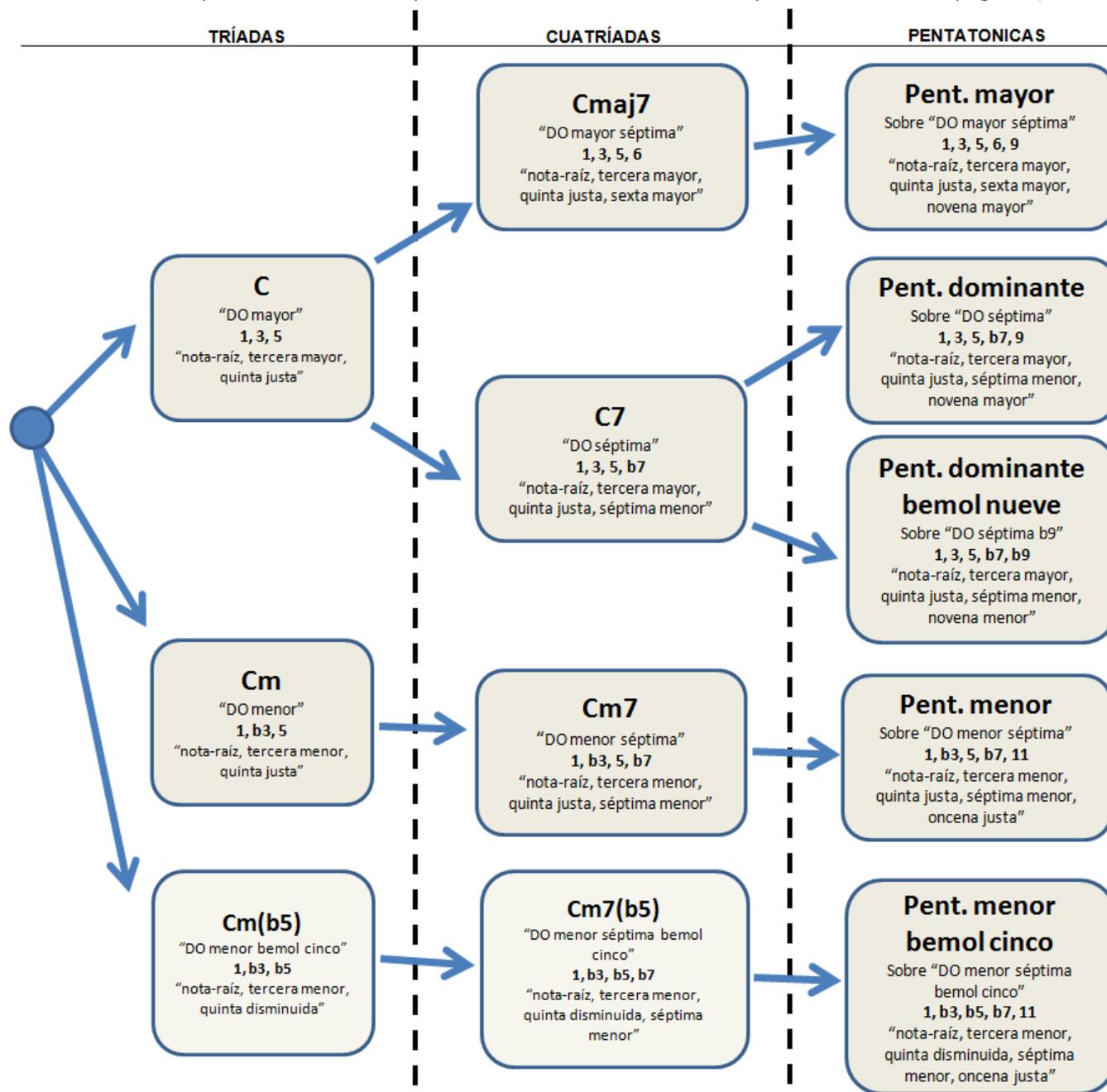
Esto nos hace más fuertes a la hora de tocar melodías y, además, nos da recursos para poder acompañar a otros músicos o tocar sin acompañamiento (tipo “chord-melody”).

Aclarado esto,

hace falta saber cuál de estas incompletas pero sencillas escalas pentatónicas podemos tocar dependiendo del acorde que nos encontremos...

Análisis

Es súper importante tener en claro el “mapa de cifrados”. Lo copio nuevamente acá, así no tenés que andar saltando páginas (o haciendo page-down y page-up):



Hay cinco tipos de pentatónicas y, dependiendo del cifrado, habrá que tocar alguna de estas escalas:

- Sobre Amaj7, tocás la “pentatónica mayor de LA”.
- Sobre Amaj7(9), ídem anterior... “pentatónica mayor de LA”.
- Sobre Am7, tocás la “pentatónica menor de LA”
- Sobre A7(9), usás “pentatónica dominante de LA”.
- Sobre A7(b9), usás la “pentatónica dominante bemol nueve de LA”.
- Sobre Am7(b5), podés usar la “pentatónica menor bemol cinco de LA”.

Veamos otros casos:

- Un A7 que resuelve a acorde mayor (es decir, a un “Dmaj7”) se considera que es un A7(9). Por lo tanto, se usa “pentatónica dominante de LA”.
- Un A7 que resuelve a acorde menor (es decir, a un “Dm7”) se lo toma como un A7(b9). Por lo tanto, “pentatónica dominante bemol nueve de LA”.
- Un A7 que no va ni a Dmaj7 ni a Dm7... probablemente sea un A7(9).

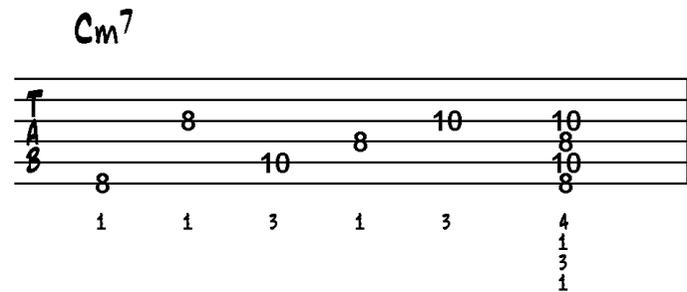
Espero esto te resulte, al menos, orientativo.

La única manera de realmente internalizar todo esto es con la práctica. Así que, con ustedes, les presento la próxima sección... a practicar!

Práctica

A medida que se van sumando notas, hay cada vez más actividad dentro de los compases... por ejemplo: en la práctica de *nota-raíz + tercera* eran simplemente dos negras (una para la nota-raíz, otra para la 3era) y una blanca que correspondía a estas dos notas anteriores tocadas en forma simultánea, mientras que en la capa correspondiente a *cuatríadas*, ya las negras se transformaron en corcheas (4 corcheas, una para cada nota), más una blanca que formaba un acorde con esas notas. Es decir, cada vez más notas y el compás sigue siendo del mismo largo!

Llegadas las pentatónicas, los compases lucirán bastante llenos:



*Sexta derecha para un DO menor séptima que, al ser tocado como pentatónica, incorpora la 11na justa como tensión.
Aclaración: La digitación indicada tiene su razón de ser pero, por supuesto, me parece bien si quisieras tocarlo de un modo que vaya "armando el acorde" dedo-por-dedo.*

El ritmo de esto sería:

- Cuatro corcheas para las primeras cuatro notas.
- Una negra para la quinta nota.
- Una última negra para el acorde final.

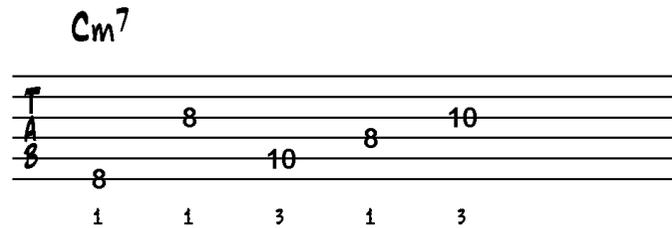
Es decir:

- "un y dos y" para las primeras cuatro notas.
- "tresss" para la quinta nota.
- "cuaaaa" para el acorde.

No es que esto sea muy difícil de tocar pero, si tenés ganas, podés separarlo en dos.

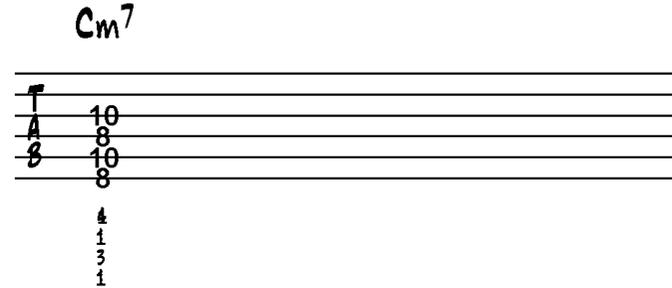
Por un lado, podés tocar simplemente las notas (es decir, la melodía con la que comienza el compás) y por otro lado podés tocar el acorde (que está en el último tiempo del compás).

Esto sería la tablatura si únicamente tocaras la parte melódica:



El ritmo en este caso sería cuatro corcheas y una blanca: “un y dos y tressss”.

Mientras que esta sería la opción de solo tocar el acorde:



El ritmo es bastante obvio, cierto? Simplemente “unnnnnnn”...

Divide y vencerás!

Esto de primero practicar solo la parte melódica y después solo la parte armónica, puede ser una manera de lograr conocer ambas partes en forma eficiente (sobre todo en las armonías más complejas, como “Ojos de Otoño”).

Entonces, más allá de que las partituras contienen tanto la parte melódica como la parte armónica...

Cm⁷

1 1 3 1 3 4 1 3 1

... si quisieras podrías simplificar esto en una de dos opciones:

Cm⁷

1 1 3 1 3 4 1 3 1



Cm⁷

1 1 3 1 3

Cm⁷

4 1 3 1

Como C7(9)

Al igual que con los acordes "maj siete", decir "C7" es asumir que es un "C7(9)". Todos los acordes mayores llevan 9na mayor hasta que se demuestre lo contrario! Así que si no especifica "b9", lleva 9na mayor (que algunos también llaman "novena natural").

C7

1 4 3 1 1 1
1
3
1

4 1 1 4 3 1
2
4
3

2 3 4 2 1 1
3
4
2

1 4 3 2 1 1
2
3
1

4 1 1 4 4 1
4
3
2

Practicando sobre "SOL mayor"

Lo mismo que antes, pero ahora el audio de acompañamiento estará usando la tríada de SOL mayor.

Como Gmaj7(9)

Usando la cuatrida de Gmaj7 y sumando la 9na mayor.

Gmaj7

2 3 4 1 1 1
1
4
2

1 4 3 1 1 1
1
3
1

4 1 1 3 4 1
4
2
3

2 4 4 1 2 1
2
3
1

4 1 1 3 3 1
3
2
4

Como G7(9)

Como si fuera un acorde dominante.

G7

The diagram shows a guitar fretboard with six strings (T, A, B) and six frets. The notes and fingerings are as follows:

Fret	Treble Clef (T)	Bass Clef (B)
1	4 (2)	3 (2)
2	3 (3)	5 (3)
3	2 (4)	3 (4)
4	2 (2)	3 (1)
5	2 (1)	3 (2)
6	2 (1)	3 (1)

Practicando sobre "DO menor"

Hora de los menores... estaríamos tocando este acorde como un Cm7(11).

Cm7

The diagram shows a guitar fretboard with six strings (T, A, B) and six frets. The notes and fingerings are as follows:

Fret	Treble Clef (T)	Bass Clef (B)
1	4 (1)	3 (1)
2	3 (2)	5 (2)
3	3 (3)	5 (3)
4	6 (4)	3 (4)
5	6 (4)	3 (1)
6	6 (1)	3 (2)

Practicando sobre "SOL menor"

Lo mismo pero con un Gm7(11).

Gm7

The diagram shows a guitar fretboard with six strings (T, A, B) and six frets. The notes and fingerings are as follows:

Fret	Treble Clef (T)	Bass Clef (B)
1	3 (1)	5 (1)
2	3 (3)	5 (3)
3	5 (3)	3 (4)
4	5 (5)	3 (1)
5	5 (1)	3 (2)
6	5 (1)	3 (1)

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

Dm7 **G7** **Cmaj7**

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

Dm7 **G7** **Cmaj7**

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

Dm7 **G7** **Cmaj7**

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

Dm7 **G7** **Cmaj7**

1 1 3 1 3 4 1 4 3 1 1 1 1 3 1 1 4 3 1 1 1 1 3 1

Dm7 **G7** **Cmaj7**

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

Practicando sobre "II-V-I a DO menor"

Dm7(b9) **G7(b9)** **Cm7**

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

Dm7(b9) **G7(b9)** **Cm7**

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

Dm7(b9) **G7(b9)** **Cm7**

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

Dm7(b9) **G7(b9)** **Cm7**

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

Dm7(b9) **G7(b9)** **Cm7**

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

Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Am7(b9) D7(b9) Gm7

Segunda manera:

A7 **D7** **A7**

D7 **A7**

E7 **D7** **A7** **E7**

Detailed description of the tablature: The first system consists of three measures. Measure 1 (A7): Treble clef, strings E, A, B. Frets: 6, 7, 5, 4, 4. Fingering: 2, 3, 4, 2, 1. Measure 2 (D7): Treble clef, strings E, A, B. Frets: 7, 7, 5, 5, 5. Fingering: 1, 4, 3, 1, 1. Measure 3 (A7): Treble clef, strings E, A, B. Frets: 6, 7, 5, 4, 4. Fingering: 2, 3, 4, 2, 1. The second system consists of two measures. Measure 1 (D7): Treble clef, strings E, A, B. Frets: 7, 5, 5, 5, 5. Fingering: 1, 4, 3, 1, 1. Measure 2 (A7): Treble clef, strings E, A, B. Frets: 6, 5, 4, 4, 4. Fingering: 2, 3, 4, 2, 1. The third system consists of four measures. Measure 1 (E7): Treble clef, strings E, A, B. Frets: 4, 4, 7, 7, 7. Fingering: 4, 1, 1, 4, 4. Measure 2 (D7): Treble clef, strings E, A, B. Frets: 7, 5, 5, 5, 5. Fingering: 1, 4, 3, 1, 1. Measure 3 (A7): Treble clef, strings E, A, B. Frets: 6, 5, 4, 4, 4. Fingering: 2, 3, 4, 2, 1. Measure 4 (E7): Treble clef, strings E, A, B. Frets: 4, 4, 7, 7, 7. Fingering: 4, 1, 1, 4, 4.

Tercera manera:

A7 **D7** **A7**

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

D7 **A7**

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

E7 **D7** **A7** **E7**

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

Cuarta manera:

A7 **D7** **A7**

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

D7 **A7**

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

E7 **D7** **A7** **E7**

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

Practicando sobre "Blues menor en LA"

Primera manera:

Am⁷ **Dm⁷** **Am⁷**

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

Dm⁷ **Am⁷**

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

Bm⁷(b5) **E7(b9)** **Am⁷** **E7(b9)**

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

Segunda manera:

Am⁷ **Dm⁷** **Am⁷**

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

Dm⁷ **Am⁷**

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

Bm^{7(b9)} **E7(b9)** **Am⁷** **E7(b9)**

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

Tercera manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

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

Dm⁷ Am⁷

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

Bm⁷(b5) E7(b9) Am⁷ E7(b9)

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

Cuarta manera:

Am⁷ **Dm⁷** **Am⁷**

3 4 1 3 1 1 4 3 2

Dm⁷ **Am⁷**

1 1 3 1 3 4 1 3 1

Bm⁷(b5) **E7(b9)** **Am⁷** **E7(b9)**

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

Quinta manera:

Am⁷ **Dm⁷** **Am⁷**

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

Dm⁷ **Am⁷**

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

Bm7(b5) **E7(b9)** **Am⁷** **E7(b9)**

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

Practicando sobre "Ojos de Otoño"

Primera manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

Handwritten guitar tablature for the first system. It consists of four measures. The first measure is Am7 (5-2-5-3 on strings 2-4, 5 on string 3). The second measure is D7 (2-2-5-5 on strings 2-4, 5 on string 3). The third measure is Gmaj7 (4-2-2 on strings 2-4, 5-2-2 on strings 3-5). The fourth measure is Cmaj7 (5-2-3 on strings 2-4, 3-5-2-3 on strings 3-5).

F#m7(b9) B7(b9) Em7

Handwritten guitar tablature for the second system. It consists of three measures. The first measure is F#m7(b9) (2-2-4-4 on strings 2-4, 2-3-2-4 on strings 3-5). The second measure is B7(b9) (4-2-5-4 on strings 2-4, 2-4-2-5 on strings 3-5). The third measure is Em7 (3-3-5-5 on strings 2-4, 2-4-3-5 on strings 3-5). The system ends with a double bar line and a slash.

F#m7(b9) B7(b9) Em7

Handwritten guitar tablature for the third system. It consists of three measures. The first measure is F#m7(b9) (2-2-4-4 on strings 2-4, 2-3-2-4 on strings 3-5). The second measure is B7(b9) (4-2-5-4 on strings 2-4, 2-4-2-5 on strings 3-5). The third measure is Em7 (3-3-5-5 on strings 2-4, 2-4-3-5 on strings 3-5). The system ends with a double bar line and a slash.

Am7 D7 Gmaj7

Handwritten guitar tablature for the fourth system. It consists of three measures. The first measure is Am7 (5-2-5-3 on strings 2-4, 5 on string 3). The second measure is D7 (2-2-5-5 on strings 2-4, 5 on string 3). The third measure is Gmaj7 (4-2-2 on strings 2-4, 5-2-2 on strings 3-5). The system ends with a double bar line and a slash.

F#m7(b9) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Handwritten guitar tablature for the fifth system. It consists of six measures. The first measure is F#m7(b9) (2-2-4-4 on strings 2-4, 2-3-2-4 on strings 3-5). The second measure is B7(b9) (4-2-5-4 on strings 2-4, 2-4-2-5 on strings 3-5). The third measure is Em7 (3-3-5-5 on strings 2-4, 2-4-3-5 on strings 3-5). The fourth measure is Eb7 (3-3-5-5 on strings 2-4, 6 on string 5). The fifth measure is Dm7 (3-3-5-5 on strings 2-4, 5 on string 3). The sixth measure is Db7 (4-4-4-4 on strings 2-4, 4 on string 3). The system ends with a double bar line and a slash.

Cmaj7 B7(b9) Em7

Handwritten guitar tablature for the sixth system. It consists of three measures. The first measure is Cmaj7 (5-2-3 on strings 2-4, 3-5-2-3 on strings 3-5). The second measure is B7(b9) (4-2-5-4 on strings 2-4, 2-4-2-5 on strings 3-5). The third measure is Em7 (3-3-5-5 on strings 2-4, 2-4-3-5 on strings 3-5). The system ends with a double bar line and a slash.

Segunda manera:

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷ Eb⁷ Dm⁷ Db⁷

C^{maj7} B^{7(b9)} Em⁷

Tercera manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Cuarta manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

F#m7(b5) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b5) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

Quinta manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b9) B7(b9) Em7

F#m7(b9) B7(b9) Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b9) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) Em7

**Pues bien,
tenemos las pentatónicas!**

Habrás notado que hicimos un uso de las escalas pentatónicas que no es el más habitual.

Generalmente se practica la escala pentatónica menor como una manera de *hacer solos*, que poco tiene que ver con la construcción de acordes. Se hace aquello de “agarrar una única pentatónica” para tocar todo el tema con esa única escala. Eso está buenísimo, por supuesto, pero creo que siempre es bueno poder incorporar nuevos recursos que pueden ampliar –para cuando la música lo necesite- nuestro vocabulario.

De hecho, en la sección llamada “Realmente hacen falta tantas escalas pentatónicas?”, vimos que la manera planteada en este libro respecto a las escalas pentatónicas es mucho más útil para formar acordes que para tocar melodías. Podrías practicar cada escala pentatónica en forma completa (es decir, con todas las notas que existen en cada posición) pero, si lo que estás buscando es sumar notas, hay un enfoque mucho más poderoso que es un manantial inagotable de todo tipo de melodías.

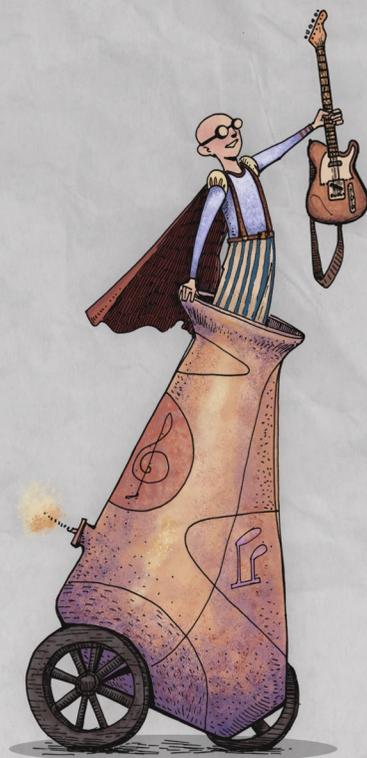
**Es complejo,
requiere mucho análisis,
y lleva un tiempo para poder dominarlo.**

(aunque, claro, hay algunos trucos baratos que funcionan bien y que permiten simplificar todo este escabroso asunto)

Sin mayores preámbulos,
es hora de tomar coraje y enfrentar la próxima capa.

Con ustedes: **Jónico, Lidio, Mixo, Mixo b9#9b13, Mixo #11, Dórico, Eólico, Frigio y Locrio.**

También conocidos como “Los Modos”.



SEXTA CAPA:
MODOS

Músicos del mundo:
Temblad y rendíos frente a estos
monstruos de 7 cabezas.

Práctica de armonización de escalas

Quizás sea un buen ejercicio practicar calcular algunas otras escalas. Podés hacerlo usando un cuadro así:

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)
SOL	Gmaj7	Am7	Bm7	Cmaj7	D7	Em7	F#m7(b5)
RE							
MI							
FA							
Sib							
Mib	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7	Cm7	Dm7(b5)
LAB							

Ya están completadas las filas de las tonalidades que ya averiguamos. De nada!

Reconozco que puede ser poco divertido completar este cuadro pero, seamos sinceros, a veces hay que ponerse las pilas con ciertas cosas. Es tan aburrido calcular tonalidades que es mejor aprenderlo lo antes posible y resolver el asunto por completo. Superarlo, pasarle por encima, trascenderlo. Aunque te resulte trabajoso, en muy poco tiempo (me refiero a días) podés dominar una cuestión que es muy importante en la música. Comparalo con, por ejemplo, el tiempo que te llevó hacer la cejilla... eso fue un gran trabajo, y ahora es algo natural.

Armonizar escalas tiene que transformarse en algo muy sencillo, y para lograr esto es simplemente cuestión de ponerlo en práctica. Te recomiendo completar este cuadro, chequearlo y volverlo a hacer. Es decir, repetirlo varias veces. Acaso, cómo fue que aprendiste la cejilla? La repetición es buena para la memoria. La repetición es buena para la memoria. La repetición es buena para... para la memoria, claro.

Para chequearlo, te paso el cuadro completo (de paso me sirve a mí para practicar, que nunca está de más):

	1° grado (maj7)	2° grado (m7)	3° grado (m7)	4° grado (maj7)	5° grado (7)	6° grado (m7)	7° grado m7(b5)
DO	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)
SOL	Gmaj7	Am7	Bm7	Cmaj7	D7	Em7	F#m7(b5)
RE	Dmaj7	Em7	F#m7	Gmaj7	A7	Bm7	C#m7(b5)
MI	Emaj7	F#m7	G#m7	Amaj7	B7	C#m7	D#m7(b5)
FA	Fmaj7	Gm7	Am7	Bbmaj7	C7	Dm7	Em7(b5)
SIb	Bbmaj7	Cm7	Dm7	Ebmaj7	F7	Gm7	Am7(b5)
MIb	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7	Cm7	Dm7(b5)
LAB	Abmaj7	Bbm7	Cm7	Dbmaj7	Eb7	Fm7	Gm7(b5)

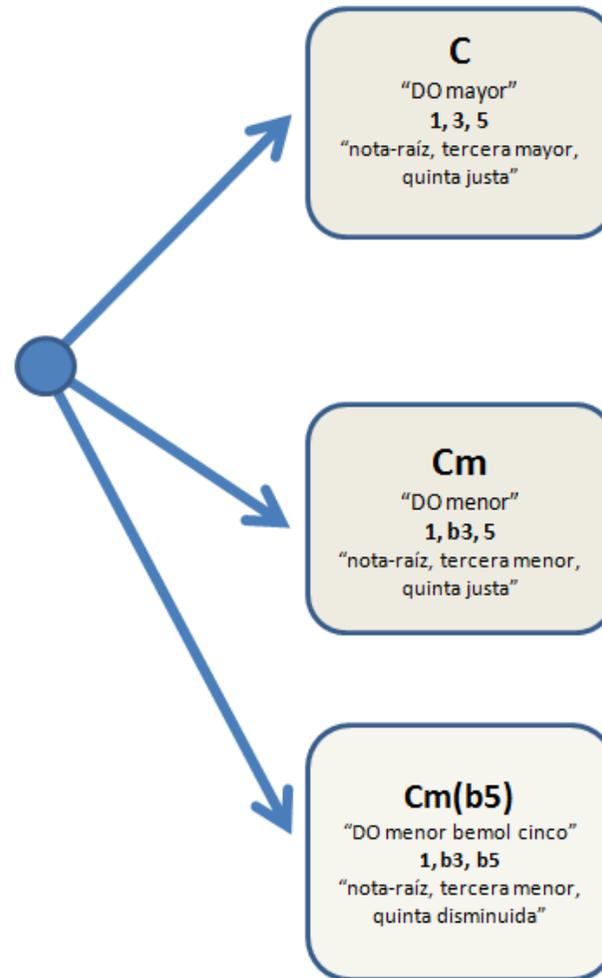
Habrás notado que escribí solo 8 escalas, y no las 12 que existen. Es que, sinceramente, si podés calcular estas 8 podrás calcular las 12. Además, esas 4 escalas restantes se usan mucho menos.

Tipos de modos

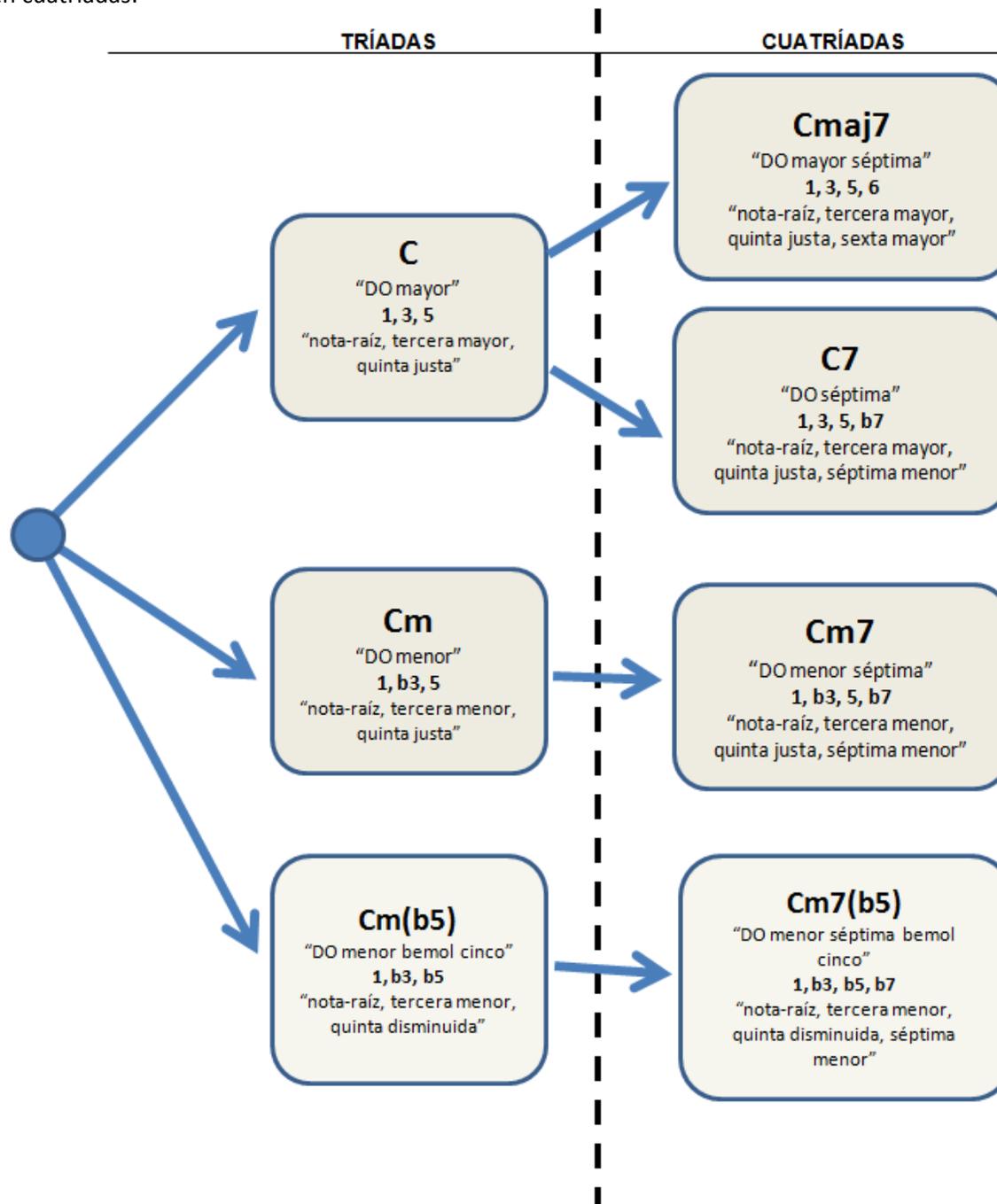
De la escala mayor, que tiene 7 notas, se desprenden 7 modos. Pero, antes, mejor repasar cómo es que llegamos a estas escalas de 7 notas.

El camino hasta acá

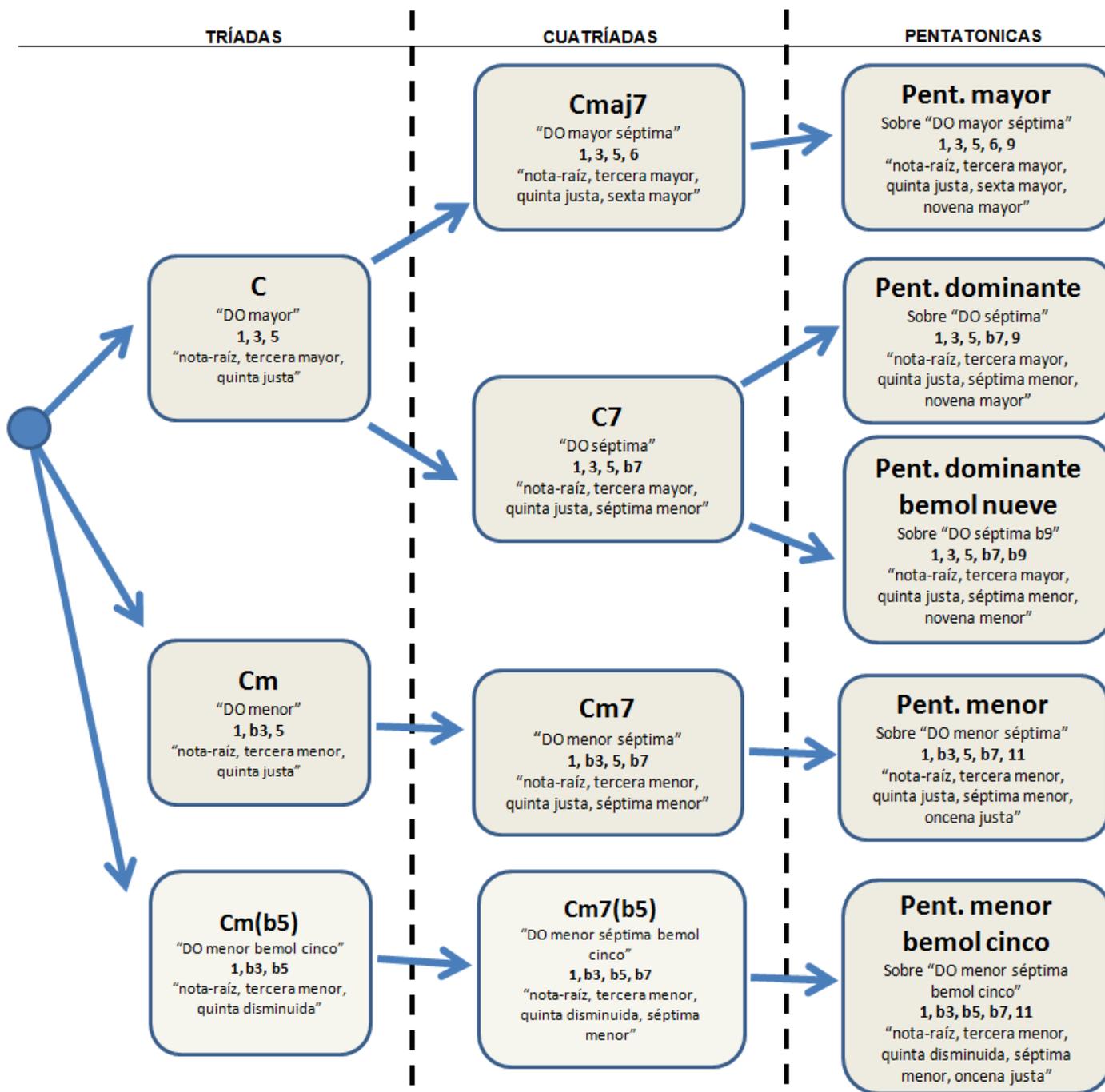
La semilla de todo esto fue tocar únicamente nota-raíz... después sumamos la 3era y, con la llegada de la 5ta, se formó la majestuosa tríada. No olvidemos estos humildes orígenes triádicos.



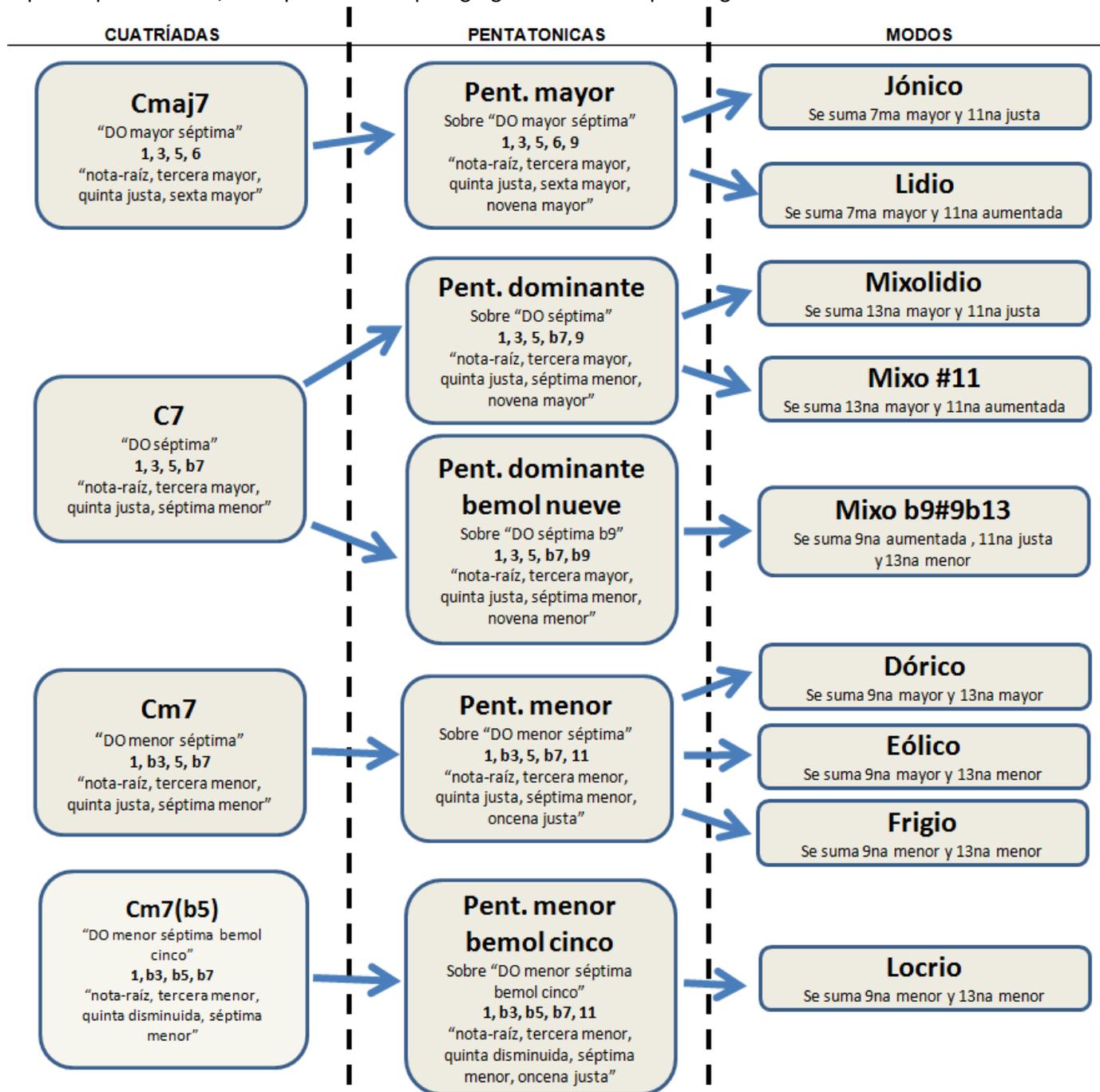
Que se transformaron en cuatríadas:



Para después crecer hacia las escalas pentatónicas:



Así que tenemos cinco tipos de pentatónicas, a las que tenemos que agregarles dos notas para llegar a los modos.



Resumen de modos

Estuvimos hablando de cada modo por separado, pero considero conveniente juntar toda esta información en un mismo lugar.

Más allá de que en la siguiente tabla está resumida toda la información que vimos respecto a modos, te recomiendo releer todo lo anterior para que estos datos lleguen a estar realmente internalizados:

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde (estructura inferior)	Tensiones de reposo (estructura superior para hacer acordes)	Tensiones de paso (estructura superior que genera los armónicos)
maj7	Jónico (1er grado)	R, 3, 5, 6	9, 7	11
maj7(#11)	Lidio (4to grado)	R, 3, 5, 6	9, 7, #11	-
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11
7(#11)	Mixolidio #11	R, 3, 5, b7	9, 13, #11	-
7(b9)	Mixolidio b9 #9 b13	R, 3, 5, b7	b9, #9	11, b13
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13
m7	Dórico (2do grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	13
m7	Frigio (3er grado)	R, b3, 5, b7	11	b9, b13
m7(b5)	Locrio (7mo grado)	R, b3, b5, b7	11, b13	b9

Entonces...

- Se usa el modo **jónico** para aquellos acordes maj7 que son primer grado de una tonalidad mayor.
- Se usa **lidio** para los acordes maj7 que son cuarto grado de la tonalidad. Podemos tocar este acorde como ma7(#11).
- Se usa **mixo** para los acordes 7 (dominante) que resuelven a acordes mayores por cuarta ascendente (por ejemplo: G7 yendo a Cmaj7).
- Se usa **mixo #11** para los acordes 7 (dominantes) que resuelven a un acorde medio-tono por debajo (por ejemplo: G7 yendo a F#maj7).
- Se usa **mixo b9#9b13** para los acordes 7(b9), que resuelven a un acorde menor (por ejemplo: G7(b9) yendo a Cm7).
- Se usa **eólico** para los acordes m7 que son sexto grado de la tonalidad.
- Se usa **dórico** para los acordes m7 que son segundo grado de la tonalidad.
- Se usa **frigio** para los acordes m7 que son tercer grado de la tonalidad.
- Se usa **locrio** para los acordes que son séptimo grado de la tonalidad.

Reconozco que lleva un tiempo poder usar toda esta información *sin pensar*, pero es necesario poder internalizar el concepto de los modos para hacer música –y no matemática- con tanta teoría.

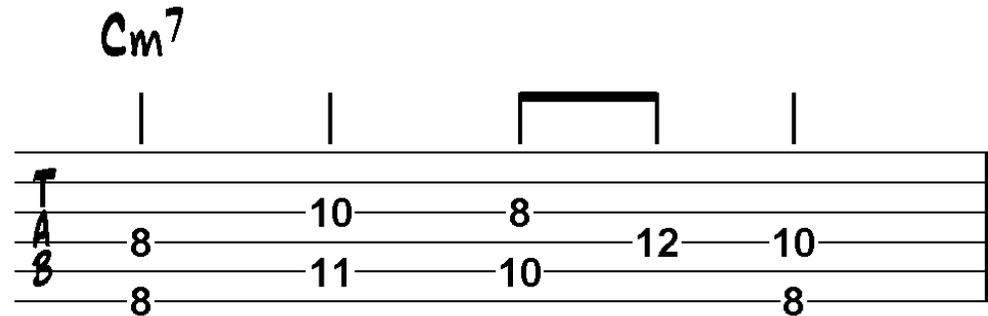
**La buena noticia es que es simplemente cuestión de práctica,
y comprender los modos es una de las claves para describir todo tipo de armonías.**

Sabiendo esto, el cielo es el límite!

Ya vimos suficiente acerca de tonalidades, armonización de tonalidades y cuestiones modales.
Volvamos lentamente al mundo real, viendo cómo se aplica esto a las progresiones de acordes sobre las que estamos tocando.

Próxima estación:
Análisis armónico de los audios de acompañamiento!

Así que estamos tocando 7 notas, nunca usando más de dos notas a la vez.



Suena interesante, cierto?

Además, no es difícil de tocar y permite acostumbrarnos a que los acordes siempre pueden **tocarse en forma de estructuras pequeñas**.

Hora de arremangarse,

ya que por delante tenemos 9 modos con 5 posiciones cada uno!

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso
maj7	Jónico (1er grado)	R, 3, 5, 6	9, 7	11
maj7(#11)	Lidio (4to grado)	R, 3, 5, 6	9, 7, #11	-
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11
7(#11)	Mixolidio #11	R, 3, 5, b7	9, 13, #11	-
7(b9)	Mixolidio b9 #9 b13	R, 3, 5, b7	b9, #9	11, b13
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13
m7	Dórico (2do grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	13
m7	Frigio (3er grado)	R, b3, 5, b7	11	b9, b13
m7(b5)	Locrio (7mo grado)	R, b3, b5, b7	11, b13	b9

Resumen

Pues bien, acabamos de correr una pequeña maratón... 9 modos en 5 posiciones. Parece mucha información, pero lo importante es poder entender de dónde viene cada uno de estos modos, y siempre tener en cuenta que hay muy poca diferencia entre uno y otro.

Un ejemplo de esta “poca diferencia” entre modos:

- Partimos del modo **lidio** (4to grado). **R, 3, 5, 7 | 9, #11, 13** .
- Bajamos la 11na aumentada y obtenemos el modo **jónico** (1er grado). R, 3, 5, 7 | 9, **(11)**, 13 .
- Bajamos la 7ma mayor y llegamos al modo **mixolidio** (5to grado). R, 3, 5, **b7** | 9, (11), 13 .

Otro ejemplo de este camino que nos lleva de un modo a otro.

- Empezamos con el modo **dórico** (2do grado). **R, b3, 5, b7 | 9, 11 (13)** .
- Bajamos la 13na mayor y estamos en el modo **eólico** (6to grado). R, b3, 5, b7 | 9, 11, **(b13)** .
- Bajamos la 9na mayor y llegamos al modo **frigio** (3er grado). R, b3, 5, b7 | **(b9)**, 11, (b13) .
- Bajamos la 5ta justa y tenemos el modo **locrio**. R, b3, **b5**, b7 | (b9), 11, b13 .

Las tensiones entre paréntesis son tensiones de paso, que no podemos usar para formar acordes.

Te recomendaría re-leer lo anterior hasta que sea absolutamente predecible.

Entendiendo la poca diferencia que hay entre un modo y otro, resulta realmente sencillo memorizar las distintas posiciones de cada uno de los modos.

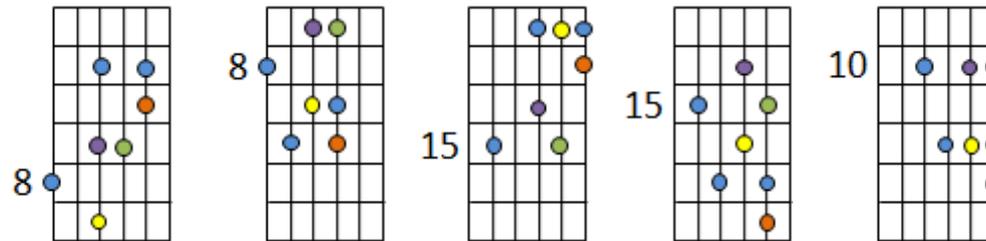
Pero, por si la memoria necesita alguna ayuda,
a continuación tenés un resumen de toda la información que vimos antes.

En esta página, estarán los dos modos que corresponden a acordes maj7.

No incluyo los acordes posibles para cada una de las posiciones ya que, como vimos antes, las opciones son realmente muy extensas. De todos modos en las páginas anteriores ya te conté cuál te recomiendo tener como primera opción de voicing para cada posición de cada modo.

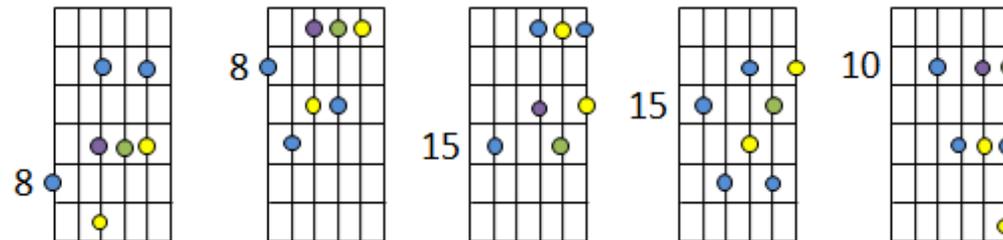
Diagramas de DO jónico

Este modo podrías usarlo sobre un Cmaj7 que sea primer grado de la tonalidad.



Diagramas de DO lidio

Este modo, correspondiente a un maj7(#11), es útil para un acorde maj7 que sea 4to grado de la tonalidad.

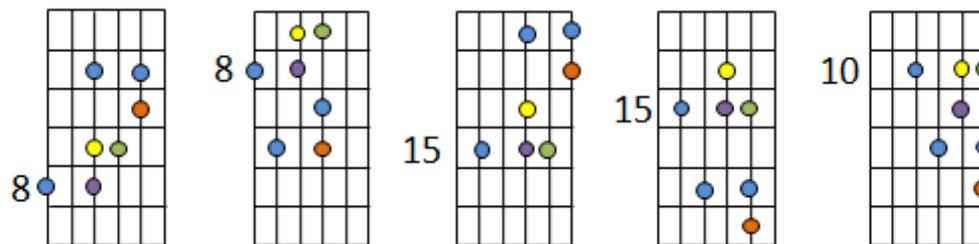


Espero que, al ver ambos modos uno al lado del otro, resulte evidente que solo tienen una nota de diferencia entre ellos.

En esta página, los tres modos que van sobre acordes dominantes.

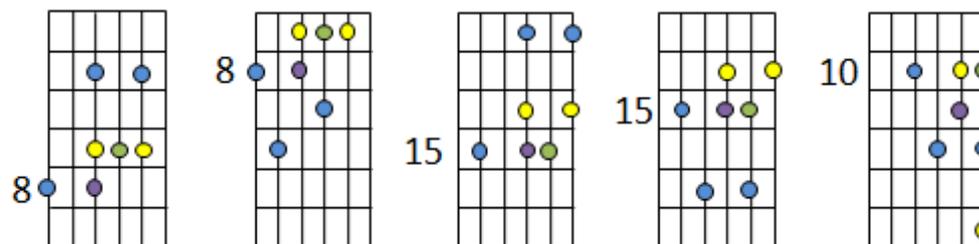
Diagramas de DO mixolidio

Para un C7(9) que, por ejemplo, resuelve a Fmaj7.



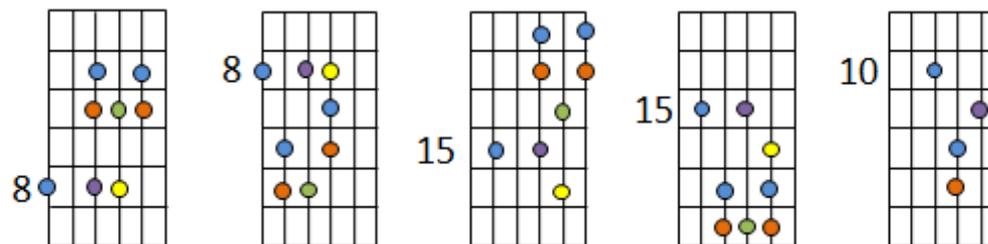
Diagramas de DO mixo #11

Para un C7 que, por ejemplo, resuelve a Bmaj7. Notarás que hay tan solo una nota de diferencia con el modo mixolidio.



Diagramas de DO mixo b9#9b13

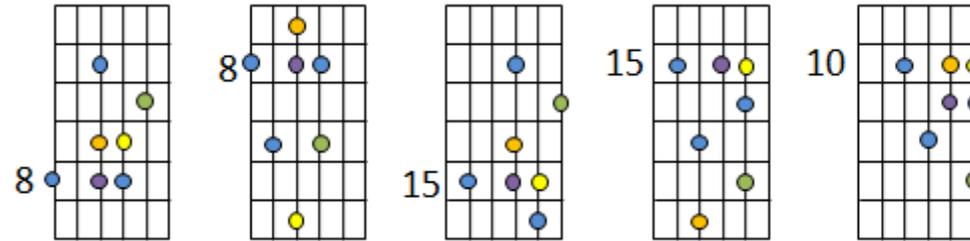
Para un C7(b9) que resuelve a Fm7. Si lo comparás con el modo mixolidio (el de arriba de todo), son más las similitudes que las diferencias.



En esta página, los modos que van sobre acordes menores con quinta justa.

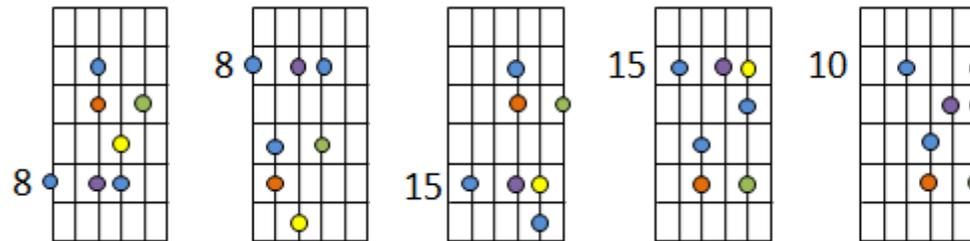
Diagramas de DO dórico

Para un Cm7 que es segundo grado de una tonalidad mayor.



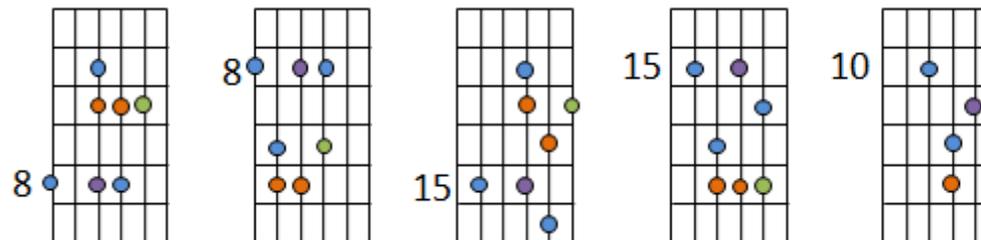
Diagramas de DO eólico

Para un Cm7 que es sexto grado de una tonalidad mayor. Verás que solo cambia una nota respecto al modo anterior (la 13na mayor del dórico pasa a ser 13na menor en el modo eólico).



Diagramas de DO frigio

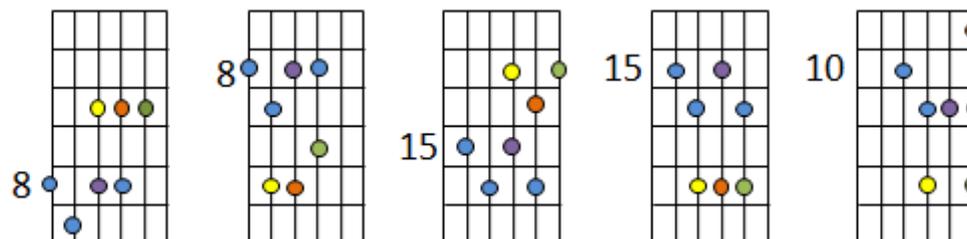
Para un Cm7 que es tercer grado de una tonalidad mayor. Solo cambia una nota respecto al modo anterior, ya que la 9na mayor del modo eólico pasa a ser 9na menor en el modo frigio.



En esta página, siempre solitario, el único modo que corresponde a acordes menores con quinta disminuida.

Diagramas de DO locrio

Para un Cm7(b5) que sea séptimo grado de una tonalidad mayor. La única diferencia que tiene este modo respecto al anterior modo frigio, es que el modo locrio tiene quinta disminuida... en las demás notas, son exactamente iguales.



Como habrás visto, éste no es un libro de trucos rápidos para aplicar inmediatamente (lo lamento!).

Es, muy por el contrario, un largo recorrido -no necesariamente muy divertido, aunque espero tampoco sea cuesta arriba- que sin dudas te permitirá conocer/sentir la armonía con la que se construye la música.

Digo esto porque me parece importante ser conscientes de que recién acabamos de ver, con un buen grado de detalle, uno de los temas más desafiantes dentro de la armonía de la música: Los Modos.

Puede que lleve un tiempo poder incorporar toda esta “teoría”, pero para eso lo importante es que **la teoría nunca esté separada de la práctica.**

Adivinarás entonces el nombre de la próxima sección.

Práctica

Ya tenemos analizadas todas las progresiones de acordes de las bases de acompañamiento.

Eso significa que sabemos **cuál modo usar sobre cada acorde**.

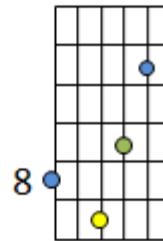
Por otra parte, ya vimos los diagramas que definen las cinco posiciones para cada uno de los 9 modos que hasta ahora aparecieron.

Eso significa que sabemos **cuáles notas corresponden a cada modo en cada posición**.

Resultaría lógico, entonces, juntar ambas cosas... cierto?

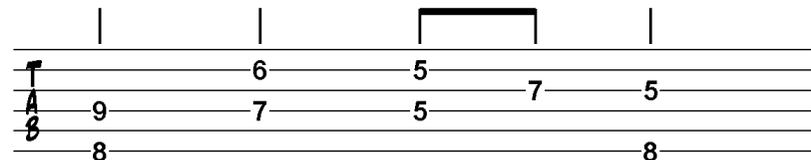
En esta sección encontrarás las tablaturas que corresponden a los audios de acompañamiento, usando los modos en forma fragmentada. Con esto me refiero a que en vez de hacer acordes completos, la idea es recorrer las 7 notas de cada modo usando pequeñas estructuras en movimiento.

Entonces, en vez de tocar...



Voicing que surge del modo jónico (1er grado) de DO, en 6ta izquierda.

... estaremos tocando:



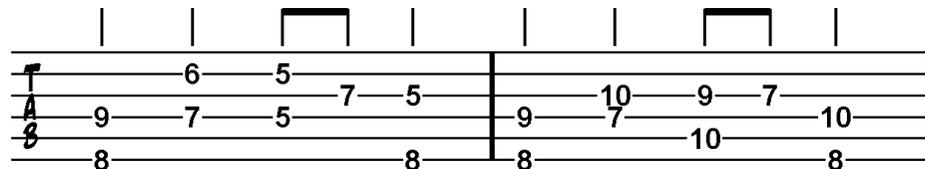
Sería también recomendable probar cómo suenan estos *voicings* sobre las progresiones, pero lo interesante de tocar estos acordes en forma fragmentada es empezar a dar movimiento a la armonía... que los acordes no sean estáticos, sino que estén formados por notas que se van moviendo y navegando a través de la armonía. Esta es una sonoridad muy importante a practicar, ya que desdibuja las supuestas diferencias entre “tocar melodías” y “tocar acordes”.

Acerca de las digitaciones

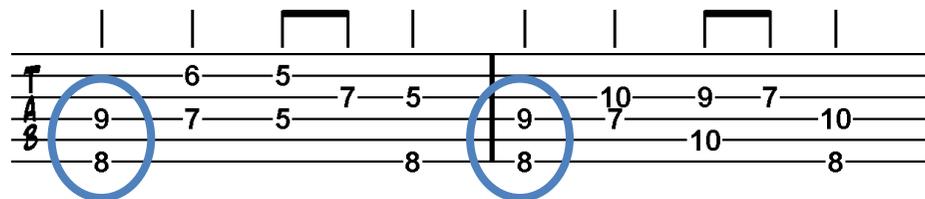
Notarás que las tablaturas de las próximas páginas no tienen indicada la digitación. Esto es por varias razones:

- Creo que son fácilmente deducibles, sobre todo teniendo en cuenta que la “filosofía general” respecto a digitaciones ya ha quedado más que clara en las capas anteriores.
- Ya hay demasiada información en la página, así que no está mal alivianar la cantidad de numeritos que aparecen en la hoja!

No creo que haya ningún caso que te genere problemas pero, por las dudas, veamos la siguiente tablatura de *sexta izquierda* y *sexta derecha* de un DO jónico (es decir, 1er grado de una escala mayor):



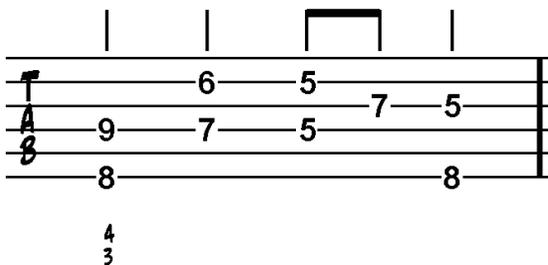
Notarás que ambos compases comienzan con exactamente las mismas notas:



Pero, por supuesto, las notas que aparecen a continuación son distintas...

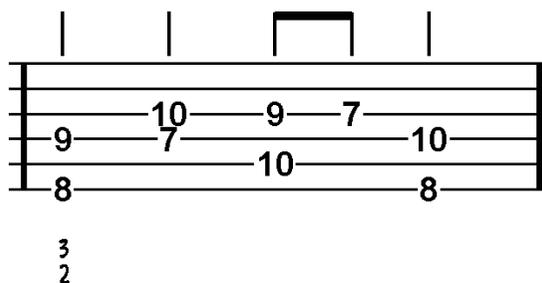
eso define que el primer compás sea la posición *sexta izquierda*, mientras que el segundo compás es claramente *sexta derecha*.

Por lo tanto,
para *sexta izquierda* tiene sentido empezar con dedos que hagan que la mano sobresalga hacia la izquierda...



Conviene usar dedo 3 en sexta cuerda y dedo 4 en cuarta cuerda.

... mientras que lo inverso ocurre para la posición *sexta derecha*:



En esta posición, la opción de digitación más eficiente es comenzar con dedo 3 en cuarta cuerda y dedo 2 en sexta.

Por favor probalo en la guitarra,
y verás que usar estas digitaciones son la manera de tener el mínimo movimiento en mano izquierda: la noble ley del menor esfuerzo!!

La digitación de esta tablatura entonces quedaría así:

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

De ser posible, es interesante dejar sonando las siguientes notas:

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

Con “dejar sonando” me refiero a que, por ejemplo en el primer compás, queden sonando las notas que hacés con cejilla del dedo 1 mientras tocás el séptimo traste de la tercera cuerda... por lo tanto estarán sonando tres notas a la vez en ese momento. Tampoco te metas en un lío pero, si podés hacer esto, es una buena manera de generar *continuidad* en esta manera de tocar los acordes en forma fragmentada.

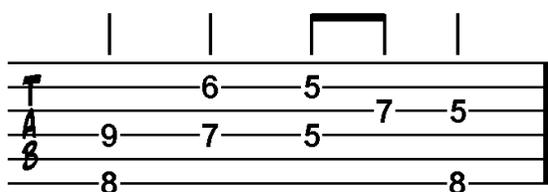
Unas palabras más acerca de la ley del mínimo esfuerzo:

La cuestión de buscar que la mano izquierda se mueva lo menos posible no es solo para impresionar a los demás con nuestra depurada técnica... es principalmente para lograr precisión. Si el movimiento es poco, no hay muchas chances de que un dedo aterrice en la posición incorrecta. Con esto me refiero a que si los dedos están siempre cerca del lugar que deben tocar, hay pocas posibilidades de que algo ande mal en un camino tan corto. Por lo tanto, el camino del mínimo esfuerzo es también el camino de la máxima precisión. Es decir, un doble buen negocio!

Acerca del ritmo

Al plantear las tablaturas fragmentadas (en la sección correspondiente a los diagramas), ya hablamos respecto al ritmo con el que recomiendo tocar estas tablaturas. Sin embargo, debo ser fiel a mi estilo de repetir cosas obvias, y no está mal dejar bien en claro algo tan importante como el ritmo de lo que tocamos (después del sonido, quizás el aspecto más importante de la música).

Verás que las tablaturas ahora también indican el ritmo, en una extraña mezcla entre tablatura y pentagrama convencional; no debería ser difícil entonces entender cuál es el ritmo de estas notas:



Sexta izquierda para un DO jónico (1er grado).

El ritmo es “negra, negra, corchea-corchea, negra”.

Es decir “**un, dos, tres y, cua**”.

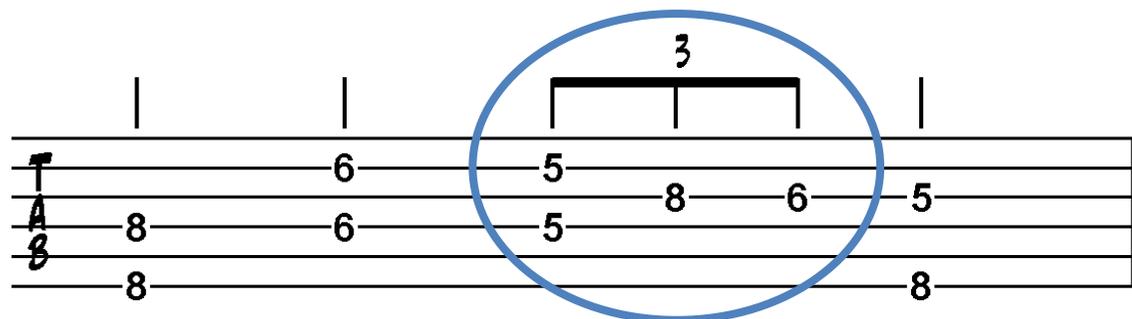
Entonces...

- Las primeras dos notas (que están una arriba de la otra: traste 8 de sexta cuerda y traste 9 de cuarta cuerda) ocupan el primer tiempo del compás.
- Las siguientes dos notas (traste 7 de cuarta cuerda y traste 6 de segunda) ocupan el segundo tiempo.
- Las próximas dos notas (traste 5 de cuarta cuerda y mismo traste en segunda) ocupan *la tierra* del tercer tiempo.
- La próxima nota (traste 7 de tercera cuerda) es una corchea que está entre el tiempo 3 y el tiempo 4.
- Las últimas dos notas (no hace falta aclararlas!) son el cuarto tiempo del compás.

Sencillo, cierto?

Solo resta aclarar un caso más...

El pícaro modo mixo b9#9b13, con sus 8 notas, necesita un ritmo que permita sumar a ese 8vo pasajero:



Sexta izquierda de un DO mixo b9#9b13.

Básicamente es lo mismo que antes, con excepción del tercer tiempo (marcado por el círculo azul).

Eso es un tresillo de corchea, que significa que hay tres momentos rítmicos dentro del mismo tiempo. Por lo tanto, todo lo que aparece dentro del círculo azul debe estar en el tiempo tres del compás.

Una manera de leer este compás entero es:

Un, dos, **tres-y-y**, cua. Obviamente, ese "tres-y-y" corresponde al tresillo.

No creo que haya problema con esto...

Lo importante es que las notas del final del compás (traste 8 de sexta cuerda y traste 5 de tercera) caigan efectivamente sobre el tiempo cuatro.

Variaciones rítmicas

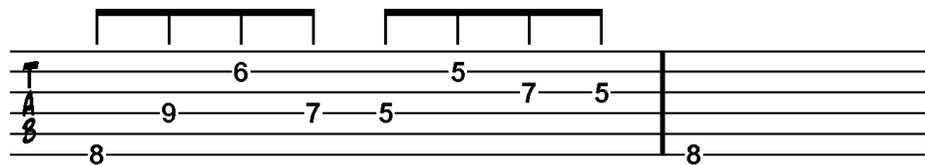
Más allá de todas estas aclaraciones de cómo es el ritmo de las tablaturas, por supuesto me parecería genial que hagas todas las variaciones que quieras sobre los ritmos. Es decir, tocar las mismas notas pero hacer un ritmo que te mantenga entretenido y que te presente un desafío.

Por lo tanto, podrías por ejemplo hacer algo como lo siguiente...



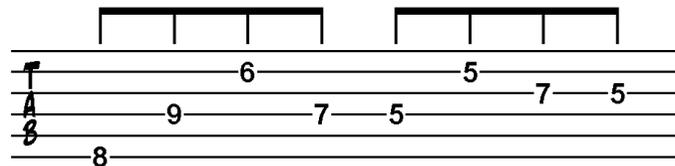
Este ritmo se podría leer "un y, y, y, cua".

... o incluso podés separar notas que antes estaban una por encima de la otra:



Esta última manera, que solo usa una nota por vez, tiene una *angularidad* que a mi me gusta mucho.

Verás que agregué un segundo compás simplemente como punto de reposo pero, si quisieras usar esta manera para tocar sobre los audios de acompañamiento, obviamente solo harías el primer compás...



... y después seguirías con lo que sea que tengas a continuación.

En definitiva lo quiero decir es: **si querés cambiar el ritmo, adelante!**

Lo importante de esta práctica es familiarizarse con las notas, y variar el ritmo puede ser una buena manera de mantener las cosas interesantes.

Practicando sobre "DO mayor"

La base de "DO mayor" es únicamente triádica, lo cual significa que el bajo solo está tocando la nota-raíz, la 3era mayor y la 5ta justa. Lo interesante de esto es que podemos usar este audio para practicar cualquier tipo de acorde mayor ya que, más allá del modo que corresponda (jónico, lidio, mixo, etc.), todos provienen de la fiel tríada mayor.

Como DO jónico

Hacemos de cuenta que este audio funciona sobre un acorde Cmaj7 que es el 1er grado de la tonalidad de DO mayor.

Cmaj7 (JONICO)

Como DO lidio

Usando la 11na aumentada, de pronto este audio corresponde a un Cmaj7(#11), que podría ser el 4to grado de la tonalidad de SOL mayor.

Cmaj7(#11) (LIDIO)

Como DO mixolidio

Como el bajo está tocando únicamente la tríada mayor, sin ningún tipo de séptima, también podés hacer de cuenta que este acorde es un C7. Le correspondería el modo mixolidio, como si fuera el 5to grado de la tonalidad de FA mayor.

C7 (MIXO)

Handwritten guitar tablature for C7 (MIXO) mode. The notation is on a six-string guitar with strings labeled T, A, B from top to bottom. The fretboard is divided into four measures. Above the staff, vertical lines indicate fret positions, and brackets above the strings indicate chord shapes. The notes are: Measure 1: T (3), A (6), B (3); Measure 2: T (6), A (5), B (8); Measure 3: T (10), A (9), B (8); Measure 4: T (11), A (10), B (10).

Podríamos también practicar sobre esta base los modos mixo #11 y mixo b9#9b13... sin embargo, estos son modos que funcionan mejor al *resolver* a un acorde, por lo que tendrán que esperar hasta los “segundo quinto primero a menor” antes de ser tocados.

Bueno, ya basta de acordes mayores,
veamos cómo suena esto sobre la base en DO menor.

Practicando sobre "DO menor"

Esta base utiliza únicamente la tríada menor de DO, así que podemos usar cualquier modo menor que tengamos ganas.

Como DO eólico

Siendo que el modo eólico es "la escala menor más normal de todas", tiene sentido empezar con esta sonoridad. Un DO eólico correspondería al 6to grado de la tonalidad de MIb mayor.

Cm7 (EOLICO)

The diagram shows a guitar fretboard with three strings labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass). The frets are numbered 1 through 16. The notes and fingerings are as follows:

String	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
T	6-4-3	6	8-7-5	11-13-11-10 13
A	3-5	8-6-5	8-10-8-7	10-13-12 10-15-13-12
B	3	8	8-11-10	10-15 15

Como DO dórico

Otro modo menor muy utilizado es el dórico. De hecho, si un tema usa un acorde menor durante mucho tiempo (la típica situación de "hagamos una base en Dm y soleemos toda la noche"), lo más probable es que ese acorde utilice el modo dórico. Es un modo muy estable, lo cual resulta cómodo al oído para armonías que usan un acorde menor durante mucho tiempo (armonías estáticas, digamos).

Cm7 (DORICO)

The diagram shows a guitar fretboard with three strings labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass). The frets are numbered 1 through 16. The notes and fingerings are as follows:

String	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
T	6-4-3	6	8-7-5	11-10-13-11-10 13
A	3-2-5	8-7-5	8-10-8-7	10-12-10 15-14-12
B	3	8	8-10	10-15 15

Podríamos también practicar el modo frigio sobre esta base de DO menor pero, siendo que no es un modo muy usado, mejor concentrarnos primero en los modos que se usan continuamente. Pero, en fin, suficiente de DO mayor y DO menor: no hagamos esperar al SOL ("no hagamos esperar al Sol"... qué poeta, eh?).

Como SOL mixolidio

No solo hay 7mas mayores en el mundo, así que también podemos practicar acordes dominantes sobre este audio. Un G7 sería 5to grado de la tonalidad de DO mayor, y llevaría el bluesero modo mixolidio.

G7 (MIXO)

En una de esas todo esto te resultó muy fácil y te dan ganas de practicar el modo mixo #11 y el modo mixo b9#9b13. Por supuesto, adelante! Simplemente te advierto que si usás esos modos mucho tiempo, sin nunca resolver a un acorde, te pueden suceder cosas extrañas... creeme, me ha pasado.

Suficientes precauciones,
pasemos al mundo de SOL menor.

Practicando sobre "SOL menor"

Como bien sabés, el bajo que escuchás en esta base solo toca nota-raíz, 3era menor, 5ta justa y 7ma menor. Estas son notas comunes a todos los modos menores (salvo el locrio, que siempre queda solito), así que podemos usar esta base para practicar unos cuantos modos divertidos.

Como SOL eólico

Este modo es "la escala menor hecha y derecha". Corresponde al 6to grado de la tonalidad de Sib mayor.

Gm⁷ (EOLICO)

Como SOL dórico

El modo dórico, que tan bien nos resulta sobre armonías estáticas, correspondería en este caso al 2do grado de la tonalidad de FA mayor.

Gm⁷ (DORICO)

Aunque este libro no incluya la tablatura del modo frigio, aquellos lectores valientes pueden también practicar ese modo por sobre esta base. Cualquier duda, es solo consultar la sección de diagramas del modo "frigio".

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

El "segundo quinto primero", bloque de construcción fundamental en la armonía, corresponde al modo dórico seguido por el modo mixolidio y por último el modo jónico. En este caso serían 2do, 5to y 1er grado de la tonalidad de DO mayor.

Handwritten guitar notation for the first system, showing the 2nd, 5th, and 1st degrees of the D major scale. The system is divided into three measures corresponding to the chords Dm7, G7, and Cmaj7. The notes are: Dm7 (3, 5, 4, 2, 5, 3), G7 (3, 5, 4, 2, 5, 3), and Cmaj7 (4, 6, 5, 3, 5, 3). A double bar line with a slash is at the end.

Handwritten guitar notation for the second system, showing the 2nd, 5th, and 1st degrees of the D major scale. The system is divided into three measures corresponding to the chords Dm7, G7, and Cmaj7. The notes are: Dm7 (8, 6, 5, 7, 5, 7), G7 (6, 8, 7, 5, 8, 7), and Cmaj7 (6, 5, 7, 5, 9, 7, 5, 8). A double bar line with a slash is at the end.

Handwritten guitar notation for the third system, showing the 2nd, 5th, and 1st degrees of the D major scale. The system is divided into three measures corresponding to the chords Dm7, G7, and Cmaj7. The notes are: Dm7 (8, 10, 9, 7, 10, 7), G7 (10, 8, 7, 10, 8, 7), and Cmaj7 (9, 10, 7, 10, 9, 7, 10, 8). A double bar line with a slash is at the end.

Handwritten guitar notation for the fourth system, showing the 2nd, 5th, and 1st degrees of the D major scale. The system is divided into three measures corresponding to the chords Dm7, G7, and Cmaj7. The notes are: Dm7 (12, 10, 9, 12, 10, 9), G7 (10, 13, 12, 10, 12, 9), and Cmaj7 (12, 13, 10, 12, 10, 12, 13, 10). A double bar line with a slash is at the end.

Handwritten guitar notation for the fifth system, showing the 2nd, 5th, and 1st degrees of the D major scale. The system is divided into three measures corresponding to the chords Dm7, G7, and Cmaj7. The notes are: Dm7 (13, 15, 13, 12, 15, 14), G7 (13, 12, 14, 12, 15, 14), and Cmaj7 (12, 13, 12, 15, 13, 14, 12, 15). A double bar line with a slash is at the end.

Practicando sobre "II-V-I a DO menor"

Así como en la página anterior veíamos una linda voltereta que lleva a un acorde mayor, ahora estamos viendo una manera muy pintoresca de llegar a un acorde menor. Los modos serían locrio, mixo b9#9b13 y eólico; el análisis sería "7mo grado, dominante del 6to grado y 6to grado", todo en la tonalidad de MIb mayor.

Dm7(b9) | **G7(b9)** | **Cm7**

T	3	6	4	3	3	6	4	3	5
A	5	3	6	5	3	5	4	3	6
B	5	6	5	3	3	6	5	3	3

Dm7(b9) | **G7(b9)** | **Cm7**

T	8	6	8	7	6	8	7	6	8
A	5	8	6	8	5	8	7	5	8
B	5	8	6	5	8	6	5	7	5

Dm7(b9) | **G7(b9)** | **Cm7**

T	8	10	8	7	10	8	7	11	9
A	10	8	10	8	10	8	7	11	9
B	10	11	10	10	10	10	8	11	10

Dm7(b9) | **G7(b9)** | **Cm7**

T	12	10	13	12	11	13	12	11	10
A	10	12	10	13	12	10	13	12	10
B	10	13	11	10	10	10	10	11	13

Dm7(b9) | **G7(b9)** | **Cm7**

T	13	15	13	11	13	12	15	13	12
A	12	15	13	12	15	13	12	15	13
B	12	15	13	12	15	13	12	15	13

Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Aunque estos acordes sean "7mo grado, dominante del 6to grado y 6to grado" de la tonalidad de Sib mayor, igualmente les llamamos "segundo quinto primero a SOL menor"... es una manera de decir que el Am7(b5) es algo así como un segundo grado de la tonalidad de SOL menor, y que D7(b9) es algo así como un quinto grado de la tonalidad de SOL menor. En fin, lo importante es ver que es una estructura de acordes que forma un conjunto, y que lleva a un acorde menor.

Am7(b5) D7(b9) Gm7

Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Basta de "segundos quintos primeros" y esas cosas jazzeras... es hora de volver al viejo blues. Aunque, claro, estaremos tocando modos en forma fragmentada, así que quizás no suena demasiado parecido a Robert Johnson. Pero un blues siempre es un blues y, aunque no parezca, muchas cosas de aquellos viejos blueseros tienen muchísimo que ver con este modo de tocar "acordes entre los acordes" que es tan común en esos estilos. De hecho, hay muchos puntos en común entre los primeros tres tiempos del primer compás y una conocida frase que suele tocar Keith Richards... ubicás cuál?

Primera manera:

The image displays three systems of guitar tablature for a blues exercise in A major. Each system consists of four measures, with chord changes indicated above the staff. The strings are labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass).

System 1:

- Measure 1: Chord A7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).
- Measure 2: Chord D7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).
- Measure 3: Chord A7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).
- Measure 4: Chord A7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).

System 2:

- Measure 1: Chord D7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).
- Measure 2: Chord D7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).
- Measure 3: Chord A7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).
- Measure 4: Chord A7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).

System 3:

- Measure 1: Chord E7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (2, 4).
- Measure 2: Chord D7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).
- Measure 3: Chord A7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (5, 2).
- Measure 4: Chord E7. Fret numbers: T (3, 2), A (5, 4), B (2, 4).

Segunda manera:

The image shows three systems of guitar tablature, each with three staves (T, A, B) and four measures. The first system has chords A7, D7, and A7. The second system has chords D7 and A7. The third system has chords E7, D7, A7, and E7. Fingerings and bar lines are indicated throughout.

System 1:

- Measure 1: A7 chord. T: 7-6-4; A: 5-4-7; B: 5-7-5.
- Measure 2: D7 chord. T: 8-7-5; A: 5-4-7; B: 5-7-5.
- Measure 3: A7 chord. T: 7-6-4; A: 5-4-7; B: 5-7-5.
- Measure 4: End of system (double bar line).

System 2:

- Measure 1: D7 chord. T: 8-7-5; A: 5-4-7; B: 5-7-5.
- Measure 2: End of system (double bar line).
- Measure 3: A7 chord. T: 7-6-4; A: 5-4-7; B: 5-7-5.
- Measure 4: End of system (double bar line).

System 3:

- Measure 1: E7 chord. T: 5-4-7-5; A: 7-6-4; B: 7-7.
- Measure 2: D7 chord. T: 8-7-5; A: 5-4-7; B: 5-7-5.
- Measure 3: A7 chord. T: 7-6-4; A: 5-4-7; B: 5-7-5.
- Measure 4: E7 chord. T: 5-4-7-5; A: 7-6-4; B: 7-7.

Tercera manera:

A7 | | **D7** | | **A7** | |

D7 | | **A7** | |

E7 | | **D7** | | **A7** | | **E7** | |

Cuarta manera:

A7 **D7** **A7**

D7 **A7**

E7 **D7** **A7** **E7**

Quinta manera:

A7 **D7** **A7**

T 15 14 12 13 15 14 12 12 15 14 12

A 12 11 14 12 12 14 12 12 11 14 14

B 12 14 12 12 12 12 12 12 14 12

D7 **A7**

T 13 15 14 12 12 15 14 12 12 15 14 12

A 12 14 12 12 11 14 14

B 12 12 12 12 14 12

E7 **D7** **A7** **E7**

T 14 13 11 13 15 14 12 12 15 14 12 14 14 13 11

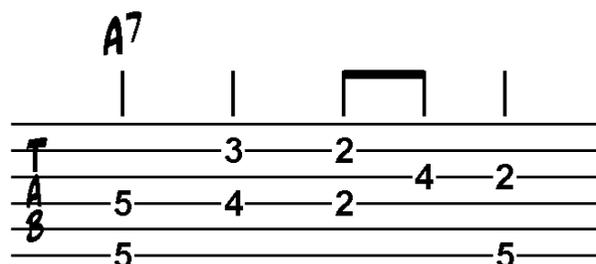
A 12 11 14 12 12 14 12 12 11 14 14 12 11 13 11 14

B 12 14 12 12 12 12 12 12 14 12 12 14 14 14 12

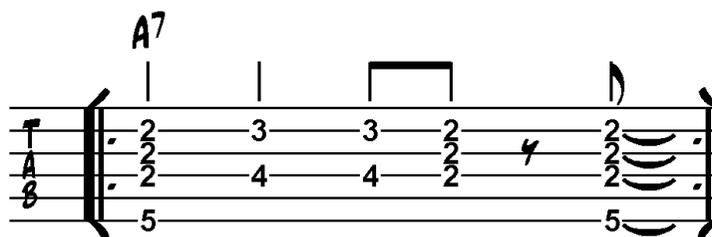
Y, encontraste la frase de Keith Richards?

Unas páginas atrás te decía que los primeros tres tiempos del primer compás tienen mucho que ver con una frase típicamente Keith Richard-esca.

Ese primer compás era:



Y por favor fijate ahora de tocar lo siguiente, varias veces seguidas:



Reconocés la frase?

Es algo muy parecido a un típico *yeite* de guitarra rítmica de rock.

No sé si Keith Richards estará o no pensando en el modo mixolidio (mmm, me parece que no), pero creo que lo importante es reconocer que *si suena bien entonces está bien*, y siempre hay que tener en cuenta que es bueno probar tocar cosas nuevas para **darle de comer al oído** y ver qué cosas surgen. Solemos decir que una melodía “nos vino de adentro, como por arte de magia”, pero hay que recordar que es fundamental “incorporar nuevas cosas”, ya que nuestra creatividad natural de hoy son las cosas que practicamos ayer.

Practicando sobre "Blues menor en LA"

El blues mayor, que usa el modo mixolidio sobre todos los acordes, es una extraña excepción a la manera típica de hacer análisis armónico. Si tenés presente lo que vimos en la sección "Análisis de Blues mayor en LA", sabrás bien a lo que me refiero (y, si no lo tenés presente, imaginarás mi consejo...). El blues menor, en cambio, es mucho más tradicional en ese sentido: esta progresión corresponde enteramente a la tonalidad de DO mayor, y por lo tanto el Am7 lleva modo eólico (6to grado), el Dm7 tiene modo dórico (2do grado), el Bm7(b5) usa modo locrio (7mo grado) y el E7(b9) lleva modo mixo b9#9b13 (dominante secundario que domina al sexto grado de la tonalidad).

Primera manera:

The tablature is written on three systems of four measures each, using a standard six-string guitar layout (T, A, B strings from top to bottom). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Bends are shown with a bracket and a vertical line. Measure rests are indicated by a double slash (%).

System 1:

- Measure 1: Am7. T: 3; A: 5-3-2; B: 5.
- Measure 2: Am7. T: 5-4-2; A: 5-4-2; B: 5.
- Measure 3: Dm7. T: 3; A: 5-4-2; B: 5.
- Measure 4: Dm7. T: 6-5-3; A: 5-4-2; B: 5.

System 2:

- Measure 1: Am7. T: 3; A: 5-4-2; B: 5.
- Measure 2: Am7. T: 3; A: 5-4-2; B: 5.
- Measure 3: Am7. T: 3; A: 5-4-2; B: 5.
- Measure 4: Am7. T: 3; A: 5-4-2; B: 5.

System 3:

- Measure 1: Bm7(b5). T: 5-3; A: 2-5-3; B: 2.
- Measure 2: E7(b9). T: 3; A: 5-4; B: 2.
- Measure 3: Am7. T: 3; A: 5-4-2; B: 5.
- Measure 4: E7(b9). T: 3; A: 5-4; B: 2.

Qué tal resultó el tresillo de corchea del E7(b9)?

Cualquier duda que tengas al respecto, podés volver unas páginas atrás a la sección “Acerca del ritmo”, y ojalá eso te resulte útil.

Segunda manera:

The image displays three systems of guitar tablature, each consisting of three staves (Treble, Alto, Bass) and a chord label above. The first system is for Am7, the second for Dm7, and the third for Bm7(b9). Each system shows a sequence of notes with fingerings (1-4) and includes a three-note triplet in the final measure of each system. The tablature is as follows:

System 1: Am7

Am7																			
T																			
A	5	7	5	4	7	5	8	6	5	7	5	7	5	4	7				
B	5	8	7	5	5	5	7	5	5	5	8	7	5	7	5				

System 2: Dm7

Dm7																			
T																			
A	5	8	6	5	7					5	7	5	4	7					
B	5	4	7	5	5					5	8	7	5	7					

System 3: Bm7(b9)

Bm7(b9)																				
T																				
A	5	7	5	4	7	5	4	8	6	5	7	5	4	7	7	5	4	8	6	5
B	7	5	8	7	7	7	7	7	7	7	5	8	7	5	7	7	7	7	7	

Tercera manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

Dm⁷ Am⁷

Bm⁷(b5) E7(b9) Am⁷ E7(b9)

Cuarta manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

T 10 13 12 10 | 12 10 9 | 12 10 13 12 10 |

A 12 10 9 12 10 9 | 10 9 12 | 12 10 9 12 10 |

S 12 12 | 10 12 10 | 12 12 |

Dm⁷ Am⁷

T 12 10 9 12 | | 12 10 13 12 10 |

A 10 9 12 | | 12 10 9 12 10 |

S 10 12 10 | | 12 12 |

Bm⁷(b5) E7(b9) Am⁷ E7(b9)

T 12 10 8 12 | 10 9 12 10 9 | 10 13 12 10 | 10 9 12 10 9 |

A 12 10 9 12 10 9 | 12 10 9 12 10 9 | 12 10 9 12 10 9 | 12 10 9 12 10 9 |

S 9 9 | 12 12 | 12 12 | 12 12 |

Quinta manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

Dm⁷ Am⁷

Bm⁷(b5) E7(b9) Am⁷ E7(b9)

Practicando sobre “Ojos de Otoño”

Hey, llegó “Ojos de Otoño”, con sus muchos y desafiantes acordes! Cuestión de practicar y, como ya dije antes, es increíble como un par de días de práctica transforman un “imposible” en un “epa, creo que me está saliendo”.

Antes de zambullirnos a esta armonía, creo que está bueno repasar los modos que estaremos usando:

- El Am7 es modo dórico, como 2do grado de la tonalidad de SOL mayor.
- El D7 es modo mixolidio, como 5to grado de la tonalidad de SOL mayor.
- El Gmaj7 es modo jónico, y no hace falta decir que es el 1er grado de la tonalidad de –obviamente- SOL mayor.
- El Cmaj7 lleva modo lidio, como 4to grado de la tonalidad.
- El F#m7(b5) tiene modo locrio, ya que es el 7mo grado de la tonalidad.
- El B7(b9) usa modo mixo b9#9b13, y es un dominante secundario que domina al Em7 que viene a continuación.
- El Em7 lleva modo eólico, y es 6to grado de la tonalidad de SOL mayor sobre la cual está casi todo el tema.

Solo resta hablar de unos acordes más:

- El Eb7, del anteúltimo renglón, es un dominante sustituto que domina al Dm7. Como dominante sustituto sería algo similar a un A7, ya que ambos acordes dominan al Dm7. Usa entonces el modo mixo #11.
- El Dm7 es el segundo grado de una escurridiza tonalidad de DO mayor que se asoma en el último compás del anteúltimo renglón. Por lo tanto lleva el modo dórico, como 2do grado de la tonalidad de DO mayor.
- Con el Db7 pasa algo similar al Eb7... es un dominante sustituto que domina al Cmaj7, y que sería comparable con un G7. Al ser un dominante que resuelve medio tono hacia abajo, lleva modo mixo #11.

Espero esto resulte claro. Si no, quizás es una buena idea releer la sección de “Análisis de Ojos de Otoño”.

Ya que estamos hablando de esa sección, en la próxima página encontrarás la forma en la que terminó el análisis de esta progresión.

En los acordes que duran dos tiempos (es decir aquellos del tercer y cuarto compás del anteúltimo renglón) el ritmo a tocar es sencillamente corchea-corchea negra (“un y, dos”) durante la primera mitad de compás, y lo mismo para la segunda mitad (“tres y, cua”). Sencillo.

TONALIDAD G

Am ⁷ II (dórico)	D ⁷ V (mixolidio)	Gmaj ⁷ I (jónico)	Cmaj ⁷ IV (lidio)
--------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------

CONTINUA TONALIDAD G

F#m ⁷ (b ⁵) VII (locrio)	B ⁷ (b ⁹) dom del VI (mixo b9 #9 b13)	Em ⁷ VI (eólico)	∕∕
--	---	--------------------------------	----

CONTINUA TONALIDAD G

F#m ⁷ (b ⁵) VII (locrio)	B ⁷ (b ⁹) dom del VI (mixo b9 #9 b13)	Em ⁷ VI (eólico)	∕∕
--	---	--------------------------------	----

CONTINUA TONALIDAD G

Am ⁷ II (dórico)	D ⁷ V (mixolidio)	Gmaj ⁷ I (jónico)	∕∕
--------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	----

CONTINUA TONALIDAD G			TONALIDAD DE C		
F#m ⁷ (b ⁵) VII (locrio)	B ⁷ (b ⁹) dom del VI (mixo b9 #9 b13)	Em ⁷ VI (eólico)	E ^b 7(#11) dom sus del II (mixo #11)	Dm ⁷ II (dórico)	D ^b 7(#11) dom sus del IV (mixo #11)

TONALIDAD G

Cmaj ⁷ IV (lidio)	B ⁷ (b ⁹) dom del VI (mixo b9 #9 b13)	Em ⁷ VI (eólico)	∕∕
---------------------------------	---	--------------------------------	----

Ya teniendo perfectamente en claro cuáles son los modos que estaremos usando, ésta es la primera manera de tocar sobre la progresión:

The diagram illustrates a sequence of chords and fingerings across six systems. Each system consists of three staves (Treble, Middle, Bass) and a double bar line at the end.

- System 1:** Am7, D7, Gmaj7, Cmaj7. Fingerings: Am7 (T: 3, A: 5-4-2, B: 5); D7 (T: 3-2, A: 5-4-2, B: 5); Gmaj7 (T: 5-4-2, A: 4-2, B: 3); Cmaj7 (T: 2, A: 4-2, B: 3).
- System 2:** F#m7(b5), B7(b9), Em7. Fingerings: F#m7(b5) (T: 4-2, A: 2-5-3, B: 2); B7(b9) (T: 5-4-3, A: 2-5-4, B: 2); Em7 (T: 3-5, A: 2-5, B: 2).
- System 3:** F#m7(b5), B7(b9), Em7. Fingerings: F#m7(b5) (T: 4-2, A: 2-5-3, B: 2); B7(b9) (T: 5-4-3, A: 2-5-4, B: 2); Em7 (T: 3-5, A: 2-5, B: 2).
- System 4:** Am7, D7, Gmaj7. Fingerings: Am7 (T: 3, A: 5-4-2, B: 5); D7 (T: 3-2, A: 5-4-2, B: 5); Gmaj7 (T: 5-4-2, A: 4-2, B: 3).
- System 5:** F#m7(b5), B7(b9), Em7, Eb7, Dm7, Db7. Fingerings: F#m7(b5) (T: 4-2, A: 2-5-3, B: 2); B7(b9) (T: 5-4-3, A: 2-5-4, B: 2); Em7 (T: 3-5, A: 2-4, B: 6); Eb7 (T: 5-3, A: 4-6, B: 6); Dm7 (T: 3, A: 5-2, B: 5); Db7 (T: 3, A: 6-4, B: 4).
- System 6:** Cmaj7, B7(b9), Em7. Fingerings: Cmaj7 (T: 2, A: 4-2, B: 3); B7(b9) (T: 5-4-3, A: 2-5-4, B: 2); Em7 (T: 3-5, A: 2-5, B: 2).

Segunda manera:

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷ Eb⁷ Dm⁷ Db⁷

C^{maj7} B^{7(b9)} Em⁷

Tercera manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

F#m7(b9) B7(b9) 3 Em7

F#m7(b9) B7(b9) 3 Em7

Am7 D7 Gmaj7

F#m7(b9) B7(b9) 3 Em7 Eb7 Dm7 Db7

Cmaj7 B7(b9) 3 Em7

Cuarta manera:

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷ Eb⁷ Dm⁷ Db⁷

C^{maj7} B^{7(b9)} Em⁷

Quinta manera:

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

F#m^{7(b9)} B^{7(b9)} Em⁷ Eb⁷ Dm⁷ Db⁷

C^{maj7} B^{7(b9)} Em⁷

No te puedo creer que hayamos terminado el capítulo de Modos!!

Fueron casi 200 páginas de diversión incesante... o quizás no fue diversión, pero incesante fue seguro; cierto?

Me resulta increíble ver cómo nuestra pequeña **tríada** fue creciendo,
incorporando una séptima para ser **cuatríada**,
luego una tensión para ser **pentatónica**,
para que después lleguen dos notas sinvergüenzas
y nos obliguen a hacer tremendo lío de análisis para ver cómo demonios tocarlas!

Los **modos** son todo un desafío, de eso no hay duda, pero son la llave maestra para descubrir todos los secretos de la armonía.

Al entender cómo funcionan
los **grados** de una tonalidad,
las **tensiones de reposo**,
las **tensiones de paso**,
los **dominantes secundarios**,
los **dominantes sustitutos**,
y las **modulaciones** dentro de un tema,
básicamente estás entendiendo todo lo que hay que entender dentro de la armonía.

Todo el resto de la teoría,
ya sea para **orquestrar un conjunto de cuerdas**,
o **rearmonizar un tema hasta dejarlo irreconocible**,
o formar "**clusters**" o acordes **cuartales**, o lo que sea,
todo resulta muy sencillo si podés realmente entender cómo funcionan los modos.

Y, habiendo dicho todo esto,
necesito volver a hablar de "La Idea" y decirte que esto de los modos en realidad no sirve para nada. Es así... qué le vamo' a hacer.



LA IDEA

PARTE 4

Los Modos: Un concepto inútil
que resulta imprescindible.

A ver...

tenemos 7 modos que vienen de la escala mayor: **jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, locrio** y al menos 2 modos más que hacen falta para recorrer las armonías típicas de jazz: **mixo b9#9b13, mixo #11**.

9 modos, que implican 9 escalas en 5 posiciones en todo el mango.

Acaso alguien puede manejar toda esta información y, al mismo tiempo, hacer música en forma libre?

Sí y no... pero, sobre todo, no.

Los modos son un concepto sumamente *vertical*, en el sentido de que cada vez que cambia un acorde tenés que cambiar la serie de notas que podés tocar durante ese momento. Si tomás los acordes como una secuencia de modos, es bastante difícil –aunque, como todo, es cuestión de práctica- hacer melodías que naveguen fluidamente de una punta a otra de la armonía, atravesándola en forma *horizontal*.

Por lo tanto, esto de tocar pensando en el modo de cada acorde, es raro que lleve a resultados musicales.²⁵

“Me venís a decir esto después de 200 páginas de darle y darle a todos los distintos modos?!?!”, escucho reclamar al lector.

Y, sí, ese lector tiene razón. Pero, antes de que logren organizarse para reclamar venganza, quiero aclarar algo. Aunque no haga falta pensar en el modo de cada acorde, hay dos aspectos que hacen que los modos sean un concepto imprescindible:

a) **Concebir tonalidades**

b) **Estirar la oreja**

Concebir tonalidades? Estirar la oreja?

Esperando ya haber distraído al lector iracundo, paso a detallar estos conceptos.

²⁵ La excepción sería en *armonías modales*, al estilo del tema “So What”. Ahí podés pensar en cada modo pero, claro, los acordes duran muchos compases cada uno así que no es tan complicado.

Los modos como simplificación

Veamos cómo funciona esta cuestión de *la simplificación* en las distintas capas que vimos hasta ahora.

Si tenés un “segundo-quinto-primerito a DO mayor”, y solo tocás **nota-raíz**, tenés que pensar en la nota-raíz de cada acorde. Es decir, tenés que estar pensando en una nota distinta para cada acorde. *Un acorde = Una nota; la progresión tiene 3 acordes, así que son 3 notas en total.*

Nota-raíz partiendo de Dm7 en 5ta izquierda.

Al tocar **nota-raíz + 3era** de cada acorde, la cosa sigue básicamente igual. Por cada acorde tenés dos notas, pero tenés que estar cambiando estas dos notas a medida que cambian los acordes. *Un acorde = Dos notas; tomando los 3 acordes de la progresión, estamos hablando de 6 notas totales.*

Llegada la **tríada** el concepto es básicamente el mismo. Por cada acorde hay que usar una tríada distinta. *Un acorde = Tres notas; 9 notas en total.*

Una manera de tocar la tríada de cada acorde, siempre partiendo de Dm7 en 5ta izquierda y manteniendo la posición de ahí en más.

Para este punto creo que ya sabés a dónde estoy yendo...

En la **cuatríada** tenés 4 notas por acorde, que hacen *12 notas en total*...

Una manera de tocar las cuatríadas, todo en negras.

... y en la **pentatónica** ya se arma tremendo lío. *3 acordes con 15 notas totales.*²⁶

Cómo puede ser que si una escala tiene 7 notas en total, tengamos que estar manejando 15 opciones para pasar por solo tres acordes?

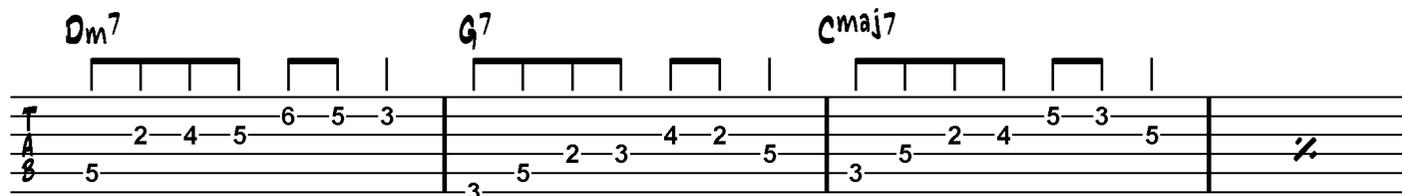
El concepto de modos viene a salvarnos de este lío (a cambio del lío de entender este concepto, pero termina siendo negocio).

Tocaste las tablaturas que acabamos de ver?

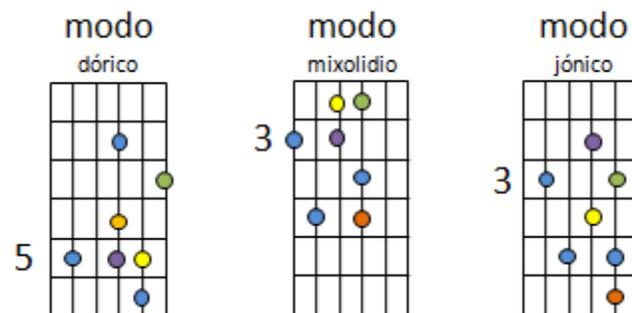
Te lo súper recomiendo, ya que es una manera de *armar las posiciones* distinta a la que vimos en cada una de las capas.

²⁶ Hay notas repetidas, claro que sí, y justamente a eso vamos con la cuestión de simplificación.

Ésta sería la tablatura para tocar los modos de cada acorde en esta misma posición:



Veamos cómo lucen estas notas con los diagramas de cada uno de los acordes.



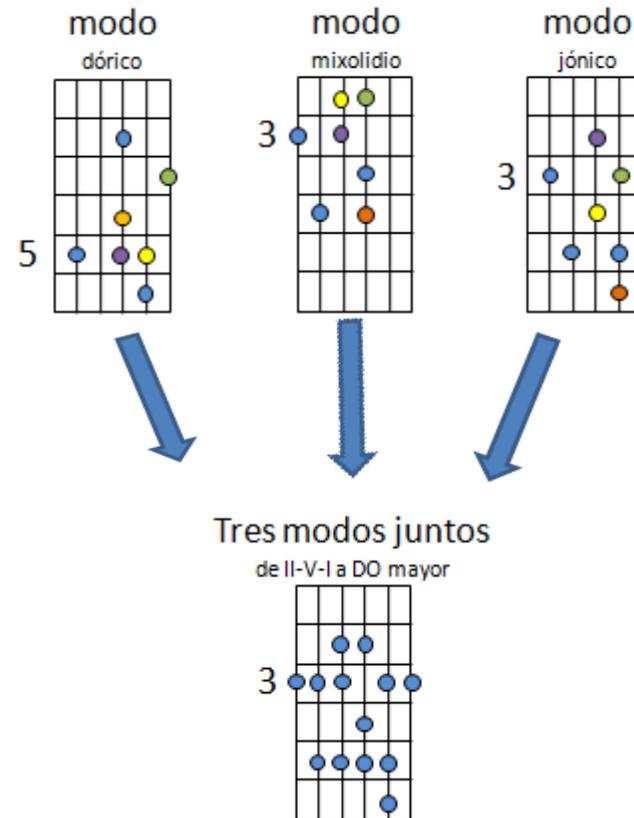
Dm7, G7 y Cmaj7.

Son 7 notas por cada acorde. 21 notas en total. Parece demasiado, cierto?

No puede ser que si una escala tiene 7 notas, tengamos que estar con 21 notas en la cabeza.

Tiene que haber una manera más fácil!

Simplemente por curiosidad, qué pasa si juntamos todos estos diagramas en uno solo?

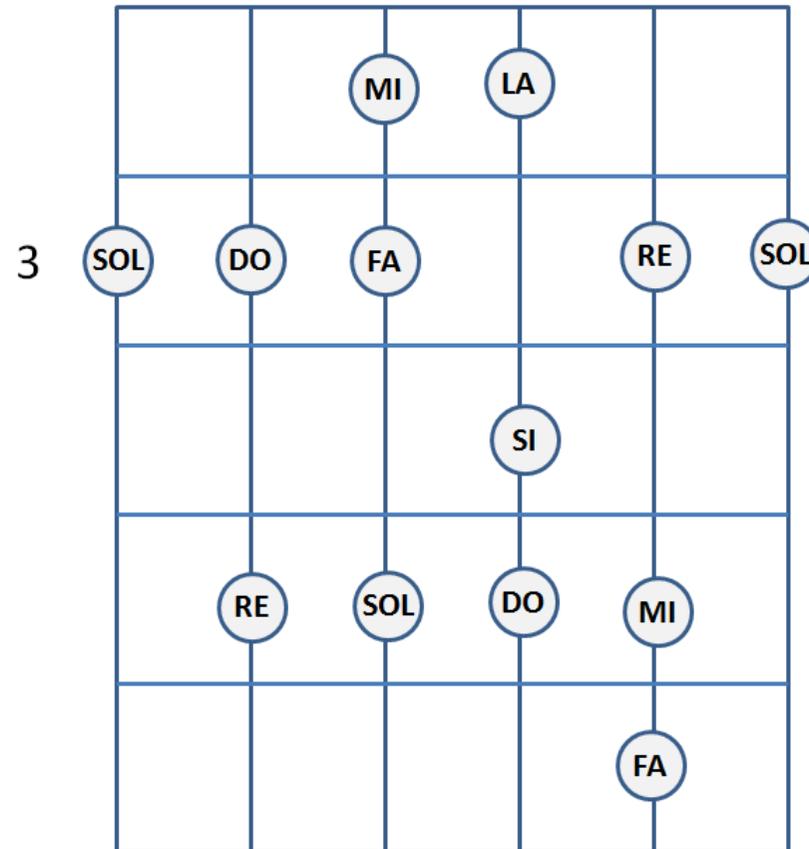


A ver...

Perdimos la cuestión de los colores (ya que este gráfico abarca a tres acordes),

pero lo interesante –muy interesante a decir verdad- es que logramos simplificar 21 notas en tan solo 7.

Si te fijás cuál es el nombre de las notas que aparecieron recién, verás que son las siguientes:



SOL, DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL.

Esto suena familiar, cierto?

Son las notas de la escala de DO mayor: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

Hay dos cosas raras, eso sí.

Cosa rara #1) Las notas aparecen en otro orden, ya que la nota más grave de esta posición es SOL.

Esto no es problema, ya que las escalas son una serie de notas que no tienen un orden determinado. A la hora de formar un acorde suele ser conveniente que la nota más grave sea la nota-raíz pero, más allá de ese caso particular, no hace falta que la nota que da nombre a la escala sea la más grave de la serie.

Cosa rara #2) Hay algunos huecos.

Seguramente hayas visto que la nota más grave es un SOL, y después saltamos directo a la nota DO... sin señales de vida del LA de 5to traste en la 6ta cuerda, ni de la nota SI que tendría que aparecer en el 2do traste de la 5ta cuerda. Esto tampoco es un problema, ya que nosotros no estuvimos tocando *todas las notas* de cada posición, sino que estamos eligiendo las más convenientes para formar acordes.

Así que, evidentemente,

estamos en presencia de la escala de DO mayor.

Juntar el modo dórico de RE, el modo mixolidio de SOL y el modo jónico de DO, da como resultado la escala de DO mayor. DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI. 7 notas. No 21, que sería el resultado de pensar en que "cada modo tiene 7 notas y son 3 modos en total". Solo 7 notas.

Tres acordes terminan resultando distintas maneras de ver una misma cosa.

Lo que parecían 21 notas en realidad son solo 7, ordenadas de maneras distintas.

Tres acordes = 21 notas? Claro que no!

Tres Acordes = 1 Tonalidad.

De 3 pasamos a 1.

Esto es simplificar.

Lo absolutamente imprescindible de los modos es poder simplificar varios acordes en una tonalidad.

La capacidad de hacer un análisis armónico, diciendo “este acorde es tal grado de la tonalidad, y ese acorde es tal grado de la misma tonalidad”, es una habilidad que vale la pena tener. Nos hace la vida mucho más fácil, pero requiere entender que una escala mayor tiene 7 acordes escondidos dentro, que pueden relacionarse de distintas maneras (dominantes secundarios, dominantes sustitutos, etc.).

Entonces vos podés tocar una progresión de acordes que parece muy compleja, pero gracias a tu fluido conocimiento respecto a Los Modos, podés improvisar sin ningún problema ya que sabés que corresponden todos a la misma tonalidad.

Pero –siempre hay un pero- hay un problema grave si solo pensás en las notas de la tonalidad.

El problema es que necesitás darle importancia a las notas importantes de cada acorde. Más allá de que la tonalidad nunca cambie, necesitás que tu melodía refleje la armonía y, para eso, *hace falta darle importancia a las notas que definen cada uno de los acordes.*

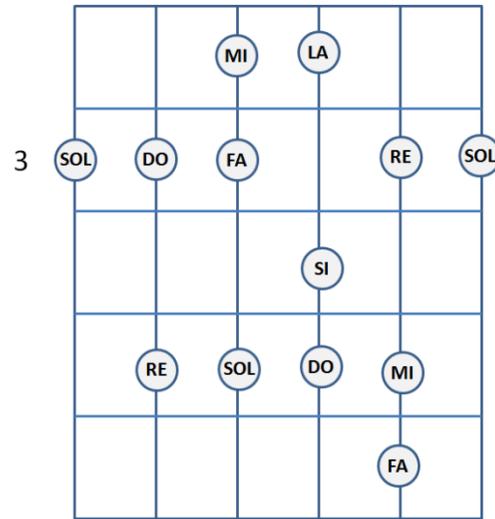
Un truco para solucionar esto es el siguiente:

- Querés tocar **horizontalmente**, uniendo los acordes? Usá las 7 notas de la tonalidad.
- Querés tocar **verticalmente**, haciendo que la melodía muestre la armonía del tema? Usá las 4 notas de la cuatríada.
- Querés poder tocar en forma fluida, pero definiendo los acordes? Es cuestión de tocar las notas de la tonalidad, pero dando importancia a la cuatríada de cada uno de los acordes.

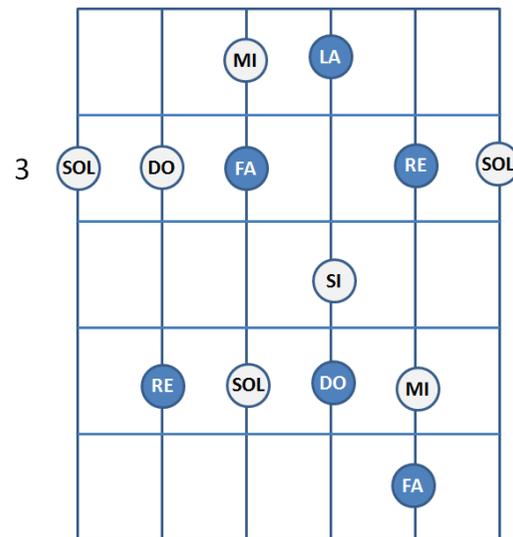
**Tendrás que estar cambiando de cuatríada por cada acorde,
pero lo harás por sobre una *tonalidad común* que no cambia muy seguido (solo varía si el tema tiene modulaciones).**

Veamos como luce esto...

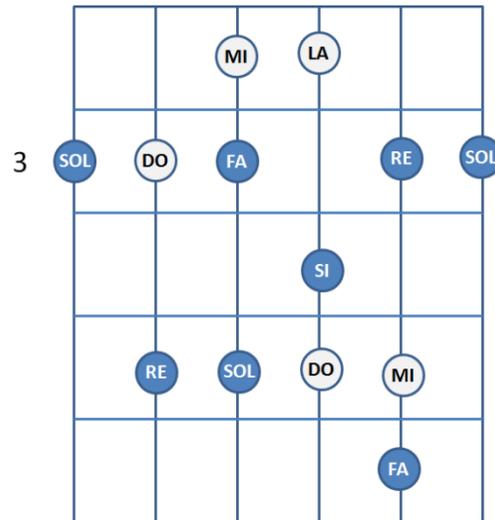
Las 7 notas de la tonalidad siempre serán...



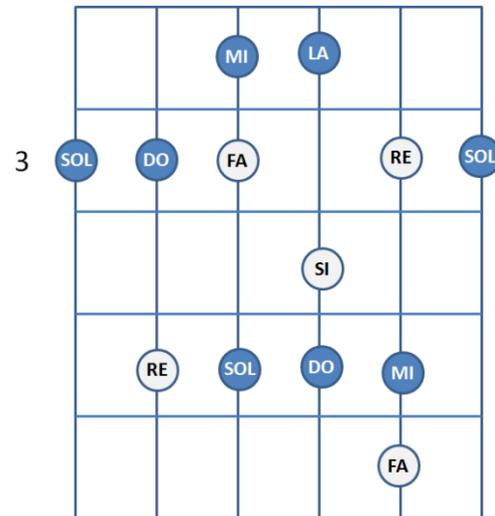
... pero al tocar en Dm7 le darías importancia a las notas que definen a ese acorde (la cuatría de Dm7)...



... al tocar el G7 seguirías tocando esas 7 notas pero teniendo presente la cuatrida de G7...



... y lo mismo sucede sobre el Cmaj7:



Esto es lo bueno de los modos.

Te permiten simplificar muchos acordes en una única escala.

Vale aclarar que los gráficos anteriores solo incluyen las notas que vimos hasta ahora en cada posición. En el segundo tomo de este libro completaremos cada posición para tener todas las notas a nuestra disposición, y en el tercer tomo nos olvidaremos del concepto de posición y empezaremos a tocar todas estas notas de muchas maneras distintas.

Quisiera repetir que, aunque las 7 notas sean las mismas durante toda la progresión de acordes, *necesitás* tocar las notas importantes de cada acorde sobre los tiempos importantes de cada compás. De lo contrario, no hay manera de que se escuche la armonía en las melodías que toques.

Con notas importantes

me refiero a lo que es obvio: alguna de las notas de la cuatríada, que forman la estructura inferior del acorde.

Con tiempos importantes

me refiero a aquellos tiempos del compás a los que el oído les da mayor importancia. Típicamente son las notas que van *a tierra*; es decir, en los tiempos 1, 2, 3 y 4. Igualmente también podés darle importancia a una nota a través de la acentuación, o incluso usando una de esas notas importantes ya sea como punto de inicio o de fin de cada una de las frases. No creo que valga la pena hacer en este momento un “tratado filosófico” acerca de cómo darle importancia a una nota. Mi consejo es sencillamente *saber cuáles son las notas importantes de cada acorde, y darles la debida importancia.*

Todo lo anterior funciona muy bien, pero solo estamos dando importancia a la cuatríada...

Esto sería olvidar que existen las tensiones de reposo, que son notas que decoran al acorde y les dan muchos colores interesantes. Los modos también son un recurso para saber cuáles son estas tensiones de reposo, y llevarnos a nuevas sonoridades interesantes.

Extender la oreja a través de los modos

Resumamos lo que hablamos recién:

- A través del concepto de **modos**, podemos hacer **análisis armónico**.
- Gracias al **análisis armónico** sabemos que varios acordes comparten una misma **tonalidad**.
- Sabiendo la **tonalidad** de un tema podemos usar **7 notas** durante toda esa progresión de acordes.
- Más allá de tocar estas **7 notas**, queremos que se noten los acordes de la armonía. Por lo tanto, **usamos las notas importantes de cada acorde sobre los tiempos importantes de cada compás**.

Hasta recién solo tomamos como notas importantes a aquellas que son parte de la cuatríada: nota-raíz, tercera, quinta y séptima (sexta para los maj7). Pero sabemos que hay otras notas que también definen a los acordes, y les agregan color: **las tensiones de reposo**.

Si ves un Cm7, sabés que la cuatríada son 4 notas. Pero ese cifrado no te dice cuáles son las 3 tensiones, ni te aclara cuáles de esas tensiones pueden ser usadas como tensiones de reposo y cuáles de esas tensiones generan líos armónicos. La buena noticia es que, si hiciste el análisis armónico, ya conocés perfectamente todos los vericuetos de cada acorde. Gran ventaja de saber acerca de Los Modos.

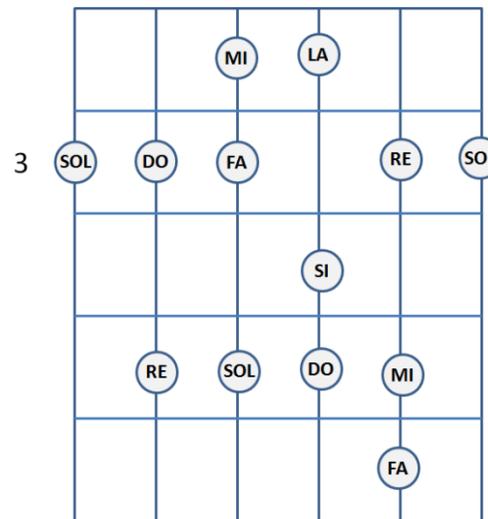
Nada mejor que ilustrar esto con un ejemplo.

Volvamos al “segundo-quinto-primeros a DO mayor” que veíamos recién.

La progresión es:

D_m⁷ G⁷ C^{maj}⁷

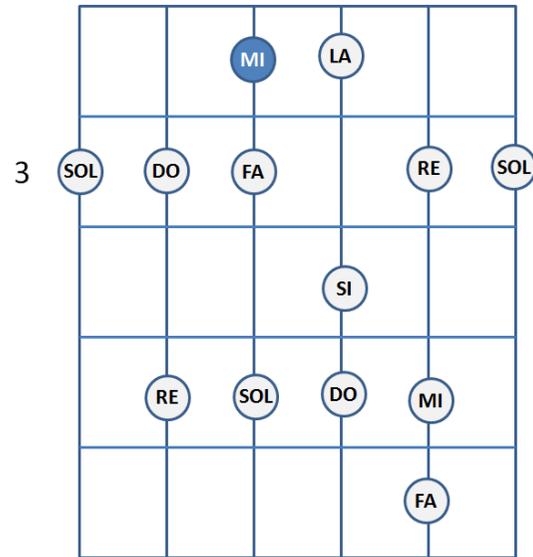
Y las 7 notas de la tonalidad (basado en lo que vimos recién) son las siguientes:



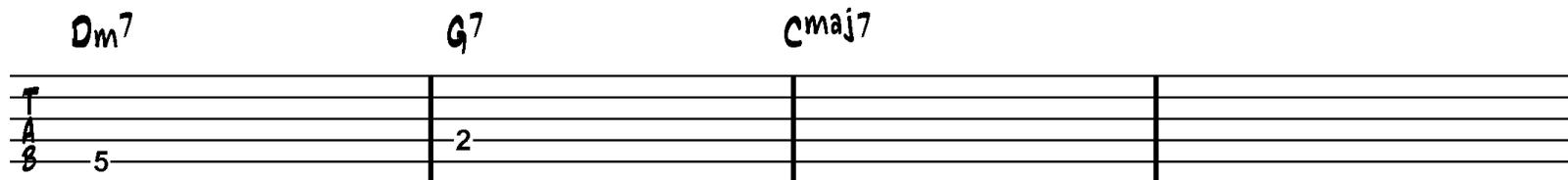
Hagamos de cuenta que queremos hacer una melodía que empiece en la nota RE, y que vaya subiendo a la próxima nota disponible de la escala, usando el menor movimiento posible (es decir, tratando de evitar saltos innecesarios).

Obviamente la nota que viene después de RE, en la tonalidad de DO mayor, es la nota MI.

Podemos tocar la nota MI, que sería la 13na mayor, sobre un G7? Por suerte ya estuvimos viendo los modos, y sabemos que el modo mixolidio efectivamente tiene la 13na mayor como tensión de reposo. Así que, adelante, vamos con esta nota.



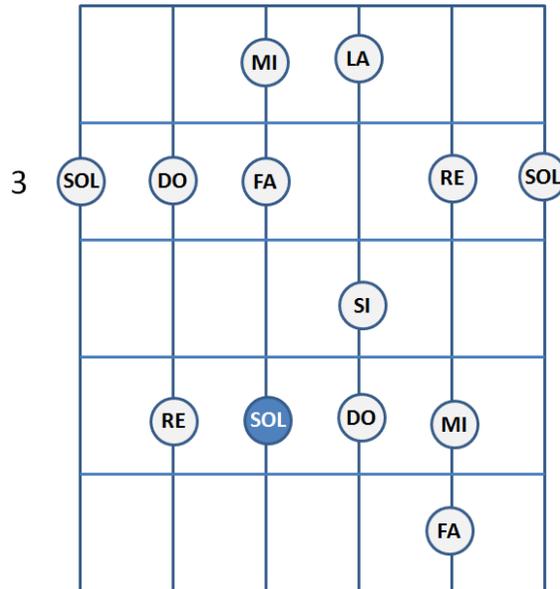
Agreguemos esta nota a la tablatura que estamos escribiendo:



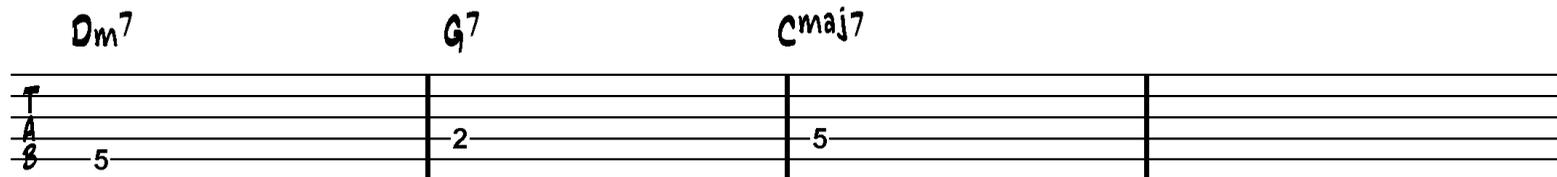
Hasta ahora tocamos la nota-raíz sobre el Dm7, y la 13na mayor sobre el G7.

Seguimos adelante, y sabemos que la nota FA viene a continuación de la nota MI.

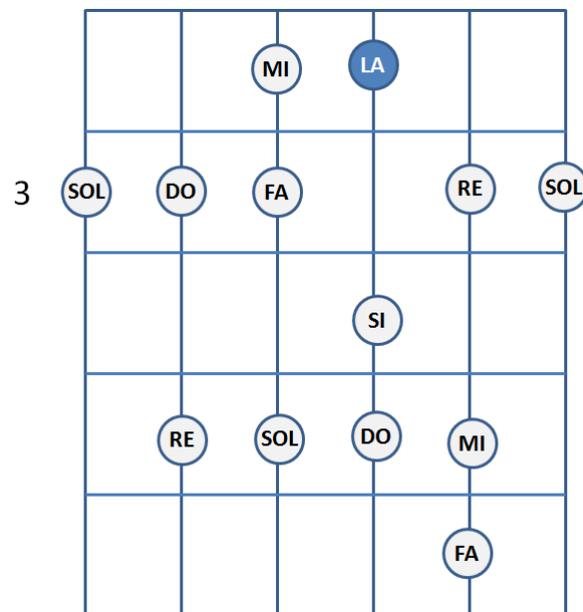
Sobre un Cmaj7, que sabemos es de modo jónico, la nota FA es la 11na justa; esto generaría una disonancia, por lo que es mejor evitar problemas con el acorde y pasar a la próxima nota. Es un SOL, la hermosa 5ta del Cmaj7, así que por supuesto es una buena opción para seguir con nuestra simple melodía.



Seguimos sumando notas:



A continuación viene otro acorde de Cmaj7, y la nota que está después de SOL es la nota LA. Esto sería la 13na mayor.
Es la 13na mayor una tensión de reposo sobre un DO jónico? Por supuesto que sí, así que ésa es la opción a tomar.



Completamos los primeros 4 compases de esta armoniosa melodía:

Dm^7	G^7	$Cmaj^7$	$\%$
T A B			
5	2	5	2

Como verás, en este camino de ir avanzando “a la próxima nota”, estamos usando:

- a) Las notas de la tonalidad. Esta *escala madre* nos marca cuáles son las opciones posibles.
- b) Lo que sabemos respecto a modos, en relación a cuáles son las notas que podemos usar en tiempos importantes.

Entonces en los tiempos importantes del acorde podés usar ya sea notas de la cuatríada o tensiones de reposo. Simplemente hay que evitar notas que no correspondan a la tonalidad, o notas que sean tensiones de paso.

No voy a aburrirte con tanto gráfico, pero tengo ganas de continuar esta melodía que planteamos recién.

Los primeros cuatro compases fueron los siguientes:

Dm ⁷	G ⁷	Cmaj ⁷	%
T			
A			2
B	3	5	

Sobre el Dm7 está la nota-raíz. Sobre el G7 está la 13na mayor. Sobre el primer Cmaj7 está la 5ta justa. Sobre el último Cmaj7 está la 13na mayor.

Por lo tanto los próximos cuatro compases, si siguiéramos subiendo, serían:

Dm ⁷	G ⁷	Cmaj ⁷	%
T			
A	5		3
B		5	

Sobre el Dm7 no pudimos tocar la 13na mayor (es una tensión de paso), así que avanzamos hacia la 7ma menor. Sobre el G7 nos quedó la 5ta justa. Sobre el primer Cmaj7 tuvimos a la 3era mayor.

Sobre el último Cmaj7 no pudimos tocar la 11na justa (que sería la nota que está después de la 3era mayor), así que pasamos a la 5ta.

Ya subimos un buen rato, así que bien podríamos empezar a bajar.

	Dm ⁷	G ⁷	Cmaj ⁷	%
T	6	5	3	
A				5
B				

Sobre el Dm7 va la 3era menor. Sobre el G7, la 13na mayor. Sobre el primer Cmaj7 tocamos la 9na mayor y terminamos el último Cmaj7 sobre una reconfortante nota-raíz.

Todo lo que aprendimos respecto a Los Modos fue puesto a buen uso al hacer esta sencilla melodía.

Necesitamos saber que esta progresión es un “segundo-quinto-primero a DO mayor”, junto a los modos que corresponden a cada acorde; de esta manera sabemos cuáles notas definen a cada acorde y las tensiones de reposo que podemos tocar.

Cuando usamos una tensión de reposo en un tiempo importante, estamos extendiendo la sonoridad básica del acorde.

Ya no solo usamos notas de la cuatríada, sino que aprovechamos estos interesantes colores. Por lo tanto considero que practicar los modos es una manera de que el oído incorpore nuevos sonidos. Después, a la hora de tocar, quizás solo estés pensando en las notas de la tonalidad, pero tanto tu oído como tu mano sabrán que hay muchas opciones interesantes para tocar en los tiempos importantes de cada acorde.

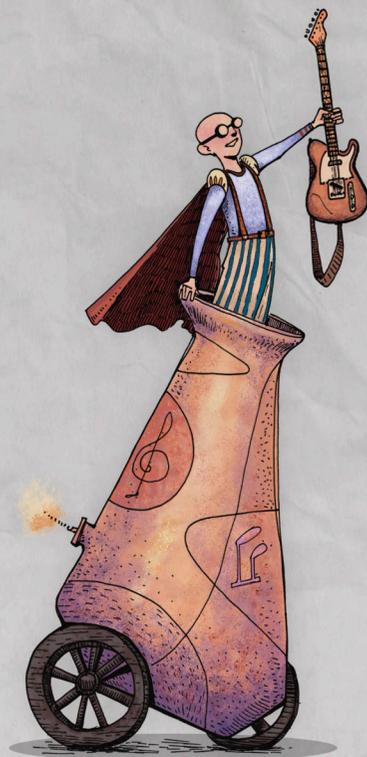
Entonces,

este brutal ataque a los modos terminó siendo una defensa apasionada del concepto.

No suele tener sentido pensar en cada modo para cada acorde pero, si no fuera por Los Modos, no podríamos saber cuál es la tonalidad que agrupa a los acordes, ni sabríamos cómo suenan esas fascinantes tensiones.

Hablamos de cuatríadas, de tensiones de reposo y de tensiones de paso...

Todo muy lindo, pero ya es hora de empezar a agregar notas que no están en la tonalidad: Cromatismos, sean bienvenidos!



SÉPTIMA CAPA:
ESCALAS BEBOP

Acomodar las notas al ritmo,
y no al revés.

Un cromatismo para cada modo

Hay muchísimo más que podríamos hablar respecto a las Escalas Bebop pero, siendo que éste es el 1er tomo de una serie de 3 libros, ya habrá tiempo para entrar en todos esos detalles... hay que dejar algo en el tintero!

En este momento, lo importante es lo siguiente:

- Si el acorde es **maj7**, el cromatismo va entre la 5ta justa y la 6ta mayor.
- Si el acorde lleva **7ma menor**, el cromatismo va entre la 7ma menor y la nota-raíz.

Así que:

- Modo **jónico**. Es maj7? Sí, por lo que hace falta agregar la 13na menor como cromatismo.
- Modo **lidio**. Es maj7? Claro, así que la nota a agregar es la 13na menor.
- Modo **mixo**. Es maj7? Ni un poquito, ya que usa 7ma menor; por lo tanto se agrega la 7ma mayor como cromatismo entre la nota-raíz y la 7ma menor.
- Modo **mixo #11**. Igual al mixo, tiene la 7ma mayor como cromatismo.
- Modo **mixo b9#9b13**. Igual a los otros mixos.
- Modo **eólico**. Es maj7? Por supuesto que no! Así que también usa la 7ma mayor como cromatismo.
- Modo **dórico**. Mismo que antes...
- Modo **frigio**. Ídem anterior.

Más fácil de lo que parecía, cierto?

Jónico y lidio usan un cromatismo entre la 5ta justa y la 6ta mayor.

Todos los demás modos tienen cromatismo entre la 7ma menor y la nota-raíz.

Tomemos entonces la tabla de Modos que teníamos antes, pero sumemos la columna de “cromatismo”.

La gran tabla gran de las escalas bebop:

Tipo de acorde	Nombre del modo	Notas del acorde	Tensiones de reposo	Tensiones de paso	Cromatismo
maj7	Jónico (1er grado)	R, 3, 5, 6	9, 7	11	b13
maj7(#11)	Lidio (4to grado)	R, 3, 5, 6	9, 7, #11	-	b13
7(9)	Mixolidio (5to grado)	R, 3, 5, b7	9, 13	11	7
7(#11)	Mixolidio #11	R, 3, 5, b7	9, 13, #11	-	7
7(b9)	Mixolidio b9 #9 b13	R, 3, 5, b7	b9, #9	11, b13	7
m7	Eólico (6to grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	b13	7
m7	Dórico (2do grado)	R, b3, 5, b7	11, 9	13	7
m7	Frigio (3er grado)	R, b3, 5, b7	11	b9, b13	7
m7(b5)	Locrio (7mo grado)	R, b3, b5, b7	11, b13	b9	7

Hace ya 529 páginas que nos conocemos, así que sabés muy bien lo que viene a continuación.

Diagramas, diagramas y más diagramas, para saber cómo es la evolución desde la nota-raíz hasta las escalas bebop, para cada modo en cada una de las cinco posiciones. A por ello!

Resumen

En los diagramas anteriores vimos dos cosas al mismo tiempo.

Por un lado, incorporamos el cromatismo que forma a la escala bebop.

Esta notita extra permite tocar la escala en corcheas para arriba o para abajo, y nos permite dar un movimiento muy interesante a los acordes tocados en forma fragmentada (es decir, tocando dos o tres notas por vez, como si fueran estructuras que se van transformando y recorriendo la armonía).

Los acordes maj7 usan este cromatismo entre la 5ta justa y la 6ta mayor, así que esta nota a agregar podría ser llamada la 13na menor.

Los acordes con 7ma menor usan el cromatismo entre la 7ma menor y la nota-raíz; podríamos llamar 7ma mayor a esta nota extra.

Por otro lado, en los diagramas vimos cómo tocar la mayor cantidad de tensiones posibles por cada posición de cada modo.

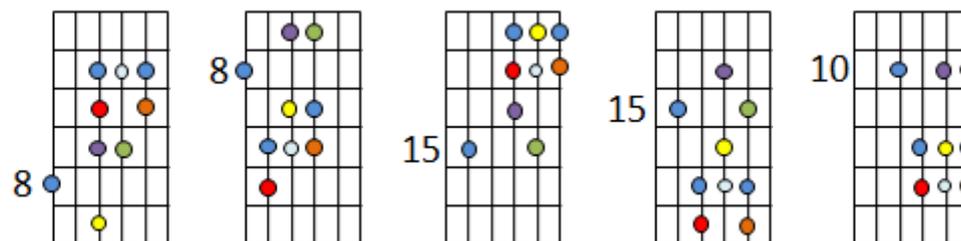
Esto no tenía que ver específicamente con las Escalas Bebop, pero fue una manera de seguir practicando Los Modos, usando las tensiones en su “máxima potencia”. Para esto primero tocábamos la tríada (como diciendo “oído, estamos acá”) y después desplegábamos las tensiones (como diciendo “oído, a qué no sabías que todos estos sonidos podían ser amigos de la tríada?”).

Ok, veamos entonces los diagramas que vimos antes, pero resumidos en la menor cantidad de páginas (como para que sirvan a modo de “consulta rápida”).

A continuación los dos modos que corresponden a acordes maj7.

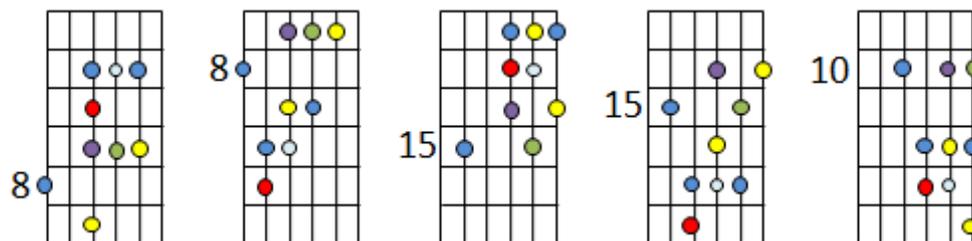
Diagramas de DO jónico

Este modo podrías usarlo sobre un Cmaj7 que sea primer grado de la tonalidad.



Diagramas de DO lidio

Este modo, correspondiente a un maj7(#11), es útil para un acorde maj7 que sea 4to grado de la tonalidad.

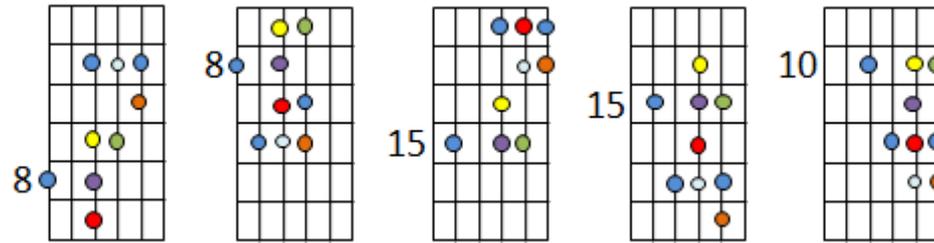


Espero que, al ver ambos modos uno al lado del otro, resulte evidente que solo tiene una nota de diferencia entre ellos.

En esta página, los tres modos que van sobre acordes dominantes.

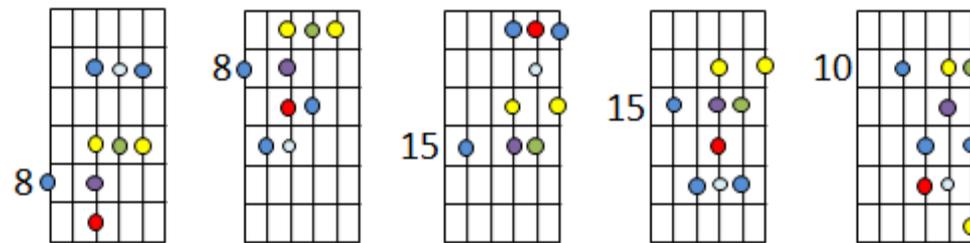
Diagramas de D0 mixolidio

Para un C7(9) que, por ejemplo, resuelve a Fmaj7.



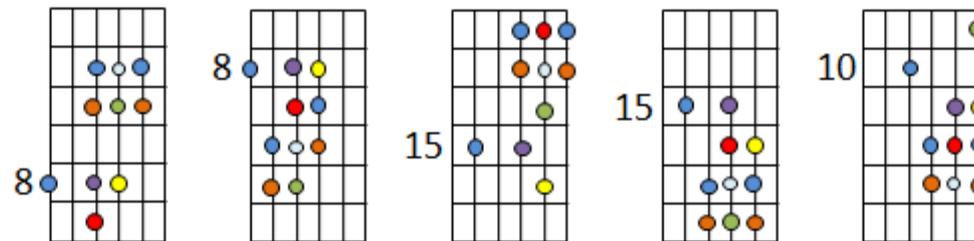
Diagramas de D0 mixo #11

Para un C7 que, por ejemplo, resuelve a Bmaj7. Verás que hay tan solo una nota de diferencia con el modo mixolidio.



Diagramas de D0 mixo b9#9b13

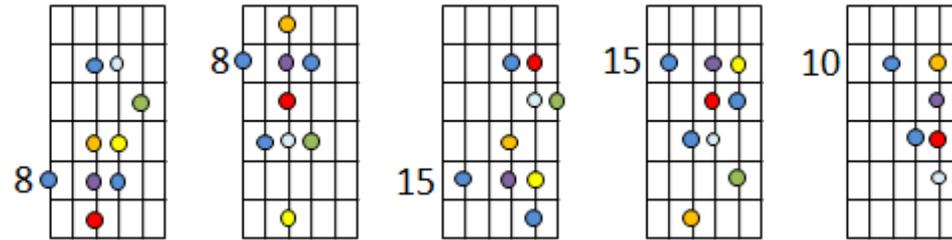
Para un C7(b9) que resuelve a Fm7. Si lo comparás con el modo mixolidio (el de arriba de todo), son más las similitudes que las diferencias.



En esta página, los modos que van sobre acordes menores con quinta justa.

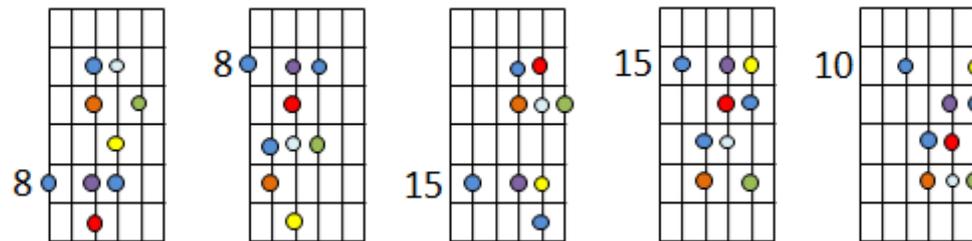
Diagramas de DO dórico

Para un Cm7 que es segundo grado de una tonalidad mayor.



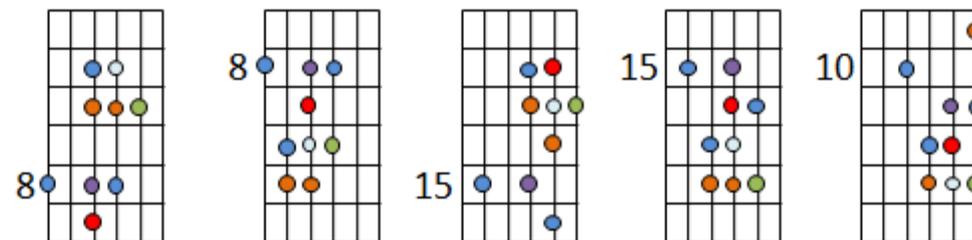
Diagramas de DO eólico

Para un Cm7 que es sexto grado de una tonalidad mayor. Solo una nota distinta a lo anterior: la 13na mayor del dórico pasa a ser 13na menor en el modo eólico.



Diagramas de DO frigio

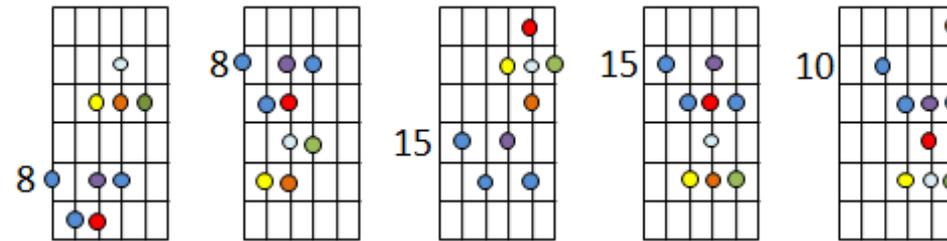
Para un Cm7 que es tercer grado de una tonalidad mayor. Solo cambia una nota respecto al modo anterior, ya que la 9na mayor del modo eólico pasa a ser 9na menor en el modo frigio.



En esta página, siempre solitario, el único modo que corresponde a acordes menores con quinta disminuida.

Diagramas de DO locrio

Esto sería para un Cm7(b5) que sea séptimo grado de una tonalidad mayor. La única diferencia que tiene este modo respecto al anterior modo frigio, es que el modo locrio tiene quinta disminuida... en las demás notas, son exactamente iguales.



Paremos un segundo, tomemos un poco de aire...

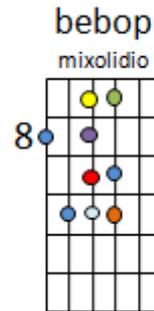
y adelante con la práctica de todo esto sobre las bases de acompañamiento!

Práctica

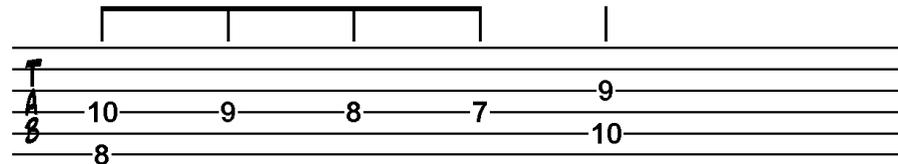
En la sección anterior vimos cómo tocar cada modo, en cada posición, usando notas cromáticas por un lado y tensiones por otro.

Siempre es bueno ver un ejemplo.

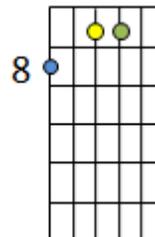
En el modo mixolidio en sexta derecha vimos que sobre el diagrama...



... podíamos escuchar cómo suena el cromatismo tocando esta tablatura...

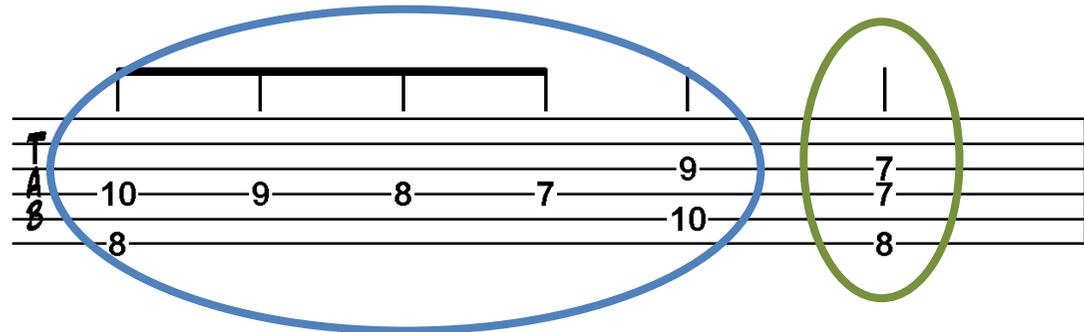


... y trabajar las tensiones tocando este interesante acorde (que solo incluye las tensiones de reposo, 9na mayor y 13na mayor en este caso):



Para practicar todo esto sobre las bases de acompañamiento, podemos juntar la tablatura y el diagrama en un mismo lugar.

Tablatura que muestra el cromatismo y también las tensiones del modo mixolidio en 6ta derecha:

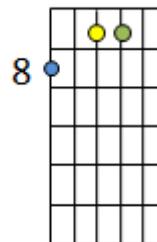


El ritmo sería corchea-corchea, corchea-corchea, negra, negra.
Podrías leerlo como "un y, dos y, tresss, cuaaa".

Claramente hay dos partes en esta tablatura.

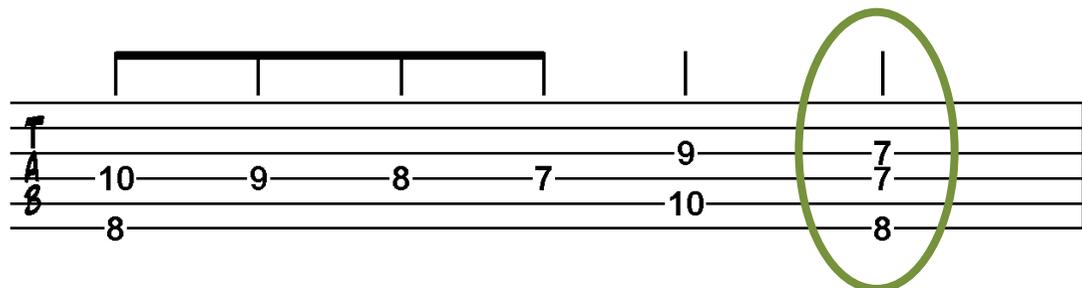
Una parte donde usamos el cromatismo, y una parte donde tocamos la nota raíz junto a todas las tensiones de reposo que permite este modo en esta posición.

El primer círculo (de color azul) marca la primera parte, en la que practicamos el cromatismo de esta escala bebop, mientras que el segundo círculo (de color verde) marca el acorde que usa todas las tensiones que podemos usar para este modo en esta posición:



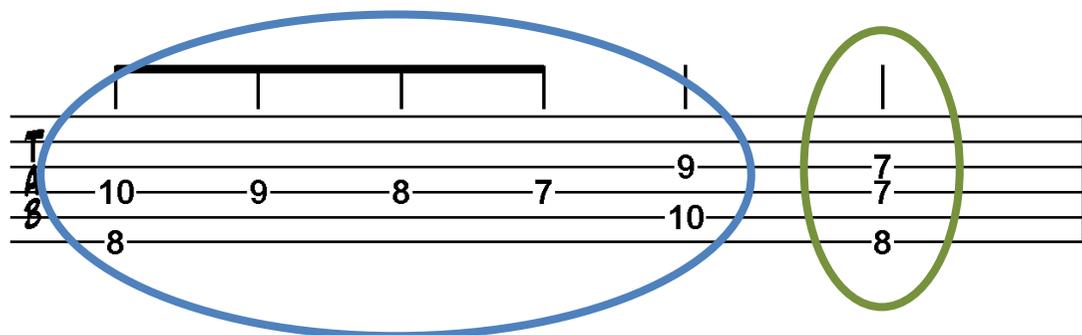
Así que primero usamos el recurso cromático de la escala bebop, y después hacemos un acorde *bastante loco*.

Fijémonos cuáles notas usa ese extraño acorde (el del círculo verde):



- En sexta cuerda, traste 8, está la nota-raíz.
- En cuarta cuerda, traste 7, está la 13na mayor. Esta es una tensión de reposo en el modo mixolidio.
- En tercera cuerda, también traste 7, está la 9na mayor. Esta es la única otra tensión disponible del modo mixolidio.

Perfecto, tenemos una tablatura que será una buena manera de practicar cromatismos y tensiones sobre las bases de acompañamiento:



Por favor tocá esta tablatura y fijate cómo suena. No está mal, cierto?

La primera parte (círculo de color azul) presenta el acorde al oído, y la segunda parte (el círculo verde) muestra absolutamente todas las tensiones que el modo mixolidio soporta. Sabroso!

Practicando sobre "DO mayor"

En este audio de acompañamiento solo suena la nota-raíz, la 3era mayor y la 5ta justa. Por lo tanto es exclusivamente triádico, y podemos hacer que corresponda a cualquiera de los modos que provienen de la tríada mayor.

Como DO jónico bebop

Hacemos de cuenta que este audio funciona sobre un acorde Cmaj7 que es el 1er grado de la tonalidad de DO mayor.

Cmaj7 (JONICO)

Como DO lidio bebop

Usando la 11na aumentada, de pronto este audio corresponde a un Cmaj7(#11), que podría ser el 4to grado de la tonalidad de SOL mayor.

Cmaj7(#11) (LIDIO)

Como DO mixolidio bebop

Como el bajo está tocando únicamente la tríada mayor, sin ningún tipo de séptima, también podemos hacer de cuenta que este acorde es un C7. Le correspondería el modo mixolidio, como si fuera el 5to grado de la tonalidad de FA mayor.

C7 (MIXO)

**Te preguntarás... y acaso los modos mixo #11 y mixo b9#9b13 no vienen de una tríada mayor?
... entonces, por qué no los practicamos?**

Es que estos modos son algo disonantes, pero esa disonancia funciona cuando el dominante resuelve al acorde que corresponde... por lo tanto, es mejor practicar estos modos en una progresión de acordes que efectivamente tenga esa resolución. Para eso tendremos que esperar a “segundo quinto primero a menor” y a los acordes de “Ojos de Otoño”.

Practicando sobre "DO menor"

Esta base de DO menor puede ser usada para cualquiera de los modos menores que tengan 5ta justa... es decir, cualquier modo menor salvo el locrio (7mo grado de una tonalidad mayor). Veremos el modo eólico y el dórico, evitando el frigio; si quisieras practicarlo, adelante, pero mejor concentrarnos en los modos que resultan más habituales.

Como DO eólico bebop

Siendo que el modo eólico es "la escala menor más normal de todas", tiene sentido empezar con esta sonoridad. Un DO eólico correspondería al 6to grado de la tonalidad de MIb mayor.

Cm⁷ (EOLICO)

Como DO dórico bebop

Otro modo menor muy utilizado es el dórico. De hecho, si un tema usa un acorde menor durante mucho tiempo (la típica situación de "hagamos una base en Dm y soleemos toda la noche"), lo más probable es que ese acorde utilice el modo dórico. Es un modo muy estable, lo cual resulta cómodo al oído para armonías que usan un acorde menor durante mucho tiempo (armonías estáticas, digamos).

Cm⁷ (DORICO)

Practicando sobre "SOL mayor"

Vimos DO mayor, vimos DO menor... suficiente de DO, vamos a los acordes de SOL.

Como SOL jónico bebop

Practicando un Gmaj7 en modo jónico, que es primer grado de la tonalidad de SOL mayor.

Gmaj7 (JONICO)

Handwritten guitar notation for Gmaj7 in jonic mode. The notation is on a six-line staff with strings labeled T, A, B from top to bottom. It shows a sequence of notes across four measures, with fingerings indicated by numbers 1-4. Above the staff, brackets indicate the fret positions for each measure: measure 1 (frets 2, 3, 4), measure 2 (frets 5, 6, 7), measure 3 (frets 8, 9, 10), and measure 4 (frets 12, 13, 14).

Como SOL lidio bebop

Si ahora este Gmaj7 fuera 4to grado de la tonalidad de RE mayor, llevaría 11na aumentada y le correspondería el modo lidio.

Gmaj7(#11) (LIDIO)

Handwritten guitar notation for Gmaj7(#11) in lydian mode. The notation is on a six-line staff with strings labeled T, A, B from top to bottom. It shows a sequence of notes across four measures, with fingerings indicated by numbers 1-4. Above the staff, brackets indicate the fret positions for each measure: measure 1 (frets 2, 3, 4), measure 2 (frets 5, 6, 7), measure 3 (frets 8, 9, 10), and measure 4 (frets 12, 13, 14).

Como SOL mixolidio bebop

También podemos practicar acordes dominantes sobre este audio. Un G7 sería 5to grado de la tonalidad de DO mayor, y llevaría el bluesero modo mixolidio.

G7 (MIXO)

Measure	T (Treble)	A (Acoustic)	B (Bass)	E (Electric)
1	5	4	3	2
2	4	2	5	3
3	8	7	6	5
4	7	5	10	7
5	8	7	10	7
6	12	11	10	9
7	12	10	12	9
8	12	16	15	14
9	12	14	12	14

Al igual que hablamos antes,

para practicar los otros dos modos derivados del mixolidio (mixo #11 y mixo b9#9b13) conviene tener una progresión de acordes en la que el dominante resuelva al acorde hacia el que está yendo.

Practicando sobre "SOL menor"

El bajo que escuchás en esta base solo toca nota-raíz, 3era menor, 5ta justa y 7ma menor. Estas son notas comunes a todos los modos menores (salvo el locrio, que siempre queda solito), así que podemos usar esta base para practicar todos los modos menores que tienen 5ta justa.

Como SOL eólico bebop

Este modo es "la escala menor hecha y derecha". Corresponde al 6to grado de la tonalidad de Sib mayor.

Gm⁷ (EOLICO)

5-string bass notation for Gm⁷ (EOLICO) scale:

- Line 1 (T): 8-7-6 | 6-5 | 8-7 | 11-10 | 8 | 12-11-10 | 11-10 | 12 | 16-15-13-12 | 15-14
- Line 2 (A): 5-4-3 | 3-2 | 5 | 8-7 | 5 | 10-8-7 | 10 | 10-8-7 | 13-12 | 10 | 12 | 16-15-13-12 | 12
- Line 3 (B): 3 | 6-5 | 3 | 5 | 5 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 15 | 15
- Line 4 (3): 3 | 6-5 | 3 | 5 | 5 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 15 | 15
- Line 5 (5): 3 | 6-5 | 3 | 5 | 5 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 15 | 15

Como SOL dórico bebop

El modo dórico, que tan bien nos resulta sobre armonías estáticas, correspondería en este caso al 2do grado de la tonalidad de FA mayor.

Gm⁷ (DORICO)

5-string bass notation for Gm⁷ (DORICO) scale:

- Line 1 (T): 8-7-6 | 6-5 | 8-7 | 11-10 | 8 | 12-11-10-9 | 11-10 | 12 | 16-15-14-12 | 15-14
- Line 2 (A): 5-4-3-2 | 3-2 | 5 | 7 | 5 | 10-9-7 | 10 | 10-9-7 | 12 | 10 | 12 | 16-15-14-12 | 12
- Line 3 (B): 3 | 5 | 3 | 5 | 5 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 15 | 15
- Line 4 (3): 3 | 5 | 3 | 5 | 5 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 15 | 15
- Line 5 (5): 3 | 5 | 3 | 5 | 5 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 15 | 15

Si tenés ganas podrías también practicar el modo frigio pero, la verdad sea dicha, es un modo menor mucho menos usado que el eólico y el dórico.

Practicando sobre "II-V-I a DO mayor"

El "segundo quinto primero", ladrillo primordial de la armonía (sobre todo en el jazz), corresponde al modo dórico seguido por el modo mixolidio y por último el modo jónico. En este caso serían 2do, 5to y 1er grado de la tonalidad de DO mayor.

D_m7 **G7** **Cmaj7**

Practicando sobre "II-V-I a DO menor"

Llamamos "segundo quinto primero a menor" a esa manera de llegar a un acorde menor, que en realidad corresponde a los modos locrio, mixo b9#9b13 y eólico; el análisis sería "7mo grado, dominante del 6to grado y 6to grado", todo en la tonalidad de Mib mayor para este caso. Verás/escucharás que en el G7(b9) estaremos haciendo, en el último tiempo, nota-raíz más 9na menor... claramente disonante, pero practicar estas dos notas es clave para después hacer cosas entretenidas que -te lo prometo- sonarán mucho más fluidas.

Handwritten guitar notation for the first exercise. It consists of three measures: Dm7(b9), G7(b9), and Cm7. The notes are: Dm7(b9) (3-2-5-3-6-3), G7(b9) (5-4-3-4-6-3), and Cm7 (5-4-3-4-3). The bass line notes are: Dm7(b9) (5-6-5), G7(b9) (3-6-5-3), and Cm7 (3-6-5-3). A double bar line with a slash is at the end.

Handwritten guitar notation for the second exercise. It consists of three measures: Dm7(b9), G7(b9), and Cm7. The notes are: Dm7(b9) (7-6-5-6-8), G7(b9) (8-7-6-7-4), and Cm7 (5-8-6-5-7). The bass line notes are: Dm7(b9) (5-8-5), G7(b9) (5-8-5), and Cm7 (8-8). A double bar line with a slash is at the end.

Handwritten guitar notation for the third exercise. It consists of three measures: Dm7(b9), G7(b9), and Cm7. The notes are: Dm7(b9) (7-11-10-8-10-8), G7(b9) (8-7-10-8-7-9), and Cm7 (10-9-8-8-7). The bass line notes are: Dm7(b9) (10-11-10), G7(b9) (10-10), and Cm7 (8-11-10-8). A double bar line with a slash is at the end.

Handwritten guitar notation for the fourth exercise. It consists of three measures: Dm7(b9), G7(b9), and Cm7. The notes are: Dm7(b9) (12-11-10-10-12), G7(b9) (12-11-10-13-12-13), and Cm7 (13-12-11-11-10). The bass line notes are: Dm7(b9) (10-13-11-13), G7(b9) (10-13-12-10), and Cm7 (10-13-12-10). A double bar line with a slash is at the end.

Handwritten guitar notation for the fifth exercise. It consists of three measures: Dm7(b9), G7(b9), and Cm7. The notes are: Dm7(b9) (15-14-13-13-15), G7(b9) (12-12-13), and Cm7 (13-12-15-13-16-13-15). The bass line notes are: Dm7(b9) (12-15-13-12), G7(b9) (15-15), and Cm7 (15-15). A double bar line with a slash is at the end.

Practicando sobre "II-V-I a SOL menor"

Aunque estos acordes sean "7mo grado, dominante del 6to grado y 6to grado" de la tonalidad de Sib mayor, igualmente les llamamos "segundo quinto primero a SOL menor"... es una manera de decir que el Am7(b5) es algo así como un segundo grado de la tonalidad de SOL menor, y que D7(b9) es algo así como un quinto grado de la tonalidad de SOL menor. En fin, lo importante es ver que es una estructura de acordes que forma un conjunto, y que lleva a un acorde menor.

Am7(b5) D7(b9) Gm7

Practicando sobre "Blues mayor en LA"

Allá hace tiempo, muchas páginas atrás, vimos que el blues mayor es una especie de excepción a la manera tradicional de hacer análisis. La conclusión a la que llegamos es que los tres acordes del blues llevan todos modo mixolidio, aunque no necesariamente actúen como 5to grado de una tonalidad mayor.

Primera manera:

The image displays three systems of guitar tablature for a blues progression in A major. Each system consists of a 4-measure phrase. The first system features A7, D7, and A7 chords. The second system features D7 and A7 chords. The third system features E7, D7, A7, and E7 chords. The tablature includes a trill on the 2nd string in the first measure of each system. The notes are as follows:

- System 1:**
 - Measure 1: A7 (2, 6, 5, 4, 2, 4) with trill on 2nd string.
 - Measure 2: D7 (3, 2, 5, 4, 2, 5).
 - Measure 3: A7 (2, 6, 5, 4, 2, 4).
 - Measure 4: A7 (2, 6, 5, 4, 2, 4).
- System 2:**
 - Measure 1: D7 (3, 2, 5, 4, 2, 5).
 - Measure 2: D7 (3, 2, 5, 4, 2, 5).
 - Measure 3: A7 (2, 6, 5, 4, 2, 4).
 - Measure 4: A7 (2, 6, 5, 4, 2, 4).
- System 3:**
 - Measure 1: E7 (5, 4, 3, 2, 4, 2) with trill on 2nd string.
 - Measure 2: D7 (3, 2, 5, 4, 2, 5).
 - Measure 3: A7 (2, 6, 5, 4, 2, 4).
 - Measure 4: E7 (5, 4, 3, 2, 4, 2).

Segunda manera:

The image displays three systems of guitar fretboard diagrams, each with three strings (T, A, B) and four frets. Chord names are written above the diagrams, and fingerings are indicated by numbers 4, 5, 6, 7 on the strings. Some diagrams include a slash (/) indicating a change or a specific technique.

System 1:

- Chord A7:** T (4), A (7-6-5-4), B (5-7-5)
- Chord D7:** T (7-6-5-4), A (7-5), B (5-7-5)
- Chord A7:** T (4), A (7-6-5-4), B (5-7-5)

System 2:

- Chord D7:** T (7-6-5-4), A (7-5), B (5-7-5)
- Chord A7:** T (4), A (7-6-5-4), B (5-7-5)

System 3:

- Chord E7:** T (5-4), A (7-6-4-6), B (7-7)
- Chord D7:** T (7-6-5-4), A (7-5), B (5-7-5)
- Chord A7:** T (4), A (7-6-5-4), B (5-7-5)
- Chord E7:** T (5-4), A (7-6-4-6), B (7-7)

Tercera manera:

A7 **D7** **A7**

T 10 9 8 7 9 7 | 7 7 9 9 | 10 9 8 7 9 7 |
 A 7 9 7 | 7 11 10 9 7 9 | 7 9 7 |
 B 7 7 | 10 10 | 7 7 |

D7 **A7**

T 7 7 9 9 | 10 9 8 7 9 7 |
 A 7 11 10 9 7 9 | 7 9 7 |
 B 10 10 | 7 7 |

E7 **D7** **A7** **E7**

T 9 8 7 6 9 7 | 7 7 9 9 | 10 9 8 7 9 7 | 9 8 7 6 9 7 |
 A 9 7 9 7 | 7 11 10 9 7 9 | 7 9 7 | 9 7 9 7 |
 B 7 7 | 10 10 | 7 7 | 7 7 |

Cuarta manera:

A7 **D7** **A7**

T 10 9 12 11 9 12 | 12 11 10 9 11 9 | 10 9 12 11 9 12 | /

A 12 12 | 12 12 12 9 | 12 12 | /

S 12 12 | 10 12 10 | 12 12 | /

D7 **A7**

T 12 11 10 9 11 9 | 10 9 12 11 9 12 | / | /

A 12 11 10 9 12 10 | / | 12 12 | /

S 10 10 | 12 10 | 12 12 | /

E7 **D7** **A7** **E7**

T 9 11 | 12 11 10 9 11 9 | 10 9 12 11 9 12 | 9 11 |

A 13 12 11 9 11 | 12 11 10 9 12 9 | 12 12 11 9 11 | 13 12 11 9 11 |

S 12 12 | 10 12 10 | 12 12 | 12 12 |

Quinta manera:

A7 **D7** **A7**

T 14 13 12 11 14 12 15 14 13 12 14 12 14 13 12 11 14 12

A 14 13 12 11 14 11 12 14 12 14 13 12 11 14 11

B 12 14 12 12 12 12 14 12

D7 **A7**

T 15 14 13 12 14 12 14 13 12 11 14 12

A 14 14 12 14 13 12 11 14 11

B 12 12 12 12 12

E7 **D7** **A7** **E7**

T 14 13 12 11 13 11 15 14 13 12 14 12 14 13 12 11 14 12 14 13 12 11 13 11

A 14 13 12 11 13 11 12 14 12 14 13 12 11 14 11 14 13 12 11 13 11

B 12 14 12 12 12 12 12 12 12 12 14 12

Segunda manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

Dm⁷ Am⁷

Bm⁷(b5) E7(b9) Am⁷ E7(b9)

Tercera manera:

Am⁷ **Dm⁷** **Am⁷**

Dm⁷ **Am⁷**

Bm⁷(b5) **E7(b9)** **Am⁷** **E7(b9)**

Cuarta manera:

Am⁷ **Dm⁷** **Am⁷**

T 10 9 12 10 13 12 | 12 11 10 9 10 9 | 10 9 12 10 13 12 |

A 12 10 9 | 10 9 | 12 10 9 |

B 12 12 | 12 10 | 12 12 |

Dm⁷ **Am⁷**

T 12 11 10 9 10 9 | 10 9 12 10 13 12 |

A 12 11 10 9 10 9 | 12 10 9 |

B 12 10 | 12 12 |

Bm⁷(b9) **E7(b9)** **Am⁷** **E7(b9)**

T 12 11 10 10 12 | 9 9 10 | 10 9 12 10 13 12 | 9 9 10 |

A 12 10 12 | 9 10 | 12 10 9 12 | 9 10 |

B 9 9 | 12 10 9 10 | 12 12 | 12 12 |

Quinta manera:

Am⁷ Dm⁷ Am⁷

T																				
A	14	13	12					13	12											
B	12			15	14			12						14	12					
																				∕

Dm⁷ Am⁷

T																				
A	15	14	13	12				13	12											
B	12							14	12					14	13	12				
																				∕

Bm^{7(b5)} E7(b9) Am⁷ E7(b9)

T																				
A	12	11																		
B	14			15	14			14	13	12				13	15					

Practicando sobre “Ojos de Otoño”

Antes de zambullirnos a esta armonía, creo que está bueno repasar los modos que estaremos usando:

- El Am7 es modo dórico, como 2do grado de la tonalidad de SOL mayor.
- El D7 es modo mixolidio, como 5to grado de la tonalidad de SOL mayor.
- El Gmaj7 es modo jónico, y no hace falta decir que es el 1er grado de la tonalidad de –obviamente- SOL mayor.
- El Cmaj7 lleva modo lidio, como 4to grado de la tonalidad.
- El F#m7(b5) tiene modo locrio, ya que es el 7mo grado de la tonalidad.
- El B7(b9) usa modo mixo b9#9b13, y es un dominante secundario que domina al Em7 que viene a continuación.
- El Em7 lleva modo eólico, y es 6to grado de la tonalidad de SOL mayor sobre la cual está casi todo el tema.

Solo resta hablar de unos acordes más:

- El Eb7, del anteúltimo renglón, es un dominante sustituto que domina al Dm7. Como dominante sustituto sería algo similar a un A7, ya que ambos acordes dominan al Dm7. Usa entonces el modo mixo #11.
- El Dm7 es el segundo grado de una escurridiza tonalidad de DO mayor que se asoma en el último compás del anteúltimo renglón. Por lo tanto lleva el modo dórico, como 2do grado de la tonalidad de DO mayor.
- Con el Db7 pasa algo similar al Eb7... es un dominante sustituto que domina al Cmaj7, y que sería comparable con un G7. Al ser un dominante que resuelve medio tono hacia abajo, lleva modo mixo #11.

Cualquier duda, haríamos bien en darle una releída a la sección de “Análisis de Ojos de Otoño”.

**Tenemos cinco maneras de tocar esta progresión,
correspondientes a las cinco posiciones que vemos sobre el mango de la guitarra. Habrá que arremangarse!**

Primera manera:

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7}

First system of guitar fretboard diagrams. It consists of four measures. The first measure is Am⁷ (fret 2), the second is D⁷ (fret 2), the third is G^{maj7} (fret 3), and the fourth is C^{maj7} (fret 3). Each measure shows the fretting hand positions on the strings.

F^{#m7}(b9) B⁷(b9) E^{m7}

Second system of guitar fretboard diagrams. It consists of three measures. The first measure is F^{#m7}(b9) (fret 2), the second is B⁷(b9) (fret 2), and the third is E^{m7} (fret 3). The system ends with a double bar line and repeat sign.

F^{#m7}(b9) B⁷(b9) E^{m7}

Third system of guitar fretboard diagrams. It consists of three measures. The first measure is F^{#m7}(b9) (fret 2), the second is B⁷(b9) (fret 2), and the third is E^{m7} (fret 3). The system ends with a double bar line and repeat sign.

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

Fourth system of guitar fretboard diagrams. It consists of three measures. The first measure is Am⁷ (fret 2), the second is D⁷ (fret 2), and the third is G^{maj7} (fret 3). The system ends with a double bar line and repeat sign.

F^{#m7}(b9) B⁷(b9) E^{m7} E^{b7} D^{m7} D^{b7}

Fifth system of guitar fretboard diagrams. It consists of four measures. The first measure is F^{#m7}(b9) (fret 2), the second is B⁷(b9) (fret 2), the third is E^{m7} (fret 2), and the fourth is E^{b7} (fret 5). The system ends with a double bar line and repeat sign.

C^{maj7} B⁷(b9) E^{m7}

Sixth system of guitar fretboard diagrams. It consists of three measures. The first measure is C^{maj7} (fret 3), the second is B⁷(b9) (fret 2), and the third is E^{m7} (fret 3). The system ends with a double bar line and repeat sign.

Tercera manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

First system of guitar fretboard diagrams. It consists of four measures. The first measure is Am7 (fingerings: 10-9-8-7 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The second measure is D7 (fingerings: 7-11-10-9-7 on strings 4-1, 9 on strings 3-2). The third measure is Gmaj7 (fingerings: 8-7-9-8-7 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The fourth measure is Cmaj7 (fingerings: 10-9-7-11-10 on strings 4-1, 8 on strings 3-2).

F#m7(b9) B7(b9) Em7

Second system of guitar fretboard diagrams. It consists of three measures. The first measure is F#m7(b9) (fingerings: 7-6-9-7-10 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The second measure is B7(b9) (fingerings: 9-8-7-10-9-10 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The third measure is Em7 (fingerings: 9-8-7-10-9 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The system ends with a double bar line and a slash.

F#m7(b9) B7(b9) Em7

Third system of guitar fretboard diagrams. It consists of three measures. The first measure is F#m7(b9) (fingerings: 7-6-9-7-10 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The second measure is B7(b9) (fingerings: 9-8-7-10-9-10 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The third measure is Em7 (fingerings: 9-8-7-10-9 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The system ends with a double bar line and a slash.

Am7 D7 Gmaj7

Fourth system of guitar fretboard diagrams. It consists of three measures. The first measure is Am7 (fingerings: 10-9-8-7 on strings 4-1, 8-7 on strings 3-2). The second measure is D7 (fingerings: 7-11-10-9-7 on strings 4-1, 9 on strings 3-2). The third measure is Gmaj7 (fingerings: 8-7-9-8-7 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The system ends with a double bar line and a slash.

F#m7(b9) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Fifth system of guitar fretboard diagrams. It consists of six measures. The first measure is F#m7(b9) (fingerings: 7-6-9-7-10 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The second measure is B7(b9) (fingerings: 9-8-7-10-9-10 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The third measure is Em7 (fingerings: 9-8-7-10-9 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The fourth measure is Eb7 (fingerings: 7-10-10 on strings 4-1, 11 on strings 3-2). The fifth measure is Dm7 (fingerings: 8-9-10 on strings 4-1, 10 on strings 3-2). The sixth measure is Db7 (fingerings: 8-8-8 on strings 4-1, 9-8 on strings 3-2). The system ends with a double bar line and a slash.

Cmaj7 B7(b9) Em7

Sixth system of guitar fretboard diagrams. It consists of three measures. The first measure is Cmaj7 (fingerings: 10-9-7-11-10 on strings 4-1, 8 on strings 3-2). The second measure is B7(b9) (fingerings: 9-8-7-10-9-10 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The third measure is Em7 (fingerings: 9-8-7-10-9 on strings 4-1, 7 on strings 3-2). The system ends with a double bar line and a slash.

Cuarta manera:

Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7

First system of guitar fretboard diagrams for the fourth way. It shows four measures with chords Am7, D7, Gmaj7, and Cmaj7. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings.

F#m7(b9) B7(b9) Em7

Second system of guitar fretboard diagrams. It shows three measures with chords F#m7(b9), B7(b9), and Em7. The final measure ends with a double bar line and a slash.

F#m7(b9) B7(b9) Em7

Third system of guitar fretboard diagrams. It shows three measures with chords F#m7(b9), B7(b9), and Em7. The final measure ends with a double bar line and a slash.

Am7 D7 Gmaj7

Fourth system of guitar fretboard diagrams. It shows three measures with chords Am7, D7, and Gmaj7. The final measure ends with a double bar line and a slash.

F#m7(b9) B7(b9) Em7 Eb7 Dm7 Db7

Fifth system of guitar fretboard diagrams. It shows six measures with chords F#m7(b9), B7(b9), Em7, Eb7, Dm7, and Db7. The final measure ends with a double bar line and a slash.

Cmaj7 B7(b9) Em7

Sixth system of guitar fretboard diagrams. It shows three measures with chords Cmaj7, B7(b9), and Em7. The final measure ends with a double bar line and a slash.

Quinta manera:

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7}

F[#]m⁷(b⁹) B⁷(b⁹) E^m⁷

F[#]m⁷(b⁹) B⁷(b⁹) E^m⁷

Am⁷ D⁷ G^{maj7}

F[#]m⁷(b⁹) B⁷(b⁹) E^m⁷ E^b⁷ D^m⁷ D^b⁷

C^{maj7} B⁷(b⁹) E^m⁷

**Señoras y señores,
hemos completado la anteúltima capa de este libro.**

Más allá de que aprovechamos la oportunidad para seguir practicando las tensiones de cada modo, lo principal que hicimos fue agregar una nota cromática. Una nota roja a cada uno de los diagramas.

Tuvimos la **Nota-raíz**,
después **Nota-raíz + 3era**,
para sumar la 5ta en la **Tríada**
y llegada la 7ma (o la 6ta en los maj7), arribamos a la **Cuatriada**.

Sumamos una tensión de reposo para tener las **Pentatónicas**,
para invitar a nuevas tensiones de reposo y algunas de paso en **Los Modos**,
y ahora una nota cromática extra completa las **Escalas Bebop**.

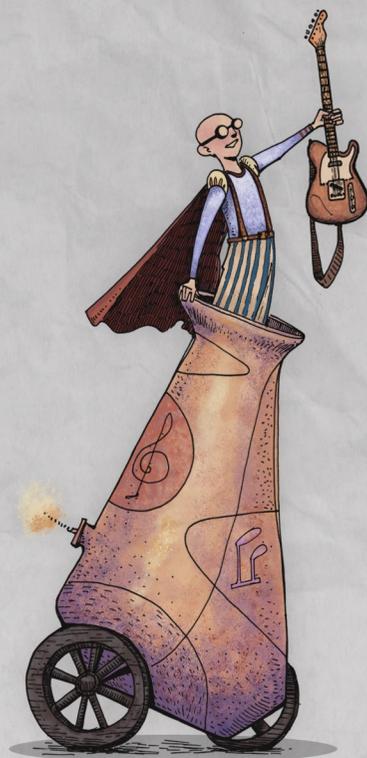
Habrás notado que hay una diferencia entre las tensiones de paso y el cromatismo de las Escalas Bebop.

Una tensión de paso es una nota de la escala, que podemos tocar en cualquier momento siempre y cuando le estemos dando importancia a las notas que definen cada acorde de la armonía. Mientras tanto, los cromatismos se comportan distinto... son notas que no corresponden a la tonalidad, y que funcionan exclusivamente yendo *a la nota que tienen al lado*. Una nota cromática puede subir un semitono o bajar un semitono, pero nunca –más bien *caasi* nunca- está seguida de un salto.

Un cromatismo lleva casi siempre a una nota que tiene al lado.

En las Escalas Bebop sumamos uno de estos cromatismos y llegamos a tener escalas de 8 notas. Eso significa que tan solo agregando 4 nuevas notas estaremos tocando 12 notas sobre cada acorde, habiendo llegado entonces al manantial primordial del cual brotan todas las escalas. El origen, la madre, el infinito y el cero sucediendo al mismo tiempo.

Con ustedes, el último paso del camino de Armonía en Capas: La Escala Cromática.



OCTAVA CAPA:
ESCALA CROMÁTICA

"Eso no es bailar, eso es caer con elegancia!"
El arte de las notas periféricas.

Habrás visto que el círculo se va completando de forma muy interesante:

- La tríada formó un triángulo en la parte de arriba del círculo.



- Con la cuatríada se formó un rombo.



- Con la pentatónica el rombo “saco un hombro” para incluir a la primera tensión.



- Y los modos hacen que estas líneas se asemejen al círculo:



Casos prácticos

Es fundamental mostrarle al oído cómo suena todo esto y, para eso, nada mejor que algunos casos concretos. Te recomiendo tocar todo lo siguiente en corchea de swing, para darle una sonoridad jazzera que ayuda mucho a *sentir* los cromatismos.

Ejemplo de cromatismo, #1

Fijate por favor de tocar lo siguiente, todo en DO jónico:

*C*maj7

The tablature shows a sequence of notes on the E, A, and B strings. The notes are: E5 (4th fret), F#5 (5th fret), E5 (4th fret), F#5 (5th fret), E5 (4th fret), F#5 (5th fret), E5 (4th fret). The rhythm is quarter notes: "un y, dos y, tres y ...", with a quarter rest in the 4th measure.

El ritmo son todas corcheas. "un y, dos y, tres y ...", con silencio en el tiempo 4.

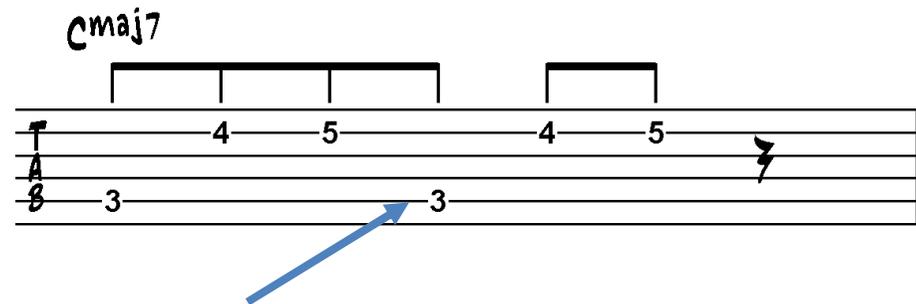
No suena mal, cierto?

De hecho, tiene un sonido "bluesero serpenteante" que es característica de esa "humanidad no matemática" que aportan las notas cromáticas. Pero, bueno, basta de términos raros, veamos qué pasó en esta tablatura:

- Empezamos desde la nota raíz de este DO jónico en 5ta derecha.
- Tocamos la 9na aumentada, uno de los nuevos cromatismos de los que estuvimos hablando.
- El cromatismo llevó a la 3era mayor.

Ok, paremos acá.

La razón por la que esto funciona es que el cromatismo estuvo en un tiempo débil (es decir que no estuvo a tierra) y llevó sólidamente a la 3era mayor del acorde. La 9na aumentada hubiera sido una nota muy rara para nuestro oído pero, como demostró ser "amiga íntima de la 3era", no hubo problema en reconocerla como una nota que suena bien. Pues bien, sigamos.

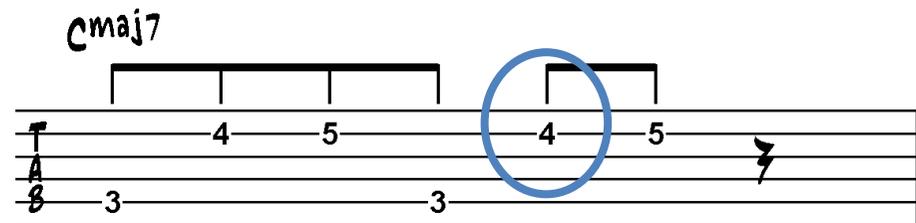


- Entre el tiempo 2 y el tiempo 3, es decir “en el ‘y’ del tiempo dos” nuevamente está la nota raíz.
- La 9na aumentada vuelve a aparecer, pero ahora sobre la tierra del tiempo 3.
- Al igual que antes, lleva a la 3era mayor.

Eso suena bien... pero la explicación es algo extraña.

Cómo puede ser que usamos la 9na aumentada, que no tiene nada que ver con este acorde, sobre el tiempo 3?!

Siendo que el tiempo 3 es un momento tan importante del compás, acaso no le debería haber sonado mal al oído?



Evidentemente,

al oído no le importa demasiado el momento rítmico en el que ocurren los cromatismos... lo que necesita es simplemente que conduzcan hacia una nota importante del acorde... interesante.

Veamos otro caso, entonces.

Ejemplo de cromatismo, #2

Seguimos sobre un DO jónico... nada raro:

cmaj7

Corcheas y más corcheas hasta llegar a una blanca.
"un y, dos y, tres y, cua y, un y, dos y, tresssss".

Parece todo muy normal... el primer compás sería:

- Empezamos en la 3era mayor.
- Usamos la 9na aumentada como cromatismo para llegar a la 9na mayor.
- Seguimos bajando y usamos la 9na menor para llegar a la nota raíz.
- Hacemos 7ma mayor, la 13na menor (que también podrías llamar 6ta menor) como cromatismo y llegamos a la 5ta en el tiempo 1 del segundo compás.

Al igual que en el ejemplo anterior, las notas cromáticas sirvieron como conexión entre notas importantes; simplemente que en este caso formaron una *escalerita* que nos llevó cromáticamente desde la 3era mayor hasta la nota-raíz.

Pasemos al segundo compás:

- El primer tiempo es la quinta justa.
- Después tocamos la 6ta mayor, la 7ma mayor y hacemos un salto a la 9na mayor para resolver a la nota-raíz.

Interesante ese efecto de resolución indirecta que se formó, donde primero hacemos la 7ma mayor, después la 9na mayor y por último la nota-raíz... cierto? Es una especie de *bordeadura*, que se usa muchísimo en cualquier estilo de música.

Podríamos ver muchísimos más ejemplos de este tipo, pero ya es hora de aplicar los cromatismos para formar acordes.

Ejemplo de cromatismo, #3

Empecemos a tocar más de una nota a la vez, para ver cómo funcionan las notas cromáticas.

Cmaj7

El ritmo sería "un y, dos y, tres y, cua, unnnnn". Nada muy complicado.

A ver...

- Empezamos en la nota-raíz, siempre un lugar reconfortante.
- Seguimos con dos notas tocadas al mismo tiempo. La nota aguda es la 9na aumentada y la grave es la 11na aumentada. Dos cromatismos tocados al mismo tiempo, esto se va a poner bueno!
- Ambos cromatismos conducen hacia donde es lógico... la 9na aumentada va a la 3era mayor y la 11na aumentada va a la quinta.
- Se repite ese mismo pequeño acorde de dos notas y después...

... qué pasa en el tiempo 3?!

Cmaj7

Eso es raro, lo acepto... pero, como suena bien, seguramente tenga alguna explicación.

En el tiempo tres, que es un momento muy importante rítmicamente dentro del compás, tenemos dos notas. La más aguda es la 11na justa; es una nota de la tonalidad, pero es una tensión de paso (que no deberíamos poder usar para formar acordes). Para empeorar las cosas, la nota grave es un cromatismo que podríamos llamar 13na menor.

Y, además, se toca dos veces seguidas!!

Cmaj7

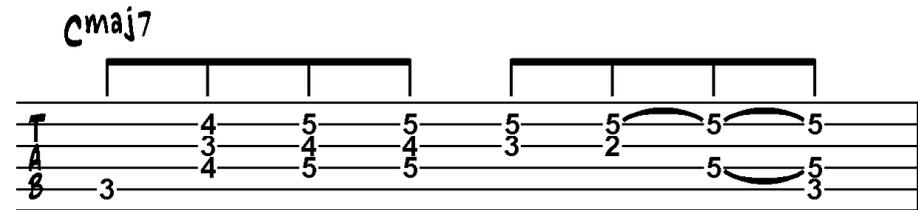
Cómo puede ser que eso suene bien?

Es todo cuestión de cómo resuelven las notas. Si te fijás, en el tiempo cuatro la 11na justa baja a la 3era mayor, y la 13na menor resuelve a la 5ta justa. Es así de simple, ya que **en esta cuestión de los movimientos cromáticos lo único importante es hacia donde van las cosas.**

Sigamos agregando cosas divertidas, si realmente es tan así.

Ejemplo de cromatismo, #4

Otro ejemplo más.

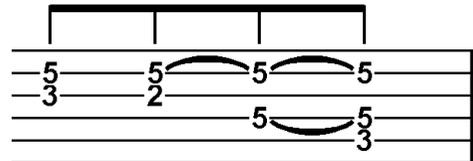


Sencillo ritmo llenos de corcheas... "un y, dos y, tres y, cua y". El único detalle son los ligados de las últimas tres corcheas, pero ya hablaremos de eso en breve...

A ver qué pasa con esto:

- Empieza con nota-raíz, ninguna sorpresa por aquí.
- Wow, tres notas: la más aguda es la 9na aumentada, la del medio es la 7ma menor y la más grave es la 11na aumentada. Tres cromatismos!
- Todo eso resuelve fantásticamente bien a (de agudo a grave) la 3era mayor, la 7ma mayor y la 5ta justa.

Después de repetir esa estructura una vez más, sucede algo interesante:



Si te fijás, en la segunda cuerda se mantiene estoica la 3era mayor, mientras que en 3era cuerda empieza una bajada. Esa bajada parte desde la 7ma menor, como cromatismo yendo a la 6ta mayor, luego hace 5ta justa y resuelve a la nota-raíz. Te recomiendo tocar esto respetando los ligados, ya que genera un efecto de "acorde expandiéndose" que a mí me gusta mucho... pero, si te genera mucho lío, también suena bien sin mantener esas notas sonando.

Y falta un ejemplo más,

como para terminar de volvernos locos (de entusiasmo, espero) con estas escalas cromáticas.

Ejemplo de cromatismo, #5

Viste que todos los ejemplos anteriores eran sobre Cmaj7? Ya es hora de aplicar todo esto a una progresión un poco más elaborada:

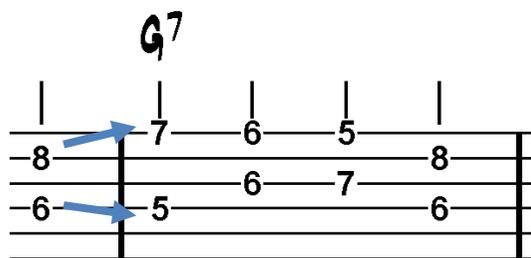
Los primeros tres compases son enteramente en negras, y el último compás son dos blancas...
sería "un, dos, tres, cua | un, dos, tres, cua | un, dos, tres, cua | unnnn, tressss"

Te recomiendo fuertemente dedicar un rato a tocar esto, asegurándote de realmente estar tocando las notas que corresponden a este ejemplo. Una vez que ya lo puedas hacer sonar, está bueno ver qué está sucediendo entre todas esas notas.

Primer compás:

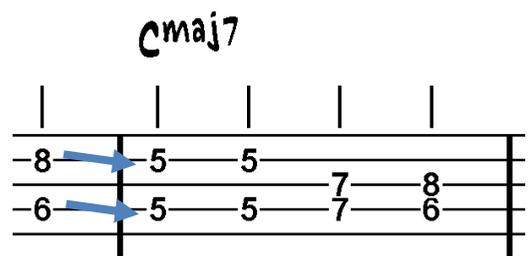
- Obviamente es un RE dórico (segundo grado de la tonalidad de DO mayor) en 5ta derecha.
- El primer tiempo es la nota-raíz octavada (dos veces la misma nota, una más aguda que la otra).
- El segundo tiempo es la 9na mayor como nota aguda y la 13na menor como nota cromática (ya que el modo dórico tiene 13na mayor).
- Eso conduce a la 3era menor como nota aguda y a la 5ta justa como nota grave. Es decir que el cromatismo del tiempo anterior resolvió bajando un semitono.
- El cuarto tiempo tiene la 11na justa como nota aguda y la quinta disminuida como cromatismo hacia el próximo compás. Sigamos adelante, entonces!

Segundo compás:



- Verás que incluí el último tiempo del compás anterior. Esto es porque ese tiempo 4 del primer compás son notas cromáticas que van hacia el primer tiempo de este compás (esa es la razón de las flechas que dibujé).
- Entonces, la nota más aguda pasa de ser la 11na del Dm7 (el acorde del compás anterior) a ser la 3era mayor del G7; mientras tanto, en la cuarta cuerda hay un cromatismo que resuelve a la nota-raíz del G7.
- Ya en el segundo tiempo de este segundo compás, la nota más aguda baja a la 9na aumentada (como cromatismo) y la nota más grave no se queda afuera del juego yendo a la 11na aumentada (que también corresponde a un cromatismo).
- En el tercer tiempo los dos cromatismos resuelven por movimiento contrario; es decir, la nota más aguda baja hacia la 9na mayor de G7, y la nota más grave sube hacia la 5ta justa. Una baja y la otra sube, y por eso es que se le llama *movimiento contrario*.
- En el cuarto tiempo la nota aguda sigue su bajada hacia la nota-raíz y la nota grave va a un cromatismo que resolverá en el próximo compás.

Tercer compás:

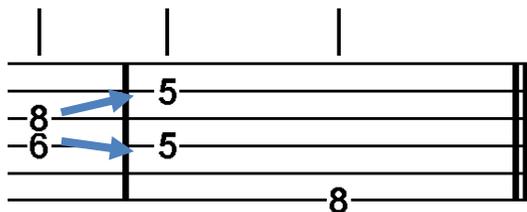


- También en este caso incluí el último tiempo del compás anterior, ya que en ese tiempo 4 hay notas cromáticas que resuelven hacia este compás.
- La nota más aguda pasa de ser la nota-raíz del G7 a ser la 3era de Cmaj7, mientras que la nota más grave es un cromatismo que resuelve a la 5ta justa de este Cmaj7.
- El segundo tiempo es exactamente igual al primero. Muy sencillo.
- En el tercer tiempo la nota más aguda baja para convertirse en la 9na mayor del acorde, y la nota más grave sube hacia la 6ta mayor; nuevamente esto es movimiento contrario, ya que las notas se mueven en direcciones opuestas (una baja mientras que la otra sube).
- En el cuarto tiempo el movimiento contrario continúa, ya que la voz más aguda pasa a ser la 9na aumentada (un cromatismo) y la nota más grave hace lo suyo bajando a la 13na menor (también una nota cromática).

Increíble cuántas palabras hacen falta para explicar un par de compases, cierto?

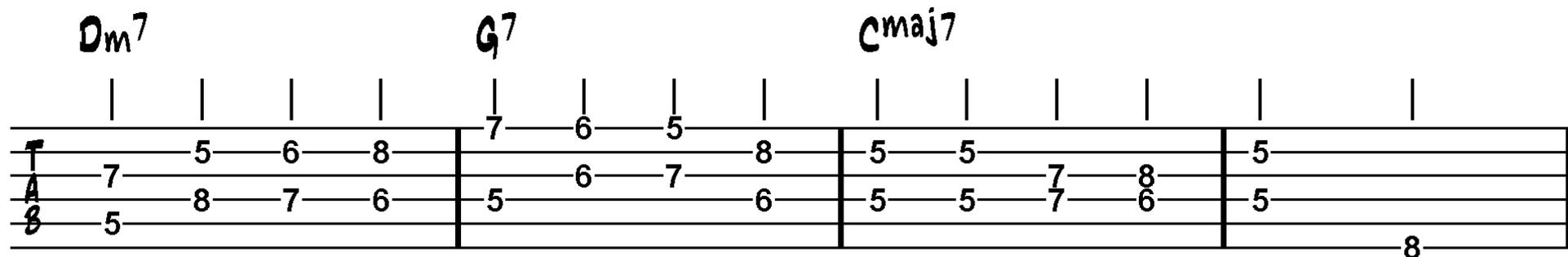
Pero, bueno, falta menos!

Cuarto compás:



- Este compás también está en Cmaj7, al igual que el compás anterior.
- La nota aguda pasa de ser la 9na aumentada a la 3era mayor del acorde. En realidad está subiendo un semitono pero, como justo hay un salto de cuerda, no es tan sencillo de ver... pero es simplemente un semitono hacia arriba (de RE# a MI); mientras tanto la nota más grave baja de la 13na menor a la 5ta
- Para terminar, en un acto casi de justicia poética, volvemos al lugar del cual todo salió: la nota-raíz, solitaria y solemne, erguida orgullosa luego de todo movimiento cromático.

Ok, volvamos a la tablatura completa:



Siguiendo el principio de divide y vencerás, quizás está bueno ver cada nota (que le llamamos "una voz") en forma separada.

La voz más aguda:

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

[Por favor leer con tono de comentarista de futbol por radio] Aaaaarranca en nota-raíz, sube por 9na mayor y llega a 3era menor. Pasa por la 11na y llega a la 3era mayor del G7, empieza a bajar pasando por la 9na aumentada para llegar a la 9na mayor. Nota-raíz del G7 y llega a la 3era mayor del Cmaj7, se queda en el lugar por un tiempo, baja a la 9na, sube a 9na aumentada y teeeerminamos en la 3era mayor.

La voz más grave:

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

[Mismo tono, si sos tan amable] Larga en nota-raíz, sale disparada a la 13na menor, baja a 5ta justa, sigue bajando a 5ta aumentada y llega a nota-raíz del G7. Sigue su extraño camino hacia la 11na aumentada, pica en la 5ta justa para bajar a la 9na menor y asentarse en la nota-raíz del Cmaj7. Repite y avanza hacia 7ma mayor pero no, se arrepiente y vuelve, trecena menor, 5ta justa y reposa agitada en la nota-raíz.

Suena bastante rara esa voz grave (la tablatura de debajo de la página anterior) cuando la tocás en forma independiente, cierto?

Confieso que hay maneras mucho más lindas de conducir estas melodías pero, bueno, eso es motivo para otro libro... por ahora quise escribir eso para generar muchos cromatismos y al mismo tiempo dejar en claro que “lo que suena raro por si solo se justifica estando en conjunto”. Una nota rara se justifica si está rodeada de notas más normales, y siempre todo es una cuestión de contexto.

También seguramente notaste algo particular... y es que los tiempos cuatro de cada compás siempre están en función del primer tiempo del compás siguiente.

Tanto es así, que generalmente prefiero analizar el último tiempo de un compás como si ya estuviéramos en el próximo acorde. Por lo tanto, para este ejemplo, podríamos haber analizado el cuarto tiempo de Dm7 como si ya estuviéramos en G7; también podríamos haber dicho que el cuarto tiempo del G7 ya es un Cmaj7. Esto sería como si los acordes estuvieran escritos de esta manera:

Esto de “adelantar la armonía” es algo que se hace muy frecuentemente.

Significa que siempre estamos yendo hacia algún lado, y a la hora de analizar cromatismos siempre es importante hacerlo en función del acorde que viene a continuación. Por lo tanto podrías decir lo siguiente.

La nota aguda es nota-raíz que va a la tercera del G7. La nota grave es 9na menor que va a nota-raíz del G7. Todo está en G7.

La nota aguda es la quinta justa que baja a la 3era mayor del Cmaj7. La nota grave es la 13na menor que baja a la quinta justa. Todo está en Cmaj7.

Acá no tiene mucha gracia, porque el acorde no cambia de un compás al otro...

Esta manera de analizar el tiempo cuatro con la armonía del tiempo uno del compás siguiente, suele ser lo más conveniente.

Te hago estas aclaraciones porque esta sección ya termina, y ahora tenemos que aplicar todo esto a las bases de acompañamiento.

Cómo practicar?

Llegado este momento, podríamos llenar un par de cientos de hojas con muchísimas combinaciones de notas cromáticas para cada una de las bases de acompañamiento. Pero no haremos eso, por varias razones:

- a) Ya suficientes hojas tiene este libro!
- b) Hay tantas maneras de tocar las notas cromáticas, que es mejor explorar en forma libre, jugando con el concepto.
- c) Es importante hacer un uso propio de estos elementos.

El último ítem es en realidad la verdadera razón.

En este libro vimos un montón de conceptos, que terminaban en tablaturas para poder practicar cada una de las capas. Pero hay una gran ventaja, y también una desventaja, de haber hecho este tipo de cosas.

La ventaja

creo que está muy clara: es una manera muy concreta de llevar a la práctica toda esta teoría, para mostrarle al oído y a la mano cómo suenan todas esas notas. La idea es internalizar todos estos sonidos, para después hacer música libremente.

La desventaja

es que eso fue una manera de practicar tocar estas tablaturas, pero no fue una práctica de cómo escribir esto por tu cuenta. Y esto último es clave, porque aunque espero que la hayas pasado bien tocando todas esas tablaturas por sobre las bases de acompañamiento, el objetivo debería ser aplicar todo eso a tu propia música, de la manera que vos quieras.

**Por lo tanto, siendo que esta es la última capa,
quizás es un buen momento para practicar escribir tus propias tablaturas agregando los cromatismos que quieras.**

Si te sentís cómodo con las tríadas, simplemente podés escribir tablaturas que usen notas cromáticas que vayan hacia esas notas. Es decir, podés pensar en algo sencillo –como la tríada- pero sumarle cromatismos como manera de mantenerte entretenido y descubrir sonidos nuevos.

De esta manera, podés tomar una capa que sientas que conocés bien, y sumar **notas periféricas** a las notas que esa capa tenga.

Te recomiendo pensar los cromatismos como *notas periféricas*. Notas que están en la *periferia* de notas que conocés bien. Notas que no son del acorde, pero están muy cerca y resuelven hacia notas que definen la armonía. Notas periféricas!

Te dejo un ejemplo para la base de Cmaj7 usando tríadas más “las notas que tiene al lado” (que pueden o no ser cromatismos, pero son notas “de la periferia” a la nota a la que estás yendo):

Es la tríada mayor de DO, sumando notas cromáticas hacia esas notas, en las 5 posiciones.

Y, claro, es una de infinitas maneras de pasar por esta práctica.

Entonces, si realmente te querés tomar esto en serio, bien podrías escribir las tablaturas de cada una de las bases de acompañamiento...

Mucho trabajo, lo sé, pero sin dudas una buena práctica para poder integrar todo lo que vimos en este libro.

Cuántas tablaturas habría que hacer, entonces? Pff, unas cuantas!

- Sobre la base de “DO mayor”:
 - o Una tablatura para las 5 posiciones de DO jónico.
 - o Lo mismo para DO lidio.
 - o Lo mismo para DO mixo.
- Sobre la base de “DO menor”:
 - o Una tablatura para las 5 posiciones de DO eólico.
 - o Lo mismo para DO dórico.
- Sobre la base de “SOL mayor”:
 - o Una tablatura para las 5 posiciones de SOL jónico.
 - o Lo mismo para SOL lidio.
 - o Lo mismo para SOL mixo.
- Sobre la base de “SOL menor”:
 - o Una tablatura para las 5 posiciones de SOL eólico.
 - o Lo mismo para SOL dórico.
- Sobre la base de “segundo-quinto-primero a DO mayor”
 - o Una tablatura que incluya las 5 posiciones (20 compases en total).
- Sobre la base de “segundo-quinto-primero a DO menor”
 - o Una tablatura que incluya las 5 posiciones (20 compases en total).
- Sobre la base de “segundo-quinto-primero a SOL mayor”
 - o Una tablatura que incluya las 5 posiciones (20 compases en total).
- Sobre la base de “segundo-quinto-primero a SOL menor”
 - o Una tablatura que incluya las 5 posiciones (20 compases en total).
- Sobre la base de “blues mayor en LA”
 - o Una tablatura de 12 compases por cada una de las 5 posiciones.
- Sobre la base de “blues menor en LA”
 - o Una tablatura de 12 compases por cada una de las 5 posiciones.
- Sobre la base de “Ojos de Otoño”
 - o Una tablatura por cada una de las 5 posiciones.

Atención...

ESTÁS VIENDO UNA VERSIÓN “PARA IMPRIMIR”

No es la versión completa del libro!

Este PDF solo contiene las páginas esenciales: resúmenes, tablaturas y demás información que realmente vale la pena tener por impreso.

La idea es que tengas el libro completo en tu computadora, y puedas imprimir este PDF para colocar sobre el atril a la hora de la práctica. Por supuesto también podés imprimir las casi 700 páginas del libro completo, pero muchas de esas páginas solo las leerás una vez y quizás no vale la pena gastar tantos árboles por eso... cierto?

La versión completa está disponible para descarga gratuita desde www.pedrobellora.com.ar .

Cualquier consulta, mi mail es pbellora@gmail.com .

Gracias por tu interés en “Armonía en Capas”!