

ASÍ SE TOCA GUITARRA

ES EL MEJOR Y MÁS RÁPIDO
MÉTODO PARA TOCAR GUITARRA

SISTEMA DE NOTAS VISTAS
COMO FRENTE AL ESPEJO

UNA PRODUCCION
DE
**INSTRUMENTOS
MUSICALES
F-P**

DIRECCION
ALFREDO PUENTE

ARMONIZACION
LUIS ALBERTO MORALES

DISEÑO E IMPRESION
MULTIMPRESOS

DERECHOS RESERVADOS
PROHIBIDA SU REPRODUCCION
PARCIAL O TOTAL

El Cifrado Americano

Por Ricardo Aiello

Por diversas razones, vas a encontrar en muchos lugares los acordes expresados con letras en lugar de los nombres clásicos de los acordes. Te comento que hay infinitas formas de expresarse, que son producto de la combinación de distintos sistemas de notación. Las tablas que siguen te van a orientar un poco en esto de entender un sistema que tal vez es completamente nuevo para vos. Las dos primeras presentan los elementos que forman los acordes, y la tercera te da algunos ejemplos, y otras formas válidas de representar el mismo acorde.

C	D	E	F	G	A	B
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si

Principales elementos que modifican al acorde

m	Menor
#	Sostenido
b	Bemol
<nº>	Con la <nº> nota del acorde
maj<nº>	Con la <nº> nota del acorde, mayor
dim	Disminuido
sus<nº>	Con la <nº> nota del acorde, suspendida
/<nota>	Con bajo en <nota>

Algunos acordes de ejemplo, y otras formas de representarlos

C	Do mayor	Do	DO	DoM
Fm	Fa menor	Fa-	fa	Fam
A#7	La sostenido con séptima	La#7	LA#7	LaM7
Ebm	Mi bemol menor	Mib-	mib-	Mibm
G#mmaj7	Sol sostenido menor con séptima mayor	Sol#-7+	sol#7+	Sol#mmaj7
G/B	Sol mayor con bajo en Si	Sol/Si	SOL/SI	Sol/Si
Dm/F#	Re menor con bajo en Fa sostenido	Re-/Fa#	re/FA#	Rem/Fa#
Bdim	Si disminuido	Siº	SIº	Sidim
Asus4	La con cuarta suspendida	La4	LA4	Lasus4

Las tres últimas columnas de esta última tabla representan algunas otras formas de expresar los acordes, pero no son las únicas. Como dije antes, hay infinitas formas de expresar un acorde, todo depende de la persona que lo escriba.

Afinando la Guitarra

Por José Ignacio Santa Cruz González

Para un guitarrista no hay nada más desagradable que tocar en una guitarra mal afinada y la gran mayoría de las veces no se dispone de un afinador electrónico que nos asegure que cada cuerda esté afinada en la frecuencia que le corresponde. Entonces sólo nos queda confiar en nuestro oído, claro que a veces ni siquiera eso es suficiente. Aquí van unas papitas (hints, en inglés) para afinar bien una guitarra.

La manera clásica de afinar es empezando por la cuerda más delgada, llamada la primera, que se afina en Mi. Si no se tiene un piano, teclado u otra guitarra que si esté afinada pueden buscar las tonalidades de las cuerdas en alguna canción, yo personalmente usaba la introducción de "Nothing Else Matters" de METALLICA. Después de afinar la 1era cuerda hay que afinar la 2da (brillante...) y así sucesivamente hasta llegar a la sexta que también es un Mi, pero una octava más bajo, por ende su sonido es más grave (ronco).

Aquí voy a listar la equivalencia en las notas para cada cuerda y su respectiva frecuencia en Hertz:

- 1era = Mi = 1318.5 Hz
- 2da = Si = 987.77 Hz
- 3era = Sol = 783.99 Hz
- 4ta = Re = 587.33 Hz
- 5ta = La = 440 Hz
- 6ta = Mi = 329.63 Hz

Nótese que a medida que aumenta el grosor de la cuerda su sonido se hace más grave. Haganse la idea de que en un piano las notas de las cuerdas al aire de una guitarra avanzarían hacia la izquierda.

La idea es usar las cuerdas ya afinadas para terminar de afinar todas las cuerdas. Una vez afinada la 1era, la segunda debe afinarse de manera que presionandola en el 5to espacio (fret, en inglés) contando desde arriba (sin apretar nada es el espacio cero, y se dice que se está tocando la cuerda al aire) suene igual (o casi igual, por lo

menos el mismo tono) que la 1era. Esto suele conseguirse moviendo la clavija correspondiente hacia arriba (dirección de los punteros del reloj) para conseguir más tensión y un sonido más agudo o hacia abajo (contra punteros de reloj), menos tensión y sonidos más graves. El dilema es saber cuando hay que apretar o soltar las cuerdas, entonces empiezas a buscar el espacio X en que debes presionar la 2da cuerda (en este caso) para que la 2da suene igual que la 1era Si el espacio que encontraste es mayor que 5, es decir el sonido en el 5to espacio es más ronco que la 1era, tienes que apretar, y si es menor el sonido será más agudo por lo tanto tienes que soltar la cuerda.

La tercera cuerda es la única que rompe el esquema, esa tienes que presionarla en el cuarto espacio para que suene igual a la segunda. El resto de las cuerdas, es decir la 4ta, 5ta y 6ta, las afinas siguiendo la misma idea que para afinar la 2da, o sea presionándola en el 5to espacio.

Una version en tablatura (ver la lección X) sería:

```

E | -0---0---0-----|
B | ---5---5---5--0---0---|
G | -----4---4---4--0---0---|
D | -----5---5---5--0---0---|
A | -----5---5---5--0---0---|
E | -----5---5---|

```

Si la guitarra está bien afinada lo que acabas de ver en la tablatura debería entregarte sonidos iguales en pares de cuerdas. Algo que te puede ayudar para conseguir mayor precisión en la afinación es sentir la vibración de la cuerda que estas afinando cuando pulsas la cuerda anterior (esa es la cuerda con la que estás afinando).

Pero como suele suceder, este método no es infalible, entonces, por lo menos yo lo hago, se verifica que la guitarra esté bien afinada usando la repetición de notas por octavas y las vibraciones. En tablatura:

Mim

E		0	---	0	-----	3	---	3	-----	5	---	5	---	0	---	0	-----	0	-----	
B		-----	0	-	0	-	0	-----	3	-	3	-	3	-----	0	-----	0	-----		
G		-----	0	-	0	-----	2	-	2	-----	2	-	2	-----	0	-----	0	-----		
D		2	-	2	-----	0	-	0	-	0	-----	2	-	2	-----	2	-	2	-----	
A		-----	2	-	2	-	2	-----	0	-	0	-----	0	-	0	-----	2	-----		
E		---	0	-	0	-----	3	-	3	-----	0	-	0	-	0	-----	0	-----		

La última secuencia de números es un Mi menor, si suena como tal entonces la guitarra debería estar bien afinada. Se ha discutido sobre un cierto error que se genera afinando de acuerdo a los distintos métodos, se sigue diciendo que usar un afinador es lo más preciso, pero como soy uno de muchos que no poseen uno de esos voy a mostrar dos métodos más para lograr una afinación casi perfecta (el casi es por infinitésimas de Hertz de error).

Otra manera de afinar la guitarra es prácticamente igual al método clásico, con la única salvedad de que en vez de afinar la 1ea al aire, se la afina presionándola en el espacio 12, la 2da se presiona en el 17, la 3era en el 16, la 4ta en el 17, etc. Es decir es el mismo método clásico, pero se suman 12 espacios. Algunas personas prefieren usar este en vez del clásico debido a que les es más fácil identificar igualdad de sonidos con notas más agudas.

El siguiente es un tanto más complicado para aquellos que están recién empezando, no tanto, pero no es así de fácil. Previo al método pongan el dedo índice de la mano izquierda (derecha para los zurdos) sobre el traste número 12 (es el fierrito inferior del espacio 11) sin ejercer presión, o sea sólo tocando la cuerda (cualquier cuerda, aunque el efecto se nota más claramente en las primeras 3). Ahora pulsa la cuerda retirando al mismo tiempo tu dedo. Si hiciste todo bien deberías escuchar algo así como un silbido (la descripción del sonido es muy a grandes rasgos). Si no te resultó inténtalo hasta que lo consigas. Eso es lo que se llama un Harmónico Natural. Estos se consiguen fácilmente en los espacios 5 (no tan fácilmente), 7, 12, 19, 24 y 29 (si es que existiera). Prueben...

Ahora el método; el harmónico en el espacio 5 de la 2da cuerda debe sonar igual al harmónico en el espacio 7 de la 1era, el harmónico en el espacio 5 de la 2da igual al harmónico en el espacio 4 de la 3era cuerda, el harmónico en el espacio 7 de la 3era cuerda igual al harmónico en el espacio 5 de la 4ta cuerda y de la misma manera que el par anterior para el resto de las cuerdas.

En tablatura, considerando que los armónicos suelen simbolizarse con un número entre "<>":

```
E | -<7>---<7>-----  
B | -----<5>---<5>---<5>---<5>-----  
G | -----<4>---<4>---<7>---<7>-----  
D | -----<5>---<5>---<7>---<7>-----  
A | -----<5>---<5>---<7>-----  
E | -----<5>---
```

Ahora lo único que tienes que hacer es verificar con cada uno de los métodos y si el resultado de la afinación inicial los satisface a todos eso indica que tu guitarra está bien afinada. Me extendí algo más de lo necesario en lo que a texto se refiere, pero supongo que les quedó claro como se afina una guitarra.

Los Acordes Básicos

Por Pablo Muñoz

Lo primero que debe aprender alguien que no sabe nada sobre nuestro instrumento, son los acordes. En este apartado vamos a detener nuestra atención en como se forman los mismos (no tanto en el porqué se forman sino en su práctica con la guitarra). Realicé unas imágenes con la webcam que pienso te servirán de gran ayuda para ver como es su formación, usalos como guía para los gráficos que se muestran a la derecha. Los números sobre los puntos verdes representan los dedos que debemos usar.

Hay ciertos acordes que resultan mucho mas difícil que otros. Estos son los famosos acordes con cejilla, en donde se coloca el dedo índice realizando una barra a traves del traste. Para ellos debes tener mucha mas dedicación ya pueden ser dificultosos para realizar. Los acordes con cejilla que se muestran aca son: F, Fm, Gm, B, Bm y Cm.

A medida que los vas aprendiendo intenta hacer cambios rapidos entre unos y otros, al principio va a costarte pero es solo cuestion de practica y mucha paciencia.



Acordes Mayores

Acordes menores

C Mayor

C menor



D Mayor

D menor



E Mayor

E menor



F Mayor

F menor



G Mayor**G menor****A Mayor****A menor****B Mayor****B menor**

Aprendiendo a tocar de oído

A lo mejor ya te sabes algunos acordes básicos: has estado trabajando en el ritmo y de pronto las cosas parecen ir tomando forma. Quizá ya puedas tocar un par de canciones que te salgan bastante decentes. Cuando afinas tu guitarra, empiezan a sentir que efectivamente está afinada. ¿Y ahora qué? ¡A tocar de oído!

Tocar de oído es FUNDAMENTAL y lo he puesto en mayúsculas para que te des cuenta de la importante que es. Si tocas de oído,

cualquier cosa que hayas oído alguna vez está a tu disposición. Solo se trata de "descifrarlo". Aprender a tocar de oído es como cualquier otra habilidad: entre más la practicas, más fácil se vuelve, si lo haces con la suficiente frecuencia llegará el punto en el que ni siquiera necesitarás tu guitarra para saber qué está tocando alguien.

El primer paso es tomar una canción que te guste. Escúchala con mucha atención. Lo primero es tratar de determinar cuando en la canción se cambia de un acorde a otro. Esto es importante porque te da un sentido del tiempo y va afinando gradualmente tu oído. Si no puedes determinar cuando cambia el oído por el sonido del acorde, trata de oír el bajo con más atención.

Cuando quieras sacar una canción de oído, es muy importante que tu guitarra esté afinada. Normalmente (aunque hay excepciones) todo el mundo utiliza la afinación universal en la que la nota LA está a 440Hz. Esta afinación puedes obtenerla con un afinador electrónico o con un piano. Una vez afinada tu guitarra, lo primero es localizar el primer acorde de la canción. Primero trata de determinar en las cuerdas más graves de la guitarra cual es la nota básica de donde sale el acorde. Es un poco como afinar la guitarra. Si logras encontrar la nota básica, lo demás es saber qué clase de acorde se está tocando, pero ya tienes un avance. Por ejemplo si sabes que la nota básica es un Do, ahora tendrás que ver si es un acorde mayor, menor, dominante, etc. pero en cualquier cosa será un acorde de Do.

Ahora que ya sabes una nota básica, ¿Cómo sabes qué acorde es? Aquí comienza un camino de prueba y error. Asume que es un acorde mayor y tócalo. Con un poco de suerte quizá sí sea el acorde adecuado, pero si no, escucharás la diferencia. La gran mayoría de las canciones está escrita en una tonalidad mayor, es decir, que la canción seguramente empezará y terminará con un acorde mayor. Si la canción suena triste y melancólica, es muy probable que su tonalidad sea menor, y la canción empezará y terminará con acordes menores. ¡Haz pruebas! Familiarízate con los acordes menores y mayores, porque de ahí parte todo.

En adelante, el asunto está en ver cuales son los demás acordes. Al principio no es una tarea tan sencilla porque requiere tiempo, pero pronto te darás cuenta de que en la música hay muchas fórmulas preconcebidas y que la mayoría de los grupos tienden a usar ciertas

secuencias, repeticiones y estructuras. Hay incluso grupos que se limitan a tocar tres o cuatro acordes y aunque suenen como algo muy complicado, en realidad tocan cosas muy simples.

Aprender a tocar de oído te ayuda en primer lugar a conocer mejor los acordes y a familiarizarte con ellos. Conforme saques más canciones de oído, las cosas se te facilitarán. También te ayudará a conocer soluciones nuevas a problemas concretos. Al igual que al empezar tus dedos eran débiles y te costó una buena cantidad de tiempo acondicionarlos y moverlos, con tu oído es lo mismo. Tienes que entrenarlo, y la única forma es no desesperarse y hacerlo una y otra vez.

Lo fundamental es no dejar de hacerlo. Pon el radio y trata de escuchar las canciones. Cuando tocas de oído, ya no tienes que esperar a que alguien te pase la tablatura de una canción que te gusta, o un libro. Simplemente tendrás que oírla, y podrás tocarla. Vale la pena ¿No?

Como Leer Tablatura

Por Pablo Muñoz

La tablatura, que abreviado se denomina TAB, es un método para escribir música para ser interpretada por instrumentos de cuerdas como la guitarra y el bajo.

Se utilizan letras (ASCII) y números, haciéndolo ideal para lugares como internet en donde cualquier persona puede tener acceso a un archivo de texto copiarlo y leerlo.

La tablatura es una representación del brazo de la guitarra por medio de seis líneas dispuestas de manera horizontal representando las cuerdas de la guitarra (si se trata de un bajo, serán cuatro líneas y así con cualquier instrumento). A la izquierda, al principio de cada línea horizontal se colocan letras en cifrado americano que dicen las notas de cada cuerda y se deduce en que afinación debemos tocar la tablatura, si no hay ninguna indicación se toma la afinación estándar. La cuerda más aguda estará representada arriba de todo, es decir es

la primera linea que se dibuja, en ocasiones la primera cuerda se dibuja con una "e" minúscula al lado.

```
e|-----|
B|-----|
G|-----|
D|-----|
A|-----|
E|-----|
```

Basicamente, la tablatura indica que nota se debe tocar en el lugar exacto (esta es la gran diferencia que existe con respecto a la partitura en donde uno debe deducir que digitación usar). Los numeros representaran el traste en el que esta ubicada la nota, en el caso de que diga 0 se tomará como una cuerda al aire.

Es importante saber que en un TAB no se indican la duración de las notas, es mejor conocer la canción para darte una idea de como tocarla. En ocasiones la duración puede deducirse segun la distancia que hay entre cada numero, por ejemplo si estan muy juntos el tema sera rápido. Tampoco te indicará que dedos debes utilizar para presionar las cuerdas.

Una tablatura puede verse mas o menos asi:

```
E---5---7-----3---7-----
B---5---8-----0-1---1-1---5---8-7-5-7-----2-3
G---5---7-----2---2-----5-----4---
D---7---9---7-9---2-----4---
A---7---10-----0-----0-----2-----
E---5---7-----8-7-----
```

Al principio puede resultar bastante complicado pero la tablatura requiere mucha menos dedicación que la partitura. Observa que cuando hay varios numeros uno encima de otro (como en el ejemplo) indicara que deben tocarse al mismo tiempo, representando un acorde. El TAB debe leerse al igual que cualquier texto, de izquierda a derecha.

La tablatura suele estar enriquecida por los distintos efectos que se pueden hacer con la guitarra:

BEND UP/DOWN

(Tensión Ascendente
/Descendente)

e | ----- |
B | ----- |
G | -----5b7b5----- |
D | ----- |
A | ----- |
E | ----- |

Pulsa la nota de salida (aquí en el 5to traste) y tira de ella hasta conseguir la afinación de la nota que esta despues de la "b", para luego soltarla a la afincion inicial.

PRE-BEND

(Pulsación en tensión)

e | ----- |
B | ----- |
G | -----b7b5----- |
D | ----- |
A | ----- |
E | ----- |

Tensiona la cuerda previamente hasta conseguir la afinación despues de la "b" (en este caso 7) y luego pulsa la nota para luego aflojar

PULL-OFF

(Ligado Descendente)

e | ----- |
B | ----- |
G | -----7p5----- |
D | ----- |
A | ----- |
E | ----- |

REPICK

(Pulsacion repetida)

e | ----- |
B | ----- |
G | -----5b7r7----- |
D | ----- |
A | ----- |
E | ----- |

Has bend up a la afinación mostrada luego de la "b", entonces vuelve a pulsar la nota que esta posterior a la "r", mientras aguantas la tension de la cuerda a la afincación indicada

HAMMER-ON

(Ligado Ascendente)

e | ----- |
B | ----- |
G | -----5h7----- |
D | ----- |
A | ----- |
E | ----- |

Pulsa en el 5to traste, entonces has sonar otra nota en el 7mo traste con la mano en el diapason sin pulsar nuevamente.

SLIDE

(Glissando)

e | ----- |
B | ----- |
G | -----7s5----- |
D | ----- |
A | ----- |
E | ----- |

presiona la nota en el 7mo traste, y ademas el 5to con otro dedo (sobre la misma cuerda), entoncestira del dedo hacia arriba para que suene la nota inferior

Pulsa la nota del septimo traste luego desliza el dedo abajo hacia el quinto sin pulsar nuevamente, esto puede hacerse de manera invertida tambien, en ocasiones los slides se representan con / o \ segun sean ascendente (el primero) o descendente (el segundo)

FRETBOARD MUTES

(Apagados de diapasón)

```
e |-----|
B |--6--x--x--x--6--x--x--|
G |--7--x--x--x--7--x--x--|
D |--6--x--x--x--6--x--x--|
A |--7--x--x--x--7--x--x--|
E |-----|
```

Las notas marcadas con x debieran ser apagadas usando los dedos de la mano que pulsa en el diapasón.

VIBRATO

(Vibración)

```
e |-----|
B |-----|
G |----12~-----|
D |-----14~-----|
A |-----|
E |-----|
```

Vibra la nota con la mano que esta sobre el diapasón, normalmente con un leve movimiento ascendente y descendente. Tambien se puede hacer con la palanca y de manera exagerada. Puede representarse

PALM MUTES

(Apagados)

```
e |-----|
B |--6-----6-----|
G |--7-----7-----|
D |--6-----6-----|
A |--7-----7-----|
E |----0--0--0-----0--0--|
      PM PM PM      PM PM
```

Apagados hechos reposando la mano que pulsa sobre las cuerdas cerca del puente, es decir utilizando la palma de la mano derecha (izquierda si eres zurdo)

OTROS SIMBOLOS

() = Nota que sigue sonando, pero sin volver a tocarla.

N.C. = Sin acorde(s).

t (tapping) = Usar dedo(s) de la mano derecha para pulsar cuerda.

H = Harmónico. Se toca la cuerda rozándola.

AH = Harmónico artificial. Se toca la nota y con la yema del dedo se corta el sonido haciéndolo más agudo.

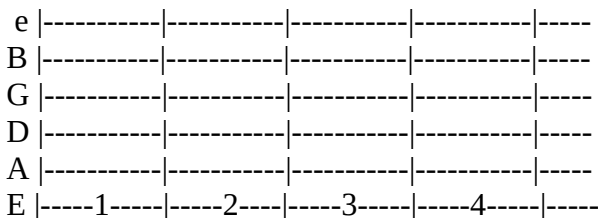
tambien con una "v"

Desarrollando fuerza y velocidad

Por Roberto Ochoa

El objetivo de éstos ejercicios es desarrollar fuerza y velocidad en tu mano izquierda (derecha si eres zurdo) mediante ejercicios crómaticos. Estos ejercicios caen dentro de la categoría de aburridos y difíciles, pero se supone que después de hacerlo unas cuantas miles de millones de veces tus dedos volarán por la guitarra. Al encontrarlos pense que eran los ejercicios de Emilio Pujol, pero al realizarlos me di cuenta que nunca habia realizado éste tipo de digitaciones.

Bueno e aqui la explicación de los ejercicios: Coloca tu mano izquierda sobre la 6ta. cuerda con tus dedos sobre los trastes 1 al 4 (fig 1.). Ahora siguiendo los números que indican los dedos de la mano izquierda (1=índice, 2=medio, 3=anular y 4=meñique) que están situados a la izquierda del texto, vas desplazando los dedos. Al terminar la 6ta. cuerda pasas a la quinta hasta llegar a la primera y vuelves a la sexta sin detenerte, procurando obtener claridad en lo que estás tocando. Espero que se haya entendido.



Los ejercicios deben practicarse sólo el dedo pulgar y las llemas de los dedos de la mano izquierda deben tocar el diapasón. El dedo pulgar debe estar por atras del mástil.

Si vas a realizar los ejercicios sentado, coloca tu antebrazo derecho al cuerpo de la guitarra para añadir control y estabilidad. Si estas parado, el angulo entre tu muñeca y tu brazo depende de lo largo

que este tu talí. Ajústalo donde te sientas más agusto. No coloques la guitarra demasiado abajo; no importa lo bien que te veas, imaginandote que estas tocando en un escenario con tu guitarra por las rodillas, el encanto se pierde al momento en que intentes tocar algo en ésa torpe posición. Ahora decides si vas a usar púa o los dedos. Si optas por usar la púa, debes usar el plumilleo alternado, esto es, un golpe hacia abajo y el siguiente hacia arriba. Si lo haces con los dedos, debes alternar los golpes con los dedos índice y medio. Usa la técnica que más te acomode y siempre recuerda mantener tu muñeca relajada.

Estas digitaciones se pueden usar para crear distintas formas de ejercitar la mano izquierda, se pueden realizar en una sola cuerda como los de Pujol, o bien de la manera que yo los práctico: Al terminar de hacer el primer ejercicio empezando en el primer traste me desplazo al segundo, y así hasta llegar al noveno. Esta es una manera de incrementar el esfuerzo y para evitar que te aburras oyendo siempre el mismo sonido. Si sientes cualquier dolor durante los ejercicios, para inmediatamente. El dolor es la forma en que tu cuerpo te dice que estas haciendo algo mal. Detente y descansa.

Es conveniente que uses un metrónomo para realizar los ejercicios a la velocidad de 160 golpes por minuto. Si no tienes uno, trata de mantener la misma duración para cada nota que toques. Incrementa gradualmente la velocidad mientras vallas mejorando en tus rutinas.

Practica éste ejercicio con moderate tempo (80-100 beats por minuto) con un metrónomo y trata de mantener el movimiento con la púa como sea posible, atras y adelante sin brincar sobre las cuerdas. Relaja tu mano derecha lo más posible mientras incrementas gradualmente de velocidad. Mira tu plumilleo en un espejo, es una técnica que te ayuda a relajarte.

Incrementa gradualmente la velocidad a la vez de que vallas mejorando. Fumas si no puedes realizar este ejercicio a 160 beats por minuto. No olvides si estas usando guitarra eléctrica de usar siempre tono limpio (sin distorción).

Has esto como un ejercicio diario para que obtengas fuerza y velocidad en tu mano izquierda. Para incrementar el dasafío, tócalo en la dirección opuesta después de que lo hallas tocado de la primera

forma. Con éste tipo de ejercicios serás capaz de desarrollar un arsenal de fuerza y velocidad.

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

Escritura musical en Pentagramas

Por Ricardo Aiello

Las notas

Las notas son los signos que representan los sonidos. Son siete, y representan todos los sonidos que pueden generarse con la voz o con un instrumento. Estos siete signos son conocidos por todo el mundo...

Do Re Mi Fa Sol La Si

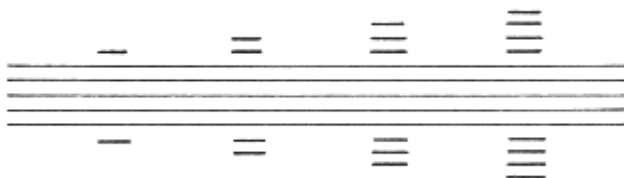
Estas siete notas pueden combinarse en forma ascendente (do - re - mi - fa - sol - la - si, por ejemplo) o descendente (si - la - sol - fa - mi - re - do, por ejemplo) formando lo que denominamos escalas.

Pentagramas

Los signos de la música se escriben en cinco líneas paralelas, llamadas pentagrama o pauta. Sus líneas y espacios comienzan a contarse desde abajo, como puede verse en el esquema a la derecha.

5ª línea	_____	4º espacio
4ª línea	_____	3º espacio
3ª línea	_____	2º espacio
2ª línea	_____	1º espacio
1ª línea	_____	

Como todas las notas de la escala no pueden caber en las cinco líneas y cuatro espacios del pentagrama, a veces es necesario agregarle líneas adicionales por debajo y encima del mismo. En ellas se colocan las notas de la misma forma que en el pentagrama.



Las figuras

La duración de las notas se representa mediante siete figuras, que están listadas en el cuadro de la izquierda. El cuadro de doble entrada de la derecha nos indica el valor relativo de cada una.

							
Redonda							
Blanca		1	2	4	8	16	32
Negra		1/2	1	2	4	8	16
Corchea		1/4	1/2	1	2	4	8
Semicorchea		1/8	1/4	1/2	1	2	4
Fusa		1/16	1/8	1/4	1/2	1	2
Semifusa		1/32	1/16	1/8	1/4	1/2	1

Los silencios

Los silencios son los signos que indican la interrupción momentánea del sonido. Como las figuras, son siete, y su valor relativo es el mismo. Son los siguientes:

Silencio de Redonda	
Silencio de Blanca	
Silencio de Negra	
Silencio de Corchea	
Silencio de Semicorchea	
Silencio de Fusa	
Silencio de Semifusa	

El puntillo y la ligadura

Tanto el puntillo como la ligadura representan formas de prolongar el sonido de una nota. El primero se representa con un pequeño punto a continuación de la nota, y hace que ésta valga una vez y media su valor normal. La ligadura une gráficamente dos figuras (que deben representar el mismo sonido) indicando que se las tome como una sola, cuyo valor es la suma de ambas.

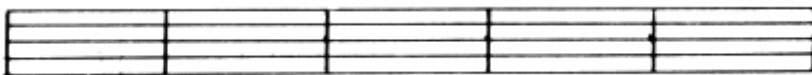
Las claves

El signo que fija el nombre y la entonación de las notas se llama clave. La clave se escribe al empezar el pentagrama. Hay siete claves (clave de do, de re, de mi, de fa, de sol, de la y de si), pero la más común es la clave de sol. La nota que se encuentra en la misma línea que la clave toma su nombre y sirve para conocer el nombre de las demás, ya sea subiendo o bajando en escala. El pentagrama de abajo nos muestra la clave de sol y los nombres de las notas en esa clave.



Los compases

El compás es la división de la música en partes iguales. Cada compás está separado por una línea divisoria que corta perpendicularmente el pentagrama, tal como lo muestra el ejemplo de abajo.



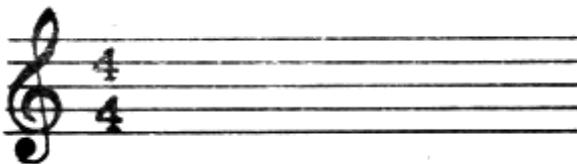
El conjunto de notas y silencios que está entre cada una de estas líneas divisorias forma un compás. El

2	Blanca
4	Negra

compás se subdivide en partes iguales, a las que llamamos tiempos; en cada compás puede haber dos, tres, cuatro o más de ellos. La cantidad y el tipo de partes se expresa mediante un número fraccionario, con su correspondiente numerador y denominador. El numerador (la cifra de arriba) indica la cantidad de figuras que entran en cada compás, mientras que el denominador (la cifra de abajo) indica cuál es el tipo de figura utilizado, de acuerdo a la tabla de al lado.

8	Corchea
16	Semicorchea
32	Fusa
64	Semifusa

O sea, el compás de cuatro cuartos ($4/4$) admite cuatro negras por compás. Este es el más común, aunque cae de maduro que no es el único. Otras combinaciones pueden ser seis octavos ($6/8$), que admite seis corcheas, o dos cuartos ($2/4$), que admite dos negras. Que no se entienda mal: esto no quiere decir que los compases estarán compuestos exclusivamente de la figura a la que se refiere el denominador. Puede haber figuras y silencios de cualquier tipo, siempre y cuando el tiempo total que sumen en conjunto sea equivalente al que corresponde al compás. La notación del compás se expresa al principio del pentagrama, luego de la clave.



Las alteraciones

Se llama alteraciones a los signos que se utilizan para variar la ubicación de las notas. Son cinco:

Sostenido	#	Sube el sonido un semitono
Bemol	b	Baja el sonido un semitono
Doble sostenido	##	Sube el sonido dos semitonos
Doble bemol	bb	Baja el sonido dos semitonos
Becadro	q	Anula el efecto de las otras alteraciones

Hay dos tipos de alteraciones: las propias y las accidentales. Se llama propias a las que se colocan al principio del pentagrama y alteran todas las notas de igual nombre en todo el pentagrama; se llama accidentales a las que se colocan delante de una nota y alteran las de igual nombre que se encuentran después de ésta en el espacio de un compás.

Los grados o sonidos inmediatos en orden de escala

La distancia entre dos notas inmediatas no es siempre la misma. La que existe entre Do-Re, Re-Mi, Fa-Sol, Sol-La y La-Si es la mayor que hay entre ellas, y recibe el nombre de tono. La que existe entre Mi-Fa y Si-Do es la menor, y se la denomina semitono: equivale a la mitad del tono. Hay dos clases de semitonos: el cromático (se produce con el mismo grado, como Fa-Fa#) y el diatónico (se produce entre dos grados, como Mi-Fa o Fa#-Sol).

Guía de formación de acordes

Por Howard Write

Contenido:

1.0 Introducción

1.1. Notación utilizada

En este documento se utilizan dos formas distintas de representar las notas y los acordes: la "notación internacional" y la "notación propia".

1.2. Notación internacional

La notación internacional, ampliamente utilizada (con más o menos variantes o "dialectos"), denomina las notas mediante las ocho primeras letras del alfabeto:

Notación internacional:	C	D	E	F
G	A	B		
		do	re	mi
sol	la	si	fa	

Cuando la nota forma parte de la descripción de un acorde se utiliza en lugar del nombre el intervalo desde la nota base (ej.: Csus2 = acorde do suspendido en 2ª = do, re, sol)

Las alteraciones (sostenidos # y bemoles b) se colocan detrás de la nota (por ejemplo: C# = do sostenido).

Los acordes mayores se representan de igual forma que la nota base correspondiente (C = do mayor), los acordes menores se indican mediante una 'm' (ej.: Cm = do menor), los suspendidos mediante 'sus' (ej.: Csus4 = do suspendido en 4ª), etc. (Véase apéndice C: Los acordes).

1.3. Notación propia

La notación propia parte del nombre de las notas en español (do, re, mi...).

Las alteraciones se colocan delante de la nota, de forma similar a la

escritura de partituras (ej.: .#do = do sostenido).

Los acordes mayores se escriben mediante la nota base en mayúsculas y los menores en minúsculas. Para diferenciar una nota de un acorde, las notas se escriben siempre mediante su nombre (no su intervalo) en minúsculas precedidas de un punto (ej.: .do = nota do, do = acorde do menor).

El resto de acordes se escriben según se indica en el apéndice C: Los acordes. Los casos más explicativos son los siguientes:

Acordes añadidos: se escriben mediante el acorde correspondiente y a continuación la(s) nota(s) añadida(s) precedida(s) por su punto (ej.: Cadd9add13 = DO.re.fa).

Acordes aumentados: estos acordes son "circulares", es decir, que al trasponer un acorde aumentado 4 semitonos el resultado es el mismo acorde de partida, por lo que sólo existen tres acordes aumentados distintos. Estos acordes se escriben con un 3 seguido por la nota base en mayúsculas (ej.: 3DO = 3MI = 3#SOL = .do.mi.#sol)

Acordes disminuidos: de forma análoga a los aumentados, al trasponer un acorde disminuido 3 semitonos se obtiene el mismo acorde de partida, por tanto sólo existen cuatro acordes disminuidos distintos. Estos acordes se escriben con un 4 seguido por la nota base en mayúsculas (ej.: 4DO = 4#RE = 4#FA = 4LA = .do.#re.#fa.la).

Cuando un acorde no se puede formar a partir de ningún otro añadiendo notas, se puede indicar con una letra mayúscula correlativa entre paréntesis seguida de las notas que forman dicho acorde. Si se repite el

mismo acorde en la misma canción sólo se indica la letra entre paréntesis y la formación del acorde se puede indicar al final de la canción.

1.4. Escalas

Lo que caracteriza una escala es el patrón de tonos y semitonos. La escala mayor de una nota se obtiene empezando por dicha nota y aumentando los semitonos indicados a continuación (ejemplo para do, C):

Nota	Distancia	Nota actual
1 (nota base)	0	C .do
2	2 semitonos	D .re
3	4 semitonos	E .mi
4	5 semitonos	F .fa
5	7 semitonos	G .sol
6	9 semitonos	A .la
7	11 semitonos	B .si
8	12 semitonos	C .do

En la notación internacional se llama a las notas, en lugar de por su nombre, por su lugar en la escala, por ej.: "la tercera" o "la séptima".

Sabiendo que se trata de una escala mayor y la nota base, se puede determinar cual es la nota 3ª o la 7ª. Esta misma regla se usa para la notación de los acordes: el acorde mayor está formado por la 1ª, 3ª y 5ª notas.

2.0. Intervalos

Los intervalos son una forma de referirse a las notas en función de las 'distancias' entre ellas.

En la escala mayor la distancia entre la nota base y la segunda es de 2 semitonos (esto se llama "segunda"), la distancia entre la nota base

y la tercera es de 4 semitonos ("tercera") y así consecutivamente.

2.1. Tipos de intervalos

Los intervalos pueden ser de distinto tipo:

Intervalo de 3ª mayor o menor.

Intervalo de 5ª normal (perfecto) o aumentada.

Intervalo de 9ª o de 9ª disminuida.

Todos los cambios consisten en que la distancia o intervalo correspondiente es aumentado o disminuido en un semitono.

Así, una 3ª menor es un semitono menos que una 3ª mayor.
Una 5ª aumentada es un semitono más que una 5ª perfecta.

Un intervalo mayor es un semitono mayor que el intervalo menor.

2.2. Tabla de intervalos

Semitonos	Intervalo
0	Unison
1	2ª disminuida
2	2ª
3	3ª menor
4	3ª mayor
5	4ª perfecta
6	5ª disminuida (ó 4ª aumentada)
7	5ª perfecta
8	6ª menor
9	6ª mayor
10	7ª menor
11	7ª mayor
12	octava
13	9ª disminuida
14	9ª
15	9ª aumentada (ó 10ª menor)
16	10ª mayor
17	11ª
18	11ª aumentada
19	12ª perfecta
20	13ª disminuida
21	13ª

Como resumen, en la notación internacional los acordes se describen utilizando intervalos. Los intervalos determinan la distancia a partir de la nota base. Utilizando la tabla anterior se pueden determinar los semitonos necesarios para alcanzar cualquier intervalo.

Por ejemplo:

Bm7 = 1ª, 3ª menor, 5ª, 7ª menor = B D F# A

Empezando por B: 3ª menor = +3 = D

5ª = +7 = F#

7ª menor = +10 = A

Lo básico para conocer cómo se construye un acorde son las triadas.

3.0. Triadas

Las triadas son los bloques básicos para la formación de acordes.

Una triada es un grupo de tres notas que determinan el sonido básico de un acorde.

3.1. Triadas mayores y menores

Las triadas mayores y menores se forman con las notas 1ª, 3ª y 5ª, pero utilizando una 3ª menor para las triadas menores y una 3ª mayor para las triadas mayores.

En el apéndice B se listan las triadas mayores y menores.

La diferencia entre un acorde y una triada es que el acorde generalmente tiene más de tres notas, repitiendo algunas de ellas.

La nota base debe ser siempre la nota más baja del acorde. Los acordes que tienen otra nota como la más baja se escriben, en notación internacional,

como C/E (C empezando por la nota E). Esto se indica con más detalle en el apartado 7.0.

3.2. Triadas suspendidas

Lo que hay que recordar es que la 3ª ha sido reemplazada por otra nota: la 2ª o la 4ª.

En los acordes mayores y menores es la 3ª la que determina el 'tono' del acorde (mayor o menor). Con triadas suspendidas se tienen acordes que no son mayores ni menores.

Una triada suspendida de 4ª es: 1ª, 4ª, 5ª

Una triada suspendida de 2ª es: 1ª, 2ª, 5ª

Como con los acordes mayores y menores, se doblan las notas de la triada, pero nunca las notas suspendidas, sino solamente se doblan la 1ª y la 5ª.

Por ejemplo:

Asus4 = 1ª 4ª 5ª = A D E = .la.re.mi

Asus2 = 1ª 2ª 5ª = A B E = .la.si.mi

4.0. Acordes séptima

4.1. Séptimas menores

Para los acordes menores hay un tipo común de séptima: la séptima menor, que se forma añadiendo a la triada menor la nota 7ª menor.

Por ejemplo:

Am7 = 1ª, 3ª menor, 5ª, 7ª menor = A C E G

La7 = 1ª, 3ª menor, 5ª, 7ª menor = .la.do.mi.sol

4.2. Acorde menor / séptima mayor

Existe otro tipo de acorde llamado menor / séptima mayor, que se forma con la triada menor añadiendo la séptima mayor:

Por ejemplo:

Am/maj7 = 1ª, 3ª menor, 5ª, 7ª mayor = A C E G#

La.#sol = 1ª, 3ª menor, 5ª, 7ª mayor = .la.do.mi.#sol

4.3. Acordes séptima mayor y menor (ó 7ª dominante)

Con triadas mayores se pueden construir dos tipos de acordes séptima.

Añadiendo a la triada mayor la nota 7ª mayor se obtiene el acorde 7ª mayor.

Añadiendo a la triada mayor la nota 7ª menor se obtiene el llamado acorde 7ª dominante.

Los acordes 7ª mayor se escriben en notación internacional Cmaj7, Dmaj7...

y en notación propia como si fueran acordes añadidos. Los acordes 7ª

dominante o menor se escriben en notación internacional C7, D7... y en notación propia DO7, RE7...

Acorde 7ª mayor = 1ª, 3ª mayor, 5ª, 7ª mayor

Amaj7 = A C# E G#

LA.#sol = .la.#do.mi.#sol

Acorde 7ª = 1ª, 3ª, mayor 5ª, 7ª menor

A7 = A C# E G

LA7 = .la.#do.mi.sol

5.0. Acordes 6ª

Los acordes 6ª se forman añadiendo la nota 6ª a la triada. Pero hay que

notar que la 6ª mayor se añade para construir tanto el acorde 6ª mayor como

6ª menor. La tonalidad mayor o menor proviene de la triada.

Así, para construir una acorde 6ª mayor se parte de la triada mayor y se añade la nota 6ª mayor.

Por ejemplo:

C6 = 1ª, 3ª, 5ª, 6ª = C E G A

DO6 = 1ª, 3ª, 5ª, 6ª = .do.mi.sol.la

Para formar un acorde 6ª menor se parte de la triada menor y se añade la nota 6ª mayor.

Por ejemplo:

Cm6 = 1ª, 3ª menor, 5ª, 6ª = C Eb G A

Do6 = 1ª, 3ª menor, 5ª, 6ª = .do.bmi.sol.la

5.1. Acordes 6ª / 9ª

Los acordes 6ª / 9ª son similares a los acordes 6ª, pero se diferencian en que se les añade una 9ª.

Por ejemplo:

C6/9 = 1ª, 3ª, (5ª,) 6ª, 9ª = C E G A D

DO.la.re = 1ª, 3ª, (5ª,) 6ª, 9ª = .do.mi.sol.la.re

(La nota 5ª puede ser omitida en ocasiones).

6.0. Acordes 9ª, 11ª y 13ª

Para los acordes a los que se añaden notas superiores a la 7ª (por ejemplo 9ª, 11ª y 13ª) hay una regla muy importante: todos estos acordes contienen también la 7ª.

Así como existen tres tipos de acordes 7ª (7ª, 7ª menor y 7ª mayor), se obtienen también tres tipos de acordes 9ª, 11ª o 13ª por adición de la nota correspondiente al acorde 7ª básico.

Para formar un acorde 9ª se añade la 9ª al acorde 7ª.

Para formar un acorde 9ª menor se añade la 9ª al acorde 7ª menor.

Para formar un acorde 9ª mayor se añade la 9ª al acorde 7ª mayor.

Para formar los acordes 11ª se añade la 11ª al acorde 9ª

correspondiente,

pero la mayor parte de las veces la nota 9ª no es necesaria. Por tanto

simplemente se añade la 11ª al acorde 7ª. De forma análoga se forman los

acordes 13ª.

La formación de los acordes 9ª, 11ª y 13ª es la siguiente:

9ª: 1ª, 3ª mayor, (5ª,) 7ª menor, 9ª

11ª: 1ª, 3ª mayor, (5ª,) 7ª menor, 11ª

13ª: 1ª, 3ª mayor, (5ª,) 7ª menor, 13ª

La nota 5ª puede ser omitida.

La formación de los acordes menores 9ª, 11ª y 13ª es la siguiente:

9ª menor: 1ª, 3ª menor, (5ª,) 7ª menor, 9ª

11ª menor: 1ª, 3ª menor, (5ª,) 7ª menor, 11ª

13ª menor: 1ª, 3ª menor, (5ª,) 7ª menor, 13ª

La nota 5ª también puede ser omitida, pero el resto de las notas deben estar en el acorde.

La formación de los acordes mayores 9ª, 11ª y 13ª es la siguiente:

9ª mayor: 1ª, 3ª mayor, (5ª,) 7ª mayor, 9ª

11ª mayor: 1ª, 3ª mayor, (5ª,) 7ª mayor, 11ª

13ª mayor: 1ª, 3ª mayor, (5ª,) 7ª mayor, 13ª

De nuevo, la nota 5ª también puede ser omitida.

Al formar el acorde 13ª, la nota 13ª debe estar colocada a la distancia

correcta (intervalo de 13ª) sobre la nota base. Si se coloca una

octava
inferior el acorde queda convertido en un acorde 6ª.

7.0. Acordes del tipo X/Y

Con los acordes tipo X/Y existe una cierta confusión. Esta notación (no utilizada en la notación propia) significa el acorde indicado antes de la barra (/) pero empezando por la nota indicada detrás de la barra. Por ejemplo: C/G es un do mayor con un sol como nota grave.

Estos acordes pueden tener como nota grave una nota que forma parte del acorde (como en el ejemplo anterior) o una nota que no forme parte del acorde, como por ejemplo E/A.

8.0. Acordes añadidos y acordes cromáticos

8.1. Acordes añadidos

Los acordes con notas añadidas son justamente lo que el nombre indica, y se escriben en notación internacional de esta forma: Cadd2, Cadd4... y en notación propia DO.re, DO.fa...

Consisten en añadir al acorde indicado la nota apropiada. Se pueden añadir notas a acordes mayores, menores o de cualquier otro tipo.

La diferencia entre un acorde añadido (add2, add4) y otro suspendido (sus2, sus4) es que en el acorde suspendido se sustituye la 3ª por la 2ª o por la 4ª y en el acorde añadido, además de la 3ª se incluyen la 2ª o la 4ª respectivamente.

Por ejemplo:

Cadd2 = 1ª, 2ª, 3ª mayor, 5ª = C D E G

(A) = .do.re.sol

DO.re = 1^a, 3^a, 5^a, 9^a = .do.mi.sol.re

DO.re.fa, pero normalmente se utiliza sólo una nota añadida.

8.2. Acordes alterados

D07.bre = D07+.re = 1^a, 3^a mayor, 5^a, 7^a menor+b9^a (13 semitonos) =

.do.mi.sol.bsi.bre

En notación internacional existen varios modos de escribir estos acordes:

$C7\#9 = C7+9 = C7\text{aug}9$ (augmented)

$C7b9 = C7-9 = C7\text{dim}9$ (diminished)

Con estos acordes cromáticamente alterados no existen casi límites en el número de acordes que es posible crear. Muchos de estos son usados en jazz y algunos (como $C7\#9$) aparecen también frecuentemente en temas de rock.

Se pueden formar también acordes con varias alteraciones cromáticas, como por ejemplo $C13b5b9$.

9.0. Acordes disminuidos y aumentados

9.1. Acordes disminuidos

Un acorde disminuido está formado por las siguientes notas: 1ª, 3ª menor, 5ª disminuida, 7ª doble disminuida.

Por ejemplo:

$C\text{dim} = C\ E\flat\ G\flat\ A$

$4DO = .do.bmi.bsol.la$

Un punto de interés es que los intervalos entre las notas sucesivas que forman los acordes disminuidos son siempre de 3ª menor (3 semitonos). Esto significa que:

$C\text{dim} = E\flat\text{dim} = G\flat\text{dim} = A\text{dim} = C\ E\flat\ G\flat\ A$

$4DO = 4bMI = 4bSOL = 4LA = .do.bmi.bsol.la$

Es decir que al tocar un acorde disminuido y trasponerlo 3 semitonos se

obtiene el mismo acorde.

Solamente existen 4 acordes disminuidos distintos, ya que cualquier otro sería una repetición de alguno de estos cuatro:

Cdim, Ddim, Gdim, Adim
4DO, 4RE, 4SOL, 4LA

9.2. Acordes aumentados

Un acorde aumentado está formado por las notas: 1ª, 3ª mayor, 5ª aumentada.

Por ejemplo:

Caug = C E G#

3DO = .do.mi.#sol

De forma análoga a los acordes disminuidos, los intervalos entre las notas del acorde son siempre de 3ª mayor, (4 semitonos) y por tanto se obtiene el mismo acorde al trasponerlo 4 semitonos.

Caug = Eaug = G#aug = C E G#.

3DO = 3MI = 3#SOL = .do.mi.#sol

Solamente existen 3 acordes aumentados distintos, ya que cualquier otro sería una repetición de alguno de estos tres:

Caug, Daug, Faug, Gaug

3DO, 3RE, 3FA, 3SOL

Apéndice A: La escala cromática

Nota(inglés)		Nota(español)	
C		Do	
C#	Db	Do#	Reb
D		Re	

D#	Eb	Re#	Mib
E		Mi	
F		Fa	
F#	Gb	Fa#	Solb
G		Sol	
G#	Ab	Sol#	Lab
A		La	
A#	Bb	La#	Sib
B		Si	

Apéndice B: Las triadas

Triadas mayores

C E G
 Db F Ab
 D F# A
 Eb G Bb
 E G# B
 F A C
 F# A# C#
 G B D
 Ab C Eb
 A C# E
 Bb D F
 B D# F#

Triadas menores

C Eb G
 Db Fb Ab
 D F A
 Eb Gb Bb
 E G B
 F Ab C
 F# A C#
 G Bb D
 Ab Cb Eb
 A C E
 Bb Db F
 B D F#

Apéndice C: Los acordes

Acordes mayores

ALTERACION	INTERVALOS	EJEMPLO
Natural	1-3-5	C (C, E, G)
7 ^a dominante	1-3-5-7b	C7 (C, E, G, Bb)
7 ^a mayor	1-3-5-7	Cmaj7 (C, E, G, B)
6 ^a	1-3-5-6	C6 (C, E, G, A)
6 ^a /9 ^a	1-3-5-6-9	C6/9 (C, E, G, A, D)
9 ^a	1-3-5-7b-9	C9 (C, E, G, Bb, D)

9 ^a mayor	1-3-5-7-9	Cmaj9 (C, E, G, B, D)
11 ^a	1-3-5-7b-11	C11 (C, E, G, Bb, F)
11 ^a mayor	1-3-5-7-11	Cmaj11 (C, E, G, B, F)
13 ^a	1-3-5-7b-13	C13 (C, E, G, Bb, A)
13 ^a mayor	1-3-5-7-13	Cmaj13 (C, E, G, B, A)

Acordes menores

ALTERACION	INTERVALOS	EJEMPLO
Natural	1-3b-5	C (C, Eb, G)
7 ^a dominante	1-3b-5-7b	C7 (C, Eb, G, Bb)
7 ^a mayor	1-3b-5-7	Cmaj7 (C, Eb, G, B)
6 ^a	1-3b-5-6	C6 (C, Eb, G, A)
6 ^a /9 ^a	1-3b-5-6-9	C6/9 (C, Eb, G, A, D)
9 ^a	1-3b-5-7b-9	C9 (C, Eb, G, Bb, D)
9 ^a mayor	1-3b-5-7-9	Cmaj9 (C, Eb, G, B, D)
11 ^a	1-3b-5-7b-11	C11 (C, Eb, G, Bb, F)
11 ^a mayor	1-3b-5-7-11	Cmaj11 (C, Eb, G, B, F)
13 ^a	1-3b-5-7b-13	C13 (C, Eb, G, Bb, A)
13 ^a mayor	1-3b-5-7-13	Cmaj13 (C, Eb, G, B, A)

Otros acordes

ALTERACION	INTERVALOS	EJEMPLO
Suspendida en 2 ^a	1-2-5	Csus2 (C, D, G)
Suspendida en 4 ^a	1-4-5	Csus4 (C, F, G)
Alterado	1-3-5-7b-9#	C7#9 (C, E, G, Bb, D#)
o C7+9 o C7aug9		
Alterado	1-3-5-7b-9b	C7b9 (C, E, G, Bb, Db)
o C7-9 o C7dim9		
Aumentado	1-3-5#	Caug (C, E, G#) o C+
Disminuido	1-3b-5b-6	Cdim (C, Eb, Gb, A) o C-
C-		
Añadido	1-3-5-9	Cadd9 (C, E, G, D)

Carta de Acordes

Autor desconocido

Mi intencion al idear esta Carta de acordes, no es restar valor a los tantos libros ya editados sobre el tema, por autores nacionales o extranjeros. Se trata simplemente de sintetizar, en la forma más perfecta posible algo que se podría considerar interminable, ya sea por las inversiones en sus distintos grados que puede sufrir un acorde determinado como tambien por los cambios de la digitacion en el instrumento.

Mi preocupación principal es lograr que el aficionado pueda deducir y componer sin ayuda, con cierta facilidad el acorde que necesita, sea cual fuere, sin recurrir a esos libros tan amplios a que me refería y que en algunos casos inducen a creer que el asunto es mas dificil de lo que realmente resulta. Esta preocupación se origina en la comprobacion, despues de muchos años de enseñanza, de que algunos alumnos y aficionados deben recurrir a un libro de 2000 o 5000 acordes para encontrar la posición que buscan .

He confeccionado dos diagramas para el análisis de todos los grados, partiendo de una posicion dada. El primero considerando la sexta cuerda como tónica y el otro considerando la quinta. Estos diagramas serán de suma utilidad para comprender donde se encuentran los grados que se emplean para formar un acorde.

Diagrama demostrativo de la ubicación de los grados partiendo de una tonalidad dada con tónica en sexta cuerda. Ejemplo en Sol

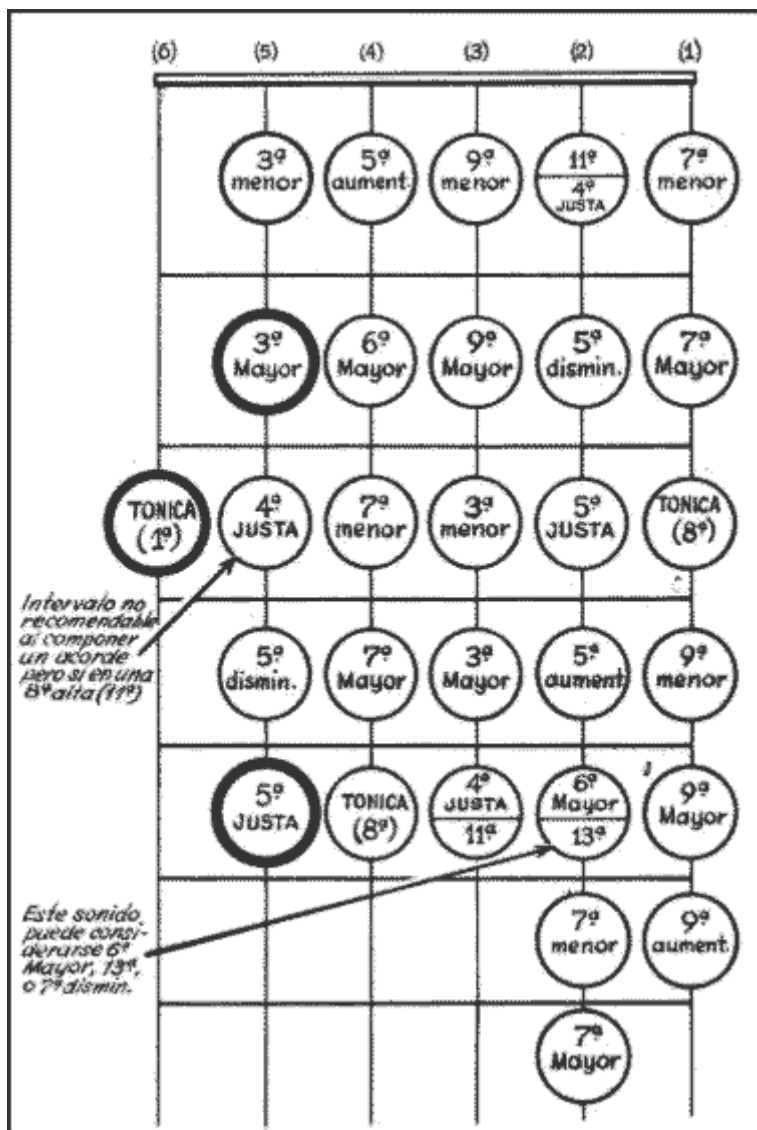


Diagrama demostrativo de la ubicación de los grados partiendo de una tonalidad dada con tónica en quinta cuerda. Ejemplo en Do

(6)	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)
		3º menor	5º aument.	TONICA 8º	4º JUSTA 11º
		3º Mayor	6º Mayor	9º menor	11º aument. 5º dism.
	TONICA (1º)	4º JUSTA	7º menor	9º Mayor	5º JUSTA
		5º dismin.	7º Mayor	9º aument. 3º menor	5º aument.
		5º JUSTA	TONICA (8º)	3º Mayor	6º Mayor 13º
		5º aument.		4º JUSTA 11º	7º menor
					7º Mayor

Intervalo no recomendable al componer un acorde, pero si es una 3ª alta (11º)

Lecciones

Lista de Acordes

Autor desconocido

NOMENCLATURAS

O= INDICA EN DONDE SE DEBE PISAR LA CUERDA

X= INDICA QUE ESA CUERDA NO SE DEBE PISAR NI TOCAR

\O_X_O/ <- LAS O INDICA CUERDA AL AIRE
 NUMERO DEL TRASTE EN QUE EMPIEZA -> 2|0000| <- INDICA
 CEJILLA

EL ACORDE EN ESTE CASO DESDE EL 2. | | | | |
 | O | | | |
 | | | | O |
 A = LA

O_O_O_/	\ X_____/	\O_O_O_/	\X_____/
	1	1 O	2 0 0 0 0 0
0 0 0	O O	O	O
		O	O
	0 0 0		O
A = LA	B = SI	C = DO	D = RE

O_X_O_/	\ ____OO_/	\ O_____/	\ _OO_____/
0 0 0 0	1 O	3 0 0 0 0 0 0	1
	O		O O

O	O O	OOO	O
O			
A =LA	B#5=SI#5	C =DO	D =R
_____/	\ _X__O_/_	\ ____O__O/_	\ XOO____/_
000000	1 <u>Ö</u>	1 <u>Ö</u>	1
O		O	O
OO	O O	OO	O
A =LA	B#5=SI#5	C =DO	D =R
XO____O/_	\ _X__O_/_	\ _X__O__O/_	\ XO____/_
	1 O	1 <u>Ö</u>	1
OOO	O O O	O	O
		O	O
			O
A =LA	B/A=SI/LA	C =DO	D =R
X__XX_/_	\ XO__O_/_	\ X__O__O/_	\ XXO____/_
000000	1 O	1 <u>Ö</u>	1
O	O O	O	O
		O	O
O			
A =LA	B/A=SI/LA	C =DO	D =R
XO____/_	\ X__O_/_	\ X____O/_	\ XXO____/_
O	1 O	3000000	500000
OO	O O O		
O		OOO	OO
A#5=LA#5	B/A=SI/LA	C =DO	D =R
XOX____/_	\ X____/_	\ X____O/_	\ XXO____/_
O	1	1 OO	1
OO	O O O	O	

		O	O O
	O O		
A#5=LA#5	B/A=SI/LA	C#5=DO#5	D#5=R#5
XO__O/	\ XX____/	\XX__XO/	\ XO____/
O	1	4 0 0 0 0 0 0	2 0 0 0 0 0
O O		O	O
			O O
	O O O		
A/A=LA/LAb	B/A=SI/LAb	Cb5=DOb5	D/B=R/SI
OO__O/	\ X____/	\ OO_O__/	\ X_O_O_/
	1	1 O	1
O O	O O O	O	O O
		O	
O	O O		
A/B=LA/SI	B/E=SI/MI	C/A=DO/LA	D/B=R/SI
XO__OO/	\ XX____O/	\ XO_O_O_/	\ X_O____/
0 0 0 0 0 0	1	1 O	1
O		O	O O
O			O
	O O O		
A/B=LA/SI	B/E=SI/MI	C/A=DO/LA	D/B=R/SI
XOO__O/	\ X__X_/	\ XO____/	\ X____/
	1	1 O	1
O O	O O	O O	O O
		O	O
	O O		O
A/D=LA/RE	B5 =SI5	C/A=DO/LA	D/B=R/SI
XXO__O/	\ XX____/	\ XO____/	\ XXO_O_/
	1	5 0 0 0 0 0 0	1
O O			O

	0 0 0 0	0	
A/D=LA/RE	B6 =SI6	C/A=DO/LA	D/B=R /SI
XXO ___/	\ _X _O_/	\ O _ 0 0 0/	\ XOO ___/
0 0 0 0 0 0	1 0	1	1 0
0	0 0 0	0	0
		0	
A/D=LA/RE	B7 =SI7	C/B=DO/SI	D/C=R /DO
XXO ___/	\ XO _O_/	\ X _O _O/	\ X _X ___/
0 0 0 0 0 0	1 0	1 0	1
0	0 0	0 0	0
			0 0
A/D=LA/RE	B7 =SI7	C/B=DO/SI	D/C=R /DO
_X ___O/	\ X ___O_/	\ X ___/	\ XXO ___/
	1 0	3 0 0 0 0 0 0	1
0 0 0	0 0 0	0	0 0
0		0	
		0	
A/G=LA/SOL	B7 =SI7	C/B=DO/SI	D/D=R /REb
XO _O _O/	\ X ___/	\ X ___/	\ OOO ___/
	1	3 0 0 0 0 0 0	1
0 0	0 0 0		0
		0 0	0
	0 0		
A/G=LA/SOL	B7 =SI7	C/B=DO/SIb	D/E=R /MI
XO ___/	\ OO ___O/	\ _XOO _O/	\ OO ___/
	1	1 0	1
0 0 0			0

O		O	O
	O O O		O
A/G=LA/SOL	B7/ad= SI7/add11	C/D=DO/RE	D/E=R /MI
OX ____ O/	\ O ____ O /	\ X _OO _O/	\ _XO ____ /
	1 O	1 O	1
O O	O O O		O O
		O	O
O			
A/G=LA/SOLb	B7/ad= SI7/add11	C/D=DO/RE	D/E=R /MI
_X ____ O/	\ XO ____ OO/	\ X _O _O/	\ XO ____ /
	1	1	1
O O O O		O	O O
		O O	O
	O O		
A/G=LA/SOLb	B7sus= SI7sus4	C/D=DO/RE	D/E=R /MI
XO ____ O/	\ X ____ /	\ X _O _/	\ XX ____ /
	2 O O O O O O	1	1
O O		O	O O
	O	O O O	O
O	O		
A/G=LA/SOLb	B7sus= SI7sus4	C/D=DO/RE	D/E=R /MI
XX ____ /	\ _X _OOO/	\ XXOO _O/	\ X ____ /
	1 O	1 O	2 O O O O O
O O O O			O
	O		O
			O
A/G=LA/SOLb	Baug/= SIAug/MI	C/D=DO/RE	D/E=R /MI
____ XX /	\ XX _OOO/	\ XXO ____ /	\ X ____ X /
O O O O O O	1 O	3 O O O O O O	7 O O O O O

00		00	00
A5 =LA5	Baug/= SIAug/MI	C/D=DO/RE	D/E=R /MI
XO__XO/	_____/	\ X____O/	\ _X_O_/
	100 0	1000000	300000
00			0
	000	00	0
		0	
A5 =LA5	Bb =SIb	C/D=DO/RE	D/G=R /SOL
__XXO/	\ X____/	\ X__XO/	\ _XO_/
000000	1 0 0	5000000	1
			0
00	000		0 0
A5 =LA5	Bb =SIb	C/D=DO/RE	D/G=R /SOL
00____/	\ XXO____/	\ X__O_O/	\ ____X_/
	1	1 0	500000
0000			
	00	00	00
A6 =LA6	Bb =SIb	C/F=DO/FA	D5 =R 5
0X__O/	\ XXO____/	\ XX_O_O/	\ X00____/
	1	1 0	200000
00	0		0
	00	0	
0			
A6 =LA6	Bb#=SIb#5	C/F=DO/FA	D5 =R 5
_X__O/	\ XXO_XO/	\ X__X_/	\ XO____/
	1	3000000	1
0 000			

	O	O O	O
			O O

A6 =LA6	Bbb=SIbb5	C5 =DO5	D6 =R 6
---------	-----------	---------	---------

XO _ _ O /	\ _ _ _ _ /	\ O O _ O /	\ X _ O _ O /
	1 O O O	1 O	1
O O	O	O	O O
	O O	O	
O			

A6 =LA6	Bb/=SIb/LA	C6 =DO6	D6 =R 6
---------	------------	---------	---------

XX _ _ _ /	\ X _ _ _ _ /	\ X O _ O _ O /	\ X _ _ _ _ /
	1 O O O	1 O	1
O O O O		O	O O
	O O		O
			O

A6 =LA6	Bb/=SIb/LAb	C6 =DO6	D6 =R 6
---------	-------------	---------	---------

O O _ O _ /	\ XX _ _ _ _ /	\ X O _ _ _ /	\ XX O _ O _ /
	1	1 O	1
O O O		O O	O
	O O O	O	
	O		

A6/=LA6/7	Bb/=SIb/LAb	C6 =DO6	D6 =R 6
-----------	-------------	---------	---------

_ _ O _ O /	\ XX O _ _ _ /	\ X O _ _ _ /	\ O O _ _ _ /
O O O O O O	6 O O O O O O	5 O O O O O O	1
O			O
O O			O
		O	O

A6/7s= LA6/7sus	Bb/=SIb/REb	C6 =DO6	D6/ad RE6
-----------------	-------------	---------	-----------

XO _ O _ /	\ X _ _ _ _ O /	\ X _ _ _ _ O /	\ O _ O _ O /
	1 O	5 O O O O O O	1
O O			O O

O	O O O	O	
		O	

A6/7s= LA6/7sus	Bb/=SIb/MI	C6/ad= DO6/add9	D6/ad	RE6
-----------------	------------	-----------------	-------	-----

X _ _ _ O /	\ _ _ _ _ _ /	\ X _ _ _ _ _ /	\ X O O _ _ _ /
	3 0 0 0 0 0 0	3 0 0 0 0 0 0	1 O
O O O			O
O	O	O O	

A7 =LA7	Bb/=SIb/SOL	C7 =DO7	D7 =R 7
---------	-------------	---------	---------

X O _ _ O /	\ XX _ _ _ _ /	\ X _ _ _ _ _ /	\ X _ X _ _ _ /
	1	3 0 0 0 0 0 0	1
O O			O
	O O O O	O	O O
		O	

A7 =LA7	Bb/=SIb/SOL	C7sus= DO7sus4	D7 =R 7
---------	-------------	----------------	---------

X O _ _ _ _ /	\ _ _ _ _ XX _ /	\ O _ X _ _ _ /	\ X _ _ _ _ _ /
	6 0 0 0 0 0 0	1	5 0 0 0 0 0
O O O		O	
O	O O	O O O	O O

A7 =LA7	Bb5=SIb5	C9 (b5= DO9 (b5)	D7 =R 7
---------	----------	------------------	---------

O _ O _ _ /	\ _ _ _ _ _ _ /	\ _ X O O _ O /	\ XX O _ _ _ /
O O	3 0 0 0 0 0 0	1 O	1 O
O			O
O	O	O	

A7 (#5= LA7 (#5)	Bb6=SIb6	Cad=DOadd9	D7sus	RE7
------------------	----------	------------	-------	-----

X O O O _ O /	\ XX _ _ _ _ _ /	\ X _ O O _ O /	\ O O O _ _ _ /
	1	1 O	1 O
O			O

	0000	0	

A7/ad=	LA7/add11	Bb6=SIb6	Cad=DOadd9	D9 =R 9
--------	-----------	----------	------------	---------

XO_o_o/	\ X_____/	\ X_o_o/	\ _XO____/
	1	1	1 0
0		0	0 0
0	00000	0 0	

A7sus=	LA7sus4	Bb6/a= SIb6/add9	Cad=DOadd9	D9 =R 9
--------	---------	------------------	------------	---------

XO_o_o/	\ X_____/	\ X_o_o/	\ X_____/
	1 0 0 0	1	500000
0		0	
00	0 0	0 00	0 0

A7sus=	LA7sus4	Bb7=SIb7	Cad=DOadd9	D9 =R 9
--------	---------	----------	------------	---------

XO_____/	\ XX_____/	\ XXOO_o/	\ o_X____/
	1	1 0	1
00			
00	000		0 00
	0		

A7sus=	LA7sus4	Bb7=SIb7	Cad=DOadd9	D9 (#5 RE9
--------	---------	----------	------------	------------

_XOO_o/	\ X_____/	\ XXO____/	\ 000____/
000000	1 0 0 0	3000000	1
			0
0	0	00	0
	0		

A7sus=	LA7sus4	Bb7su= SIb7sus4	Cad=DOadd9	Dad=R add9
--------	---------	-----------------	------------	------------

XOOOXO/	\ X____o/	\ X____o/	\ OO____/
	1 0	10000000	1
			0

	0 0 0	0 0	0
		0	0

A7sus= LA7sus4 Bbadd= SIbadd#11 Cad=DOadd9 Dad=R add9

o o _ _ o /	\ _ x _ _ o /	\ x _ _ o o /	\ _ x o _ _ /
	1	1	1
0 0	o	0	o 0
	0 0	0 0	0
0	0		

Aad=LAadd9 Bbaug= SIbaug/MI Cad=DOadd9 Dad=R add9

x o _ _ o o /	\ x x _ _ o /	\ x _ _ x o /	\ x o _ _ _ /
o o o o o o	1	5 0 0 0 0 0 0	1
0	0		0 0
	0 0		0

Aad=LAadd9 Bbdim= SIbdim/DO Cad=DOadd9 Dad=R add9

x x o _ _ /	\ x x o _ _ o /	\ x x _ _ _ /	\ x x _ _ _ /
0	1	1 0 0	1
0 0	0	0 0	0 0
	0		0

Aaug/= LAaug/RE Bbdim= SIbdim/RE Cdim/= DOdim/LA Dad=R add9

o _ o _ o /	\ x _ o _ o /	\ x x _ _ _ /	\ x _ _ _ _ /
o 0	1 0	1 0 0 0	2 0 0 0 0 0
0	0 0	0	0
0			0
			0

Aaug/= LAaug/SOL Bbdim= SIbdim/SOL Cdim/= DOdim/LAb Dad=R add9

_ _ _ _ _ /	\ x x _ _ _ /	\ x x _ _ _ /	\ x _ _ x _ /
o o o o o o	1	4 0 0 0 0 0 0	7 0 0 0 0 0
0	0 0	0	

00	0 0		0

Ab =LAb Bbdim= SIbdim/SOL Cdim/= DODim/LAb Dad=R add9

x____o/	\ _____/	\ x____/	\ _x____/
00	1	2000000	1
0	0 0 00		0
0	0	0 0	00
	0	0 0	0

Ab#=LAb#5 Bbdim= SIbdim/SOLb Cdim/= DODim/RE Daug/ REa

xx____/	\ xx____o/	\ xx____/	\ _____/
0 0	1	1 0 0	400000
0	0	0 0	
	0		000
0	0		

Ab/=LAb/LA Bbdim= SIbdim/SOLb Cdi=DODim7 Db =R b

x____/	\ x_o_o/	\ x____/	\ x____/
000000	1 0	3000000	1 0
0	0 0	0	0
0		00	0
			0

Ab/=LAb/FA Bbdim= SIbdim7 Cm =DOm Db =R b

xx____/	\ xx____/	\ xx____/	\ x____/
0000	1	3000000	400000
	0 0	0	
	0 0	00	000

Ab/=LAb/FA Bbdim= SIbdim7 Cm =DOm Db =R b

xx____/	\ _____/	\ xx____/	\ xx____/
000	100 0	1 0 0	1 0
0	0	0	0

	0 0	0	0

Ab/=LAb/SOLb	Bbm=SIbm	Cm/=DOm/LA	Db =R b
--------------	----------	------------	---------

XX____/	\ X____/	\ X____/	\ XX____/
000000	1 0 0 0	3000000	400000
0	0	0	
	0	0	0 0 0

Ab/=LAb/SOLb	Bbm/A= SIbm/LAb	Cm/=DOm/SIb	Db =R b
--------------	-----------------	-------------	---------

____XX /	\ XXO____/	\ XX____/	\ XO____/
000000	6000000	1 0 0	1
		0	0 0
0 0		0	0

Ab5=LAb5	Bbm=SIbm/RE	Cm6=DOm6	Db#=R b#5
----------	-------------	----------	-----------

X_____/	\ XX____/	\ X_____/	\ XOX____/
000000	1	3000000	1
0	0 0	0	0 0
0	0 0	0	

Ab6=LAb6	Bbm/G= SIbm/SOLb	Cm7=DOm7	Db#=R b#5
----------	------------------	----------	-----------

XX____/	\ X____/	\ O__O O O/	\ XX_O__/
0 0 0 0	1 0 0 0	1	1
	0	0	0
	0	0	0

Ab6=LAb6	Bbm=SIbm7	Cma=DOmaj7	Dbb=R bbb5
----------	-----------	------------	------------

XX____/	\ ____/	\ X__O__O/	\ X____O__/
0 0 0 0	1 0 0 0	1 0	1
0	0	0 0	

	O O		O
			O O

Ab7=LAB7	Bbmaj= SIbmaj7	Cma=DOmaj7	Db/=Rb/SI
----------	----------------	------------	-----------

XX____/	\ X____/	\ X____/	\ X____/
000000	3000000	3000000	1 O O
O		O	O
	O	O O	O

Ab7=LAB7	Bbmaj= SIbmaj9	Cma=DOmaj7	Db/=Rb/SI
----------	----------------	------------	-----------

O _ O _ OO/	\ XX____/	\ X _ OOOO/	\ X____/
O	1 OO	1	1 O
O			O
	OO	O	OO

Abdim= LABdim/MI	Bbsus= SIbsus2	Cma=DOmaj7	Db/=Rb/DO
------------------	----------------	------------	-----------

O ____ O/	\ X____/	\ X _ O _ /	\ X____/
O	3000000	1 OO	400000
OO			O
O	O	OO	O O
	O		

Abdim= LABdim/MI	Bbsus= SIbsus2/SOL	Csu=DOsus	Db/=Rb/DO
------------------	--------------------	-----------	-----------

X _ O _ O/	\ X____/	\ XX _ O _ /	\ X ____ X /
O	1 O O O	1 OO	400000
O			
O	O	O	OO
	O		

Abdim= LABdim/MI	Bbsus= SIbsus4/LAb	Csu=DOsus	Db5=Rb5
------------------	--------------------	-----------	---------

XXO _ OO/	\ ____/	\ X ____ X /	\ X____/
O	1 O O	3000000	1 O O
	O O		O

	O O	O O O	O

Abdim= LAbdim/MI Bdim/= SIdim/LA Csu=DOsus2 Db6=R b6

XXO ___/	\ X _ O _ O /	\ X _ O O ___/	\ X ___ O /
	1 O	1	1
	O O		
		O O O	O
O O O			O O

Abdim= LAbdim/MIb Bdim/= SIdim/LA Csu=DOsus2 Db7=R b7

X _ O _ O /	\ XXO _ O /	\ X ___ /	\ XXO ___ /
O O	1 O	3 0 0 0 0 0 0	1
O	O		O O
		O O	

Abdim= LAbdim/FA Bdim/= SIdim/LA Csu=DOsus2 Dbaug REb

XXO _ O /	\ X _ O _ O /	\ XXO ___ /	\ _ O _ O /
O O	1 O O	1 O	1 O
	O	O	O
		O	O

Abdim= LAbdim/FA Bdim/= SIdim/LAb Csus2= DOsus2/LA Dbaug REb

XX ___/	\ XXO _ O /	\ ___ O O O /	\ _ X ___ /
	1 O O	1	1
			O O O
O O		O O O	O
O O			

Abdim= LAbdim/FA Bdim/= SIdim/LAb Csus2= DOsus2/SI Dbdim REb

X _ O _ O /	\ XX ___/	\ X _ O O O /	\ XO _ O /
O O	1	1	1
O			O O

	O O	O O	
	O O		

Abdim= LAbdim7 Bdim/= SIdim/LAb Csus2= DOsus2/SI Dbdim REb

XXO _ O _ /	\ _ XOOO _ /	\ _ XOO _ O /	\ XO _ _ _ /
O O	1 O	1 O	1
			O O O
	O	O	

Abdim= LAbdim7 Bdim/= SIdim/SOL Csus2= DOsus2/MI Dbdim REb

XX _ _ _ /	\ _ _ OOO _ /	\ X _ OO _ O /	\ O _ _ O _ /
	1 O	1 O	1
	O		O O O
O O	O	O	
O O			

Abdim= LAbdim7 Bdim/= SIdim/SOL Csus2= DOsus2/MI Dbdim REb

XX _ _ _ /	\ XXOOO _ /	\ X _ O _ O /	\ X _ O _ /
O O O O O O	1 O	1	1 O
		O	O O
O		O O	

Abm=LABm Bdim/= SIdim/SOL Csus2= DOsus2/MI Dbdim REb

XXO _ _ /	\ X _ O _ O /	\ X _ O _ /	\ XX _ _ _ /
	1 O O	1	1
	O	O	O O
		O O O	O
O O O			

Abm=LABm/RE Bdi=SIdim7 Csus2= DOsus2/MI Dbdim REb

O _ _ OO /	\ XXO _ O _ /	\ XXOO _ O /	\ _ XOO _ /
O O	1 O O	1 O	1
O			O

			0

Abm=LABm/MI	Bdi=SIIdim7	Csus2= DOsus2/MI	Dbdim	REb
-------------	-------------	------------------	-------	-----

OX__O/	\ XX____/	\ XXO__/	\ XXOO__/
000000	1	3000000	1
			0
0	0 0	0 0	
	0 0		

Abm=LABm/MI	Bdi=SIIdim7	Csus2= DOsus2/MI	Dbdim	REb
-------------	-------------	------------------	-------	-----

XX__OO/	\ _____/	\ X__O/	\ X__O__/
0 0	1	10000000	1 0
	0 0 0		0 0
	0	0 0	
	0 0	0	

Abm=LABm/MI	Bm =SIm	Csus2= DOsus2/MI	Dbdim	REb
-------------	---------	------------------	-------	-----

XX____/	\ X____/	\ X__XO/	\ XX____/
	1	5000000	1
	0 0		0 0
	0		0
0 0 0 0	0 0		

Abm/G= LABm/SOLb	Bm =SIm	Csus2= DOsus2/MI	Dbdim	REb
------------------	---------	------------------	-------	-----

XX____/	\ XXO__/	\ __OO__/	\ X____/
	1	1 0 0	400000
	0		0
	0	0 0	0 0
0 0 0 0	0		

Abm=LABm7	Bm =SIm	Csus2= DOsus2/FA	Dbm=REbm
-----------	---------	------------------	----------

XX____/	\ XO____/	\ _X____/	\ XX____/
000000	1	1 0 0	1 0
	0	0	0 0

00	0	0 0	
	00		

Abs=LAbsus Bm/=SIm/LA Csus4= DOsus4/LA Dbm=Rbm

X_____/	\ X_o_o_/	\ XX_____/	\ X__X_/
0 0 0	1	1 0	400000
	0 0 0	0	
0		0 0	00
0			

Absus= LAbsus2/FA Bm/=SIm/LA Csus4= DOsus4/LA Dbm=Rbm

XX_____/	\ X_o_____/	\ X__oo_____/	\ XO_____/
0 0	1	1	1 0
0	0 0 0		0 0
	0	00 0	
0			

Adim/= LAdim/LAb Bm/=SIm/LA Csus4= DOsus4/SI Dbm=Rbm/L

O_x_o_/	\ X_____/	\ X_____/	\ o_____/
	1	3000000	1 0
0	0 0 0		00 0
0	0	0	
0	0	0	

Adim/= LAdim/MI Bm/=SIm/LA Csus4= DOsus4/SIbDbm=Rbm/S

XX_____/	\ XXO_o_____/	\ __oo_____/	\ X_____/
0 0 0	1	1 00	400000
0	0 0		0
		00	0

Adim/= LAdim/FA Bm/=SIm/LA Csus4= DOsus4/RE Dbm=Rbm/S

XX_____/	\ __ooo_____/	\ X_o_o_____/	\ o_____/
000000	1	1 0	1 0
0	00		00 0

O	O	O O	

Adim/= LAdim/FA Bm/=SIm/SOL Csus4= DOsus4/MI Dbm=Rbm7

XX____/	\ ____OO____/	\ XX_O_O_/	\ X____/
O O	1	1 O	400000
O	OO		O
O	OO	O	O

Adim/= LAdim/SOL Bm/=SIm/SOL Csus4= DOsus4/MI Dbm=Rbm7

XX____/	\ ____OOO____/	\ O__O__/
O O	1	1
O O	O O	O O O
	O	

Adim/= LAdim/SOLb Bm/=SIm/SOL Dbm7 (REb7

XX____/	\ XX____/	\ X____/
O O	1	1 O
O O		O
	OO	O O
	OO	

Adi=LAdim7 Bm/=SIm/SOL Dbmaj REb7

XO__O_/	\ XO____/	\ X____/
O	1	400000
OO	O	O
	O	O O
	OO	

Am =LAm Bm7=SIm7 Dbmaj REb7

XO____/	\ X_O_O_/	\ XX____/
000000	1	400000
	O O O	

O		O O
Am =LAm	Bm7=SI m7	Dbsus REb
x _ _ _ O /	\ x _ O _ _ /	\ XX _ _ _ /
O	1	1
O O	O O O	O
O	O	O
		O
Am =LAm	Bm7=SI m7	Dbsus REb
oo _ _ oo /	\ x _ _ _ _ /	\ x _ O _ O /
oooooooo	1	1 O
	O O O	O
O	O	
	O	
Am/=LAm/ SI	Bm7=SI m7	Ddim/ RED
x _ _ _ oo /	\ xxO _ _ O /	\ xxO _ O /
	1	1 O
O O	O O	
O		
Am/=LAm/ SI	Bm7=SI m7	Ddim/ RED
xxO _ _ O /	\ _ _ _ _ _ /	\ XX _ _ _ /
O	1 O O	1
O	O O	
	O O	O O
		O
Am/=LAm/ RE	Bm7 (b= SI m7 (b5)	Ddim/ RED
xxO _ _ _ /	\ x _ O _ O _ /	\ x _ _ _ _ /
oooooooo	1 O	1 O O
	O O	

		O O
Am/=LAm/RE	Bm7 (b= SIm7 (b5)	Ddim/ REd
o _ x _ o /	\ xxo _ o _ /	\ xx _ _ /
	1 0	1
O	O	
O		O O O
O		
Am/=LAm/Mib	Bm7 (b= SIm7 (b5)	Ddim/ REd
oo _ _ o /	\ oo _ _ _ /	\ xxo _ _ /
O	1	1 O
O	O O	
O	O	
	O	
Am/=LAm/FA	Bm7/a= SIm7/add11	Ddim/ REd
_ _ _ o /	\ o _ o _ o _ /	\ x _ o _ o _ /
O O	1	1 O
O	O O O	O
O O		
Am/=LAm/FA	Bm7/a= SIm7/add11	Ddi=Re dim7
x _ _ o /	\ x _ _ _ _ /	\ xxo _ o _ /
O O	1	1 O
O O	O O	
	O O	
	O	
Am/=LAm/FA	Bmaj7= SImaj7/#11	Ddi=Re dim7
xx _ _ _ /	\ _ _ _ xxo /	\ xx _ _ _ /
O O	7 O O O O O O	1
O O		

	0 0	0 0
		0
Am/=LAm/FA	Bsu=SI sus	Ddi=R dim7
XX _ _ O/	\ X _ _ XO/	\ XOO _ /
0	1	1
0	0	0
0		0
	0 0	
Am/=LAm/FA	Bsu=SI sus	Dm =R m
OO _ O _ /	\ X _ _ X /	\ _ _ _ _ /
0	1	7 0 0 0 0 0
0	0	0
0		0 0
	0 0 0	
Am/=LAm/SOL	Bsu=SI sus2	Dm =R m
XO _ O _ O/	\ XX _ _ _ /	\ _ _ _ _ _ /
0	1	1 0
0	0 0	0 0
		0 0
	0 0	
Am/=LAm/SOL	Bsu=SI sus2	Dm/=R m/SI
XO _ _ _ /	\ X _ _ XO/	\ X _ O _ O /
0	1	1
0 0		0 0
0		
	0 0 0	
Am/=LAm/SOL	Bsus2= SI sus2/MI	Dm/=R m/SI
XO _ _ _ /	\ XO _ _ OO/	\ XXO _ O /
0 0 0 0 0 0	1	1
		0

O	O O	

Am/=LAm/SOL	Bsus4= SIsus4/LA	Dm/=Rm/SI
-------------	------------------	-----------

XO ____/	\ X ____/	\ ____/
O	2000000	100
O O O		O
	O	O O
	O	

Am/=LAm/SOLb	Bsus4= SIsus4/LA	Dm/=Rm/SI
--------------	------------------	-----------

XX ____/	\ O ____ O /	\ X ____/
O	1 O	500000
O O O	O O O	O
		O

Am/=LAm/SOLb	Bsus4= SIsus4/LAb	Dm/=Rm/DO
--------------	-------------------	-----------

XO ____/	\ OX ____ OO/	\ XXO ____/
O	1 O	1 O
O O O		O
	O	

Am6=LAm6	Bsus4= SIsus4/LAb	Dm/=Rm/DO
----------	-------------------	-----------

XX ____/	\ ____ OO/	\ XXO ____/
O	1 O	500000
O O O	O O O	O

Am6=LAm6	Bsus4= SIsus4/LAb	Dm/=Rm/DO
----------	-------------------	-----------

OO O ____/	\ X ____ XO/	\ XXO ____/
O	1	1
O		O O

O		
	O O O	

Am7=LAm7	Bsus4= S I sus4/REb	Dm/=R m/REb
----------	---------------------	-------------

xO _ O _ O/	\ X _ _ _ /	\ XX _ _ _ /
O	1	6 O O O O O
O	O O O	O O
	O O	

Am7=LAm7	Bsus4= S I sus4/MIb	Dm/=R m/MIb
----------	---------------------	-------------

xO _ _ _ /	\ XX _ _ _ O/	\ X _ O _ O /
O	1	1
O O		O O
O		
	O O O	

Am7=LAm7	Bsus4= S I sus4/MIb	Dm6=R m6
----------	---------------------	----------

xO _ _ _ /	\ O _ _ O O /	\ XXO _ O /
O O O O O O	1	1
	O O O	O
O		

Am7=LAm7	Bsus4= S I sus4/SOL	Dm6=R m6
----------	---------------------	----------

XX _ _ _ /	\ O _ _ O O O /	\ X _ _ _ /
O O	1	5 O O O O O
O	O	O
O		O
	O	

Am7 (b= LAm7 (b5)	Bsus4= S I sus4/SOL	Dm7=R m7
-------------------	---------------------	----------

x _ _ _ O/	\ OX _ _ _ O/	\ XXO _ _ /
O O O O O O	1	1 O
		O

O		
O	O	

Am7/a=	LAm7/add11	Bsus4=	SIsus4/SOL	Dm7=R	m7
--------	------------	--------	------------	-------	----

xO _ _ O/	\ _ _ _ 000/	\ XXO _ _ /
O	1	500000
O O	000	O

Ama=LAmaj7	Bsus4=	SIsus4/SOL	Dm7=R	m7
------------	--------	------------	-------	----

xO _ _ _ /	\ XXO _ _ /
000000	1 O
O	
O	

Amin/=	L Amin/maj9	Dm7 (b	REm
--------	-------------	--------	-----

00 _ _ O/	\ _ XO _ _ /
	1 O
00	O
O	O

Asu=LAsus	Dm7/a	REm
-----------	-------	-----

xO _ _ O/	\ XXO _ _ /
	14000000
00	
O	

Asu=LAsus	Dma=R	maj7
-----------	-------	------

_ _ _ XO/	\ XXO _ _ /
000000	1
	O O

| | 00 | |
| | | | |

| | | |
| | | |

Asu=LAsus

Dma=R maj 7

x00 _ o/
		0	
			0

\ xx0 _ /
1 | | | |
| | | 00
| | | |
| | | |

Asu=LAsus

Dmin/ RE m

oo _ oo/
		00	

\ _x00 _ /
300000
| | | |
0 | | | |
| | | |

Asu=LAsus2

Dsu=R sus

oo _ oo/
		0	
		0	

\ _000 _ /
1 | | | |
| | | |
0 | | | 0
| | | |

Asu=LAsus2

Dsu=R sus

o _ oo/
	000		

\ x000 _ /
1 | | | |
| | | |
| | | 0
| | | |

Asu=LAsus2

Dsu=R sus

x0 _ oo/
| | | | |
| | | 00 | |

\ xx0 _ /
1 | | | |
| | | 0 |

	O
Asu=LAsus2	Dsu=R sus
xx__oo/	\ ____x/
	500000
oo	
	oo
Asu=LAsus2	Dsu=R sus2
xo__oo/	\ xoo__/
O	1
O	O
	O
Asus2= LAsus2/LAb	Dsu=R sus2
oo__oo/	\ oo__/
oooooo	1
	oo
O	O
Asus2= LAsus2/DO	Dsu=R sus2
x__oo/	\ xo__/
	1
oo	oo
O	O
Asus2= LAsus2/DO	Dsu=R sus2
o_o__oo/	\ xxo__/
	1
O O	O

| | | | |
| | | | |

Asus2= LAsus2/RE

x_o_o/
	o	o	
			o

Asus2= LAsus2/RE

oo_o/
	o	o	
		o	

Asus2= LAsus2/REb

xo_oo/
o o o o o o
	o		

Asus2= LAsus2/REb

x_o_o/
	o		
	o	o	

Asus2= LAsus2/MIb

oo_o/
| | | | |
| | | o |

| | | | o
| | | | |

Dsu=Resus2

xo/
1| | | |
| | | o |
| | | | o
o | | |

Dsus2 Res

_o_o_o/
1| | | |
o	o	

Dsus2 Res

_x_o_/
1| | | |
| o | o |
| | | | o
| | | |

Dsus2 Res

_o_x_/
1| o | | |
| | | o |
| | | | o
| | | |

Dsus2 Res

xxo/
1| | | | o
| | | o |

||O|||
||||||

|||||
|||||

Asus2= LAsus2/FA

Dsus2 RES

XO_000/
	O			

\ XXO_ /
500000

Asus2= LAsus2/SOL

Dsus2 RES

XO__O/
000000
	O	O		

\ XO__ /
1|||||
|||00
|||||
|||||

Asus2= LAsus2/SOL

Dsus2 RES

XO__00/
	00			

\ XXO_ /
1|||||
|||00
|||||
|||||

Asus2= LAsus2/SOLb

Dsus2 RES

X____/
000000
	O			
			O	

\ XXO_ /
500000
		O	

Asus2= LAsus2/SOLb

Dsus2 RES

_XO__O/
||||||
|||O||

\ XXO_ /
900000
|||||

| | | | O |
O | | | |

| | | |
| | | |

Asus4= LAsus4/LAb

Dsus2 RES

O _ O _ OO/
O	O		

\ XX _ _ /
600000
	OO	

Asus4= LAsus4/SI

Dsus2 RES

O _ X _ O /
O			
		O	
			O

\ XO _ O _ /
1 | | | | |
| | O | |
| | | | O
| | | |

Asus4= LAsus4/SIb

Dsus2 RES

XXO _ O /
			O
		O	

\ XO _ O _ /
1 | | | | |
| | O | |
| | | | O
| | | |

Asus4= LAsus4/DO

Dsus2 RES

XXO _ _ /
O O O O O O

\ XO _ _ /
1 | | | | |
| | OO |
| | | | O
| | | |

Asus4= LAsus4/DO

Dsus2 RES

XOO _ O /
| | | | |
| | | OO |

\ _XOO _ /
300000
| | | |

| | | | |
| | | | |

Asus4= LAsus4/REb

O | | | |
| | | | |

Dsus2 RES

XXO__O/
		OO	

\ XOOOX /
1 | | | |

Asus4= LAsus4/REb

Dsus2 RES

XXO__/
O O O O O O
		O	

\ OOO__ /
1 | | | |
| | | O |
| | | O
| | | |

Asus4= LAsus4/REb

Dsus2 RES

XXO__/
O O O O O O
			O

\ OO__ /
1 | | | |
| | | O |
| | | O
| | O | |

Asus4= LAsus4/REb

Dsus2 RES

XX__O/
O O O O O O
	OO		

\ _XO__ /
1 | | | |
O | | O |
| | | O
| | | |

Asus4= LAsus4/FA

Dsus2 RES

XO_O_O/
| | | | |
| | O | | |

\ XO__ /
1 | | | |
| | OO |

||||O|
||||||

Asus4= LAsus4/SOL

||||O
|||||

Dsus2 RES

XO_o_/

||||||
||O|||
||||OO
||||||

Asus4= LAsus4/SOL

\ XX_/

1|||||
||OO|
||||O
|||||

Dsus2 RES

XO____/

||||||
||OO||
||||OO
||||||

Asus4= LAsus4/SOL

\ X____/

200000
||||O
||O||
|O|||

Dsus2 RES

XOOOXO/

Asus4= LAsus4/SOL

\ X__X_/

700000
O			

Dsus2 RES

ooo____/

||||||
|||O|O
||||O|
||||||

Asus4= LAsus4/SOLb

\ _OOOO_/

1|||||
|||||
O||||
|||||

Dsus4 RES

oo__o_/

||||||
|||O||

\ __O_o_/

1|||||
|O|O|

| | | | O |
| | O | | |

Asus4= LAsus4/SOLb

_XO__O/
| | | | | |
O | | O | |
| | | | O |
| | | | | |

Asus4= LAsus4/SOLb

XO____/
| | | | | |
| | OO | O
| | | | O |
| | | | | |

Asus4= LAsus4/SOLb

XX____/
| | | | | |
| | OO | O
| | | | O |
| | | | | |

Asus4= LAsus4/SOLb

X____O/
O O O O O O
			O
	O		
	O		

Asus4= LAsus4/SOLb

X__XO/
O O O O O O
| | | | | |

O | | | |
| | | | |

Dsus4 RES

\ XXO____/
1 | | | | O
		O	

Dsus4 RES

\ XO__O____/
1 | | | | |
| | O | |
| | | | O
| | | | |

Dsus4 RES

\ XO__O____/
1 | | | | |
| | O | |
| | | | O
| | | | |

Dsus4 RES

\ XO____/
1 | | | | |
| | OO |
| | | | O
| | | | |

Dsus4 RES

\ _XOO____/
3 O O O O O
| | | | |

O		O	
Asus4= LAsus4/SOLb		Dsus4	REs
		\ XOOOX /	
		1	
		Dsus4	REs
		\ _X_O_ /	
		300000	
		O	
		O	
		Dsus4	REs
		\ _XO_ /	
		1	
		O	
		O O	
		Dsus4	REs

O__OO/	\ ____/	\ X____/
O	1O OO	10000000
OO	O	
	OO	OOO
E =MI	F =FA	G =SOL

X__O/	\ XO____/	\ __OOO_/
000000	1 OO	1
O	O	O
O	O	O O

O		
E =MI	F =FA	G =SOL

X__O/	\ X____/	\ __OO_/
1 1 00	1 1 1 00	1 1 1 1
1 O	O	O
O	OO	O 1 00
1 1 1	1 1 1	1 1 1

E#5=MI#5	F =FA	G =SOL
----------	-------	--------

XO__OO/	\ XX____/	\ _____/
1 1 O	1 1 1 00	3000000
1 O	O	O
1 1 1	1 O	OO
1 1 1	1 1 1	1 1 1

E/A=MI/LA	F =FA	G =SOL
-----------	-------	--------

O__O__OO/	\ XO____/	\ _XOOO_/
1 1 O	1 1 1 1 O	1 1 1 1
O	OO	1 1
1 1 1	1 O	O 1 O
1 1 1	1 1 1	1 1 1

E/D=MI/RE	F#5=FA#5	G =SOL
-----------	----------	--------

O____O/	\ XOX____/	\ X_____/
1 1 O	1 1 1 1 O	3000000
OO	OO	O
1 1 O	1 1	OO
1 1 1	1 1 1	1 1 1

E/D=MI/RE	F#5=FA#5	G =SOL
-----------	----------	--------

X__O__O/	\ X____/	\ XXO____/
1 1 O	5000000	1 1 1 1
O	O	1 1
1 1 O	1 O	1 00

		0
E/D=MI/RE	F/D=FA/RE	G =SOL

XXO__O/	\ XXO__/	\ XXO__/
0	1 0 0	7 0 0 0 0 0 0
	0	0

E/D=MI/RE	F/D=FA/RE	G =SOL
-----------	-----------	--------

O__O/	\ XXO__/	\ __O__O/
0	5 0 0 0 0 0 0	1 0
0 0 0	0	0
		0 0

E/D=MI/REb	F/D=FA/RE	G#5=SOL#5
------------	-----------	-----------

X__O/	\ OO__O/	\ _X__O__/
0 0 0 0 0 0	1 0	1 0
0	0	
0	0	0 0

E/D=MI/REb	F/E=FA/MI	G#5=SOL#5
------------	-----------	-----------

O__OO/	\ __O__O/	\ _OOOO_/
0 0	1 0 0	1
0	0	
	0 0	0 0

E/E=MI/Mib	F/E=FA/MI	G/A=SOL/LA
------------	-----------	------------

OX__O/	\ _X__O/	\ __O__O_/
0 0 0 0 0 0	1 0 0	1
	0 0	0 0
0		0 0

E/E=MI/Mib	F/E=FA/MI	G/A=SOL/LA

XX__OO/	\ XX____/	\ __OOO_/
OO	1 OO	1
	OO	
		OO O

E/E=MI/Mib	F/E=FA/MI	G/C=SOL/DO
------------	-----------	------------

O__O_/	\ XX__O/	\ X_OOO_/
O	1 O	1
OO O	O	
	O	O O

E/G=MI/SOLb	F/E=FA/MI	G/C=SOL/DO
-------------	-----------	------------

OX__OO/	\ XX____/	\ O_OOOO/
O	1 O OO	1
	O	O
O		

E/G=MI/SOLb	F/E=FA/Mib	G/E=SOL/MI
-------------	------------	------------

__OO/	\ XX____/	\ O__O__O/
O	3 O O O O O O	1
OOO	O	O
	O O	O

E/G=MI/SOLb	F/E=FA/Mib	G/E=SOL/MI
-------------	------------	------------

OO____/	\ _X____/	\ O__O__O/
	1 OO	1
	O	OO
O O	O O	O

O		
E11/b= MI11/b9	F/G=FA/SOL	G/E=SOL/MI

O _XXXO/	\ XX____/	\ O _O _/
	1 O	1
O	O	O O
	O O	O O

E5 =MI5	F/G=FA/SOL	G/E=SOL/MI
---------	------------	------------

X _ _XO/	\ _ _XX _/	\ XXO _ _/
O O O O O O	1 O O	12 O O O O O O
O O	O O	

E5 =MI5	F5 =FA5	G/E=SOL/MI
---------	---------	------------

O _ _ _O/	\ X _ _ _/	\ XXO _ _/
O	5 O O O O O O	7 O O O O O O
O O O	O	O
	O	O

E6 =MI6	F6 =FA6	G/E=SOL/MI
---------	---------	------------

X _ _ _ _/	\ XXO _ _/	\ XX _ _ _/
O O O O O O	1 O O	1
O	O	O
O		O O
		O

E6 =MI6	F6 =FA6	G/E=SOL/MI
---------	---------	------------

O _O _O O/	\ XXO _ _/	\ OX O O O O/
O	5 O O O O O O	1
O	O	

E7 =MI7	F6 =FA6	G/E=SOL/MI

o _ _ _ o/	\ _ xo _ _ /	\ x _ _ _ o/
o	1 o o	1 0 0 0 0 0 0 0
o o	o	
o	o	o o o

E7 =MI7	F6/ad= FA6/add9	G/E=SOL/MI
---------	-----------------	------------

x _ o _ _ o/	\ xx _ _ _ /	\ _ xooo _ /
o	1 o o o	1 o
o	o	
o		o

E7 =MI7	F7 =FA7	G/F=SOL/FA
---------	---------	------------

xxo _ oo/	\ xx _ _ _ /	\ _ _ ooo _ /
o	3 0 0 0 0 0 0	1 o
	o	o
	o o	o

E7 =MI7	F7 =FA7	G/F=SOL/FA
---------	---------	------------

xoo _ oo/	\ _ x _ _ _ /	\ xxooo _ /
o	1 o o	1 o
	o	
	o o	

E7/ad= MI7/add11	Fad=FAadd9	G/F=SOL/FA
------------------	------------	------------

o _ _ _ _ /	\ xx _ _ _ /	\ _ _ ooo _ /
o o o	1 o	1
	o	o o
o o	o o	o

E7/b9= MI7/b9 (b5)	Fad=FAadd9	G/G=SOL/SOLb

o _ o _ oo/	\ XXO _ _/	\ _ oo _/
	1 O	1
O O	O	oo
		oo

E7sus= MI7sus4	Faug/= FAaug/RE	G/G=SOL/SOLb
----------------	-----------------	--------------

o _ o _ o _/	\ _ o _ o _/	\ _ _ooo _/
O	1 O O	1
O O	O	O O
	O	O

E9 =MI9	Faug/= FAaug/SOL	G/G=SOL/SOLb
---------	------------------	--------------

_ o _ oo/	\ X _ o _ o _/	\ XX _ _ _/
O	1 O O	1
oo	O	
		oo
		oo

E9 =MI9	Fdim/= FAdim/RE	G/G=SOL/SOLb
---------	-----------------	--------------

o _ _ o _/	\ XXO _ o _/	\ _ _ XX _/
O	1 O O	3 0 0 0 0 0 0
oo O		
		oo

Ead=MIadd9	Fdim/= FAdim/RE	G5 =SOL5
------------	-----------------	----------

oX _ oo/	\ XX _ _ _/	\ _ xoo _/
O	1	1
	O O	O oo

O	O O	
Ead=MIadd9	Fdim/= FAdim/RE	G5 =SOL5

____oo/	\ X ____ o_/	\ o ____oooo/
O	1	1
ooo		O
	O	
	O O O	

Ead=MIadd9	Fdim/= FAdim/REb	G6 =SOL6
------------	------------------	----------

x ____/	\ X o o o_/	\ o ____oo_/
oo	1 O O	1
	O	O
O O		O
O		

Eb =MIb	Fdi=FAdim7	G6 =SOL6
---------	------------	----------

xx ____/	\ xxO o o_/	\ o ____o o_/
O	1 O O	1
		oo
O O		O
O		

Eb =MIb	Fdi=FAdim7	G6 =SOL6
---------	------------	----------

xx ____/	\ xx ____/	\ o ____o o_/
oooooooo	1	1
O		oo
O	O O	oo
	O O	

Eb =MIb	Fdi=FAdim7	G6 =SOL6
---------	------------	----------

____oo_/	\ X ____/	\ xxO ____/
O	1 ooO	12000000
O		
o o	oo	

Eb# =MIb#5	Fm =FAm	G6 =SOL6

_X_oo_/	\ XX____/	\ XXO____/
o	1 o o o	7 o o o o o o
		o
o o	o	o

Eb# =MIb#5	Fm =FAm	G6 =SOL6
------------	---------	----------

x_____/	\ XXO____/	\ XX_____/
o o o o o o	1 o o o	1
o		o
o		o o
		o

Eb/ =MIb/DO	Fm/ =FAm/RE	G6 =SOL6
-------------	-------------	----------

x_____/	\ x_____/	\ OXOoooo/
o o o o o o	1 o o	1
o	o	
o o	o o	

Eb/ =MIb/RE	Fm/ =FAm/REb	G6 =SOL6
-------------	--------------	----------

x_____/	\ x_____/	\ x____o/
o o	4 o o o o o o	1 o o o o o o o
o	o	
o o	o o	o o o

Eb/ =MIb/REb	Fm/ =FAm/REb	G6 =SOL6
--------------	--------------	----------

x_____/	\ x_____/	\ o o o o o o /
o o o o o o	8 o o o o o o	1
	o	
o o	o	

Eb/=MIb/REb	Fm/=FAm/MIb	G6/ad= SOL6/add9

XX____/	\ XX____/	\ OOOOO_/
O	1 O O O O	1
O		
O O		O

Eb/=MIb/REb	Fm/=FAm/MIb	G6/ad= SOL6/add9
-------------	-------------	------------------

XX____O/	\ XXO____/	\ _XO__O/
O O O O O O	1 O O O	1
O		O
O		O

Eb/=MIb/MI	Fm6=FAm6	G6/ad= SOL6/add9
------------	----------	------------------

X____X_/	\ X_____/	\ _XOOO_/
O O O O O O	8 O O O O O O	1 O
	O	
O O	O	O

Eb5=MIb5	Fm7=FAm7	G7 =SOL7
----------	----------	----------

X_____/	\ XX____/	\ __OOO_/
O O O O O O	1 O O O O	1 O
O		O
O		O

Eb6=MIb6	Fm7=FAm7	G7 =SOL7
----------	----------	----------

X_____/	\ OO____O/	\ XXOOO_/
O O	1 O	1 O
O	O	
O O	O	

| | | | |

Eb7=MIb7

| | | | |

Fma=FAmaj7

| | | | |

G7 =SOL7

x_____/

000000

| | | | |

| | 0 | 0 |

| | | | |

\ ____o/

1 0 | | | 0 |

| | | 0 | |

| 0 0 | | |

| | | | |

\ x_ooo_/

1 | | | | 0

| | | | |

| 0 | | | |

| | | | |

Eb7=MIb7

Fma=FAmaj7

G7/ad= SOL7/add11

xx_____/

| | 0 | | |

| | | | 0 |

| | | 0 | 0

| | | | |

\ _x__o/

1 0 | | | 0 |

| | 0 0 | |

| | | | |

| | | | |

\ __oo_/

1 | | | | 0 0

| | | | |

0 0 | | | |

| | | | |

Eb7=MIb7

Fma=FAmaj7

G7sus= SOL7sus4

_x_ooo/

| | 0 | | |

| | | | |

0 | | | | |

| | | | |

\ xx____/

1 | | | | 0 0

| | 0 0 | |

| | | | |

| | | | |

\ x0000_/

1 | | | | 0

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Ebaug= MIbaug/MI Fma=FAmaj7

G9 =SOL9

xx_ooo/

| | 0 | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

\ xx____o/

1 | | | | 0 |

| | | 0 | |

| | 0 | | |

| | | | |

\ x_____/

1 | | | | |

| 0 | 0 | |

| | 0 | 0 0

| | | | |

Ebaug= MIbaug/MI Fma=FAmaj7

G9 =SOL9

_x_o_/

| | 0 | | |

0 | | 0 | 0

| | | | |

\ o____o/

1 | | | | 0 |

| 0 | 0 | |

| | 0 | | |

\ _0000_/

1 | | | | |

| | | | |

0 | | | 0

Ebdim= MIbdim/SI	Fmaj7= FAmaj7/#11	Gad= SOLadd9

xO _ o _ /	\ _ _ _ oo /	\ _ o o _ /
O	1 O	1
O O	O	O O
	O O	O O

Ebdim= MIbdim/SI	Fmaj7= F Amaj7/#11	Gad= SOLadd9
------------------	--------------------	--------------

x _ _ o _ /	\ oo _ o _ /	\ _ x _ oo /
O	1 O	1 O
O O O		
	O O	O

Ebdim= MIbdim/SI	Fma= F Amaj9	Gaug/= SOLaug/MI
------------------	--------------	------------------

x _ _ _ /	\ xx _ _ _ /	\ xx _ oo /
	1 oo	1 O
O O O		
	oo	
O O		

Ebdim= MIbdim/SI	Fsu= FAsus	Gaug/= SOLaug/MI
------------------	------------	------------------

xx _ _ _ /	\ x _ o _ /	\ _ _ _ _ /
O O	1 oo	1
O O		O oo
	oo	O
		oo

Ebdim= MIbdim/DO	Fsu= FAsus2	Gb = SOLb
------------------	-------------	-----------

xx _ _ _ /	\ xx _ o _ /	\ x _ _ _ /
O O	1 oo	1
O O		oo
	O	O

		0 0
Ebdim= MIbdim7	Fsu=FAsus2	Gb =SOLb

xx____/	\ _x____/	\ xx____/
	1 0 0	1
0	0	0 0
0	0 0	0
0 0		0

Ebm=MIbm	Fsus2= FAsus2/LA	Gb =SOLb
----------	------------------	----------

xx____/	\ xx____/	\ xxO____/
0	1 0	1
0 0	0	0
0	0 0	0 0

Ebm/D= MIbm/REb	Fsus2= FAsus2/LA	Gb#=SOLb#5
-----------------	------------------	------------

xx____/	\ x__oo__/	\ xx____/
0	1	1
0 0		0
0	0 0 0	0
		0 0

Ebm=MIbm7	Fsus2= FAsus2/SI	Gb/=SOLb/LAb
-----------	------------------	--------------

x_____/	\ x_____/	\ _____/
0 0 0 0 0 0	3 0 0 0 0 0 0	1
0		0 0 0 0
0 0	0	0
	0	0

Ebmaj= MIbmaj7	Fsus2= FAsus2/SIb	Gb/=SOLb/MI
----------------	-------------------	-------------

x_____/	\ __oo__/	\ xx____o/
0 0 0	1 0 0	1
		0
0	0 0	0

O		O
Ebsus= MIbsus2/LAbFsus2= FAsus2/RE		Gb/=SOLb/MI

x_____/	\ x_o_o/	\ xx_____/
O O O	1 O	1 O
		O O
O	O O	O
O		

Ebsus= MIbsus4/FA	Fsus2= FAsus2/MI	Gb/=SOLb/MIb
-------------------	------------------	--------------

x_____/	\ xx_o_o/	\ xx_____/
o o o o o o	1 O	1
		O O
O O	O	O O

Edim/= MIDim/DO	Fsus2= FAsus2/MI	Gb/=SOLb/FA
-----------------	------------------	-------------

x_o_o_/	\ x_____/	\ xx_____/
	3 o o o o o o	1 O
		O O
o O O	O	O
	O	

Edim/= MIDim/RE	Fsus4= FAsus4/SOL	Gb6=SOLb6
-----------------	-------------------	-----------

x_o_o_/	\ _____/
O	1
O O	o O O O
	O
	O

Edim/= MIDim/REb	Gb7=SOLb7
------------------	-----------

xx_____/	\ xx____o/
	1
O O	O
O O	O

| | | | |

| | 0 | |

Edim/= MIdim/REb

Gb7=SOlb7

xx__o/

\ _x__o/

000000

1 | | | | |

| | | | 0 |

0 | | | |

| | 0 | | |

| | | 0 0 |

| | | | |

| | 0 | | |

Edim/= MIdim/MIb

Gb7 (#= SOlb7 (#5)

x__o__o/

\ xo__o/

| | 0 | | |

1 | | | | |

| | 0 | 0 |

| | | | 0 |

| | | | |

| | | 0 | |

| | | | |

| | 0 | | |

Edi=MIdim7

Gb7/#= SOlb7/#9

xx____/

\ x____xo/

| | | | |

1 | | | | |

| | 0 | 0 |

| | | | |

| | | 0 | 0

| | | | |

| | | | |

| 0 0 0 | |

Edi=MIdim7

Gb7su= SOlb7sus4

o__ooo/

\ xx____/

| | | | |

1 | | | | |

| 0 0 | | |

| | | | 0 |

| | | | |

| | | 0 | |

| | | | |

| | 0 | | 0

Em =MIm

Gbadd= SOlbadd9

_x__ooo/

\ _x__o/

| | | | |

1 | | | | |

| | 0 | | |

0 | | | |

0 | | | |

| | | 0 0 |

| | | | |

| | O | |

Em =MIm

Gbaug= SOLbaug/MI

X__XXO/

\ XOO___/

O O O O O O

1 | | | | O |

| | | | |

| | | O | O

| | | | |

| | | | |

| | O | |

| | | | |

Em =MIm

Gbdim= SOLbdim/RE

_X__OO/

\ X_X___/

| | | | |

1 | | | | |

| | OO |

| | | O | O

O | | | |

| O | O |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/LA

Gbdim= SOLbdim/RE

XO__OOO/

\ X_____/

| | | | |

5 O O O O O O

| | O | |

| | | | |

| | | | |

| | O | O |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/LA

Gbdim= SOLbdim/RE

XO__O/

\ XO_____/

O O O O O O

1 | | | | O |

| | O | O |

| | OO | O

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/LA

Gbdim= SOLbdim/MI

O__OOO/

\ XX_____/

| | | | |

1 | | | | O |

| | O | |

| | OO | O

| O | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/DO

x _ o _ o /

| | | | o |

| o o | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/DO

x _ _ _ _ /

o o o o o o

| | | o | |

| | o | o |

| | | | |

Em/=MIm/DO

o _ o o o o /

| | | | |

| o | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/RE

o _ o o _ o /

| | | | |

| o | | | |

| | | | o |

| | | | |

Em/=MIm/RE

o _ o _ o /

| | | | |

| o o | | |

| | | | o |

| | | | |

Gbdim= SOLbdim/MI

\ xx _ _ _ /

1 | | o | o |

| | | o | o

| | | | |

| | | | |

Gbdim= SOLbdim/MIb

\ xx _ _ _ /

1 | | o | o |

| | | o | o

| | | | |

| | | | |

Gbdim= SOLbdim7

\ _ _ _ _ _ /

1 | | | | |

o | | o o o

| | | | |

| o o | | |

Gbm=SOLbm

\ x _ _ _ _ /

1 | | | | |

| | | o o o

| | | | |

| o o | | |

Gbm=SOLbm

\ xx _ _ _ /

1 | | | | |

| | | o o o

| | | | |

| | | | |

| | O | |

Em/=MIm/RE

Gbm=SOLbm

O _ O _ /

\ XXO _ /

| | | | |

14000000

| | O O | |

| | | | |

| | | | O O

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/RE

Gbm=SOLbm/RE

XXO _ /

\ XXO _ /

000000

1 | | | | |

| | | | |

| | | O O

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/RE

Gbm=SOLbm/RE

XXO _ /

\ OO _ /

000000

1 | | | | |

| | | | O |

| | O O O O

| | | O | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/RE

Gbm=SOLbm/MI

XX _ /

\ OX _ O /

| | | | |

1 | | | | |

| | O | | |

| | | O O |

| | | | O O

| | | | |

| | | O | |

| | O | | |

Em/=MIm/RE

Gbm=SOLbm/MI

OX0000 /

\ _X _ O /

| | | | |

1 | | | | |

| | | | |

O | O O O |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/RE

Gbm=SOLbm/MI

x__o/

\ xo__o/

000000

1 | | | | |

| | | | |

| | | oo |

| | | oo |

| | | | |

| | | | |

| | o | |

Em/=MIm/RE

Gbm=SOLbm/MI

o__o__o/

\ xx____/

| | | | |

1 | | | | |

| oo | o |

| | oo oo

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/REb

Gbm=SOLbm/MI

_x_oo/

\ oo____/

| | o | |

1 | | | | |

| | | | |

| | oo oo

o | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/MIb

Gbm=SOLbm7

xx_oo/

\ ox__o/

| | o | |

1 | | | | |

| | | | |

| | | oo |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | o | |

Em/=MIm/MIb

Gbm=SOLbm7

o__oo_/

\ _x__o/

| | | | |

1 | | | | |

| oo | o

o | oo o |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/SOLb

Gbm=SOLbm7

o _ o o o /

\ x o _ _ o /

| | | | |

1 | | | | |

| o | | |

| | | o |

| | | | |

| | | | |

| | o | |

| | o | |

Em/=MIm/SOLb

Gbm=SOLbm7

o x _ o o o /

\ x x _ _ _ /

| | | | |

1 | | | | |

| | | | |

| | o o o o

| | | | |

| | | | |

| | o | |

| | | | |

Em/=MIm/SOLb

Gbm=SOLbm7

_ _ _ o o o /

\ x o _ _ _ /

| | | | |

1 | | | | o |

o o o | |

| | o o | o

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em/=MIm/SOLb

Gbm7 (= SOLbm7 (b5)

o _ o _ o /

\ x x _ _ _ /

| | | | |

1 | | | | o |

| o o | o |

| | o o | o

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em6=MIm6

Gbm7 (= SOLbm7 (b5)

o _ o o o o /

\ o o _ o _ /

| | | | |

1 | | | | |

| o | | |

| | o | o o

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em7=MIm7

o _ oo _ o/

| | | | |

| o | | |

| | | | o |

| | | | |

Em7=MIm7

o _ o _ o/

| | | | |

| oo | | |

| | | | o |

| | | | |

Em7=MIm7

o _ o _ /

| | | | |

| oo | | |

| | | | oo

| | | | |

Em7=MIm7

XXO O O O /

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em7=MIm7

XXO _ _ /

o o o o o o

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Gbm7/= SOLbm7/b9

\ XX _ _ /

1 | | | | |

| | | | oo

| | oo | |

| | | | |

Gbmaj= SOLbmaj7

\ X _ _ _ /

1 | | | | |

| | | | oo

| | | | |

| oo o | |

Gbs=SOLbsus

\ XX _ _ _ /

1 | | | | |

| | | | o |

| | | | o |

| | o | | o

Gbsus= SOLbsus2/SIb

\ X _ _ XO /

1 | | | | |

| | | | |

| | | | |

| oo o | |

Gbsus= SOLbsus4/MI

\ X _ o _ o /

1 | o | | |

| | o | o |

| | | | |

| | | | |

Em7=MIm7

XXO____/

000000

| | | | 0 |

| | | 0 | |

| | | | |

Em7=MIm7

XX_____/

| | | | |

| | 0 | | |

| | | | 00

| | | 0 | |

Em7=MIm7

0X0000/

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Em7=MIm7

X____O/

000000

| | | | |

| | 000 |

| | | | |

Em7=MIm7

_XO__O/

| | | | |

| | | | |

0 | 00 |

| | | | |

Gdim/= SOLdim/MI

\ XX____/

1 | | | | |

| | 0 | 0 |

| | | 0 | 0

| | | | |

Gdim/= SOLdim/MI

\ X____/

1 | 00 | | |

| | | | 0 |

| | | 0 | 0

| | | | |

Gdim/= SOLdim/MIb

\ X____/

6000000

| | | | |

| | 0 | 0 |

| | | | |

Gdim/= SOLdim/MIb

\ XX____/

1 | | 0 | | |

| | | | 0 |

| | | 0 | 0

| | | | |

Gdim/= SOLdim/MIb

\ X__O__O/

1 | 0 | | | |

| | 0 | 0 |

| | | | |

| | | | |

Em7 (b= MIm7 (b5)

o o o o o o /

Em7/a= MIm7/add11

o o o o o _ /

| | | | |
| | | | |
| | | | o
| | | | |
| | | | |

Em7/a= MIm7/add11

_ x o _ o o /

| | | | |
| | | o |
o | | | |
| | | | |

Em7/a= MIm7/add11

o _ o o o _ /

| | | | |
| o | | o
| | | | |
| | | | |

Em9=MIm9

o _ o o _ /

| | | | |
| o | | o
| | | o |

| | | | |

Gdi=SOLdim7

\ x x _ _ _ /

1 | | | | |
| | o | o |
| | | o | o
| | | | |

Gdi=SOLdim7

\ _ _ _ _ _ /

3 o o o o o o o
o o			

Gm =SOLm

\ x x o _ _ _ /

1 | | | | |
| | | | |
| | | o o o
| | | | |

Gm =SOLm

\ _ x o _ _ o /

1 | | | | |
| | | | |
o | | o o |
| | | | |

Gm/=SOLm/MI

\ x _ _ _ _ _ /

6 o o o o o o o
| | | o | |
| | o | o |

| | | | |

Em9=MIm9

__oooo/

| | | | |

oo | | |

| | | | |

| | | | |

Em9=MIm9

o __oo/

| |oo |

| o | | |

| | | | |

| | | | |

Ema=MImaj7

ox __o/

oooooooo

| | | | |

| |o | |

| | | | |

Ema=MImaj7

xx __oo/

| |oo |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Ema=MImaj7

o __o_/

| |oo |

| o | | o

| | | | |

| | | | |

Gm/=SOLm/Mib

\ ____/

3000000

| | | | |

| o | | |

| | | | |

Gm/=SOLm/FA

\ xx ____/

1 | | | | |

| | | | |

| |oooo

| | | | |

Gm/=SOLm/FA

\ oo ____/

1 | | | | |

| | | | |

| |oooo

| | | | |

Gm1=SOLm13

\ _xo _o/

1 | | | | |

| | | | |

o | |oo |

| | | | |

Gm6=SOLm6

\ ____/

3000000

| | | | |

| o | | |

| | | | |

Ema=MImaj9

X O/

| | | | |

| | | | |

| | | | |

O | O O O |

Ema=MImaj9

X O O O /

| | O | |

| | | | |

O | | | |

| | | | |

Emin/= MImin/maj7

XX_ O O O /

| | O | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Emin/= MImin/maj7

O_ O O O /

O O O O O O

| | | | |

| O | | |

| | | | |

Emin/= MImin/maj9

O O _ O O /

| | | | |

| | O O |

| | | | |

| | | | |

Gm7=SOLm7

\ XX_ /

1 | | | | |

| | | | |

| | O O O O

| | | | |

Gm7=SOLm7

\ X_ /

1 | | | | |

| | | | |

| O O O O O

| | | | |

Gm7/a= SOLm7/add11

\ _ /

3 O O O O O O

| | | | |

| O | | O

| | | | |

Gm9=SOLm9

\ _ O O O _ /

1 | | | | |

O O | | |

| | | | O

| | | | |

Gma=SOLmaj7

\ _ O O _ /

1 | | | | |

O O | | |

| | | O O

| | | | |

Esu=MIsus

oo__oo/

| | | | |

| | o | |

| | | | |

| | | o |

Esu=MIsus

o__oo/

| | | | |

| | o o o |

| | | | |

| | | | |

Esu=MIsus

xo__oo/

| | | | |

| | o o |

| | | | |

| | | | |

Esu=MIsus

xx__oo/

| | | | |

| | o o |

| | | | |

| | | | |

Esu=MIsus

__xxo/

o o o o o o

| | | | |

| | o o |

| | | | |

Gma=SOLmaj7

__ooo_/

1 | | | | |

| o | | o

o | | | |

| | | | |

Gma=SOLmaj7

\ xx____/

1 | | | | |

| | | | |

| | | | o o

| | o o |

Gma=SOLmaj7

\ x__oo_/

1 | | | | |

| | | | |

| o | | o o

| | | | |

Gsu=SOLsus

\ x____/

3 o o o o o o

| | | | |

| | o o |

| | | | |

Gsu=SOLsus

\ x____/

3 o o o o o o

| | | | |

| o o o |

| | | | |

Esu=MIsus2

x__xO/

| | | | |

| O | | |

| | | | |

| | O O | |

Esu=MIsus2

xO__OO/

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | O O | |

Esus2= MIsus2/LA

x_____/

000000

| | | | |

| | O | |

| | | | O |

Esus2= MIsus2/LA

o__o_/

| | | O | |

| O O | | O

| | | | |

| | | | |

Esus2= MIsus2/LAb

oX__OO/

| | | O | |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Gsu=SOlSus

xOO/

3000000

| | | | |

O | | | O

| | | | |

Gsu=SOlSus2

ooo/

1 | | | | |

| | | | |

O | | | O O

| | | | |

Gsu=SOlSus2

\ xOOO_/

1 | | | | |

| | | | |

| | | | O O

| | | | |

Gsu=SOlSus2

\ xXO__/

1 | | | | |

| | | O | |

| | | | O O

| | | | |

Gsu=SOlSus2

OOOO/

1 | | | | |

| | | | |

O | | | O

| | O | | |

| | | | |

Esus2= MIsus2/LAb

Gsus2= SOLsus2/SI

____OO/

\ ____O_O_/

| | | | O | |

1 | | | | | |

O O O | | |

| O | O | |

| | | | | |

O | | | O

| | | | | |

| | | | |

Esus2= MIsus2/LAb

Gsus2= SOLsus2/SI

X ____XO/

\ XXO ____/

| | | | | |

1 | | | | O |

| | | | | |

| | | O | |

| | | | | |

| | | | O

| O O O | |

| | | | |

Esus2= MIsus2/REb

Gsus2= SOLsus2/DO

X ____/

\ XO_O_O/

| | | | | |

1 | | | | |

| O O | | O

| | O | | |

| | | | | |

| | | | O |

| | | O O |

| | | | |

Esus2= MIsus2/MIb

Gsus2= SOLsus2/MI

XX ____O/

\ XO_O_O/

| | | | | |

1 | | | | |

| | | | | |

| | O | | |

| | | | | |

| | | | O O

| | O O O |

| | | | |

Esus2= MIsus2/MIb

Gsus2= SOLsus2/MI

O ____O_O_/

\ XO ____/

| | | | | |

1 | | | | |

| O O | | O

| | O O | |

| | | | | |

| | | | O O

| | | | |

Esus2= MIsus2/SOL

o _ o o o /

| | | | |

| | o | | |

| | | | |

| | o | | |

Esus2= MIsus2/SOL

o x _ o o o /

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| | o | | |

Esus2= MIsus2/SOL

_ _ o o o /

| | | | |

o o o | | |

| | | | |

| | | | |

Esus2= MIsus2/SOL

x o _ o o /

| | | o | |

| | o | | |

| | | | |

| | | | |

Esus4= MIsus4/LAb

o o _ o o /

o o o o o o

| | | | |

| | o | | |

| | | | |

Gsus2= SOLsus2/MI

\ _ o o o _ o /

3 o o o o o o

| | | | |

o | | | |

| | | | |

Gsus2= SOLsus2/MI

\ _ x o _ /

3 o o o o o o

| | o | | |

o | | | o

| | | | |

Gsus2= SOLsus2/SOLb

\ _ x o _ /

1 | | | | |

| | | o | o

o | | | o |

| | | | |

Gsus2= SOLsus2/SOLb

\ x x o _ /

1 | | | | o |

| | | o | |

| | | | o

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/LA

\ _ o o o _ /

1 | | | | |

| | | | |

o o | | | o

| | | | |

Esus4= MIsus4/DO

x__oo/

| | | | |

| | oo |

| o | | |

| | | | |

Esus4= MIsus4/DO

o_o_o/

| | | | |

| o o |

| | | | |

| | | | |

Esus4= MIsus4/RE

x_o_o/

| | | | |

| o o |

| | | o |

| | | | |

Esus4= MIsus4/RE

oo_o/

| | | | |

| | o o |

| | | | |

| | o |

Esus4= MIsus4/REb

xo_o/

ooooo

| | o | |

| | | | |

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/SI

\ x_ooo_ /

1 | | | | |

| | | | |

| o | | o

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/SI

\ _xoo_o/

1 | | | | o |

| | | | |

o | | | |

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/MI

\ x_o_o/

1 | | | | o |

| | | | |

| o | | |

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/MI

\ x_o_o/

1 | | | | |

| | o | |

| o | oo

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/MI

\ xxoo_o/

1 | | | | o |

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Esus4= MIsus4/REb

x__oo/

| | o | |

| | o | |

| | | | |

| | | | |

Esus4= MIsus4/Mib

oo__oo/

| | | | |

| | | o |

| | o | |

| | | | |

Esus4= MIsus4/FA

_x__oo/

| | | | |

| | oo |

o | | | |

| | | | |

Esus4= MIsus4/SOL

xo__oo/

| | | | |

| | o | |

| | | | |

| | | | |

Esus4= MIsus4/SOL

xo__o/

oooooo

| | o | o |

| | | | |

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/MI

\ xxo__/

3000000

| | | | |

| | oo |

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/MI

\ x__o/

10000000

| | | | |

| | oo |

| | | o |

Gsus4= SOLsus4/MI

\ x__xo/

5000000

| | | | |

| | | | |

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/MI

\ __oo__/

1 | | | | oo

| | | | |

oo | | | |

| | | | |

Gsus4= SOLsus4/FA

| | | | |

Esus4= MIsus4/SOL

xO__OO/

| | | | |

| | | | |

| | | | |

| |OO| |

Esus4= MIsus4/SOLb

x_____/

oooooo

| | | | |

| |O| | |

| | | |O|

Esus4= MIsus4/SOLb

Los Arpeggios

Por Pablo Muñoz

Los arpeggios por defición son la pulsacion secuencial de las notas de un acorde, o sea que cuando tocamos un arpeggio es como si estuviéramos tocando un acorde pero nota a nota, no todas juntas. El tocar arpeggios debe hacerse con la púa alternada al igual que si estuviéramos tocando una escala. En ocasiones se realizan por medio de una tecnica llamada sweet picking (o barridos). El dominio total de esta ultima técnica nos dara una habilidad impresionante e impresionable, ya que un gran numero de guitarristas utilizan arpeggios en sus solos. En general los virtuosos realizan movimientos arpegiados a lo largo del diapason con mucha velocidad que a todos nos sorprende. Es bueno estudiar diferentes arpeggios en diferentes

posiciones y en diferentes tonalidades, esto da como resultado miles de combinaciones que seran de muchisima utilidad en tus solos. Hay guitarristas que casi prescinden de escalas cuando puntean, dandole a los arpeggios un primer plano. Tocando estos nunca vamos a escuchar una nota que no nos guste debido a que el acorde base de la progresion que estamos tocando va a contener las mismas notas que nuestro punteo. Claro que si estamos punteando sobre un acorde mayor, por ejemplo, podemos agregarle la septima, la novena u otras notas para que quede mas relleno.

Un sonido bien caracteristico del metal neoclasico es el arpeggio menor con la 9na añadida, el mismo combinado a la escala menor armonica queda excelente para este estilo. Aqui abajo tiene los principales arpeggios en todo el diapason y el arpeggio menor9na que te digo. No olvides que en la sección [Gutar licks](#) tenes mas ideas arpegiadas.

Arpeggio Mayor en La



Arpeggio menor en La



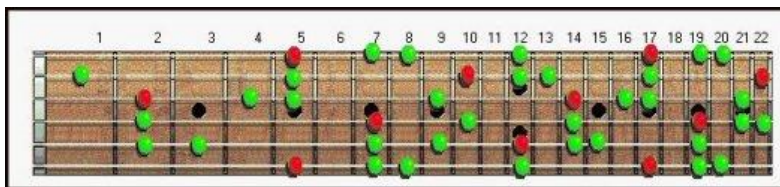
Arpeggio Mayor con la 7ma disminuida en La



Arpeggio menor con la 7ma disminuida en La



Arpeggio menor con la 9na añadida en La



Arpeggios Alternados

por Francisco García Martínez

Hola a todos. En esta oportunidad vamos a ver como podemos hacer para innovar un poco en lo que respecta a fraseos con arpeggios. Normalmente, cuando tenemos una progresión de acordes sobre la cual queremos tocar arpeggios a gran velocidad, es común escuchar algo como lo que se lee en el EJ. N° 1, con sweeping (para el ejemplo, púa arriba, slide, arriba, abajo, abajo, abajo). El ejemplo está en seisillos. Para salir un poquito de ese cliché, una buena opción sería abrirse un poco de la técnica de sweeping y enfocarse más en el arpeggio en sí. Ahora bien, para variar el fraseo, es muy probable que nos veamos obligados a alternar la púa, con las dificultades que eso trae cuando se trata de arpeggios. El trato sería el siguiente: melodía a cambio de velocidad. El EJ. N° 2 les puede dar una idea aproximada de lo que trato de explicar. En el ejemplo, tenemos una frase bastante menos convencional que la del EJ. N° 1, lo que da un toque mucho más interesante. Ahora bien, acá llega la segunda parte de la cosa. Se trata de adquirir versatilidad con la púa. Por lo general, al alternar la púa, lo hacemos "abajo-arriba". Los invito a intentar el EJ. N° 2 alternando la púa de esta manera. Si no me equivoco, no van a tardar en encontrarse en problemas en lo que se refiere a la púa. Esto es, más que nada, por el hecho de que nos vemos obligados a alternar "dentro de las cuerdas", teniendo la sensación de estar "atrapados". Si a esto le agregamos unos saltos de cuerda con el mismo problema, el asunto se pone feo, sobre todo si queremos tocar esto a una velocidad respetable. La clave es alternar al revés la púa, es decir, "arriba-abajo". Van a notar en seguida la diferencia en cuanto a la dificultad, aunque este tipo de ejemplos siempre son complicados. De esta manera, matamos dos pájaros de un tiro: por un lado le damos aire fresco a nuestro fraseo y por el otro, tenemos un ejercicio bastante interesante para el alternado de púa. Los dejo con el EJ. N° 3, que es una manera de ver cómo se aplica esto a

una situación musical "real", como puede ser el pasaje de un tema. Les recuerdo que los ejemplos 2 y 3 están en semicorcheas y les dejo anotada la armonía (si pueden, grabense la base y toquenlo encima, suena bien). Espero que les haya sido de utilidad, y ojo con hacer trampa con la púa (hay que hacer alternado estricto!!!). Suerte.

EJ. N° 1 (seisillos)

G

```

E-| |--10-7-----7--10-7-----7-----| |-| |-----8-7-----10-
B-| |*-----8---8-----8---8-----*| |-| |*8---8-10-8-----8-----
G-| |-----7-----7-----| |-| |---7-----7-----7---
D-| |-----| |-| |-----
A-| |*-----*| |-| |*-----
E-| |-----| |-| |-----

```

EJ. N° 2 (semicorcheas)

G|

EJ. N° 3 (semicorcheas)

G

A#

```

E|-8-7-----| |-| |-----8-7-----10-8-7-----| -----
B|-----8---8-*| |-| |*8---8-10-8-----8-----8---8-|-11---11-13-11-
G|-----7---| |-| |---7-----7-----7-----7---| ---10-----
D|-----| |-| |-----
A|-----*| |-| |*-----
E|-----| |-| |-----

```

```

E|---11-10-----13-11-10-----| -----13-12-----15-
B|-----11-----11---11-|-13---13-15-13-----13-----
G|-10-----10-----10---| ---12-----12-----12---
D|-----| -----
A|-----| -----
E|-----| -----

```

D#

F

```

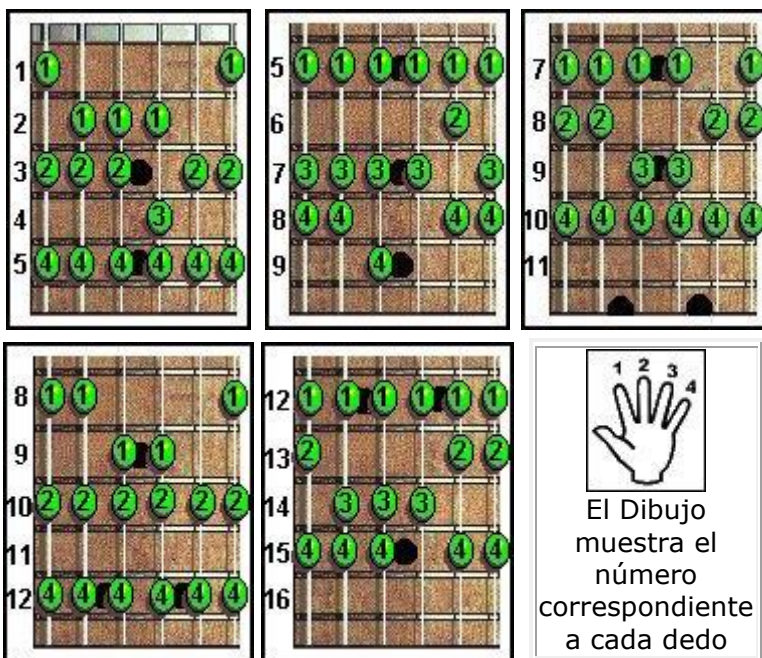
E|-13-12-----| -----16-15-----18-17--| |-
B|-----13---13-|-16---16-18-16-----18---18-20-18-----*| |-
G|-----12---| ---15-----15-----17-----17-----| |-
D|-----| -----
A|-----| -----*| |-
E|-----| -----| |-

```

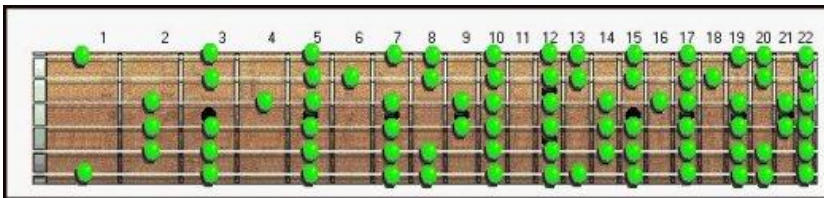
Escala Mayor de Do

Por Pablo Muñoz

Es la escala mas conocida (C-D-E-F-G-A-B o Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si) y una de las mas utilizadas. De la escala mayor, pero en cualquier tono, derivan los modos. Los siguientes patrones son los que se utilizan generalmente para hacer solos con esta escala. Te recomiendo que los aprendas bien cada uno, porque te serán de muchisima utilidad y te serviran como base para aprender los modos y otras escalas.



El siguiente diagrama muestra la escala mayor de Do a lo largo de todo el diapason, asi sera mas facil asociar los dibujos anteriores.



Los Modos

Por Pablo Muñoz

Modo Ionico

Modo Dórico

Modo Frigio

Modo Lidio

Modo Mixolidio

Modo Aeolidio

Modo Locrio

Basicamente son las escalas que derivan de la ionica o mayor, solo que cambia su tónica. Es decir que todas esas escalas raras tan populares (aeolian, locrian, dorian etc.) son simplemente las relativas de la escala mayor, o sea que van a contener las mismas notas en una octava sólo que intervalos diferentes.

Hagamos un ejemplo más claro: la escala mayor de Do (do, re, mi, fa, sol, la, si) supongo que la conoces ¿no?, posee los siguientes intervalos 1 2 3 4 5 6 7. Mientras que la escala menor de la (la, si, do, re, mi, fa, sol) se compone de 1 2 3b 4 5 6b 7b tienen las mismas notas pero en orden diferente, lo mismo ocurre con el resto de los modos. Cuando la toques en la guitarra va a seguir el mismo patron o dibujo.

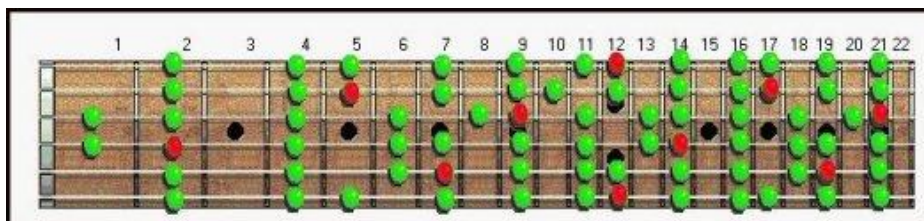
Este tipo de escalas son de muchisima utilidad en los solos ya que en diferentes progresiones la misma escala va a sonar diferente. En los guitarristas virtuosos es un recurso muy usado por ejemplo Vai utiliza mucho el modo lidio.

Todo lo que tienes que hacer es transportar la Escala Mayor a lo largo y ancho del diapasón, al igual que lo haces con la pentatónica. Fijate en los links junto al titulo las características de cada modo.

Modo Iónico

Descripción	Es la escala mayor natural, no posee ninguna alteración
Cualidad	Feliz, Optimista
Estilos Musicales	Rock, Country, Jazz, Fussion
Acordes	Mayor, Mayor 7ma, Mayor 9na, 11vo
Intervalos	1-2-3-4-5-6-7

Modo Ionico en E completo

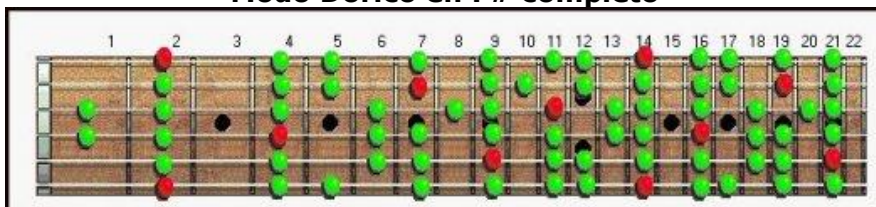


Para entender este diagrama debes saber que los **puntos rojos** representan la Tónica o nota fundamental y los **puntos verdes**, el resto de los tonos de la escala. Para tener diferentes diagramas, es decir el diapasón dividido de forma que puedas tocarlo, usa los cinco patrones que estan en la leccion de la [Escala Mayor de Do](#), simplemente transporta esos dibujos a lo largo del mástil. Por ejemplo el primer diagrama de dicha lección estaría ubicado entre los trastes 5 y 9 del gráfico de aqui arriba. Sabras que escala es por que la nota fundamental esta en esa posicion. Por ejemplo: en la cuarta cuerda segundo traste la nota es un E, eso quiere decir que es la escala mayor de E si quieres mover el diagrama entero un traste mas, para que la tónica este en la cuarta cuerda, tercer traste la escala sera entonces la escala mayor de F

Modo Dórico

Descripción	Es como la escala mayor pero con un semitono disminuido en la 3ra y en la 7ma
Cualidad	Jazzística, sofisticada, sentimental
Estilos Musicales	Jazz, Fusion, Blues y Rock
Acordes	Menor, Menor 7ma, Menor 9na
Intervalos	1-2-3b-4-5-6-7b

Modo Dórico en F# completo

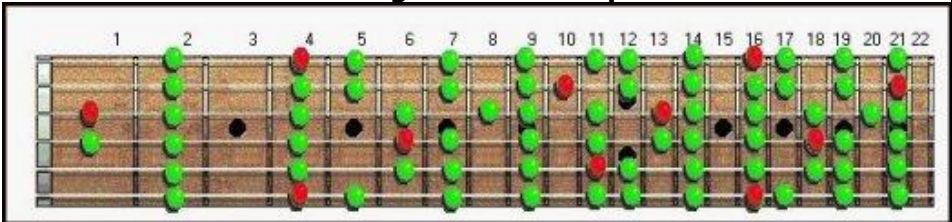


Para entender este diagrama debes saber que los **puntos rojos** representan la Tónica o nota fundamental y los **puntos verdes**, el resto de los tonos de la escala. Para tener diferentes diagramas, es decir el diapason dividido de forma que puedas tocarlo, usa los cinco patrones que estan en la leccion de la Escala Mayor de Do, simplemente transporta esos dibujos a lo largo del mástil. Por ejemplo el primer diagrama de dicha lección estaría ubicado entre los trastes 5 y 9 del gráfico de aqui arriba. Sabras que escala es por que la nota fundamental esta en esa posicion. Por ejemplo: en la primer cuerda (o sexta) segundo traste la nota es un F#, eso quiere decir que es el modo Dórico de F#, si quieres mover el diagrama entero un traste mas, para que la tónica este en la primer (o sexta) cuerda, segundo traste, la escala sera entonces el modo Dórico de G

Modo Frigio

Descripción	Los semitonos disminuidos con respecto a la Mayor son 2do, 3ro, 6to y 7mo
Cualidad	Sonido Español
Estilos Musicales	Flamenco, Fussion, Power Metal
Acordes	Menor, Menor 7ma
Intervalos	1-2b-3b-4-5-6b-7b

Modo Frigio en G# completo

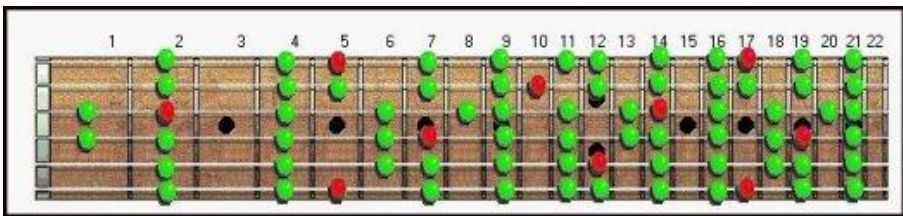


Para entender este diagrama debes saber que los **puntos rojos** representan la Tónica o nota fundamental y los **puntos verdes**, el resto de los tonos de la escala. Para tener diferentes diagramas, es decir el diapason dividido de forma que puedas tocarlo, usa los cinco patrones que estan en la leccion de la [Escala Mayor de Do](#), simplemente transporta esos dibujos a lo largo del mástil. Por ejemplo el primer diagrama de dicha lección estaría ubicado entre los trastes 5 y 9 del gráfico de aqui arriba. Sabras que escala es por que la nota fundamental esta en esa posicion. Por ejemplo: en la primer (o sexta) cuerda cuarto traste la nota es un G#, eso quiere decir que es modo Frigio de G#, si quieres mover el diagrama entero un traste mas, para que la tónica este en la primer (o sexta) cuerda, quinto traste, la escala sera entonces el modo Frigio de A

Modo Lidio

Descripción	Es como la escala mayor pero con la cuarta aumentada
Cualidad	Aereada
Estilos Musicales	Jazz, Fussion, Rock, Country
Acordes	Mayor, Mayor 7ma, Mayor 9na 11va aumentada
Intervalos	1-2-3-4#-5-6-7

Modo Lidio en A completo

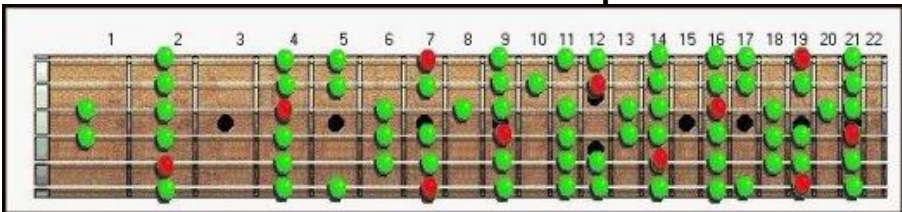


Para entender este diagrama debes saber que los **puntos rojos** representan la Tónica o nota fundamental y los **puntos verdes**, el resto de los tonos de la escala. Para tener diferentes diagramas, es decir el diapason dividido de forma que puedas tocarlo, usa los cinco patrones que estan en la leccion de la [Escala Mayor de Do](#), simplemente transporta esos dibujos a lo largo del mástil. Por ejemplo el primer diagrama de dicha lección estaría ubicado entre los trastes 5 y 9 del gráfico de aqui arriba. Sabras que escala es por que la nota fundamental esta en esa posicion. Por ejemplo: en la tercer cuerda segundo traste la nota es un A, eso quiere decir que es el modo Lidio de A si quieres mover el diagrama entero un traste mas, para que la tónica este en la tercera cuerda, tercer traste, la escala sera entonces el modo Lidio de A#

Modo Mixolidio

Descripción	Es como la escala mayor pero con la 7ma disminuida
Cualidad	Sonido Blusero
Estilos Musicales	Blues, Country, Rockabilly y Rock
Acordes	Acordes Dominantes
Intervalos	1-2-3-4-5-6-7b

Modo Mixolidio en B completo



Para entender este diagrama debes saber que los **puntos rojos** representan la Tónica o nota fundamental y los **puntos verdes**, el resto de los tonos de la escala. Para tener diferentes diagramas, es decir el diapason dividido de forma que puedas tocarlo, usa los cinco patrones que estan en la leccion de la [Escala Mayor de Do](#), simplemente transporta esos dibujos a lo largo del mástil. Por ejemplo el primer diagrama de dicha lección estaría ubicado entre los trastes 5 y 9 del gráfico de aqui arriba. Sabras que escala es por que la nota fundamental esta en esa posicion. Por ejemplo: en la tercer cuerda segundo traste la nota es un A, eso quiere decir que es el modo Lidio de A si quieres mover el diagrama entero un traste mas, para que la tónica este en la tercera cuerda, tercer traste, la escala sera entonces el modo Lidio de A#

Modo Aeolidio

Descripción	Posee la 3ra, la 6ta y la 7ma disminuidas
Cualidad	Triste, melancólico
Estilos Musicales	Pop, Blues, Rock, Heavy Metal, Country, Fusion
Acordes	Acordes menores
Intervalos	1-2-3b-4-5-6b-7b

Modo Aeolidio en C# completo



Para entender este diagrama debes saber que los **puntos rojos** representan la Tónica o nota fundamental y los **puntos verdes**, el resto de los tonos de la escala. Para tener diferentes diagramas, es decir el diapasón dividido de forma que puedas tocarlo, usa los cinco patrones que estan en la leccion de la [Escala Mayor de Do](#), simplemente transporta esos dibujos a lo largo del mástil. Por ejemplo el primer diagrama de dicha lección estaría ubicado entre los trastes 5 y 9 del gráfico de aqui arriba. Sabras que escala es por que la nota fundamental esta en esa posicion. Por ejemplo: en la segunda cuerda, segundo traste la nota es un C#, eso quiere decir que es el modo aeolidio de C#, si quieres mover el diagrama entero un traste mas, para que la tónica este en segunda cuerda, tercer traste, la escala sera entonces el modo aeolidio de D

Modo Locrio

Descripción	Tiene gran variación con la mayor, la 2da, 3ra, 5ta, 6ta, 7ma son disminuidas
Cualidad	Siniestra
Estilos Musicales	Jazz, Fussion
Acordes	Disminuidos, menores 7ma con la quinta bemol
Intervalos	1-2b-3b-4-5b-6b-7b

Modo Locrio en D# completo



Para entender este diagrama debes saber que los **puntos rojos** representan la Tónica o nota fundamental y los **puntos verdes**, el resto de los tonos de la escala. Para tener diferentes diagramas, es decir el diapason dividido de forma que puedas tocarlo, usa los cinco patrones que estan en la leccion de la [Escala Mayor de Do](#), simplemente transporta esos dibujos a lo largo del mástil. Por ejemplo el primer diagrama de dicha lección estaría ubicado entre los trastes 5 y 9 del gráfico de aqui arriba. Sabras que escala es por que la nota fundamental esta en esa posicion. Por ejemplo: en la cuarta cuerda primer traste la nota es un D#, eso quiere decir que es el modo locrio de D# si quieres mover el diagrama entero un traste mas, para que la tónica este en la cuarta cuerda, segundo traste, la escala sera entonces el modo locrio de E

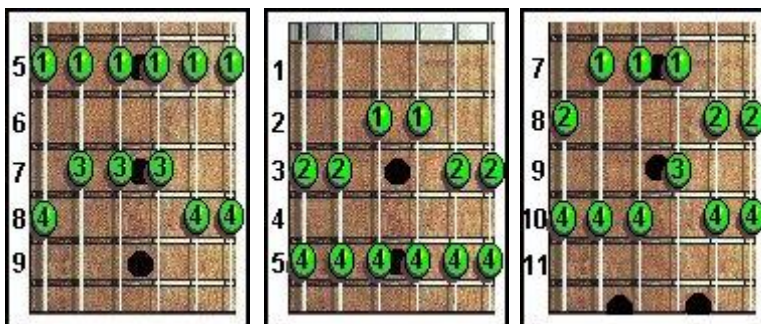
Las Pentatónicas

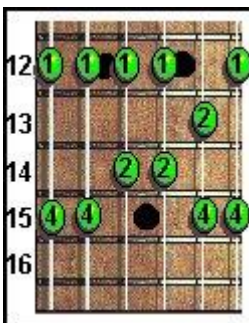
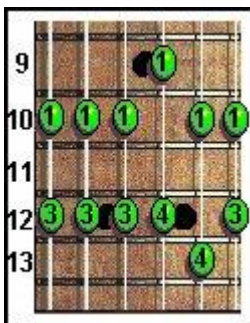
En general, todos los que comienzan a experimentar solos empiezan usando esta escala que queda bien en cualquier estilo de música como Heavy Metal, Jazz, Rock y muchos otros. Su sonido es muy característico y es fácil reconocer a aquel que la utiliza.

La popularidad de la escala pentatónica radica en que, como su nombre lo indica, solo posee cinco notas en una octava y eso hace práctica su memorización. Puede escucharse el uso de esta en guitarristas como Jimi Hendrix, Steve Ray Vaughan, Angus Young quienes prácticamente prescinden de otras escalas.

Existen dos tipos de pentatónica, menor y Mayor. La primera puede usarse sobre tonalidades mayores y menores, mientras que la segunda sobre tonos mayores. Es importante saber que tanto la pentatónica mayor como la menor utilizan el mismo patrón. Por ejemplo la escala menor en La es igual que la mayor en Do solo que cambia la tónica.

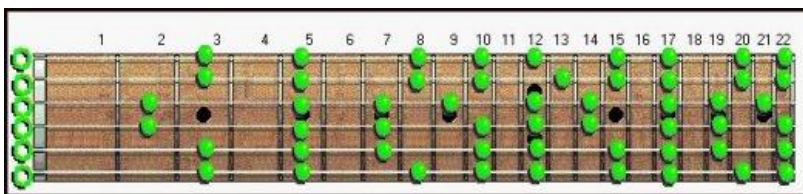
En los siguientes diagramas esta dividida la escala de manera dinámica para que luego, una vez que la domines sin necesidad de mirar los dibujos, puedas unirlos como te parezca dejando fluir tu creatividad. El primer diagrama es el más fácil y conocido de todos, así que es importante no estancarse en ese dibujo solamente. Utiliza todos los patrones en diferentes tonos, transportando los dibujos a lo largo del diapasón.





El Dibujo muestra el número correspondiente a cada dedo

El siguiente diagrama muestra la escala pentatónica menor de La (o mayor de Do) a lo largo de todo el diapasón, así será más fácil asociar los dibujos anteriores.



Improvisando con Modos de Blues

En esta lección vamos a aprender a improvisar Blues utilizando escalas algo más complejas que la Pentatónica.

La utilización del modo mixolidio y dórico nos dará más posibilidades a la hora de improvisar estilos derivados del Jazz como por ejemplo el Blues o el Rock, pasando por el funk, el fusion, etc. Es decir tendremos algunas notas más para "apoyarnos" a la hora del solo. Los grandes conocedores de la pentatónica (como Vaughan o Hendrix) pueden realizar solos sublimes, conmovedores y llenos de sentimiento utilizando solo cinco notas. En este caso nos extenderemos un poquito más de esas cinco notas y conoceremos estas escalas no tan populares como las Pentatónicas pero igualmente útiles. Y ya que no somos ni Hendrix ni Vaughan, vamos

a añadir dos notas mas a la mencionada escala.

La escala Mixolidia se compone de los siguientes intervalos 1-2-3-4-5-6-7b y por ejemplo en Do sería C-D-E-F-G-A-Bb. Habrás notado que posee casi los mismos intervalos que la escala mayor pero con el septimo grado disminuido o bemol. Esto nos dará un sonido blusero muy peculiar.

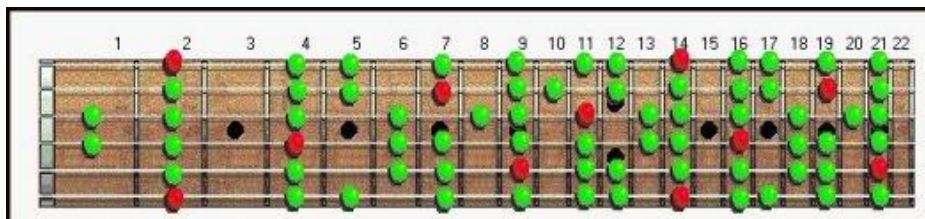
El sonido de esta escala puede usarse solo para acordes Dominantes (formados por 1-3-5-7b). De manera que nos veremos limitados, con esta escala, a improvisar sobre acordes menores.

Por otra parte, utilizando el modo Dórico (compuesto por los intervalos 1-2-3b-4-5-6-7b) sobre progresiones menores, obtendremos un sonido blusero bien melódico y sofisticado.

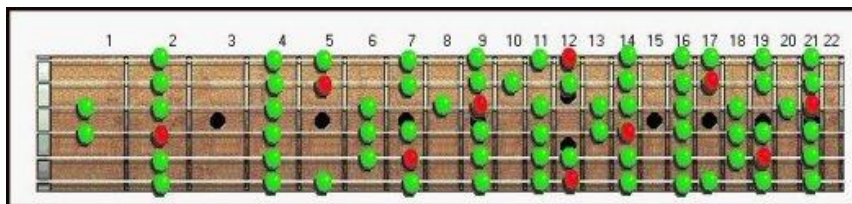
Veamos un ejemplo más claro de manera práctica:

Sobre una progresion de blues en F#m (F#m-Bm-C#m) utilizamos la escala Dórica de F#, que es igual a la escala mayor de E solo que cambia su tónica. Observa los dos diagramas y compara sus diferencias:

Escala Dórica en F#



Escala Mayor de E



Haz el siguiente ejercicio: grabate en un cassette o en la PC una base de blues como la del ejemplo anterior (en F#menor) e inventa melodías en base a la escala mostrada aquí arriba. Intenta construir

diferentes patrones para una mejor digitación. Puedes utilizar los mostrados en la lección [Escala Mayor en Do](#). Por otra parte puedes hacer lo mismo si te grabas una base en Am e improvisas con la escala mayor de G, o si te grabas una base en Bm e improvisas en A mayor y así sucesivamente.

La utilización de estas escalas queda a criterio de cada uno, no es ni mejor ni peor guitarrista quien desconosca el uso de las mismas. El conocimiento de estas, junto con otras tantas técnicas que se pueden desarrollar en la guitarra, nos dará las herramientas necesarias para nuestras improvisaciones, pero no nos aportará el talento, ni la imaginación. Por eso siempre es más conveniente tener en donde apoyarse (sobre todo si no se es un guitarrista con talento)

Escala Armónica menor

La escala menor armónica es bastante complicada de aprender bien. Posee una alteración en el tercer y quinto grado y tiene un dibujo diferente de los modos que todos siguen el mismo patrón, por lo que hace un tanto difícil su memorización. Es muy usada por ejemplo en metal neoclásico, Yngwie Malmsteen está bastante familiarizado con la misma y es sorprendentemente habilidoso con ella. También la utilizan todos aquellos que fueron influenciados por el sueco como Timo Tolkki, de Stratovarius, Walter Giardino y muchos otros. Fíjate al tocar la escala el sonido clásico que la misma posee, es por eso que también es llamada escala bachiana, pues si escuchas composiciones de este y otros músicos barrocos o romanticistas, como Paganini o Vivaldi, podrás percibir su sonido tan peculiar.

Escala menor Armonica en La completa



Licks Pentatónicos

Respondiendo a un mail que me mandó Rodrigo de Rosario, acá les traigo unos ejemplos en escala pentatónica como para ir empezando. Los ejemplos son más bien heavy, en la onda Zakk Wylde o similar. La próxima voy a mostrarles unas alternativas un poco diferentes en materia de pentatónicas, pero por ahora concentrémonos en lo de hoy.

El EJ. 1 es algo parecido a lo que toca Zakk en el final del solo de No More Tears, en semicorcheas, usando las dos primeras cuerdas y subiendo por las diferentes posiciones de la escala. Walter Giardino suele usar este tipo de cosas también (en el solo de En el Bajo Flores, por ejemplo). El EJ. 2, en cambio, se mantiene en una misma posición (sólo una nota se pasa de la posición) y repite todo el tiempo. Los ejemplos 3 y 4 incorporan notas cromáticas a la escala, haciéndola un poco más interesante. Para que esto quede realmente bien, hay que tocarlas más bien rápido. Así que a practicar (lento al principio e incrementando la velocidad de a poquito, siempre con un metrónomo) y cualquier duda, no duden en mandar un [e-mail](#). Saludos!

EJ. 1 (Am) - semicorcheas

E-		-5-3-----5-3-5-3-----5-3-5-3----		-8-5-----8-5-8-5-----8-5-8-5----
B-		-----5-3-----5-3-----5-3-		-----8-5-----8-5-----8-5-
G-		-----		-----
D-		-----		-----
A-		-----		-----
E-		-----		-----

```

E|-10-8-----10-8-10-8-----10-8-10-8-----|-12-10-----12-10-----15-
B|-----10-8-----10-8-----10-8--|-----13-10-----13-10-----
G|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
D|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
A|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
E|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

```

EJ. 2 (Em) - semicorcheas

```

E|-12-----15-12-----|15b17--||-||--12-----12-15-12-*-----
B|---15-13-----15-13--|-----||-||*---15-12---12-15-----15-12--
G|-----|-----||-||-----14-----|-----|-----|-----|
D|-----|-----||-||-----|-----|-----|-----|-----|
A|-----|-----||-||*-----|-----|-----|-----|-----|
E|-----|-----||-||-----|-----|-----|-----|-----|

```

EJ. 3 (Em) - semicorcheas

```

E|----12-17-12-----||-||-----12-14-15-14-12-----|
B|-15-----15-*||-||-----12-14-15-----15-14-12-----|
G|-----||-||-12-14-15-----15-14-----|
D|-----||-||-----|-----|-----|-----|
A|-----*||-||-----|-----|-----|-----|
E|-----||-||-----|-----|-----|-----|

```

EJ. 4 (Dm) - seisillos

```

E|-----|-----|
B|-----|-----|
G|-12-----|-----|
D|---14-13-12-----|-----10-12-10-----|
A|-----14-13-12-----|-----10-11-12-----12-11-10---|
E|-----15-12-||-10-13-----13-|

```

```

E|-----|-----|
B|-----|-----13-15-13-----|
G|-----10-12-13-12-10-----|-----12-13-14-----14-13-
D|-----10-12-----12-10--|12-15-----|
A|-10-11-12-----|-----|
E|-----|-----|

```

```

E|-----|-----13-15-16-15-13-----||-
B|-----|-----13-15-----15-13--||-
G|-12-----|12-13-14-----|-----|
D|---15--|-----|-----|
A|-----|-----|-----|
E|-----|-----|-----|

```

Dibujando con la Guitarra

¡Hola a todos! Esta vez traigo una pequeña idea para renovar un poco los fraseos. Dejen que me explique: teóricamente, esto suele llamarse “poliacordes” (o por lo menos, eso me dijeron en una oportunidad!) y consiste en tocar pequeños arpeggios, uno detrás del otro, creando una frase con varios arpeggios o algo así como un arpeggio grande. Ahora bien, para serles sincero, todo esto lo aprendí mucho después de empezar a tocar este tipo de cosas, y de por si no tiene mucho sentido verlo de esta manera (por lo menos dentro del uso que suelo darle yo). A mi me gusta verlo de otra forma completamente diferente: consiste en lo que suelo llamar “dibujar en la guitarra” y funciona más o menos así: primero, elijan cualquier posición de cualquier escala (yo elegí la que muestra la FIG. 1a) y después, todo lo que hay que hacer es “dibujar” sobre ella. Para ser más precisos, elijan algunas notas en un orden o progresión simétrica (como la que se muestra en la FIG. 1b: nota del medio de la 6ta cuerda, notas en los extremos de la 5ta, nota del medio de la 4ta, etc.). Como pueden ver (y escuchar), la cosa se puede poner interesante con un poco de experimentación. Por ejemplo, la FIG. 3 muestra una combinación de la FIG. 1b con la FIG 2b. Así que lo que resta es ponerse a tocar y experimentar. Pueden salir cosas interesantes. Espero que les sea útil (y cualquier duda o sugerencia, mandenla a fgarciamartinez@hotmail.com). ¡Saludos, y hasta la próxima!

FIG.1a (G mayor)

E-		-----3-5-7-	
B-		-----5-7-----	
G-		-----4-5-7-----	
D-		-----4-5-7-----	
A-		-----3-5-7-----	
E-		-3-5-7-----	

FIG.1b

```

E|-----3-7-3-----||
B|-----5-----5-----||
G|-----4-7-----7-4-----||
D|-----5-----5-----||
A|---3-7-----3-7-----||
E|-5-----5-----||
    
```

FIG.2a

```

E|-----7-8-10-----||
B|-----7-8-10-----||
G|-----7-9-----||
D|-----7-9-10-----||
A|-----7-9-10-----||
E|-7-8-10-----||
    
```

FIG.2b

```

||-----7-10-7-----||
||-----8-----8-----||
||-----7-9-----9-7-----||
||-----9-----9-----||
||---7-10-----10-7-----||
||-8-----8-----||
    
```

FIG.3

```

E|-----3-7/10-7-----||
B|-----5-----8-----||
G|-----4-7-----9-7-----||
D|-----5-----9-----||
A|---3-7-----10-7-----||
E|-5-----8-----||
    
```

Escalas Tritónicas

Que son y como usarlas para incluirlas en nuestro fraseo.

Escalas tritónicas je je ¿menudo nombre eh?

Es mas fácil de lo que parece....., las escalas tritónicas son pequeñas escalas de tres notas como su nombre indica, (pentatónicas 5 notas, tetratónicas 4 notas, hexatónicas 6 notas, octotónicas 8 notas, no hace falta ser "xerlok jolms" para deducirlo).

Sus intervalos son 1,4,5 Tónica, cuarta y quinta. Por ejemplo si empezamos en un LA las notas que formarán la escala tritonica serán La, Re y Mi (tónica, cuarta y quinta).

Esta escala tiene un color muy parecido al de un arpeggio de triada debido a su curva melódica que es muy similar a la de un arpeggio de triada (mayor y menor principalmente, los disminuidos y aumentados ya están mas distantes debido a que también difieren en el intervalo de quinta con la escala tritónica).

Si analizamos bien una escala tritónica podemos ver que también es un arpeggio por cuartas, ojo UN ARPEGGIO POR CUARTAS, no un arpeggio de triada sus4. ¿Que como es eso???

Fíjate:

Un arpeggio por cuartas es un arpeggio formado por cuartas superpuestas, Por ejemplo un arpeggio por cuartas de La, seria LA, RE y SOL, La tónica LA + una cuarta=RE (cuarta de LA), + otra cuarta de RE =SOL (séptima de LA y cuarta de RE), ¿y que tiene que ver eso con la escala tritonica de LA? Nada, pero si cogemos la escala tritónica de LA (LA, RE y MI) y la empezamos por la nota MI tenemos las siguientes notas MI, LA y RE y esas si que tiene que ver con un arpeggio por cuartas, porque lo que resulta es un arpeggio de MI por cuartas, MI (tonica) LA (cuarta de MI) y RE (septima de MI y cuarta de LA), entonces tenemos que si cogemos una escala tritónica 1,4,5 y la empezamos por su intervalo de quinta formamos un arpeggio de cuartas superpuestas. OK?

Vale pero..... ¿como se usan las Escalas Tritonicas?

Uffffff... ¿como se usa un arpeggio de triada?, o ¿como se usa una escala mayor?

Las posibilidades son muy variadas como puedes imaginar y aquí tu imaginación es el limite..... si,si,si podría decir eso y me quedaría tan ancho je je, esa seria la respuesta mas sencilla para el maestro pero de poco le valdría al alumno que intentara aprovechar los recursos de estas escalas o arpeggios por cuartas, (porque ya hemos visto que una escala tritónica es a la vez un arpeggio por cuartas).

Ok, pues veamos ahora la relación entre una pentatónica y una escala tritónica, o mejor dicho entre varias escalas tritónicas, concretamente tres.

Tenemos una escala tritónica de LA, (LA,RE,MI) si a esta escala le sumamos otra escala tritónica que empiece desde la cuarta, (RE,SOL,LA) y otra escala tritónica que empiece desde la quinta (MI,LA,SI) lo que estamos formando ahora es una escala pentatónica...¿¿que como??

iiFijateii

Pentatónica menor de MI=MI SOL LA SI RE MI SOL LA SI RE

tritónica de LA=LA RE MI MI LA RE

Tritonica de RE=RE SOL LA SOL LA RE

Tritonica de MI=MI LA SI MI LA SI

Conclusión, una escala Tritónica mas dos escalas Tritónicas formadas cada una de ellas desde la cuarta y la quinta de la Tritonica inicial (en este caso era LA Tritonica) nos da una pentatonica menor cuya tonica es la quinta de la escala tritonica inicial (ufff que lio ¿no?), en este caso la escala tritónica inicial era la de LA y la pentatonica que formamos es la de MIm (MI es la quinta de la Tritónica inicial (LA)).

¿Como se usan las escalas Tetonicas?

Ahora ya podemos ver las escalas tritónicas de forma independiente, (una por una), como un arpeggio de cuartas superpuestas y como una pentatónica menor si usamos tres tristes tritonicas, pues bien.....

Ahora vamos a usar las tres pentatónicas de una tonalidad, por ejemplo en el tono de DO Mayor las tres pentatónicas serian la de DOM,FAM, y SOLM, o sus relativas menores REem, MIm y LAm, como sabras podemos usar cualquiera de estas pentatónicas cuando improvisamos sobre DOMayor,REdorico,MIfrigio,FAlidio,SOLjacolidio ETC. el sistema ahora es improvisar con las pentatónicas pero viendo

estas como la suma de escalas tritónicas con lo que obtienes un control mayor de los intervalos que estas usando, ya que divides aun mas a una pentatónica.... aparte de que te va a sonar diferente porque los patrones tritónicos son diferentes que los patrones pentatónicos.

Ejemplo; quieres marcar la pentatónica de LAm, pues usas las Tritónicas de LA y de RE y metes la de Sol tritonica (marcarás entonces LAm pentatonica) o bien puedes usar la de MI tritonica en lugar de la de SOL y lo que estarás marcando es la pentatónica de MIm (o SOL mayor si aun es de DIa).

¿Como te vas del tono (tocar "OUT") con las escalas Tritónicas?

Te tomas una caja de cerveza, y luego te pones una base e improvisas con las tritónicas mientras discutes con tu mujer, pero si no tienes suficiente cerveza, siempre puedes usar los siguientes recursos.... o.... ¿de que nos serviría una escala con un nombre tan sofisticado si luego resulta que no podemos usarla para sonar interesante y diferente?

Como ya he mencionado antes sobre el tono de DO, podemos usar tres pentatónicas REm, MIm, y LAm (y sus relativas mayores.... vale...) (bueno en realidad podemos usar unas cuantas pentatónicas mas aparte de las mayores y menores pero eso es otra historia).

¿Que ocurre si por ejemplo tocamos la pentatonica de SIb menor sobre DO mayor (o sobre cualquier modo relativo a DOMayor)? pues que vamos a estar metiendo 4 notas fuera del tono, si no queremos tocar tan "out" podemos usar cualquier escala tritonica que tenga relación con SIb menor pentatónica por ejemplo SIb Tritonica, MIB Tritonica o LAB Tritonica, siempre sonarán mejor tres o dos notitas fuera, tocadas en un tiempo débil que toda una escala pentatónica en la que 4notas están fuera del Tono. Seguramente el lector perspicaz ya se habra dado cuenta de que aun hay otra pentatonica mas "OUT" en el Tono de DO mayor MIB menor que contiene las notas MIB, SOLb, LAB, SIb, REb, de acuerdo, también podemos usar alguna escalita tritónica relacionada con esa pentatónica para hacer nuestras escapaditas tonales.

Aunque en realidad, esta última MIB menor pentatónica, o RE#m pentatónica es menos disonante que la primera porque en la música moderna y Jazz la cuarta justa, (en el modo mayor) se sustituye casi siempre por la

cuarta aumentada formando así el modo Lidio, fíjate en las progresiones II-V-I y observa que ese I se convierte en Lidio en muchísimas ocasiones..... Experimenta con las escalas tritónicas, estoy seguro de que les puedes sacar mucho provecho.

Ejercicios Avanzados

*Requerimientos (Los requerimientos son solo recomendaciones para que los ejercicios en general les resulten más fáciles y mejores):

-Guitarra: Afinada en MI o E, utilizando uñeta, 24 espacios, puente flotante (opcional), mínimo dos capsulas y pedalera o pedal de efectos o simplemente la distorsión del amplificador.

-Persona: Tener conocimientos un poco más avanzados respecto a, técnicas como: Pull Off, Hammer, Sweet picking, Tapping, Palm Mute, Vibrato, Armonicos artificiales, etc. Habilidades como: saber usar los 4 dedos de la mano izquierda y saber tocar bien con la uñeta...y tener muchas ganas de aprender más.

=====
=TABLATURE EXPLANATION=
=====

* = Artificial Harmonic

pm..| = Palm mute

h = hammer on

p = pull off

/ = slide up

\ = slide down

~ = Vibrato

b() = Bend

x\ = Pick Slide

Ejercicio 1 (Blues)

```
E|-----3-6~~-6h-3---6h-3-----|
B|-----3-6-----6-----6-3---6h-3-----|
G|-----3-5-6-----5-----5-3-5h-3-----|
D|-----3-5-----5-----|
A|-----3-4-5-----|
E|-12\--3~6-----|
```

```
E|-----|
B|-----|
G|-----|
D|-3-----|
A|---5-4-3-----|
E|-----6-3~--|
```

Ejercicio2 (Blues)

```
E|-----|
B|-15-12-15~~-12-----15-12---12-----|
G|-----14-12~~-----14---12\ -9-7-9~-----7-8--|
D|-----7-8-9-----|
A|-----6-7-8-----|
E|-----3/5-6-7-----|
```

```
E|-----10-11-12-13-12-11-10-----|
B|-----10-11-12-----12-11-10-----|
G|-9--12-----12~~--|
D|-----|
A|-----|
E|-----|
```

Ejercicio 3 (Arpeggio blues)

```
E|-----12h-14h-12-----12h-14h-16h-16p-14p-12p-12h-14h-16h---|
B|-----14-----14-----14-----|
G|-13-16-----16-16-----|
D|-----|
A|-----|
E|-----|
```

E | -19t-16p-14p-12p-19t-16p-14p-12p----- |
 B | -----14----- |
 G | -----16-13~~~ |
 D | ----- |
 A | ----- |
 E | ----- |

Ejercicio 4 (Blues Rapido)

E | -----7-9~~9~-----9-12~-12~----- |
 B | -----7-9-----9-12----- |
 G | -----6-9-----9-11----- |
 D | -----6-9-----9-10-11----- |
 A | -----7-9-----9-12----- |
 E | -7-9-----9-12----- |

E | -12-11-9-12-11-9-12-11-9--14-12-11-14-12-11-14-12-11--16-14-12-16-14-12- |
 B | ----- |
 G | ----- |
 D | ----- |
 A | ----- |
 E | ----- |

E | -16-14-12/-19*~~~~ |
 B | ----- |
 G | ----- |
 D | ----- |
 A | ----- |
 E | ----- |

Ejercicio 5 (Heavy metal Mi menor o Em)

E | -----12-14-15/-19-19~----- |
 B | -----11-12-14-12-14-15----- |
 G | -----11-12----- |
 D | -----11-12-14----- |
 A | -----13-14----- |
 E | -12-14-15----- |

Ejercicio 6 (Heavy metal Hammer y pull off)

E | -----8h-10h-12h-15t-12p-10p- |
 B | -----8h-10h-12h----- |
 G | -----5h-6h-9h----- |
 D | -----5h-6h-9h----- |
 A | -----3h-5h-7h----- |
 E | -3h-5h-7h----- |

E | -8h--8h-10h-12h-17t-12p-10p-18h--8h-10h-12h-15t-12p-10p-8p~~~ |
 B | ----- |
 G | ----- |
 D | ----- |

A|-----
E|-----

Ejercicio 7 (Heavy metal pull off)

E|-8p-7p-5p-----
B|-----8p-7p-5p--7p-5p-----
G|-----8-5p-4p-----
D|-----5p-4p-----
A|-----7--
E|-----

Ejercicio 8 (Yngwie Malmsteen arpeggios en La menor o Am, Ahora veremos ejercicios por estilos de guitarristas)

E|-----12-17-20t-17-12-----
B|-----13-----13-----
G|-----14-----14-----
D|----10-14-----14-10-----
A|-12-----12--
E|-----

Ejercicio 9 (Yngwie)

E|-12-8-----8-12--10-7-----7-10--13-10-----10-13--12-8-----
B|-----10--10-----9--9-----12--12-----10--
G|-----9-----10-----13-----9--
D|-----
A|-----
E|-----

E|---8-12--20-17-----17-20--19-16-----16-19~~\12h-8-----13h--
B|-10-----17--17-----17--17-----10-----
G|-----17-----16-----
D|-----
A|-----
E|-----

E|-10-----15h-12-----17h-13-----
B|---12-----13-----15~-----
G|-----
D|-----7--7--
A|-----7--7--
E|-----5--5--

Ejercicio 10 (Yngwie)

E|-13-12-13-10-13-12-13-8-12-10-12-7-10-8-10-5~~~17-15-17-13-17-15-17-12|

E|-----|
 G|-----|
 D|-----|
 A|-----|
 E|-----|

E|-17-15-17-----|
 B|-----15~~--|
 G|-----|
 D|-----|
 A|-----|
 E|-----|

Ejercicio 11 (Yngwie Extracto del tema "Trilogy Suite Opus 5")

E|-----|
 B|-----|
 G|-0-10h-12h-13h-0-7h-8h-10h-0-8h-10h-12h-0-5h-7h-8h-0-8p-7p-5p-4p-4-----|
 D|-----|
 A|-----|
 E|-----|

E|-/16-15-13-----|
 B|-----16-15-13-12-13-15-13-12-----|
 G|-----13-12-10-----|
 D|-----13-12-10-12-13-----|
 A|-----10~-----|
 E|-----|

E|-12p-8-----13p-10-----10p-7-----12p-8-----8p-5---8p-5---7p-5---5-2-----|
 B|-----10-----12-----9-----10-----6-----5-----4-----4-----|
 G|-----|
 D|-----|
 A|-----|
 E|-----|

E|-----2-5--8-5-----5-8--11-8-----8-11--14-11-----11-14/-17~|
 B|---4-----9---9-----10---10-----13---13-----|
 G|-5-----10-----11-----14-----|
 D|-----|
 A|-----|
 E|-----|

Ejercicio 12 (Ejercicios basados en el estilo de Paul Gilbert)

E|-15-14-12-----12-14-15-14-12-----12-14-15-14-12--|
 B|-----|
 G|-----16-14-12-14-16-----|
 D|-----17-16-14-16-17-----|
 A|-----|
 E|-----|

E|-----12-14-15-14-12-----12-14~--|
 B|-----|
 G|-----17-16-14-16-17-----|
 D|-----|

A|-----|
 E|-15-14-12-14-15-----|

Ejercicio 13 (Gilbert)

E|-----12-15h-17h-20t-22t-17p-15p-12-----|
 B|-----|
 G|----12h-14h-17h-----17p-14p-12p--|
 D|-----|
 A|-15-----|
 E|-----|

Ejercicio 14 (Gilbert)

E|-----0-----12h-15h-19~--|
 B|-----0-----|
 G|-----4---0-----12-16h---12-16h-----|
 D|-----2-5---2-----14-----|
 A|-----2-----|
 E|-0-3-----|

Ejercicio 15 (Ejercicios basados en el estilo de Steve Vai, *Vai utiliza un sin numero de tecnicas juntas como pull off, slide up y down etc. traté de transcribir el ejercicio lo más claramente posible, el ejercicio esta en la escala pentatonica de MI o E, con notas del modo dorico de C# y F#)

E|-----|
 B|---b(15)-(17)----(17)\15p-12p--14--b(14)-(15)----(15)\14p-12p-----|
 G|-----14p-12p|
 D|-----|
 A|-----|
 E|-0-----|

E|-----14h-15p-14p-12p-----|
 B|-----|
 G|----12~~~-----15-14-12-14\9p-7---7\2--0--|
 D|-14-----9-----|
 A|-----|
 E|-----|

E|-----14\10p-7p-----|
 B|-----12-----8-----|
 G|-----9/9-----9-----|
 D|-----7/7-----7\5-|
 A|---5/5-----|
 E|-3-----|

Ejercicio 16 (Vai)

```

E|-----|
B|-10 b(12)\-10-----10---10p--8p---8\5-----8-----|
G|-----7/9----- (Base) -|
D|-----|
A|-----|
E|-----|

```

*Steve Vai utiliza distintos tipos de armonización para dar un sonido totalmente diferente al anterior, por ello toca la base con estos dos tipos de acompañamientos que dan diferentes resultados, ¡chequealos!

Armonización 1 (MI o E Dorian/Aeolian)

```

E|-0~~~~~0-----0-----3--|
B|-0~~~~~0-----0-----3--|
G|-0~~~~~0-----2-----0--|
D|-4~~~~~4-----3-----2--|
A|-2~~~~~2-----3-----3--|
E|-0~~~~~0-----1-----|

```

Armonización 2 (GM o Sol Mayor/ Lydian)

```

E|-2-----0-----|
B|-3-----0-----|
G|-2-----2-----|
D|-0-----2-----12-----10-|
A|-----0-----10-----8--|
E|-3-----8-----6--|

```

Ejercicio 16 (Extracto sacado del solo de "For the love of God")

```

E|-17-17~~-17p-14-----19-17-15-----|
B|-----15-----19-17-15-|
G|-----14\11-12h-11-----|
D|-----14-12-----|
A|-----14-12\~9p-7p-9h-----|
E|-----|

```

```

E|-----|
B|-17-19-15~~-19\7~~-|
G|-----|
D|-----|

```

A | ----- |
 E | ----- |

Ejercicio 17 (Estilo de Vinnie Moore)

E | -14-10-----10-14-17t-14-10-----10-14-19t-14-10----- |
 B | -----12-----12-----12-----12-----12----- |
 G | -----11-----11-----11-----11-----11-11~ |
 D | -----12-----12-----12-----12-----12~ |
 A | ----- |
 E | ----- |

Ejercicio 18 (Moore)

E | -5h-7h-8h-10t-8p-7p-5p-5h-7h-8h-12t-8p-7p-5p-5h-7h-8h-10t--3h-5h-7h-8t- |
 B | ----- |
 G | ----- |
 D | ----- |
 A | ----- |
 E | ----- |

*Tambien es necesario que sepas que para tocar algunos ejercicios rapidos como arpeggios, escalas, etc. necesitas tener la capsula de arriba activa para que suene más suave y en algunas ocasiones, dependiendo del sonido de tu guitarra, necesitaras bajarle ya sea el tono ,a la capsula que corresponda, como el volumen.

Tapping

Cuando escuche el tema Eruption de Van Halen no podia entender como hacia esa secuencia de notas tan rapido y eficazmente, intente sacarlo de varias formas hasta que me dijeron que se trataba de una tecnica llamada tapping.

El tapping es una técnica espectacular, consiste en tocar varias notas velozmente con las dos manos en el diapasón. Esta tecnica es muy simple de ejecutar y es impresionante para la gente que te ve hacerlo. Para lograr el tapping básico hay que colocar el dedo indice de la mano izquierda en la segunda nota que va a sonar, luego con alguno de los dedos de la mano derecha (yo uso el anular) presiona la primera nota y al soltar ese dedo sonara aquella que esta de manera fija en la mano izquierda, luego rapidamente debe tocarse con el meñique u otro la tercera nota que estara ubicada en el

medio, esto debe hacerse rapida y repetidamente. Por otro lado es importante sujetar la púa de alguna manera cuando se realiza el tapping asi se puede conbinar esta técnica con la del punteo convencional. De esta manera pueden formarse combinaciones de varias notas que serian imposibles con la púa.

Observa algunos ejemplos e intenta hacerlo primero despacio y que suene claro y despues incrementa la velocidad. No olvides que en los Gutar licks hay mas variaciones de esta técnica.

Ejemplo 1: Al estilo Van Halen

```
E|--12-5-8-12-5-8-12-5-8-12-5-8-12-5-8-12-5-8-12-5-8-|
B|-----|
G|-----|
D|-----|
A|-----|
E|-----|
```

```
--12-8-5-12-8-5-12-8-5-12-8-5-12-8-5-12-8-5-12-8-5-12-8-5-|
-----|
-----|
-----|
-----|
-----|
```

Ejemplo 2: Al estilo Satriani

```
E|--12-0-5-8-12-0-5-8-12-0-5-8-12-0-5-8-12-0-5-8-12-0-5-8-|
B|-----|
G|-----|
D|-----|
A|-----|
E|-----|
```

Ejemplo 3: Al estilo Vai

```
E|-----17-5-7-8-----17-7-8-10-----17-8-10-12-----17-10-12-14
B|--17-5-7-8-----17-7-8-10-----17-8-10-12-----17-10-12-13-----
G|-----
D|-----
A|-----
E|-----
```

Fingerpicking

Al igual que en la mayoría de las técnicas de guitarra, no existe una traducción equivalente al castellano que defina lo que es el fingerpicking. Basicamente es una técnica de guitarra en la cual se le asignan varias funciones a los dedos de la mano derecha, dándole un toque orquestal. Por ejemplo el pulgar hace los bajos y los dedos sobrantes la melodía. El dominio de esta técnica requiere de mucha habilidad y coordinación. Para aprender la misma hace falta muchísima paciencia y dedicación. Este estilo de tocar es característico de los guitarristas clásicos y de country.

Starway To Heaven de Led Zeppelin fue el primer tema que aprendí a tocar con fingerpicking (la mayoría aprende con ese tema debido a que es muy simple y de fácil comprensión). Aquí abajo está la primera y más popular parte de este glorioso tema.

Am

E5+/G#

C/G

D/F#

E | | -----5--7-----7-- | --8-----8--2-----2 -- |

B | | -----5-----5----- | -----5-----3----- |

G | | -----5-----5----- | -----5-----2----- |

D | | --7-----6----- | --5-----4----- |

A | | ----- | ----- |

E | | ----- | ----- |

FM7

G/BAm

E+5/G#

```

--0-----0-----|-----|-----7-----7--|
-----1-----1-----|--0--1--1-----|-----5-----5-----|
-----2-----2--|--0--2--2-----2-----|-----5-----5-----|
--3-----|-----|-----7-----6-----|
-----|--2--0--0-----0/-8--7--|--0-----|
-----|-----|-----|

```

C/G

D/F#

FM7

G/BAm

```

--8-----8--2-----2--|--0-----0-----|-----|
-----5-----3-----|----1-----1-----1-----|--0--1--1-----|
-----5-----2-----|-----2-----2--|--0--2--2-----|
--5-----4-----|--3-----|-----|
-----|-----|--2--0--0-----|
-----|-----|-----|

```

La siguiente tablatura es una pieza clasica de Beethoven arreglada para la guitarra. El tema se llama Ode to Joy que es la archifamosisima novena sinfonia de este genio. Tocarlo es una excelente forma de aprender fingerpicking, ademas es un bellissimo tema.

```

E| |-----|-----|
B| |-----|-----|
G| |--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--0--|
D| |--2-----2-----3-----3-----|-----2-----2-----3-----3-----|
A| |--3-----3-----3-----3-----|--3-----3-----3-----3-----|

```

Es sabido que la técnica instrumental no debe ser nunca un fin, pero si un medio necesario por el cual se ira elevando el alumno en su condición de músico. El estudio serio de la guitarra exige por un lado el trabajo mental, que permite resolver los problemas con relación al instrumento, por otra parte el trabajo físico, es decir, el mecanismo ordenado de los dedos. La experiencia podrá demostrar que es más conveniente el estudio razonado y consciente, que pretender el dominio de la técnica por medio de movimientos defectuosos que darían como único resultado una lamentable pérdida de tiempo.

Quando un dedo se contrae, los que están a su lado no deben contraerse también, sino por el contrario, deben permanecer aislados y en completo descanso. Los dedos deben sentirse completamente libres los unos de los otros, para responder con toda presteza a la intención del pensamiento, evitando toda ligazón o traba entre ellos. Esta transmisión del movimiento o contracción de un dedo al

compañero inmediato, representa un entorpecimiento, influyendo por consecuencia en la nitidez del ataque y en la claridad general de la ejecución.

El descanso e inmovilidad de los dedos que no actúan es tan importante como el movimiento de los otros dedos. Es necesario trabajar las dos manos por separado, es decir, fijar la atención en cada una de ellas separadamente, con el objeto de permitir una mayor concentración en el estudio. Esto no quiere decir que se trabaje exclusivamente con una mano, pueden y deben trabajar juntas, lo importante es utilizar durante el estudio, todo el máximo de atención a una de las manos. Este es el motivo por el cual se utiliza en éstos ejercicios un simple acorde de séptima con el fin de concentrar toda la atención en la mano derecha.

Palm Mute o Piccicato

Esta técnica es algo difícil de ejecutar al principio, pero con un poco de práctica verás que la podrás realizar sin ningún problema. Lo único que has de hacer es apagar el sonido de las cuerdas, sin llegar a entorpecer su ejecución normal, con la mano que lleva la púa.

Colocas la mano, que lleva la púa, justo antes del puente (el lugar donde descansan las cuerdas) tocando ligeramente las cuerdas. De esta manera conseguiras que las notas queden semi apagadas, dando un sonido muy característico. Observa en la fotografía de que manera debe colocarse tu mano derecha.

Slide

Esta técnica consiste en deslizar un dedo de una nota a otra. Para realizarla simplemente has de golpear la púa haciendo sonar la primera nota y seguidamente deslizar el dedo hasta llegar a la posición de la segunda nota. Como norma, tener en cuenta que las dos o más notas que componen un Slide deben estar en la misma cuerda.

Se puede conseguir un sonido muy agradable y característico de la música Blues, utilizando un tubo de slide. El tubo, que suele ser de cristal o metálico, se coloca en un dedo de la mano izquierda y se desliza a través del mastil, colocándolo sobre las notas deseadas. Esta es una técnica, principalmente, usada en Blues, aunque algunas veces podemos verlo en guitarristas modernos de otros estilos. Como buen ejemplo recomiendo el tema The last rebel de Lynyrd Skynyrd.

Cuando domines el slide y el tubo de slide, puedes probar otra técnica que es muy espectacular y divertida. Se trata de sustituir el tubo de slide por una botella de cerveza. La gente se queda alucinada, sobre todo si lo que suena tiene sentido.

En la tablatura se representa generalmente con una s minúscula, en ocasiones los slides se representan con / o \ según sean ascendente (el primero) o descendente (el segundo).

```
e | ----- |
B | ----- |
G | -----7s5----- |
D | ----- |
A | ----- |
E | ----- |
```

Slide

```
e | ----- |
B | ----- |
G | -----5/7----- |
D | ----- |
A | ----- |
E | ----- |
```

Slide ascendente

e | ----- |
 B | ----- |
 G | -----7\5----- |
 D | ----- |
 A | ----- |
 E | ----- |

Slide descendente

www.tonilloret.com

P.M.-----|

Etc.

P.M.-----|

P.M.-----|

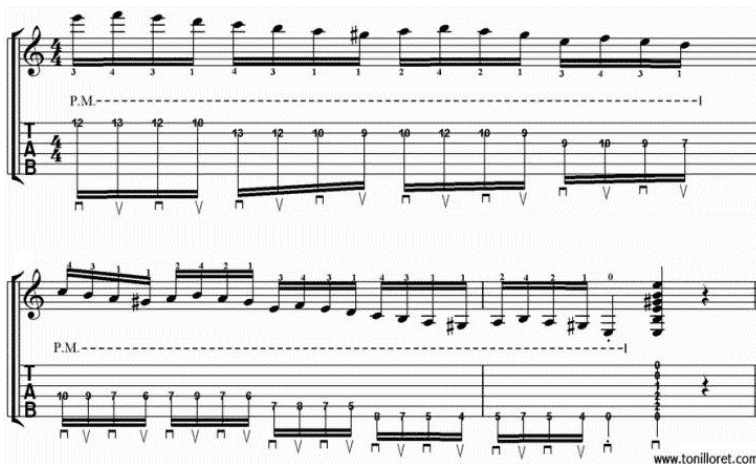
www.tonilloret.com

P.M.-----| P.M.-----| P.M.-----|

www.tonilloret.com

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. Fingering numbers (1-4) are provided below the notes. The second system begins with a double bar line and the letters 'I A B' below the staff, indicating a repeat or a different section. It continues with the melody in 4/4 time, featuring a 'full' dynamic marking and ending with a double bar line. The website 'www.toniloret.com' is printed at the bottom right.

[illegible]



Técnica de Ligados (Con cuerdas al aire)

La técnica de Ligadoses comunmente usada por grandes guitarristas. Esta técnica es un poco difícil de explicar por escrito pero basicamente se divide en dos:

- 1-Movimientos de mano izquierda.
- 2-Movimientos de mano derecha.

Antes que nada quiero aclarar que esta técnica se usa con cuerda al aire.

1-MOVIMIENTO DE MANO IZQUIERDA:

Basicamente esta mano realizará los movimientos normales de un punteo normal pero entre nota y nota hará sonar la cuerda al aire. O sea que supongamos que está tocando sobre la primera cuerda y toque los siguientes casilleros:

-6---9---3-----

Entre casillero y casillero deberá tocar la cuerda al aire o sea:

-6--0--9--0--3--0-----

2-MANO DERECHA:

Esta mano NO pulsará sobre las cuerdas solo tapaná las cuerdas que no se utilicen para que no suenen involuntariamente.

Como tapan las cuerdas queda a criterio suyo. Yo lo hago con el costado de la mano ayudandome con otros dedos si fuera necesario.

-6--0---9---0---3---0-

-----x
-----x
-----x
-----x
-----x

Todas las "x" en este caso estan tapadas con el costado de la mano.

Pero se nos puede presentar algo así:

-----x

-6--0---9---0---3---0-

-----x
-----x
-----x
-----x

En este caso uso el costado de la mano para las cuatro cuerdas juntas y el dedo índice para la restante.

REPITO: Como tapan las cuerdas queda a criterio suyo.

Entonces ¿como hacemos para que suene la cuerda que si usemos si no pulsamos con la púa o dedos?

Simplemente aplicando presión con la mano izquierda como si se tratara de un tapping.

Ahora les voy a pasar un lick muy conocido de Angus el guitarrista de AC/DC donde utiliza la técnica de ligados que les enseñé. Es del tema "Thunder Strike", espero que lo disfruten.

 -0--4--0---7--0--4--0---7--0--4--0---7--0--4--0---7

 -0--5--0--8--0--5--0--8--0--5--0--8--0--5--0--8

 -0--4--0--7--0--4--0--7--0--4--0--7--0--4--0--7

 -0--5--0--8--0--5--0--8--0--5--0--8--0--5--0--8

 12--0--10--0--9--0--10--0--9--0--7-0-9--0--5--0--7--0--5--0--4--0--5--0--4-0--2--0--4--0--

Orquestación no convencional

A la hora de sentarnos con la gente de la banda a decidir que temas utilizar para grabar un demo o un CD, lo hacemos con toda nuestra mente puesta en 2 cosas: Que la grabación y los temas sean los mejores, y en aprovechar al máximo el tiempo y los recursos que tenemos en el estudio. Es por eso que es importantísimo tener super ensayados los temas antes de entrar al recinto sagrado donde nuestras obras sonarán, al menos por un instante, como esas bandas que escuchamos siempre.

Detrás de cada disco que compramos existen infinitas horas pasadas en un estudio arreglando, grabando miles de tomas que serán superpuestas para lograr un sonido mucho mas lleno. Esas son las cosas que uno no tiene en cuenta cuando hace su debut frente a la consola. Basta con poner un CD de alguna banda que nos guste, y encontraremos (sobre todo en las bandas inglesas, que son a mi gusto las que logran el mejor sonido) un sinfín de detalles que nos llamarán la atención. Si la mano del productor era buena, entonces podremos deleitarnos con algunos arreglos sutiles (y otros no tanto) que son los que verdaderamente hacen que un disco sea perfecto, más allá de las canciones.

Es por eso que podemos ponernos manos a la obra con la compu y armar algunas cosillas para llevar al estudio a fin de agregar en la post producción. En alguna noche de insomnio, podemos sorprender a los demás miembros de la banda al agregarle algunas cuerdas a los temas, algunos vientos o coros, etc .

En esta sección voy a explicarte algunos trucos para que puedas armar armonías perfectamente estables para que te sea mucho mas fácil orquestar tus temas, sin necesidad de llamar a un arreglador

(de todas formas, el trabajo que hacen es maravilloso, aunque lejos del bolsillo de cualquier músico que recién se inicia).

Para comenzar con esto debemos hablar primero de lo que sería una armonía polifónica.

Armonías Polifónicas

Una armonía se denomina cuando un grupo de notas son ejecutadas de forma tal que su superposición termina formando un acorde. Un típico ejemplo sería lo que hacen los guitarristas de Iron Maiden cuando ejecutan un riff de forma unísona, pero con una diferencia de una tercera menor o mayor (por ejemplo) entre los tonos de una guitarra y la otra. En ese caso se tienen 2 instrumentos (o voces) ejecutando dos melodías distintas, las cuales conforman una armonía al escucharse juntas.

Otro ejemplo son algunos grupos de los '70 como Crosby, Still & Nash, los cuales realizaban interesantes armonías vocales, o los grupos de Gospel, o simplemente escuchando cualquier obra clásica (recomiendo a Beethoven, si quieren descubrir al mas heavy compositor clásico).

Volvamos al caso de Iron Maiden.

Supongamos ahora que ellos se encuentran tocando con tres guitarristas.

Orquestación no convencional

The image shows a musical score for three guitars, labeled 1, 2, and 3. All three staves are in 4/4 time. Guitar 1 (I) plays a C major scale starting on C4. Guitar 2 (II) plays a C major triad (C-E-G) in the first measure, followed by a sequence of notes that form a C major scale starting on E4. Guitar 3 (III) plays a C major triad (C-E-G) in the first measure, followed by a sequence of notes that form a C major scale starting on G4. The overall effect is a non-conventional orchestration of a C major scale across the three guitars.

En esta partitura podemos observar lo siguiente:

La Guitarra I es quien lleva la tónica.

La Guitarra II ejecuta una 3era. Mayor al mismo tiempo que la Guitarra I.

La Guitarra III ejecuta una 3era menor (respecto a la II) y una 5ta. Justa (respecto a la I).

En este caso la progresión da como resultado:

| CMaj - DMaj - EMaj - FMaj - GMaj - AMaj - BMaj - CMaj | DMaj - BMaj - GMaj - EMaj - CMaj - AMaj - FMaj - DMaj |

Si se toman la molestia de transcribir la partitura a cualquier editor MIDI de los que andan por ahí, notarán que ciertas armonías las encontramos disonantes, pese a tratarse toda de acordes mayores.

La razón fundamental de esto es el resultado de la armonización de la escala de C mayor y sus correspondientes acordes.

Nosotros Obtuvimos:

| CMaj - DMaj - EMaj - FMaj - GMaj - AMaj - BMaj - CMaj | DMaj -
BMaj - GMaj - EMaj - CMaj - AMaj - FMaj - DMaj |

Donde correspondería (teóricamente, y de forma clásica)

| CMaj - Dm - Em - FMaj - GMaj - Am - Bdim - CMaj | Dm - Bdim -
GMaj - Em - CMaj - Am - FMaj - Dm |

The image shows a musical score for three guitars, labeled 1, 2, and 3. Each part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music consists of a single melodic line that ascends chromatically across the staves. Guitar 1 starts on C4, Guitar 2 on D4, and Guitar 3 on E4. The line continues through F#4, G4, A4, B4, and ends on C5. The notation uses eighth and sixteenth notes to create a flowing, ascending scale.

La razón de esta aparente disonancia (digo aparente porque no se puede hablar de disonancias desde un punto de vista objetivo) es a causa de haber utilizado en el ejemplo anterior, alteraciones de la escala mayor de C (con la cual estamos trabajando).

Este ejemplo, poco valioso desde el punto de vista sonoro (honestamente deja mucho que desear su valor compositivo), lo utilizaremos como punto de partida para ir construyendo, de a poco, y analíticamente, unas armonías polifónicas mucho mas interesantes.

Utilizaremos en lo siguiente 5 compases, en 4/4, con la progresión C- F - C - G F - C (Les sonará a base de blues en C). Sobre esta base agregaremos 2 voces que realizarán armonías. Les sugiero vayan copiando estos ejemplos en su soft MIDI de cabecera, a fin de poder ir escuchando la evolución de los arreglos.

Utilizaré los siguientes Patches:

- **Track 1 el patch Acoustic Grand Piano**
- **Track 2 el patch String Ensemble 1**
- **Track 3 el patch Choir Ahhs**

The image displays a musical score for three tracks, labeled 1: Piano, 2: Strings, and 3: Coro, arranged vertically. Each track is written on a five-line staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has one flat (Bb). The score consists of five measures. Track 1 (Piano) features a sequence of chords: C major (C4, E4, G4), F major (F4, A4, C5), C major (C4, E4, G4), G major (Bb4, D5, F5), and C major (C4, E4, G4). Track 2 (Strings) plays a single note in each measure: C4, F4, C4, Bb4, and C4. Track 3 (Coro) plays a single note in each measure: C4, F4, C4, Bb4, and C4. The notes for the strings and choir are marked with a 'p' for piano.

[Descargar](#)

En este paso podemos determinar una intención principal, la cual es brindarle a los strings (track II), el rol de ejecutar las 7mas., y al track III (choir Ahhs) las 3eras. Mayores. En esta caso no se producen disonancias ya que no se agregaron alteraciones.

En el ejemplo siguiente realizaremos un pequeño juego entre los tracks II y III. En el cual se producirá una variación en los compases 2, donde el coro comienza a hacer las 7mas., y 4 donde los strings pasan a realizar las 3ras.

1: Piano

2: Strings

3: Coro

[Descargar](#)

En este ejemplo añadiremos una voz en los strings, realizando unos tresillos, una negra sobre la tónica y una negra sobre su tercera mayor. Conformando un arpeggio de 3era mayor en la primera, y de tercera menor en la segunda negra.

1: Piano

2: Strings

3: Coro

[Descargar](#)

En el ejemplo a continuación agregamos una voz a los coros, la cual realiza un juego de corcheas, bastante percusivo entre la 3era y la quinta del acorde sobre el cual se está ejecutando.

1.

1: Piano

2: Strings

3: Coro

3.

1: Piano

2: Strings

3: Coro

[Descargar](#)

A continuación finalizaremos nuestros arreglos.

Se arreglaron algunos juegos de voces, sobretodo en la parte de coros con tresillos, siempre manteniendo la estructura sin alteraciones, utilizando el arpeggio ya sea mayor o menor que corresponda al acorde en la escala de C Mayor.

1

1. Piano

2. Strings

3. Coro

2

1. Piano

2. Strings

3. Coro

3

1. Piano

2. Strings

3. Coro

4

1. Piano

2. Strings

3. Coro

[Descargar](#)

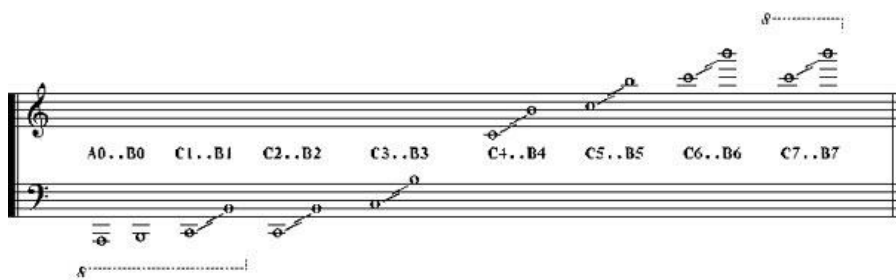
Estos arreglos no van a revolucionar la historia de la música en lo absoluto, pero si te permitirán crear algún fondo para tus canciones

a fin de lograr ese sonido mas lleno y armonioso que ciertos temas requieren.

Experimentá todo lo necesario ya que no importa el estilo que hagas, siempre habrá una forma de incluir unas pequeñas orquestaciones en tus temas. Vas a descubrir como va a mejorar tu composición.

A continuación agrego una lista con los rangos y claves que utilizan los instrumentos clásicos:

Tabla de Rangos de los Instrumentos Musicales



Voces		
InstrumentoClave	Rango Profesional	Sonido (transpuesto)
Soprano		
Sol	Coloratura: C4- Eb6 Lírico: Bb3-C6 Dramático: Ab3-C6 Mezzo: G3-Bb5	Tal como se escribe
Alto		

	Sol	Contralto: F3-F#5	Tal como se escribe
Tenor			
	Sol (Registro Abierto) Fa (Registro Acortado)	Contratenor: G3-F#5 Lírico: C3-C5 Dramático: C3-Bb4	8va inferior en Sol Tal como se escribe en Fa
Barítono			
	Fa	Lírico: A2-G4 Dramático: A2-G4 Fa: F#2-E4	Tal como se escribe
Bajo			
	Fa	cantante: F2-F4 profundo: Db2-D4 Contrabajo: Bb1-G3	Tal como se escribe
Cuerdas			
Instrumento	Clave	Rango Profesional	Sonido (transpuesto)
Violín			
	Sol	G3-A7	Tal como se escribe
Viola			
	Alto	C3-E6	Tal como se escribe
Cello			
	Fa (también tenor)	C2-C6	Tal como se escribe
Contrabajo			
	Fa	C2-C5	8va inferior
Banjo			
	Sol	C3-A4	Tal como se escribe (El tenor suena una 8va inferior)

Guitarra

Sol

E3-E6

8va inferior

Harpa

Doble (F y G)

Cb1-G#7

Tal como se escribe

Vientos

InstrumentoClave

**Rango
Profesional**

**Sonido
(transpuesto)**

Piccolo

Sol

D4-C7

8va superior

Flauta

Sol

B3-D7

Tal como se escribe

Flauta, alto

Sol

C4-C7

P4 lower

Oboe

Sol

Bb3-A6

Corno Inglés

Sol

B3-G6

P5 lower

Clarinete, excepto Fa

Sol

E3-C7

Bb: M2 inferior
A: m3 inferior
D: M2 superior
Eb: m3 superior

Clarinete, Fa

Sol o Fa

Eb3-G6

M9 inferior
M2 inferior en Fa

Bassoon

Fa

Bb1-Eb5

Tal como se escribe

Contrabajo

Fa

Bb1-C5

8va inferior

Saxofón

Sol

Bb3-G6

Bb sop: M2 inferior
Eb alto: M6 inferior
Bb tenor: M9 inferior
Eb barítono:
8va+M6 inferior
Bb Fa: 2- 8ves +M2 inferior

Corno

Sol or Fa F#2-C6 P5 inferior

Trompetas, excepto Eb Fa (usar solamente Bb y C)

Sol F#3-D6 C: Tal como se escribe
Bb: M2 inferior
D: M2 superior
Eb: m3 superior
Corneta en A: m3 inferior
Bb Fa: M9 inferior
C Fa: 8va inferior
Flugelhorn: M2 inferior

Trompeta, Eb Fa

Sol F3-C6 M6 inferior

Trombon, Tenor

Fa, tenor, alto E2-F5 Tal como se escribe

Trombon, Fa

Fa Bb1-Bb4 Tal como se escribe

Tuba

Fa G0-C5 Tal como se escribe

Baritono

Fa o Sol E2-Bb4 en Fa Tal como se escribe en Fa
M9 inferior en Sol

Euphonium

Fa o Sol Bb1-F5 Tal como se escribe en Fa
M9 inferior en Sol

Percusivos

InstrumentoClave

Rango Profesional

Sonido (transpuesto)

Timpani

Fa 1: C2-A2 Tal como se escribe
2: F2-C3
3: Bb2-F3

4: D3-A3

Xylófono

Sol	G4-C7	8va superior
-----	-------	--------------

Marimba

Doble (F y G)	(C2 to A2)-C7	Tal como se escribe
---------------	---------------	---------------------

Glockenspiel

Sol	G3-C6	2- 8vas superiores
-----	-------	--------------------

Vibráfono

Sol	F3-F6	Tal como se escribe
-----	-------	---------------------

Chimes

Sol	C4-G5	8va superior
-----	-------	--------------

Teclados

InstrumentoClave	Rango Profesional	Sonido (transpuesto)
-------------------------	--------------------------	-----------------------------

Piano

Doble (F y G)	A0-C8	Tal como se escribe
---------------	-------	---------------------

Celesta

Doble (F y G)	C3-C7	8va superior
---------------	-------	--------------

Harpsicordio

Doble (F y G)	F1-F6	Tal como se escribe
---------------	-------	---------------------

Harmonium

Doble (F y G)	F1-F6	Tal como se escribe
---------------	-------	---------------------

Organo

Doble (F y G)	C2-C7	Tal como se escribe
---------------	-------	---------------------

El Tremolo en la Guitarra Clásica

El trémolo es un efecto de la guitarra que proporciona la sensación de que una nota se mantiene. Consiste en pulsar con los dedos índice, medio y anular una cuerda de forma continuada y muy rápida mientras el pulgar toca una cuerda más baja. Las dificultades son varias: conseguir que la cuerda en la que se hace el trémolo suene con un volumen aceptable (normalmente suena demasiado bajo), conseguir el sonido sea rápido y uniforme (las mayores dificultades en este sentido están en el dedo medio) y conseguir mantener el trémolo durante toda la pieza.

Es una técnica dura de tocar, más todavía si se hace en la segunda o tercera cuerda, cansa mucho la mano y si la pieza es difícil para la mano izquierda puede convertirse en algo insufrible, por eso es importante tener la técnica bien dominada antes de abordar una de estas piezas.

En la guitarra flamenca el trémolo es un recurso muy habitual, pero se diferencia del clásico en que añade una nota más en la cuerda del trémolo, que se toca con el dedo índice. Así se obtiene un sonido más continuado.

No hay una técnica clara para tocar el trémolo: hay gente que prefiere una mayor abertura entre los dedos, otra gente prefiere menos... guitarristas muy técnicos como Pepe Romero o John Williams aconsejan tener siempre un dedo en la cuerda del trémolo, aunque esto no es fácil de conseguir.

Lo mejor para conseguir un trémolo efectivo es practicar a una velocidad en la que puedas conseguir un sonido uniforme y claro, aunque sea despacio, y luego aumentar progresivamente la velocidad.

Es importante practicarlo todos los días aunque sin pasarse, ya que puede provocar problemas musculares.

Técnicas de Vibrato

Posiblemente la técnica más usada en los instrumentos de cuerda a lo largo de la historia...así que en guitarra eléctrica no podía ser menos...

Vibrar consiste en darle una ligera oscilación a la cuerda mientras la nota suena. Dependiendo de cómo realicemos la oscilación, obtendremos distintas modulaciones sobre el sonido, lo cual abrirá enormemente nuestras posibilidades de cara a una buena interpretación.

¿Moderno o Clásico?

Como siempre, existen distintas tendencias de vibrar notas, aunque quizás se podrían englobar en dos tipos claramente diferenciados según el movimiento de la mano izquierda, tal y como se muestra en las imágenes inferiores:





La figura **número 1** muestra la técnica de vibrato usada en guitarra de rock, que realmente, es muy parecida a los bends, el movimiento descrito por la mano es igual, salvo que cíclico y de menos recorrido que en un bend. Al igual que con las flexiones, es conveniente que te ayudes de los dedos que estén por encima del que pulsa la nota, así obtendrás más control sobre lo que suena.

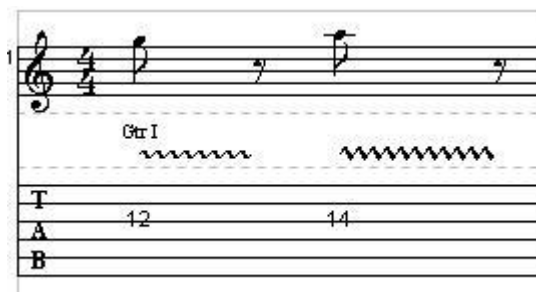
En la figura 2 se puede ver como sería un vibrato tipo "clásico". A diferencia del anterior, en este, se ancla el dedo en la nota que se desee vibrar, y se mueve ligeramente la mano de forma cíclica, procurando mantener el dedo inmóvil.

La modulación que se obtiene con ambos tipos de vibrato es ligeramente distinta, pero igualmente válida, así que practica con ambos, intenta dominarlos y úsalos según lo pida la interpretación.

Partituras, Tablaturas y Notación

Los vibratos son fáciles de identificar en una tablatura. Se representan por una línea ondulada sobre la nota, y dependiendo de la 'dinámica' que haya que darle, esa línea será o no, más abrupta.

El ejemplo de abajo muestra un 'vibrato normal', en el traste 12, y al lado un 'vibrato exagerado' (wide/ exaggerated vibrato) a la altura del traste 14, ambos en la tercera cuerda. El vibrato exagerado, como su propio nombre indica, debemos hacerlo de manera algo más violenta, tensando un poco más la cuerda.



vibrato normal y vibrato exagerado

Notas vivas

Bien, tal y como se ha visto, los vibratos no presentan una dificultad técnica demasiado alta, pero eso sí, un buen vibrato requiere horas y horas de práctica. La mayoría de la expresividad de un solo, radica en la manera que tengas de vibrar notas. La cadencia de vibración de la nota marcará el sentimiento que se transmita hacia la audiencia, es por esto por lo que hay que trabajar el vibrato de manera especial. Un buen ejercicio es poner el metrónomo a un tempo relajado (120 bpm por ejemplo) y dedicarte a vibrar una sola nota durante unos 3 minutos, ahora viene lo difícil ... intenta que suene algo "lo menos monótono posible" durante esos 3 minutos. Aunque sólo puedas usar una nota, puedes ir variando la rítmica y la dinámica de vibración y eso da bastante juego, así que intenta transmitirle algo de 'vida' a esa sola nota, ahí está la clave.

Consejos Finales...

- Ayúdate de los dedos superiores.
- Experimenta con la rítmica y la dinámica de los vibratos.
- Intenta transmitir tu estado de ánimo a tu forma de tocar.

Conclusión

Hasta aquí hemos visto las flexiones y los vibratos, usando bien estas dos técnicas ya puedes construir melodías y solos realmente interesantes, sin necesidad de recurrir a movimientos rápidos, técnica deslumbrante, o trucos de magia. Te animo a que practiques ambas técnicas hasta que las domines...

Con algo de disciplina, al final serán tuyas. Suerte!

Algo de Sweep Picking

El sweep picking es una de las técnicas favoritas de muchos guitarristas y algunos incluso han basado su estilo y su sonido entorno a ella. Con el sweep (barrido) se puede llegar a tocar realmente rápido frases o arpeggios que con la técnica de púa alternada, nos serian muy difíciles de realizar.

El hecho de que el sweep picking se use normalmente para tocar arpeggios o frases con saltos interválicos, normalmente terceras, cuartas o quintas, contribuye a aumentar la sensación de velocidad, ya que una frase con intervalos (un arpeggio por ejemplo) siempre parecerá mas rápido que una escala de notas consecutivas.

El estudio que tenemos esta vez es un tema de George Bellas, un monstruo del sweep picking entre otras muchas cosas, se trata de el solo de Airbone. Nosotros lo usaremos como un buen estudio para mejorar el sweep y como un ejemplo de la depurada técnica de este guitarrista.

Dispondremos de dos backings a a dos velocidades, normal y lenta mas una versión completa que grabé con la guitarra limpia. La transcripción esta bastante clara, con las puas y contrapuas en su sitio que es lo que nos interesa en esto del sweep. Una vez la tengamos memorizada ya podemos empezar a tocarla sobre el backing lento, esto nos ayudara muchísimo para sincronizar nuestros

barridos con el acompañamiento de forma que coincidan las notas perfectamente.

Cuando se practica con metrónomo es posible que entre las seis notas de un seisillo alguna nota dure mas o menos que otra, que se adelante o que se atrase, aunque la primera nota del grupo de seis siga entrando a tiempo.

Practicándolo con el backing lento solucionarás este tipo de problema ya que te obligará a hacer coincidir todas las notas con el acompañamiento, sea cual sea su figura rítmica, de lo contrario iras a destiempo y te darás cuenta enseguida.

Asegúrate de practicarlo muy despacio y con la guitarra limpia para comprobar que están sonando todas las notas, si lo haces perfecto lento lo podrás hacer perfecto rápido.

Esa sensación que dan los arpeggios rápidos de que solo suena la primera y la ultima nota del barrido es debido a que nuestro oído tiende a reconocer mejor la nota mas grave y la mas aguda, si a esto le sumamos que normalmente esas notas (la mas baja y la mas alta) suelen caer en la primera parte del tiempo acentuando su presencia, o, cambiando la dirección melódica creando así un acento natural, el protagonismo de esas notas (la grave y la aguda de cada arpeggio) acapara toda la atención de nuestro oído. Escucha la backing a velocidad normal y observa lo que ocurre en los pasajes más rápidos, verás que unas notas se escuchan por encima de otras incluso parecen durar mas, pero realmente todas duran igual y no hay ninguna nota acentuada por algún medio artificial (mas volumen por ejemplo).

Es cierto que algunos nos "comemos" alguna notita de vez en cuando en uno de esos ataques de euforia que empiezas ha hacer barridos por todas partes queriendo ir mas de lo que puedes, pero hay que ser conscientes de eso y practicarlo despacio, y cuando se trata de sweep picking, cuando mas despacio mejor.

Otro tema importante es que el barrido suene limpio, hay que asegurarse de que solo suene la nota que queremos. Normalmente las cuerdas graves las apagamos con la palma de la mano derecha y las agudas con el dedo índice de la mano izquierda. Fíjate en tus guitarristas favoritos y observa que técnicas usan para este propósito porque hay varias formas de mutear las cuerdas.

Finalmente dale distorsión e intenta sonar lo mas limpio posible, la velocidad vendrá después.

CHRISTIAN VIDAL

Tapping CD-Rom



El guitarrista de la banda "Cuero" lanza un CD-Rom dedicado exclusivamente a la técnica de Tapping.

Nacido en Zárate, Pcia. de Bs. As (Argentina), Christian Vidal tuvo a los 14 años su primer guitarra eléctrica. Ya en 1989 funda la banda "Venecia Sin Ti" y diez años más tarde, el ex "Kamikaze" Enrique Gomez Yafal le propone formar "Cuero".

La banda ha grabado un EP, el cual fue presentado oficialmente en julio del 2001 en Bs. As. y en abril del 2002 salió a la venta el primer CD titulado "Heavy Metal". En diciembre del 2001 Christian Vidal entró a estudios para grabar su primer CD solista instrumental.

SOLO TAPPING

El CD-Rom "Lecciones de Tapping" contiene:

- 10 ejercicios de nivel intermedio-avanzado, grabado en dos velocidades.
- Tablaturas de todos los ejemplos.
- Christian improvisando sobre el tema "Amigos" de su disco solista.
- Christian tocando el solo de "Voces" del disco "Heavy Metal" de Cuero.
- Christian tocando otras técnicas (sweep picking, economic picking, string skipping, legato, etc.).

Todos los ejercicios pueden verse en el video ejecutados por el autor tanto lentos como a velocidad normal, además de encontrarse escritos en música y en tablatura. De esta forma, el estudiante puede aprender cada uno de los licks a su propio tiempo y velocidad.

Es posible ver un anticipo del CD-Rom "Lecciones de Tapping" en <http://www.guitarraonline.com.ar/vidal/vidal.wmv>

Quienes deseen adquirirlo, pueden hacerlo a través del siguiente link <http://www.guitarraonline.com.ar/vidal/merch.htm>

The image displays a musical exercise for guitar tapping. At the top, a treble clef staff in 4/4 time shows a sequence of eighth notes, with some notes marked with a '6' indicating a fret. Below the staff, a guitar tablature is provided for the Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings. The tablature includes fret numbers (10, 12, 13, 17) and tapping notation (H for hammer-on, HT for pull-off). The exercise is divided into four measures, each containing a series of tapping patterns. The first measure is labeled 'Str I'.

Velocidad vs. Velocidad - Puntos Básicos

En mi experiencia, la mayoría de los guitarristas tienden a tener dificultades al querer tocar nuevos chops, nuevas frases, nuevos licks, nuevos riffs, etc. por una simple razón: quieren tocarlos velozmente y tan pronto como sea posible, a menudo inmediatamente después de haberlos leído por primera vez, y por absurdo que parezca muchos no se dan cuenta de ello.

El problema con ésta manera de abordar las cosas es, si no entiendes como esas frases existen en el contexto, estarás perdiendo de vista el punto inicial para poder desarrollar velocidad en esas frases.

¿Por qué? Porque muchas veces quien escribió esas frases estaba pensando en varias y diferentes cosas al mismo tiempo que afectan a la velocidad o tu velocidad para tocar tal música.

¿Cómo qué?

1. El valor de duración de las notas
2. El tono de una cierta cuerda
3. La facilidad para tocar ciertas notas
4. La armonía
5. El tiempo
6. La mano con la púa o plumilla
7. Los efectos
8. Etc.

Estos puntos influyen a los que escriben las frases a tocar de ciertas maneras, y algunas veces estas maneras, son "obstáculos". Me refiero a "obstáculos" a aquellas cosas que se pueden tocar de un modo diferente, siendo innecesariamente complicadas sólo por el gusto de quien escribió dicha música.

Por lo que tienes que entender y separar éstos puntos en los chops, en las frases, licks, etc. como obstáculos o como una cuestión de expresión; después de hacer esto lograrás una mejor visualización de la velocidad, y tu velocidad se desarrollará más rápidamente, porque esos "obstáculos" podrían tocarse de un modo diferente, mientras mantienes la expresión o sentimiento.

Te daré algunos puntos a tomar en cuenta:

-El valor de duración de las notas

Pareciera que muchos guitarristas olvidan el valor de las notas de un lick, una frase, etc. y simplemente tocan las notas tan rápido como pueden y simplemente matan el sentimiento original. Si interpretas una canción que no es tuya y cambias los valores de una porción de la canción, tienes que mejorar o mantener el sentimiento. A menudo cuando una banda interpreta una canción y por ejemplo cambia los valores de las notas del solo, el resultado es una mala versión del original.

-El tono de una cierta cuerda

Si lo has notado, sólo la primera con la sexta cuerda (en una guitarra con al menos 23 trastes) incluyen todas las notas posibles en el rango de una guitarra de 6 cuerdas con afinación estándar. Entonces, ¿por qué están esas otras 4 cuerdas? Pues una de las razones es el tono, si tocas la misma nota en una cuerda diferente obtendrás una nota más gruesa o delgada (esto es en términos físicos significa que la frecuencia es la misma pero la amplitud de las ondas es diferente).

Y ahora ¿por qué es importante elegir un tono? Porque cuando tocas una cierta nota en una de las cuerdas, ésta cuerda dará ciertos sentimientos. Por ejemplo toca el traste 19 de la sexta cuerda y al mismo tiempo el traste 19 de la primera cuerda. Ahora toca la segunda cuerda abierta y al mismo tiempo el traste 19 de la primera cuerda. Haz tocado las mismas notas pero el sentimiento es diferente, y la diferencia de sentimiento será más sutil cuando eliges cuerdas más cercanas para tocar la misma nota.

-La facilidad para tocar ciertas notas

Tomemos el ejemplo pasado otra vez, toca el traste 19 de la sexta cuerda y al mismo tiempo el traste 19 de la primera cuerda. Ahora toca la segunda cuerda abierta y al mismo tiempo el traste 19 de la primera cuerda. Haz tocado las mismas notas pero la facilidad de tocarlas ha cambiado. Eso es un porque de quienes escriben, eligen ciertas cuerdas para tocar ciertas notas, pero debes entender que si vas a tocar las mismas notas pero en diferentes cuerdas, estarás cambiando el sentimiento. El cambio puede ser sutil pero mucha gente puede notar tales sutilezas.

Muy bien, te he dado una introducción muy básica para entender porque un chop, lick, frase, riff, etc. está escrito de cierta manera, con esto puedes empezar a aprender nuevas frases más rápido y con

mayor efectividad porque sabes algunos puntos importantes que debes recordar, y alcanzarás tu meta con confianza sólo cambiando lo que no es tan importante. Y recuerda siempre comenzar aprendiendo algo nuevo lentamente.

Maestro de la Velocidad

¿Alguna vez has querido ser un guitarrista veloz o algo veloz? Pienso que seguramente estás diciendo Sí, sino estás perdiendo tu tiempo (sólo bromeo)

El problema es que muchos guitarristas quieren ser veloces o de algún modo tener velocidad, pero no saben que hacer para lograrlo. Es como un misterio, pero realmente no es así, créeme.

Hay algunos errores que han sido y son repetidos muchas veces (¡MUCHAS VECES!) por casi todos los estudiantes de guitarra, incluso por profesionales. Puedo ver muchas puertas falsas en éste laberinto de consejos con mitos, tradiciones, terquedades, malos entendidos, etc. para lograr las metas de un guitarrista que quiere ser veloz.

Muy bien, mi objetivo es mostrarte lo que es un mito y lo que es un hecho (y muchas veces una combinación de ambas) entre todo éste mar de consejeros "veloces", para que tú puedas tomar el camino correcto al mundo de la velocidad.

Lo que haré ahora es enlistar unos consejos comunes y explicar brevemente lo que es verdad y lo que es mentira.

-Debes practicar 8, 10, 15 horas al día para ser un guitarrista veloz

Pues lo más importante no es cuantas horas practicas, sino cuanto enfoque mantienes en tus horas de práctica y que tan buena es tu orientación o enseñanza guitarrística (tu consejero u orientador en la guitarra debe ser algún maestro experimentado o al menos un buen guitarrista; no debes ser orientado por tus amigos o por algún otro instrumentista que no sea guitarrista), esa es la razón por la que hay muchos guitarristas con 20 o más años de experiencia vana. Tú

puedes practicar 2 horas al día y lograr una mayor mejoría que practicando 15 horas sólo por mantener el enfoque en lo que estés haciendo.

-Siempre utiliza el metrónomo

Hay un truco aquí, si estás aprendiendo algo nuevo, no es bueno presionarte a ti mismo a utilizar un metrónomo inmediatamente, porque primero necesitas entender el sentimiento musical de lo que ejecutarás, "absorber el sonido" y disfrutar el flujo de las notas en tu mente, en tus dedos y en el cuerpo, por eso hay tantos guitarristas con una velocidad "sucio" o mal ejecutada. Toma tu tiempo para ENTENDER EL SENTIMIENTO que está en un pasaje rápido antes de que siquiera toques el metrónomo y tu experiencia de aprendizaje será más sólida y MÁS RÁPIDA sin ser otro guitarrista "sucio". Por supuesto, una vez que sientas como las notas rápidas fluyen, entonces toma tu metrónomo, pero repito; no te presiones con una alta velocidad inmediatamente.

-Aprende éstos licks, chops, frases, etc. y obtendrás una buena canción

¡Error! Si piensas así, probablemente estás aprendiendo o conoces muchos licks, frases, chops, etc. Todos éstos son herramientas para mejorar tus destrezas, si tú sólo aprendes chops o frases lo que obtendrás al final será sólo una canción "frankenstein" de frases sin algún sentido de dinámica. Porque el elemento más importante en una canción o pieza musical es el sentimiento producido por la dinámica, la dinámica que es la que le da "movimiento" a la música. Es increíble escuchar la cantidad de gente que "escribe canciones" con exactamente las mismas frases que Yngwie Malmsteen ha tocado por más de 20 años. No estoy diciendo que el aprender frases y chops sea malo; los chops, frases, licks, etc. son principalmente herramientas para tu desarrollo en destrezas, por lo que las frases, chops o licks o como quieras llamarlos, no son la mejor manera de componer una canción o pieza musical, pero lo que si puedes también hacer es escuchar y notar cómo el compositor de esas frases selecciona ciertas notas.

-Haz ésta rutina y tu ejecución mejorará

Si tu sigues una rutina durante muchas semanas sin ningún cambio, estás perdiendo tu tiempo. Lo que necesitas es una rutina que te mantenga progresando constantemente, lo que es una buena rutina para un guitarrista no es necesariamente una buena rutina para ti también.

Ten en mente tu meta a largo plazo para que puedas hacer la lista de metas a corto plazo para lograr tu meta principal, cada meta de corto plazo necesitará una rutina o rutinas diferentes. De nuevo te recuerdo que la ayuda de un buen maestro de guitarra es muy recomendable.

Claro que ésta lista de consejos comunes es corta (porque hay muchos más) y probablemente ya los has escuchado o leído o lo que sea, pero seguramente mal interpretados porque a menudo quienes aconsejan son amigos, la familia, libros e incluso maestros (Sí, dije maestros, y hay miles y miles de maestros de guitarra así) que ignorantemente mal aconsejan. Muchas veces éstos consejeros dan consejos erróneos, no por tratar de dañarte, sino por mal informados, por creer en mitos o porque mezclan verdad con mentira no intencionalmente.

Así que siempre trata de separar la verdad y los mitos.

Con esto dicho, ahora espero que estés aclarando tu visión para ser un guitarrista con velocidad.

Breves nociones de Flamenco para Guitarra

Antes de empezar con el tema que vamos a tratar, el flamenco, hay que aclarar qué es en sí el flamenco y los palos que lo componen. El flamenco es un tipo de música como puede ser el rock, pop, soukous, raï, jazz.... El origen de esta música es plenamente andaluz, todas las raíces son andaluzas, aunque hay musicólogos que afirman las consonancias árabes que existen, y por tanto influencias. Ya que la música árabe y el flamenco tienen bastantes rasgos comunes.

Los palos antes mencionados son los distintos cantes que componen el flamenco. No me voy a extender porque no es el tema que nos ocupa, pero voy a dar una breve explicación para poder tener una pequeña noción del asunto. Estos palos se dividen en los *cantos sin guitarra*, como la debba, la saeta, la liviana, la toná y el martinete, *cantos con acompañamiento de guitarra pero sin baile*, como la petenera, cañá, polo, soleares, seguidilla, rondeñas..., *cantos por alegrías (para bailar)*, como la alegría, sevillanas, bulerías y el tango, y por último *los cantes de Levante*, que engloba las tarantas, malagueñas, fandangos, fandanguillos, mineras, murcianas...

Para tocar la guitarra flamenca se recomienda tocar cerca del puente para así darle a la guitarra un sonido más alto y darle mas fuerza al flamenco. Tocar más arriba es propio de la guitarra clásica, ya que suena más suave. Esto es algo característico de la guitarra, el gran abanico de posibilidades de sonidos. En estas explicaciones lo voy a hacer suponiendo que los que lo leen son diestros. Si alguien es zurdo no tiene mas que cambiar la mano en cada explicación.

Bueno, después de esta breve introducción al flamenco voy a comenzar a explicar las diferentes técnicas imprescindibles y necesarias para poder ejecutar correctamente los palos que después voy a enseñar a tocar.

Cada símbolo va acompañado de su correspondiente explicación para su claro entendimiento y posterior ejecución. Lo voy a intentar exponer del modo más breve y claro posible. El fin de estos símbolos es el siguiente: Una vez explicados, los voy a usar para que sea posible realizar el ritmo que nos interese de cada palo. p.e: Rasgueado + Golpe en madera (2 veces) +

R => "Rasgueado". La técnica del rasgueado es fundamental, de las más importantes y una de las que caracteriza al flamenco. Se realiza con la mano derecha en la zona que va del mástil al puente. Consiste en golpear las cuerdas dedo a dedo, no de un golpe, es decir, poco a poco pero golpeando con un dedo distinto cada vez. La ejecución es la siguiente. Cerrar la mano, como un puño. En esa posición el pulgar aguanta los demás dedos. Si suelta primero un dedo, luego otro, y así sucesivamente obtenemos un rasgueado. Una cosa MUY IMPORTANTE es que se debe comenzar siempre a soltar desde el dedo meñique. Una mala ejecución es que el rasgueado comience con el dedo índice. Como en todo relacionado

con este instrumento recomiendo escuchar flamenco para quedarse con los ritmos y oír las distintas técnicas para su entera comprensión.

P? => Con éste símbolo quiero representar tocar las cuerdas sólo con el pulgar arrastrando para abajo.

P! => Ésta consiste en dar con el pulgar para abajo en las cuerdas y al mismo tiempo dar un golpe en la madera (debajo de las cuerdas) con el dedo corazón. Puede parecer muy complicado pero realmente con un poco de práctica se consigue fácilmente. Para que el golpe se oiga más los que tocan flamenco se suelen dejar las uñas largas...

P/ => Consiste en subir con el pulgar, es decir "arrastrar" hacia arriba sólo con ese dedo.

I! => Índice para abajo con fuerza. Sólo el dedo índice y el truco para darle más fuerza es apoyar el dedo en el pulgar, hacer fuerza con el índice y apartar el pulgar. Así el índice "sale disparado".

I/ => Como el P/ pero con el dedo índice.

G => Es simplemente dar un golpe en la madera. Se suele hacer golpeando con el dedo corazón debajo de las cuerdas.

GA => Un golpe apagado en las cuerdas. Tocar con la derecha en las cuerdas y nada más acabar el golpe tapar las cuerdas para cortar el sonido o dejarla sorda.

Sevillanas

Es el palo más común del flamenco y el más extendido. Se puede tocar en muchas tonalidades, pero en esta lección nos vamos a basar en las sevillanas en La m, aunque se pueden tocar también en Sol, Re,...

Ritmo base:

La m = **P! + R + I!**

La m

= **P! + R**

Mi M = **P! + R**

(tres veces y luego...)

Mi M =

R + I!

La m = **R**

La m =

I! + G + R

A medida que se canta el ritmo siempre será con las mismas notas que antes he puesto con la única diferencia en el ritmo que es siempre **P! + R + R**. El ritmo sería: La m (3 veces), Re m (2 veces), La m (2 veces) y Mi M (2 veces).

Para poder adornar un poco más las sevillanas voy a añadir una serie de acordes suplementarios para el estribillo y que completan aún mas la ejecución en guitarra de este palo.

- Siempre con el mismo ritmo antes explicado (**P! + R + R**), pero con las siguientes notas en lugar del

La m, Re m y Mi M:

La m = 2 veces

La 7ª = 1 vez

Re m = 1 "

Sol 7ª = 1 "

Do = 1 vez

Fa 6ª = 1 "

Mi M = 2 veces

Y terminar con La M = I!

Rumbas

Es otro de los palos mas extendidos y usados del flamenco, y existen diversos tipos de rumbas, la catalana, la francesa,

Ritmo de una rumba:

$P! + R + P/ + P/ + GA + I/$

Este ritmo puede ser sometido a infinidad de variaciones, pero este es el ritmo base y el fundamental.

Tanguillo de Cádiz

Ritmo de un tanguillo: **$P! + R + P/ + I! + I/$**

Introducción:

La m = **$I!$**

Mi = **$I!$**

La m = **$I! + I! + I/$**

Mi = 1 vez

La m = 1 vez

Mi = 1 vez

La m = 1 vez

Re m = 1 vez

La m = 1 vez

Mi = rasgueado doble

Voz:

La m = 3 veces

Fa = 1 vez

Mi = 2 veces

Re m = 2 veces

Mi = 2 veces

Re m = 2 veces

La m = Rasgueado doble

Fandango de Huelva

Ritmo base:

Sol = **R**

Mi = **P! + R**

Fa = **I!**

La m = **R + G**

+ **R + I!**

Mi = **I! + G + R + I!**

Sol = **R**

Fa = **I!**

Mi = **I! + G + R + I**

La Base del Blues

El blues consiste en una simple progresion de acordes, estos son I-IV-V. En general se utilizan acordes septima dominantes para darle un sonido mas blusero. Se le dice 12 Bar Blues a este tipo de progresion por que esta comprendido en 12 compases dispuestos de la siguiente manera: Los primeros cuatro son la Tónica (I), los dos siguientes el cuarto intervalo(IV), seguidos por la tónica nuevamente en dos compases mas. El compas 9 es el que marca el final de la rueda con el quinto intervalo, dejando la cuarta para el compas 10, y en los ultimos dos compases nuevamente la tónica.

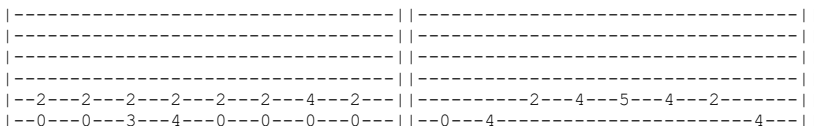
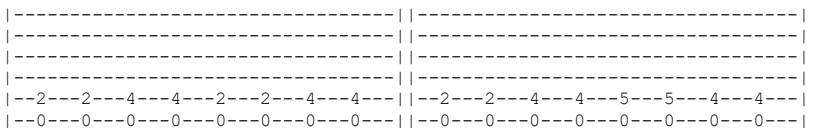
Esta progresion puede ser alternada en alguno de los compases, como lo muestra el gráfico, pero siempre debe mantener esa estructura, tan caracteristica en el sonido rockero tambien. Con esta base pueden realizarse muchisimas combinaciones de ritmos, para darle más sentimiento a lo que se toca.

Ejemplo de una progresion de Blues en A



Boggie Woogie

Los patrones Boogie son unos de las más comunes y agradables acompañamientos usados en la música de blues. A continuación te mostramos seis riffs de un compás cada uno, para empezar. Toca cada ejemplo como están (tono de Mi), después trata de trasladar cada patrón a los acordes A (IV) y B (V), y luego a un 12 bar blues.



```

|-----| |-----|
|-----| |-----|
|-----| |-----|
|-----2-2-----| |-----|
|-----2-2-4-4-----2-2-4-2-----| |2-2-----2---5p4p2-----2-|
|-0-0-3-3-----3-3-----| |-0---0---3h4-----3h4-----|

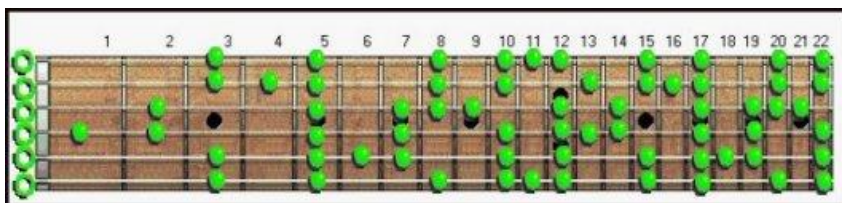
```

La escala del Blues

Esta escala se basa en la pentatonica menor. Pero a diferencia de ésta última, la escala de blues posee el cuarto intervalo aumentado. Esta nota le da a la escala un sonido bien blusero. Esa es la unica diferencia con la escala pentatonica menor, asi que no es dificil de aprender.

Descripción	Es el sonido caracteristico del Blues, deriva de la pentatonica
Cualidad	Blusera
Estilos Musicales	Blues, Rock, Jazz, Fussion
Acordes	Menor, Menor 7ma, Menor 9na, Dominante 7ma, Dominante 9na
Intervalos	1--3b-4-#4-5--7b

Escala de blues en A completa



Un poco de Jazz

Al igual que en el Blues y en el Rock la progresión básica del Jazz consiste en tres intervalos dispuestos de la siguiente forma: II-V7-I, de manera que la tónica va a estar marcada por el último grado de la misma. Se utilizan acordes séptimas y dominantes para darle un sonido peculiar, bien característica del estilo. Uno de los sonidos populares del Jazz es el uso de acordes alternados, estos marcan la gran diferencia con otros estilos de música. El sonido más jazzístico puede escucharse en los acordes dominantes 7ma con la 5ta disminuida, la fórmula de este serie: I-III-bV-bIIIV o bien 1-3-5b-7b. Los acordes de jazz suelen ser muy complicados y los cambios bastante difíciles de lograr, pero con paciencia y con saliva... El ser un buen músico de Jazz requiere de mucha habilidad y conocimiento, un ejemplo de un excelente guitarrista de Jazz argentino es Luis Salinas, quien toca diferentes estilos de música también.

En el siguiente cuadro hay algunas progresiones básicas en varias tonalidades. Nota que son progresiones básicas, suelen usarse más acordes alterados reemplazando los acordes básicos.

En D

Emin7	A7
Dmaj7	
/ / / /	/ / / /
/ / / /	/ / / /

En C

Dmin7	G7
Cmaj7	
/ / / /	/ / / /
/ / / /	/ / / /

En Bb

Cmin7 F7
 Bbmaj7
 / / / / / / / / / /
 / / / / / / /

En el siguiente cuadro se muestran las progresiones de Jazz comunes en todas las tonalidades

Tonalidad	II	V7	I
C	Dmin7	G7	Cmaj7
F	Gmin7	C7	Fmaj7
Bb	Cmin7	F7	Bbmaj7
Eb	Fmin7	Bb7	Ebmaj7
Ab	Bbmin7	Eb7	Abmaj7
Db	Ebmin7	Ab7	Dbmaj7
Gb	Abmin7	Db7	Gbmaj7
B	C#min7	F#7	Bmaj7
E	F#min7	B7	Emaj7
A	Bmin7	E7	Amaj7
D	Emin7	A7	Dmaj7
G	Amin7	D7	Gmaj7

La siguiente progresion es bastante mas dificil que las comunes, inteta tocarla sin usar distorsion ni nada de eso.

Fmaj7 Cmin7 F7b5 Bbmaj7 Bbdim7 Gdim7 Amin7

E-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
 B--1--3--5--6--|--8--10--6-----|--6--8--6--|--5--2-----|-----5-----|
 G--2-----5-----|--8-----8--7--|--7-----|--6--3--3--|--5-----|
 D--2-----3-----|--8-----7-----|--7-----|--5--2-----|--5-----|
 A-----|-----|-----|-----|-----|-----|
 E--1-----5-----|--8-----7-----|--6-----|--6--3-----|--5-----|

D7b5 Gmin7 C7b5 Amin7 D7b5 Gmin9 C7b5 Fmaj7

E-----|-----5-----|-----10--10-----|-----|--5-----|
 B--3--5--|--6-----7--8--|--13-----9--10--|--10--11--7--8--|--5--8--|
 G--1-----|--7-----9-----|--12-----11-----|--10-----9-----|--5-----|

```

D--4-----|--5-----8-----|--10-----10-----|--8-----8-----|--7-----
A--3-----|--5-----8-----|--12-----|--10-----|--8-----
E-----|--6-----8-----|-----|-----8-----|-----

```

Cmin7 F7b5 Bbmaj7 Dbdim7 Bbdim7 Amin7 D7b5

```

E---|-----|-----|-----|--8-----|
B-6--|--8--10--6---|--10--10--11--|--8---5---|--8--10--9---10--|
G---|--8-----8--8-|--10-----|--9---6---|--5-----11-----|
D---|--8-----7---|--8-----|--8---5---|--7-----10-----|
A---|-----|-----|-----|-----|
E---|--8-----7---|--10-----|--9---6---|--10-----|

```

Gmin7 C7b5 F6 Bbmin6 F6

```

E---10-----|-----|-----|-----|
B---11--11--11---|--6---6---|--6---|-----|
G---10-----11--9--|--7---6---|--7---|-----|
D---12-----14---|--7---5---|--7---|-----|
A---10-----15---|-----|-----|-----|
E-----|--8---6---|--8---|-----|

```

Metal Neoclásico

Bienvenido al estudio del estilo "metal-neoclásico", clara y diferenciadamente representado por uno de los mejores guitarristas del mundo, Yngwie J. Malmsteen. Por ello, en este documento podrás encontrar variedad de escalas utilizadas por él y varios arpeggios. Además, profundizaremos en frases para utilizar de forma combinada ambas técnicas.

Bien, ¿ya estás preparado? ...ipues vamos allá!

Para empezar, estudiaremos las 8 posiciones de la escala Menor Armónica. Enseguida empezarás a distinguir un sonido de cierta reminiscencia barroca; de hecho, esta escala fue utilizada por muchos compositores clásicos (p.e: Bach, Paganini...)

(NOTA: Todas las escalas están en tono de La)

Pos 1:

```

-----4-5-7-5-4-----
-----3-5-6-----6-5-3-----
-----2-4-5-----5-4-2-----
-----2-3-6-----6-3-2-----

```

-----2-3-5-----5-3-2--
 4-5-----5

Pos 2:

-----4-5-7-5-4-----
 -----5-6-----6-5-----
 -----4-5-7-----7-5-4-----
 -----3-6-7-----7-6-3-----
 -----3-5-7-----7-5-3-----
 4-5-7-----7-5

Pos 3:

-----5-7-8-7-5-----
 -----6-9-----9-6-----
 -----5-7-9-----9-7-5-----
 -----6-7-9-----9-7-6-----
 -----5-7-8-----8-7-5-----
 5-7-8-----8-7-5

Pos 4:

-----7-8-10-8-7-
 -----9-10-----
 -----7-9-10-----
 -----7-9-10-----
 -----7-8-11-----
 7-8-10-----

 10-9-----
 -----10-9-7-----
 -----10-9-7-----
 -----11-8-7-----
 -----10-8

Pos 5:

-----8-10-12-10-8
 -----9-10-12-----
 -----9-10-----
 -----9-10-12-----
 -----8-11-12-----
 8-10-12-----

 -12-10-9-----
 -----10-9-----
 -----12-10-9-----
 -----12-----

Pos 6:

-----10-12-13-12-10
 -----9-10-12-13-----
 -----9-10-----
 -----9-10-12-----
 11-12-----

 -13-12-10-9-----
 -----10-9-----
 -----12-10-9-----
 -----12-----

Pos 7:

-----12-13-16-13-12-
 -----12-13-15-----
 -----13-14-----
 -----12-14-15-----
 12-14-15-----

 15-13-12-----
 -----14-13-----
 -----15-14-12-----
 -----15-14-12-----

Pos 8:

-----13-16-17-16-13
 -----13-15-17-----
 -----13-14-16-----
 -----12-14-15-----
 12-14-15-----

 -17-15-13-----
 -----16-14-13-----
 -----15-14-12-----
 -----15-14-12-----

Bien, habrás observado mientras estabas tocando que esta escala es bastante asimétrica, lo cual representa una dosis de práctica añadida para llegar a dominarla en condiciones. Esta escala esta compuesta por los siguientes grados e intervalos tonales:

Grados: I II IIIIm IV V VIIm VII VIII
Intervalos: 1 1/2 1 1 1/2 1+1/2 1/2

A continuación vamos a estudiar la escala Disminuida. Cuando se toca, su sonido produce una sensación de misterio y oscuridad.

Pos 1:

```
-----10-13-10-----
-----9-12-----12-9-----
-----7-10-----10-7-----
-----6-9-----9-6-----
-----5-8-----8-5-----
4-7-----7-4
```

Pos 2:

```
-----4-7-4-----
-----6-----6-----
-----4-7-----7-4-----
-----6-----6-----
-----5-8-----8-5-----
4-7-----7-4
```

Pos 3:

```
-----4-7-4-----
-----3-6-----6-3-----
-----4-----4-----
-----3-6-----6-3-----
-----5-----5-----
4-7-----7-4
```

Esta escala está formada por los siguientes grados e intervalos:

Grados: I IIIIm Vm VII
Intervalos: 1/2, 1/2, 1/2...

Como vemos, los intervalos no varían. Siempre es la misma distancia entre todos los grados de la escala. A continuación varios ejercicios para practicar esta escala.

Nomenclatura: h: hammer on p: pull off /: slide

1) Escala disminuida ascendente con slides:

1h4p1---1/4h7p4---4/7h10p7---7/10h13
-----3-----6-----9-----

2) Escala disminuida ascendente sin slides:

1h4h1---4h7p4---7h10p7---10h13p10---
-----3-----6-----9-----12

3) Este ejercicio lo saqué de un libro de Joe Satriani: (otro gran guitarrista, no tanto como Yngwie Malmsteen, claro :p)

-----16-19
-----15-18-----
-----7-10-----10-13-----13-16-----
-----6-9-----9-12-----12-15-----
-----5-8-----8-11-----11-14-----
4-7-----7-10-----10-13-----

4) Ejercicio con salto de cuerda y slides:

-----1h4/7-----4h7/10-----7h10/13-----10h13/16

1h4-----4h7-----7h10-----10h13-----

5) La escala en sentido descendiente con saltos:

13-16-10-13-7-10-4-7-1-4

 6) La misma escala, pero con mas grados:

-----10-12-13
 -----9-10-12-----
 -----7-9-10-----
 -----6-7-9-----
 -----5-7-8-----
 4-5-7-----

Conviene practicar todos los ejercicios en ambos sentidos (ascendiente y descendiente). ¡Bien, si has llegado hasta aquí, enhorabuena! Los dos apartados anteriores requieren una buena dosis de paciencia y práctica, pero tranquilo, que ahora llegamos al apasionante tema de los arpegios, que seguro que te gustará tanto como a mí. Además, introduciremos otra forma distinta de tocar con la púa: el sweep picking o barrido.

Un arpeggio es una sucesión de notas que forman un acorde, con la diferencia que las notas se tocan por separado y no al mismo tiempo, como cuando se toca un acorde normal y corriente. Veamos un ejemplo con el acorde de Mi menor:

ACORDE:	ARPEGGIO:
Em (Mi menor)	Em
-0-	-----0
-0-	-----0--
-0-	-----0----
-2-	-----2-----
-2-	---2-----
-0-	-0-----

Ahora nos introduciremos en el concepto de Sweep Picking.

Seguramente, habrás advertido que la forma arpegiada de mi menor puede tocarse de forma alternativa nota por nota, es decir, púa abajo y púa arriba y púa abajo y... pero tambien podemos tocar las notas utilizando la púa en una dirección. Ése es el concepto básico del sweep picking. Si tocamos para arriba, (como en el ejemplo), se pulsará hacia abajo. Al revés, si tocamos para abajo, se pulsará hacia arriba. Es como cuando tocamos acordes, pero en vez de

acordes, lo hacemos con escalas. Esta técnica bien dominada, permite mayor fluidez y velocidad. Pero en nuestro caso, la utilizaremos cuando toquemos arpegios, ya que facilita mucho la labor cuando tenemos que cambiar de cuerda rápidamente.

A continuación, se representan las 5 posiciones de arpeggio de un La menor.

Pos 1:

```

-----0-5-0-----
-----1-----1-----
-----2-----2-----
----2-----2-----
0-3-----3-0-----
-----

```

Pos 2:

```

-----5-8-5-----
-----5-----5-----
-----5-----5-----
-----7-----7-----
-----7-----7-----
5-8-----8-5-----
-----

```

Pos 3:

```

-----8-12-8-----
-----10-----10-----
-----9-----9-----
---10-----10-----
12-----12-----
-----

```

Pos 4:

```

-----12-17-12-----
-----13-----13-----
-----14-----14-----
---10-14-----14-10---
12-----12-----
-----

```

Pos 5:

```

-----17-20-17-----
-----17-----17-----
-----17-----17-----

```


-----19-----19-----
 -----19-----19-----
 17-20-----20-17

Estos arpeggios podrían tocarse de otra forma, obteniendo el mismo sonido original, pero la forma standard de tocarlos es ésta. Por ejemplo, esta forma es idéntica a la posición número 4, pero con alguna variación:

-----12-17-12-----
 -----13-----13-----
 -----14-----14-----
 -----14-----14-----
 12-15-----15-12

Ahora vamos a ver los arpeggios mayores de La:

Pos 1:

-----0-5-0-----
 -----2-----2-----
 -----2-----2-----
 -----2-----2-----
 0-4-----4-0

Pos 2:

-----5-8-5-----
 -----5-----5-----
 -----6-----6-----
 -----7-----7-----
 -----7-----7-----
 5-9-----9-5

Pos 3:

-----9-12-9-----
 -----10-----10-----
 -----9-----9-----
 -----11-----11-----
 12-----12

Pos 4:

```

-----12-17-12-----
-----14-----14-----
-----14-----14-----
-----14-----14-----
12-16-----16-12
-----

```

¡Hola! Ahora ya estamos preparados para empezar a estudiar el verdadero estilo de Yngwie J. Malmsteen. En esta última sección veremos varias frases empleadas como simples licks hasta fragmentos de sus canciones mas conocidas. También aprovecho para despedir este cursillo y espero que haya sido de tu agrado y que te haya ayudado en tu camino como guitarrista. Si tienes alguna duda o sugerencia, ya sabes que está a tu disposicion mi direccion de e-mail: kremlyn@teleline.es

¡Bueno, qué pesado que soy, hasta pronto y buena suerte!

Lick 1:

```

12-17-12-----12-17-12-----12-16-12-----12-16-12-----
-----13---13-----13---13-----15-12-15-----15-
-----14-----14-----
-----
-----

```

```

-----| 5-8-5-----5-8-5-----7-10-7-----7-10-7-----8-12-8--
12-15-| |-----6---6-----7---7-----8---8-----9---9-----
-----*| |-----5-----7-----7-----9-----
-----*| |-----
-----| |-----
-----| |-----

```

```

-----7-10-7-----8-12-8-----7-10-7-----8-12-8-----
10--10-----9--9-----10--10-----9--9-----10-----
--9-10-----9-9-----9-9-----9-9-----10-----
-----10-----
-----12-
-----

```

```

-----12-17
-----13-----
-----14-----
-----14-----
12-15-----
-----

```

Lick 2: (de la canción "Liar")

```

4-7-4-----4-7-10-7-----7-8-12-8-----8-12-17-12-----
-----6--6-----9-----9-----10--10-----13---13
-----7-6-----10-----9-----14--
-----
-----

```

12-| | 9-12-9-----10-13-10-----7-10-7-----8-
 ---| | -----10---10-----10---10-----8---8---
 --*| | -----9-----10-----7-----
 --*| | -----
 ---| | -----
 ---| | -----

12-8-----6-10-6-----5-8-5-----4-7-4-----4-5
 -----8---8-----6---6-----5---5-----5---5---
 -----7-----7-----5-----7-----

Lick 3: (de la canción "Never Die")

12-8-----8-12-8-----7-10-7-----5-8-5-----
 -----10---10-----10---10-----9---9-----9---9-----5---
 -----9-----9-----10-----10-----5---

--5-8-5-----4-7-4-----4-7-4-----7-10-7-----7-10-7-----
 5-----5---5-----6---6-----6---6-----9---9-----9---9---
 -----5-----7-----7-----10-----10-----

8-12-8-----8-12-8-----11-14-11-----11-14-11-----
 -----10---10-----10---10-----13---13-----13---13---
 -----9-----9-----14-----14-----

11-16h17p16h17p16h17p16h17p16

Lick 4 (tapping a la Malmsteen)

T T T T T T T T T T T T
 /13-12-13-10-13-8-13-7-13-8-13-10-13-8-13-7-12-10-12-8-12-7-12-5-

T T T T
 12-7-12-8-12-7-12-5

Lick 5 (este lick se toca muy rápido :p)

13-12-10-----
 -----13-12-10-9-10-12-10-9-----
 -----10-9-7-----

-----10-9-7-6-7-9-7-6-----
-----8-7-5-----
-----8-7-5-----

Lick 6 (de la canción "I'll see the light tonight")

10-13-12-13-10-13-12-13-8-12-10-12-8-12-10-12-7-10-8-10-7-10-8-10-

5-8-7-8-5-8-7-8-10-13-12-13-7-10-8-10-8-12-10-12-5-8-7-8-7-10-8-10-

-4-7-5-7-5-8-7-8-5-8-7-4-7-5-7-7-10-8-10-5-8-7-8-5-8-7-8-7-10-8-10-

-10-13-12-13-8-12-10-12-10-13-12-13-----
-----9-12-10-12-----
-----7-10-9-10-----
-----6-9-7-9-----
-----5-----

-----6-7-9-7-6-5
-8-7-8-----5-8-7-8-----
-----4-7-5-7-----

Lick 7:

-----12-17-12-----12-13-15-12-13-15-17-13-15-17-19-15-17-19-20
--13-----13-----13-----
14-----14-----

Lick 8:

13-12-13-10-13-8-13---13---13---12-10-12-8-12-7-12---12---12---
-----12---10---12-----10---9---10

Lick 9:

4-5-7-4-5-7/8-5-7-8/10-7-8-10/12-8-10-12/13-10-12-13/16-12-13-16/17

The Flight of the Bumble Bee

Aquí tenemos lo que sin duda es la obra más conocida del gran músico y compositor Nicolaj Andreevic Rymsky-Korsakov 1844-1908.

Esta pieza es bastante conocida en el mundo de la guitarra eléctrica ya que son muchos los guitarristas que han hecho versiones de ella, Jennifer Batten, Dave Celentano, Troy Stetina, Marcos De Ros, Nuno Bettencourt, John PetrucciLa versión que vamos a ver es la que Troy Stetina hizo para su libro Speed Lead, un gran libro, como todos los de Troy.

Esta vez serán tres las backings (verion lenta 120BPM, normal 180BPM y rapida 220), tambien hay una versión completa donde la guitarra esta doblada. Creo que la transcripción esta bastante clara pero voy a dar unos pequeños consejos que podrían ser de utilidad: Antes de lanzarse primero hay que memorizar perfectamente todos los detalles de la transcripción poniendo especial atención en los compases que tengan un mayor dificultad técnica, una vez este todo perfectamente memorizado ya podemos empezar a subir la velocidad progresivamente.

Gracias a Troy por su amabilidad y por darme su aprobación para publicar la transcripción y las backings de su particular versión de El Vuelo Del Moscardón. Si quieres saber mas sobre Troy Stetina o sus trabajos puedes visitar esta página www.stetina.com.

THE FLIGHT OF THE BUMBLEBEE

Transcribed by Toni Lloret Tercero

Music by NICOLAI RIMSKY-KORSAKOV

(1844-1908)

Arranged by Troy Stetina

$\text{♩} = 180$
Soprano

Cor I

12-11-10-9 10-9-8-7 6-7-8-5 9-8-7-6 9-8-7-6 7-8-5-4 5-4-3-2 6-5-4-3

M V V siempre pua/contrapua

7-6-5-4 5-4-3-2 7-6-5-4 5-8-7-6 7-6-5-4 3-4-5-6 7-6-5-4 5-4-3-2

3-4-5-6 7-8-7-6 7-6-5-4 5-4-3-2 3-4-5-6 2-4-5-6 7-6-5-4 3-8-7-6

7-6-5-4 3-4-5-6 7-6-5-4 5-4-3-2 3-4-5-6 7-8-7-6 7-0-0-0 7-0-0-0

4-4-4 4-4-4-4 7-0-0-0 7-0-0-0 8 7-8-7-6 7-8-7-6

7-8-7-6 7-8-7-6 7-8-9-10 11-10-9-8 7-8-9-10 11-10-9-8 7-0-0-0 7-0-0-0

4-4 4-4-4-4 7-0-0-0 7-0-0-0 7-8-7-6 7-8-7-6 7-8-9-10 11-10-9-8 12-11-10-9 8-10-12-1

Troy Stetina - <http://www.stetina.com>
Generated using the Power Tab Editor by Brad Larsen - <http://powertab.guitarnetwork.org>

31 *8va*

T 13-12-11-10 9 8-9-10-11 15-14-13-12 13-12-11-10 11-12-13-14 13-14-15-16 17-16-15-14 16-14-13-12

35 *8va*

T 13-12-11-10 13-12-11-10 9-10-9-8 9-10-9-8 7-8-7-6 7-8-7-6 7-6-5-4 5-4-3-2

39 *dy*

T 3-2-1-0 4-3-2-1 0-0-0-0 0-0-0-0 0-1-2-3 4-5-6-7 3-4-5-6 7-8-9-10

44

T 6-7-8-9 10-11-12-13 14-15-14-13 14-15-14-13 14-13-12-11 10-15-14-13 14-13-12-11 10-11-12-13

48

T 14-13-12-11 10-15-14-13 14-13-12-11 10-11-12-13 14-13-12-11 12-11-10-9 10-11-12-13 14-15-14-13

52

T 14-13-12-11 12-11-10-9 10-11-12-13 9-11-12-13 14-13-12-11 10-15-14-13 14-13-12-11 10-11-12-13

56

T 14-13-12-11 10-15-14-13 14-13-12-11 10-11-12-13 14-13-12-11 12-11-10-9 10-11-12-13 14-15-14-13

60 *8va*

T 14-13-12-11 10-11-12-13 10-12-13 12-13-12-11 12-11-10-9 0-13-12-11 12-11-10-9 0-9-10-11

Generated using the Power Tab! Editor by Einar Lansen, <http://powertab.guitarnetwork.org>

Surf

64

T 12-11-10-9 8-13-12-11 12-11-10-9 0-9-10-11 12-9-10 11-12-13-14 15-14-13-12 13-12-11-10

A

B

II

Surf

68

T 9-10-11-12 6-9-10-11 12-13-12-11 12-13-12-11 12-9-10 11-12-13-14 15-14-13-12 13-12-11-10

A

B

II

Avé

72

T 9-10-11-12 0-9-10-11 12-13-12-11 12-14-15-16 17-16-15-14 15-14-13-12 13-12-11-10 14-13-12-11

A

B

II P P P II P H P

76

T 14-13-12-11 12-11-10-9 10-9-8-7 11-10-9-8 7-6-7-6 9-8-9-8 7-6-7 5-7-4-7

A

B

II P P P II P H P

80

T 5-6-5-4 5-4-6-4 5-3-5 1-5-6-5 12-13-14-15 14-12-13-14 10-11-12-13

A

B

II P P P II P H P

Surf

84

T 9-10-11-12 9-10-11-12 10-11-12-13 12-14-15-16 17 5-5-5

A

B

Generated using the Power Tab Editor by Brad Linton: <http://www.power-tab.org>

Desarrollando tu estilo

Tocar acordes, saber escalas, practicar bien sin duda son ingredientes fundamentales para el guitarrista, sin embargo quiero hablar un poco menos de técnica y más sobre cómo desarrollar un estilo propio, es decir, como tener más "personalidad" al tocar. El objetivo máximo es desarrollar tu propio sonido.

Hay muchas técnicas que le han dado a los grandes guitarristas un sello indiscutible, uno de ellos es el vibrato. Por ejemplo examines el vibrato utilizado por B.B. King: es instantáneamente reconocible. Eric Clapton también tiene un vibrato muy distintivo. Y en esa palabra está la clave: distintivo.

Es evidente que muchos guitarristas jóvenes de hoy se enfocan en imitar a sus grandes héroes y a veces no piensan en desarrollar su propio estilo. De hecho no es difícil encontrar a un buen número de chicos tocando con bastante decencia material que antes parecía "imposible" emulando a Satriani o Vai. Pero por mucho que te guste el estilo de estos guitarristas, no deja de ser una imitación. A mí me gustaría mucho más ver a estos chicos tratando de enfocar su energía en crear su propio estilo. Creo que a ninguno de estos chicos le va a gustar que alguien diga "ah, mira, un satrianito".

Escucha a algunos de tus guitarristas favoritos y examina qué es lo que hace de su estilo tu favorito. Tal vez te gusta las frases de alguno, la técnica de púa de otros. Quizá te gusta el sonido del amplificador de algún guitarrista en particular. Puedes tomar prestados algunos elementos, pero siempre pensando en tu propio estilo. Por supuesto que puedes oír la influencia de Hendrix en los estilos de Stevie Ray Vaughan o de Eric Johnson, pero la influencia se ha mezclado de tal modo que con el tiempo aunque escuches algunas partes de Hendrix, puedes reconocer instantáneamente el nuevo estilo.

Yo lo que te recomiendo es que expandas lo más posible la gama de tu influencia. Por ejemplo escucha a B.B. King, pero no escuches su estilo de guitarra, sino cómo canta. Puedes aprender muchísimo del frase de cantantes, tiempo, inflexión y luego tratar de emularlo en tu

guitarra. Muchas de las inflecciones de la guitarra están derivadas de la voz. Vibrato, bends, cuartos de tono, todo eso emula a la voz humana.

Uno de los guitarristas que más han influido en mi estilo fue Jeff Beck. Pero a pesar de que me encanta Jeff Beck, lo que verdaderamente me asombra son las líneas de su tecladista.

Tener un estilo propio es una labor de instinto, práctica, conocimiento pero especialmente de creatividad y exploración. Si vas a copiar el estilo de alguien, asegúrate de no convertirte en un "clon", sino en que sea tu influencia. Dale a una frase de Satriani tu propia intención, tu propio volumen, intercala su frase con frases tuyas, y genera tu propia voz. No te conviertas en la copia de nadie.

¿Composición? A veces solo tienes que tocar

Cuando empecé a tocar la guitarra, siempre quise componer canciones. Sin embargo parecía que nada me salía, y yo me daba de topes contra la pared tratando de componer algo. Escuchaba el radio, me metía en mi colección de CD's buscando las respuestas sobre cómo quería que sonaran mis canciones. Traté de escribir en muchos géneros: pop, rock, blues. Estaba desesperada por escribir una sola canción. Siempre que me sentaba a componer, acababa más frustrada y de hecho empecé a detestar la guitarra. A veces hasta me daban ganas de romperla en el suelo. Muchas veces la dejé en su estuche durante semanas por la frustración. Simplemente nada parecía salir bien. Quería escribir una gran canción, pero me sentía sin esperanza.

Entonces ocurrió un día que tomé mi guitarra y puse mi máquina de ritmos y simplemente me puse a tocar. En realidad no pensaba en qué estaba tocando, incluso no estaba pensando ni siquiera en lo que estaba haciendo. Simplemente lo deje fluir. Y entonces ¡Oh sorpresa! Las ideas comenzaron a fluir. Entre más me la pasaba simplemente sentada y tocando, me sentía mejor y mejor y mi música comenzaba a salir. ¿Qué estaba pasando? Incluso ni siquiera tenía que

concentrarme en el género o buscar hacer una canción. Mis influencias musicales desde la infancia comenzaron a salir. ¡Me sorprendí increíblemente! Comencé a grabar todo lo que hacía. de pronto, me encontré componiendo tres canciones por día. Después, me senté a oír la música que había creado y comencé a cuestionarla, y ¡desilusión! simplemente nada me gustaba y regresé a donde había empezado: frustrada y sin esperanza.

Me detuve a pensar mucho en esto. ¿Qué me ocurría? Y la respuesta era que había cuestionado mis canciones tratando de sonar como alguien más que escribe una buena canción. Me dí cuenta de que bueno o malo, lo que había tocado me había salido del croazón. Aún si a nadie le gustase alguna de esas canciones, para mí eran un asunto muy personal. Lo importante era que yo me sintiera bien. Por supuesto que no sonaba como mis compositores favoritos, pero es que ¡YO no soy mis compositores favoritos! Soy una persona distinta, con diferentes influencias y diferentes formas de tocar. Todos tenemos una individualidad. Crecí con la música de los 70's y 80's. Las canciones que escribí hablan sobre mi historia musical y mis posibilidades como guitarristas, y en verdad no creo que sea importante si le gustan a alguien más. Esa música que yo había compuesto me encantaba, me hace sentir cómoda. Y me gusta tocarla. Y ahí está la clave, no importa lo que escribas, ni en qué género, ni qué tan complicada o simple sea, mientras a tí te haga sentir bien y te guste. Tienes que estar contento con lo que escribes. No yo, ni tus hermanos, o primos. ¡Tú! Porque en este asunto de la música cuenta muchísimo lo que tú puedes y quieres expresar al mundo. Esta es una de las grandes metas de cualquier músico. Lo fundamental es crear música, no complacer a nadie y no se trata de egoísmo, sino que es la única manera de quitar ese bloqueo que uno siente al componer y esa tendencia a criticarse.

Las influencias musicales te ayudan, pero no son tu. Trata de ser tú mismo con tu música, así simplemente no te puedes equivocar. Si tú crees en la música que hace, la otra gente también lo hará eventualmente. No tienes que hacer casi nada, porque ya está ahí. Simplemente sientate a tocar, toca lo que te gusta y trata de organizar tus conocimientos para que se convierta en algo coherente. No solo compondrás mejores canciones a la larga, sino que disfrutarás muchísimo más el proceso. Y de eso se trata tocar la guitarra ¿no?

La Importancia de tener un repertorio

Al paso de los años me he encontrado con muchos estudiantes de guitarra quienes realmente no pueden tocar nada, aunque hayan tomado clases a veces por años. Si se les preguntaba que tocaran algo, lo mejor que podían hacer era tocar pedazos aislados de canciones o de solos en los que habían trabajado. Han perdido algunas partes del conocimiento acerca de la ciencia y el arte de practicar que les hubiera ayudado mucho. Uno debe saber tocar "algo" concreto de tal modo que los demás puedan oírlos tocar. ¿Cómo tocar algo lo suficientemente sólido para que no me cause vergüenza y que a quien me escucha no le sea incómodo verme pasar un mal rato? ¿Tienes un repertorio? Contesta a estas preguntas:



¿Tocas un grupo de canciones o melodías con las que te sientes cómodo, confiado y que disfrutas tocando? Si alguien te pide que toques algo, ¿Puedes interpretar algo concreto, completo y no solo pedacitos? ¿Has probado y refinado tu repertorio en frente de la gente?

Hay muchas razones por las cuales contar con un repertorio es vital para desarrollarte apropiadamente como guitarrista, y te las explicaré en detalle. Pero en primer lugar déjame contarte de las razones por las cuales muchos "guitarristas" no tienen un repertorio: a) Nadie les dijo cuán importante es tener un repertorio. b) Nadie les dijo cómo construir su repertorio. c) Es más fácil dejar las cosas a medio acabar, en pedacitos, que ponerlos juntos. De hecho el tocar una pieza completa en el tiempo adecuado y sin un solo error es a veces la parte más difícil de aprender a tocar una canción. Primero toca para tí mismo.

Algunas personas siempre practican, pero nunca tocan. Otras siempre tocan, pero nunca practican. Cada una es mala, pero la primera es la peor. Un día, cuando empezaba a tocar, sucedió que tomé una guitarra y empecé a tocar una pieza de las que estaba practicando en mis clases. Me di cuenta de que muy rara vez me daba el gusto de tocar algo simplemente por el placer de oír la

música que estaba produciendo. Estaba demasiado preocupado "practicando". A partir de ese día todos los días después de practicar prendía y una vela y tocaba las cosas que me gustaban. No me obsesionaba con los errores ni me auto-flagelaba, simplemente tocaba y disfrutaba.

Tocando para los demás

Conforme pasó el tiempo, me di cuenta de que si no empezaba a actuar para otras personas no mejoraría mucho. Me di cuenta de que si no encontraba cómo refinar lo que tocaba no iba a llegar muy lejos.

Entonces aunque no me gustara la idea, tenía que tocar para otras personas y dejar que me escucharan. Tuve que admitir que me daba miedo y que tenía pavor a equivocarme. Al principio comencé imaginándome que daba un pequeño concierto y fue una buena idea. Comencé tocando para mi familia, les hacía que se sentaran frente a mí y tocaba para ellos. Así podía experimentar la presión y los nervios de tocar frente a alguien y enfocar qué era lo que más me costaba trabajo para mejorarlo.

Fue entonces que cada vez que llegaba a clases de guitarra, tenía preparada una canción y la tocaba para mi maestro antes de empezar la clase. Para la siguiente clase ya debía tener una canción nueva.

Continué haciendo esto y comencé a mejorar muchísimo. Al realizar estas "actuaciones" me di cuenta de que mi tiempo de práctica se estructuraba y organizaba mejor. Me daba cuenta de las cosas que tenía que practicar más para que mi "actuación" fuera mejor. Por supuesto que tuve la satisfacción de lograr la habilidad necesaria para tocar algo coherente frente a otra persona e incluso a veces recibía sus aplausos. Para aquellos que les falte motivación para practicar, déjenme decirles que no hay nada como saber que se va a tocar en público para forzarse.

A partir de ese momento entonces comencé a dar conciertos en público y empecé a ver mi foto en los periódicos ¡Se estaba poniendo divertido

Cómo crear un repertorio: ¡Escríbelo!

Escribe tu proyecto de repertorio. Eso te ayudará a saber hacia donde quieres ir. Incluso al planear tu repertorio puedes saber qué efectos causar colocando piezas suaves, otras rápidas, algunas muy agresivas, etc.

Como primer paso, escribe tres canciones o melodías que te gusten y que se encuentren en tu nivel para poder tocarlas. No importa cuáles sean, lo importante es comenzar con algo y desarrollarse a partir de ahí.

Tras practicarlas cada día, grábalas. Escúchalas (no te preocupes por los errores, solo tendrás que practicar más).

Poco a poco verás que tus canciones o melodías mejoran cada vez más.

Cuando estés tocando razonablemente bien, planea quién será tu primer víctima para que escuche tu "mini-concierto". Por supuesto es buena idea que sea alguien que verdaderamente te aprecie y con quien sientas confianza (te sentirás menos nervioso.)

Graba tu concierto en vivo. Más tarde podrás escucharlo y estarás seguro de que estarás tocando lo peor que puedes: estarás nervioso, se te olvidarán cosas, etc. Es importante saber cual es tu peor nivel porque ¡Simplemente no puedes caer más bajo! Y si empieza a gustarte lo que oyes, significa que vas por buenos pasos. Si te escuchas y verdaderamente es horroroso, no te preocupes, más práctica, más grabaciones y todo se resolverá.

En este punto, en el que ya habrás "tocado fondo" y encarado tus peores miedos, es donde todo comienza a mejorar. Tomarás ese cassette, y poco a poco, cada día, irás mejorándolo. En un mes habrás mejorado notablemente tu nivel como guitarrista, y comenzarás a ser eso: un guitarrista, y no solo un estudiante de guitarra.

La próxima vez que actúes en vivo en un mini concierto, saldrá mejor y cuando llegue el punto de tocar algo aún mejor y más grande tendrás ya bastante experiencia. Para cuando pase el tiempo,

ya tendrás un repertorio bastante sólido. Y algún día, cuando te pares frente a un público no sudarás frío, no te equivocarás e incluso disfrutarás de lo que estás haciendo. Y eso era lo que soñabas cuando comenzaste a tocar la guitarra ¿Lo recuerdas?

10 secretos para mejorar

1. Mírate en un espejo.

Observa tus manos y tus dedos mientras tocas. Procura evitar la tensión y economiza tus movimientos. Asegúrate de que no estás en tensión por tu postura, ya sea sentado o de pie.

2. Redefine la palabra "error" llamándola "resultado no buscado"

Al tener un resultado no buscado, supones que hay una causa y debes tratar de descubrirla y cambiar para producir un resultado diferente (el que buscas). Cada error es una oportunidad de aprender. Encuentra las causas y planea cómo mejorar para obtener un resultado diferente.

3. Ser específico con el error

Trata de ser absolutamente claro acerca de lo que pasa con un error. ¿Qué nota estás perdiendo? ¿Qué tocaste mal? ¿A donde se suponía que debían ir tus dedos al tocar?

4. Grábate todos los días

Grábate en un cassette todos los días. Escúchalo y decide qué cosas no te gustaron y empieza a pensar cómo mejorar eso.

5. Toca en público todo lo que puedas

Estúdiate ¿Cómo tocas en público? ¿Estás en tensión? ¿Cómo te sientes emocionalmente? ¿Sientes ansiedad, miedo? ¿Te sientes a gusto? ¿Te gusta tocar para los demás? Estúdiate cada vez y te conocerás mejor como guitarrista y podrás mejorar.

6. Pretende que cada dedo es una persona y dale un nombre.

¿Cuales son sus cualidades? ¿Cuales sus defectos? Trabaja individualmente en cada uno. Velos como si fueran "tu grupo", si

cada uno hace lo que debe hacer entonces las cosas mejorarán. Enfoca los problemas y ventajas de cada dedo de tus manos, izquierda y derecha.

7. Utiliza recordatorios frente a tí cuando practiques.

Cualquier área que creas que necesita mejorar, escríbela en un papel (puede ser un post-it) y pégalo donde puedas verlo para que te recuerde mejorar ese aspecto en concreto. ¡Siempre encontrarás algo qué mejorar!

8. Movimientos adelantados.

Cada vez que muevas un dedo, imagínate cual va a ser tu siguiente movimiento. Tu mente tendrá la idea clara y tus dedos obedecerán al cerebro más fácilmente.

9. Language corporal.

Cuando practiques, ponle atención a todo tu cuerpo. Tu postura es vital para evitar el cansancio.

10. Usa un metrónomo.

Utiliza un metrónomo para construir tu técnica y medir tu desempeño. Toca a una velocidad en la que no cometas ni un solo error. Cuando tengas más comodidad, entonces aumenta la velocidad.

Crecimiento Horizontal o Vertical

Conforme avanza un guitarrista, puede haber dos tipos de crecimiento: vertical y horizontal. Los dos son necesarios. Pero ¿En qué consisten?



Veamos un primer escenario. Llega conmigo una persona que ha tomado lecciones de guitarra durante un buen tiempo. Habrá tocado por un par de años y quizá más. Le pido que toque algo con lo que se sienta cómodo y comienza a tocar algunas cosas, las ejecuta e interpreta con fiabilidad y bastante bien.

Le pregunto qué busca al venir a mis clases y me dice "Toco un montón de cosas, pero siempre de la misma manera. Quiero aprender algunas cosas nuevas, algunos acordes interesantes, más rasgueados, quizá aprender algo clásico". En otras palabras, lo que quiere es realizar un crecimiento vertical. Quiere tener un mejor nivel como guitarrista.

Ahora, veamos el segundo escenario: Llega alguien que a tocado por un tiempo y ha recibido lecciones. Cuando le pido que toque algo, lo hace realmente mal, le digo que toque otra cosa y tras algunas excusas vuelve a tocar pésimo. Si sigue tocando y aprendiendo material, tendrá un crecimiento horizontal, es decir, tocara igual de mal, y solamente tendrá más material, pero ningún crecimiento como guitarrista.

La razón por la que se ha estancado y no puede mejorar su forma de tocar es porque tal vez no sabe cómo practicar para resolver problemas y obtener resultados. Como toca mal y no hace nada por mejorarlo (o no sabe cómo hacerlo), tiene cimientos muy débiles para poder pensar en un crecimiento vertical. Así que el crecimiento horizontal es tocar las mismas cosas sin ningún progreso.

Si esta persona no quiere seguir aprendiendo canciones nuevas que le impliquen un reto, o las toca de la misma manera en la que siempre ha tocado, entonces se estanca y su crecimiento será horizontal. Cualquiera puede tener crecimiento horizontal. Solo se trata de aprender nuevo material, pero sin ninguna mejor técnica ni musical.

El progreso vertical es difícil. Requiere trabajo.

¿Sabes cuántos estudiantes jóvenes he conocido que tocan únicamente el principio de algunas canciones y las tocan muy mal? Muchísimos. Esto es triste e innecesario.

Si te gusta la guitarra, y tienes un compromiso personal para mejorar tu desarrollo, si te mueres por tocar como tus guitarristas favoritos, entonces debes pensar en crear crecimiento vertical. No se trata de repetir una y otra vez las cosas que ya tocas, sino reforzar tus músculos, escuchar más lo que tocas, mejorar sensiblemente tu sentido musical. Y eso se logra no solamente repitiendo cosas, sino experimentando, atreviéndose a tocar cosas nuevas y siendo creativo.

Por experiencia se que no es fácil el crecimiento vertical pero no es imposible. La palabra "difícil" no es necesariamente la única. Yo siempre veo estas dificultades como retos. Si quieres mejorar como guitarrista es momento de que te empiecen a gustar los retos. Tenemos que aprender a tomar los retos poco a poco, uno detrás de otro.

Si te has estancado y sientes que simplemente tras mucho tiempo no mejoras, es entonces tiempo de pensar en cómo lograr crecimiento vertical. Compra libros con los guitarristas que te gustan y no tengas miedo, tal vez los ejercicios sean difíciles, en ese caso hazlos lentamente, no hay prisa. Alguien dirá "es que si compro un libro de Jimi Hendrix no voy a poder tocarlo". Eso puede ser cierto al principio, pero si te aplicas a aprenderlo de la manera más lenta posible y sobre todo de manera sistemática, estarás en el principio de tu crecimiento vertical. Adquiere el hábito de aprender canciones completas, no solo las partes que te gustan o lo que te parece más fácil.

Es importante darse cuenta de que la calidad de nuestro crecimiento vertical determina la calidad de nuestro crecimiento horizontal. Aplícate a aprender cosas nuevas que sean retos, y lo que aprendas aplícalo en otras situaciones. Cuando aprendas nuevo material, tu crecimiento horizontal también se verá fortalecido.

Si el crecimiento vertical es constante y estable, el nuevo material que aprendas mejorará sensiblemente, y conforme aprendas nuevas canciones las tocarás mucho mejor. Este es el tipo de crecimiento horizontal que hace falta.

Como Transportar Canciones

Transportar canciones significa llevarlas de un grupo tonal a otro, y debemos hacerlo toda vez que una canción quede incómoda para nuestro registro de voz. No es bueno forzar las cuerdas vocales cantando en tonalidades que no podemos dominar con comodidad, ya sea porque son demasiado agudas o demasiado graves.

Podemos "bajar" la canción buscando una tonalidad más grave, o "subirla" buscando una más aguda. ¿Cómo? Es realmente muy sencillo. Atención a lo siguiente:

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

Son todas las notas que están entre C y B. La distancia que las separa entre sí es en todos los casos un semitono (la mínima distancia que existe entre dos notas). Sí, en todos los casos. Entre E-F y B-C también hay un semitono. Bueno... ahora debemos decidir qué tanto "bajaremos" o "subiremos" la canción. Mediremos esto en semitonos o en tonos (dos semitonos). Ahora vamos a lo bueno: modificar los acordes de la canción. Hay dos reglas de oro a tener en cuenta:

- Sobre la canción, lo único que modificamos de un acorde es la nota que lo identifica. Esto significa que cualquier cosa que pueda estar acompañándolo (que sea menor, que lleve séptima, que esté disminuido, por ejemplo) se mantiene.
- La modificación que se efectúe debe ser equivalente para todos los acordes. Es decir, que si reemplazo un acorde por otro dos tonos más agudo, debo reemplazar el resto por los correspondientes acordes dos tonos más agudos.

Veámoslo más claro en el siguiente ejemplo:

C Em Dm G C

Mi unicornio azul ayer se me perdió, pastando lo dejé y desapareció.

Transportando un tono hacia arriba...

D F#m Em A D

Mi unicornio azul ayer se me perdió, pastando lo dejé y desapareció.

... o un tono hacia abajo.

Bb Dm Cm F Bb

Mi unicornio azul ayer se me perdió, pastando lo dejé y desapareció.

Como dije, no toqué los "agregados" de los acordes, sino sólo su "base", por llamarla de alguna manera. Y transporté siempre la

misma distancia (un tono hacia arriba en el primer caso, uno hacia abajo en el segundo).

Atrévete a cantar

No tengas miedo de cantar. Mucha gente empieza a tocar la guitarra porque quiere cantar con sus amigos. Es un hecho: puedes saberte una pieza instrumental preciosa, pero a la gente le llama la atención cuando alguien junto con su guitarra se pone a cantar ¡Aún si lo hace bastante mal!

A todos nos cuesta trabajar esto. Para empezar, tocar la guitarra y cantar al mismo tiempo nos ha parecido a todos imposible al principio, sin embargo conforme vas tomando práctica con tu instrumento, tu cerebro puede ejecutar dos operaciones totalmente distintas (cantar y tocar) al mismo tiempo. Es solo cuestión de tiempo.

Pero ¿Cantar? Sí, ya se que da miedo: las manos te tiemblan, sudas frío, te da miedo hacer el ridículo... Y aún solo cantas bajito, apenas tú te oyes. Y peor aún si alguien nos pide que cantemos algo...

Bueno, pues ¡hay que cantar! Y es importante que al hacerlo no estés viendo dónde pones los dedos, sino que veas a la gente que te escucha. Te aseguro de que no se van a reir si te equivocas o si cantas mal, porque todos sabemos que es difícil, y quien te escucha sabe que probablemente no lo haría mucho mejor. Trata de cantar y practica, igual que practicas la guitarra.

Tu repertorio

Tener un repertorio de canciones es importante, pero ten cuidado al elegirlo. Primero, busca un buen número de canciones populares que todo el mundo conozca y que sean un "hit", tus posibilidades mejoran mucho, porque si los que te oyen empiezan a cantar contigo, entonces no escucharán tanto si tienes buena o mala voz. Además, ¡hay que hacer ambiente! ¿no? En tu repertorio debes tener de todo un poco: canciones rítmicas y "movidas", baladas románticas y canciones de tu país. No hay nada más espantoso que conocer a un

español que no sabe ni una pieza de flamenco, o a un mexicano que no se sabe una canción ranchera. ¡La gente quiere escuchar canciones típicas!

Regla de oro: Procura no tener canciones deprimentes. Si la gente está alegre, la deprimirás, y si está triste ¡olvídate!

También es buena idea de que incluyas varios géneros: rock & roll, blues, jazz, pop. ¡Todo funciona!

Postura

Trata de relajarte. Mantén la cabeza erguida. Si estás sentado, procura que tu espalda se apoye en algo.

Volumen y entonación

Regla de oro: Es mejor cantar a un volumen medio y un poco bajo (no en volumen, sino en tono) a cantar muy bajito o muy fuerte y empezar cantando notas altas. ¡Se te puede ir la voz! .

Pronunciación

Haz un esfuerzo por pronunciar claramente las palabras de la canción.

Vibrato

Solamente tienes que imitar a una oveja haciendo "beeeeeee". Prácticalo bastante, y entonces intenta cantar algunas canciones con ese vibrato. Es un truco simple, pero puede darte estupendos resultados.

Tiempo

Concéntrate en el ritmo, melodía y la letra y trata de cantar junto con tu acompañamiento. Practica un buen rato y no tendrás problema con esto.

Afinación

Tal vez esto es lo más difícil. Puedes tener una voz grandiosa, pero si cantas desafinado, entonces sonará horrible! Aún si no tienes una voz de campeonato pero cantas entonado las cosas se ponen mucho mejor. Trata de repetir notas que toques en tu guitarra con la voz.

Sentimiento

Toma nota, este truco es tan bueno que debería cobrarte por él: siempre puedes decir "canto mal, pero con mucho sentimiento" ¡Asegúrate de que tu voz expresa un sentimiento! Si cantas una canción alegre, trata de sonreír mientras cantas, y eso se reflejará en el ánimo de la canción, pero sobre todo en el ánimo de la gente.

Carisma vs. Talento

Una vez comencé a cantar y tocar en un bar. Yo sabía que no cantaba muy bien, y tenía un amigo que cantaba increíble, así que le pedí que fuera conmigo al bar. Primero yo canté una canción solo (y con un poco de vergüenza), y luego llegó mi amigo. ¡Fue deslumbrante! Cantaba increíblemente bien. Sin embargo al final de la noche el dueño del bar me dijo "Muy bien, fue una buena noche, nos vemos la próxima semana ¡pero a tu amigo no quiero verlo nunca más en mi bar!". Me fui de espaldas. Mi amigo cantaba muy bien, pero tenía un "algo" que desagradaba a la gente. El dueño del bar prefería mi voz no tan buena, pero a la gente le gustaba, y mi amigo cantó muy bien, pero no le cayó bien a la gente.

Bueno, pues eso es todo por el momento. Espero que te sueltes un poco y empieces a cantar ¡Es divertido!

Mejora tu tiempo de práctica

¿Por qué practicamos? ¡Vaya pregunta! Practicamos para desarrollarnos física, mental y emocionalmente con el objeto de mejorar nuestra forma de interpretar la música que tocamos. Sentarse en una posición durante horas es uno de los aspectos más importantes del músico. Es la disciplina.

Alguien definió la disciplina como "tomar el control de tu mente, tus hábitos, tus emociones. La disciplina es la habilidad para hacer lo que debes cuando debes, te guste o no hacerlo".

Sin embargo, para un guitarrista, hay muchas cosas importantes para mejorar su tiempo de práctica. A algunos les gusta tocar mientras ven la tele o escuchan música para no aburrirse. Yo creo que es un error. A veces, cualquier cosa es mejor que nada... Pero a veces también hay que ser más disciplinados.

En primer lugar, no hay nada que pueda substituir a una habitación en silencio donde no hayan distracciones, sin televisión ni radio. Debe ser una habitación bien iluminada. Esto ayudará a minimizar cualquier tensión innecesaria de tus ojos que pueden darte dolor de cabeza. En tu área de práctica debes tener todo el equipo necesario a la mano: guitarra, trípode, libros, una buena silla con un buen soporte para la espalda, una grabadora y un block de notas y plumas o lápices para escribir. Es muy buena idea tener en tu espacio de práctica posters y afiches de tus guitarristas favoritos.

Una vez que tengas un lugar adecuado, es fundamental ponerte un objetivo. ¿Tienes un objetivo concreto antes de empezar tu sesión de práctica? Yo lo hago, y es algo importante para mí. Un ejemplo de objetivo es "Hoy voy a practicar durante dos horas. Lo primero es aprender una progresión nueva, dos acordes nuevos y voy a tratar tocar con el estilo de Joe Satriani en dos ejercicios concretos". Estos son objetivos de corto plazo. A largo plazo podrían ser: En dos años voy a ser tan bueno como Satriani. Este objetivo es un poco menos realista, pero con suficiente práctica ¿Quién sabe? Quizá lo logres... Solamente estoy comentando algunas ideas al aire, pero el punto es crear un objetivo tanto de corto como de largo plazo. Escríbelos y tenlos a la vista. También es buena idea escribir qué cosas quieres aprender: escalas, ritmos, arpeggios, técnica, canciones, improvisación, etc. En dos horas de práctica puedes practicar cada uno de estos rubros, tomando 15 a 20 minutos en cada aspecto. Si ocurre que eres bueno en las escalas pero malo en el ritmo, entonces concéntrate más en lo que no te sale bien.

Tener una "agenda de práctica" te ayuda a disciplinarte y a llevar un registro de tus logros. No olvides esto: la repetición lleva al hábito, el hábito lleva a la disciplina, y la disciplina te lleva a tocar como tú quieres. Se realista, toma las cosas con calma y verás que pronto

podrás desarrollar aún más tu potencial como guitarrista. ¡Buena suerte!

Nunca es tarde para empezar

Cualquier persona puede aprender a tocar la guitarra sin importar la edad. Desde adultos hasta personas bastante mayores (más de 70 años), encontrarán en la guitarra un nuevo reto.

Algo que he aprendido de la guitarra en casi 15 años de práctica, es que no hay edad para comenzar. Por supuesto que un niño que aprende a tocar puede llegar muy lejos... o abandonarlo rápidamente. La juventud tiene una gran energía, pero con frecuencia poca paciencia y disciplina y esas son precisamente las virtudes necesarias para tocar la guitarra. Un adulto puede carecer de tiempo o de energía, pero su interés y paciencia pueden obrar maravillas.

Cualquier persona puede aprender a tocar la guitarra sin importar la edad. Desde adultos hasta personas bastante mayores (más de 70 años), encontrarán en la guitarra un nuevo reto.

Una ventaja de aprender a tocar la guitarra siendo mayor es que ya se conoce bastante música. Esto brinda un panorama muy claro para quien empieza a tocar la guitarra como adulto, pues le queda muy claro qué quiere tocar.

Mucha gente piensa que tocar la guitarra requiere muchísimos años. Ciertamente que con el paso del tiempo se van mejorando las habilidades, pero lo básico puede aprenderse en 6 meses, y en un par de años puede tocarse algo de muy buen nivel.

Cuando la gente me pregunta si no será demasiado tarde para aprender, siempre pregunto la edad. Una vez me dijeron "tengo 60 años" y contesté "Bueno, si hoy no empiezas a tocar la guitarra, cuando tengas 62 estarás igual que ahora, pero si empiezas hoy, quizá para tu cumpleaños número sesenta y dos puedas tocar algunas cosas muy interesantes."

Uno de los mayores motores para tocar la guitarra está en la motivación y en la constancia. Una persona adulta puede ser muy constante, y su avance le irá motivando más y más.

Dejar de aprender a tocar la guitarra por la edad no es un buen motivo. Si en casa no hay por ahí una guitarra arrumbada, hay que emprender el viaje a la tienda de instrumentos musicales más cercana ¡Y divertirse comprando una guitarra!

Una ventaja muy grande de tocar siendo adulto, es que uno suele tener una situación económica menos apretada que la de un estudiante, por lo que puede acceder con mayor facilidad a instrumentos de mejor calidad, que son determinantes para aprender correctamente.

También es probable que haya una academia de música cercana. Matricularse es cosa de un minuto. También hay muchos cursos en internet (como los que presentamos en Encuentra.com) y una cantidad inmensa de libros.

Hoy en día existe la ventaja de una gran cantidad de material didáctico: libros, CD's, revistas que facilitan más que nunca el aprendizaje.

Decidirse a tocar la guitarra es el comienzo de un camino estupendo y divertido que brinda una cantidad innumerable de satisfacciones. ¿No sería fabuloso tocar nuestra canción favorita? ¿No sería muy gratificante tocar canciones con los amigos?

Al tocar la guitarra hay muchas barreras, pero la menos válida de todas es la edad. ¡Nunca es tarde para empezar!

Acerca de la velocidad

Muchos de los guitarristas estamos algo obsesionados con la velocidad. Sin embargo conforme más rápido tratamos de tocar las cosas salen peor. Esto ocurre porque nuestro cerebro aprende todos los movimientos que hacemos. Al tocar la guitarra nuestro cerebro memoriza en donde colocamos los dedos, en qué posición, con cuanta fuerza, etc. Como si fuera una grabadora, una vez que se ha repetido varias veces la misma acción, el cerebro lo "mecaniza" y entonces ejecuta de manera más automática.

Si tocas rápido y mal, tu cerebro mecaniza estas acciones, así que cuando quieras tocar rápido y bien, simplemente no podrás hacerlo. Por el contrario, si tocas algo muy lentamente durante muchas veces, tu cerebro poco a poco va registrando los movimientos y paulatinamente los puedes ejecutar más y más rápido. Al hacerlo lentamente, el cerebro graba las acciones correctas y eventualmente llega el día en que puedes ejecutar algo muy rápido pero sin equivocarte ni una sola vez. ¿Moraleja? Lo lento es rápido.

Modulación

¿Qué es modular?

Modular es cambiar de escala (tonalidad) durante el curso de la canción, para hacerlo de una manera correcta y que no parezca que se nos ha desafinado la guitarra hay que seguir una serie de normas o reglas:

Las modulaciones cercanas son las más apropiadas cuando no queremos causar en el oyente un cambio demasiado bruto, las consideradas modulaciones cercanas:

- 1-** las que nos llevan a la escala relativa de la que estamos
- 2-** las que nos llevan a la escala que tenga una alteración más (y su relativa).
- 3-** las que nos llevan a la escala que tenga una alteración menos (y su relativa).

Tranquilos es mucho más sencillo de lo que parece, ejemplo:

Estoy en la escala de Re mayor que tiene dos sostenidos.

- 1-** Puedo ir a su relativa Si menor.
- 2-** Puedo ir a la escala que tenga una alteración mas, es decir, tres sostenidos, La mayor y su relativa Fa sostenido menor.
- 3-** Puedo ir a la escala que tenga una alteración menos, un sostenido, Sol mayor y a su relativa Mi menor.

Con práctica llega un momento en que la mano es más rápida que el cerebro y la modulación es automática, pero como siempre os digo lo

único que nos va a llevar hacía delante es el ensayo, así que a practicar.

Ahora voy a mostraros unas secuencias de acordes que nos llevan a otra tonalidad. Supongamos que estamos en do mayor y que queremos pasar a sol mayor de una forma correctamente audible.

do fa do fa do fa do fa rem sol do fa do fa do fa lam re sol do sol do sol do sol do lam re sol do sol do....

Como podéis ver hemos modulado hacía un tono cercano sol mayor, y antes de hacerlo he dejado bien claro que estaba en do mayor (grados fundamentales I-do IV-fa y V-sol escala de do)

A partir de que momento podemos decir que hemos modulado?

- 1.-** a partir de la aparición del giro V re I sol.
- 2.-** a partir de que se presenta un acorde ajeno a nuestra tonalidad, en este caso re.

Ahí van un par de procesos de modulación para que intentéis analizarlos en casa:

- 1.-** la re mi la si mi la si mi
- 2.-** si mim lam si mim si mim lam si mim mi lam re sol si mim lam si mim sol si mim do re do re sol.

En temas de muy diferente estilo es habitual encontrar una modulación que nos lleva a una escala que esté un tono más arriba. Generalmente se hace:

- 1.-** para lucimiento del artista que al subir un tono la canción nos deja idiotas mostrándonos el potencial de su voz.
- 2.-** como recurso para alargar un tema, ejemplo, cuando una canción acaba con un estribillo, para que no sea muy repetitivo se le sube un tono o medio tono.

Conceptos de improvisación

Tríadas, arpeggios y escalas en una sola cuerda

Tal vez el error más común de los guitarristas a la hora de improvisar es el de utilizar las escalas en posición y de manera mayormente lineal. Hay dos conceptos básicos para trabajar sobre este problema.

- 1- Usar arpeggios y tríadas combinados con la escala.
- 2- Tocar *a lo largo* del mango de la guitarra en vez de en posición.

Práctica de tríadas y arpeggios

Los gráficos que siguen muestran una tríada mayor y una menor (que no son otra cosa que arpeggios acordes de tres notas), y su relación con las respectivas escalas en una posición determinada. Si tenemos en cuenta que tenemos 12 posiciones, haciendo este mismo trabajo con al menos algunas de ellas tienen que verse resultados en el corto plazo.

Notarán que el arpeggio menor, si bien es el mismo, se debe relacionar con tres (¡al menos!) escalas menores. Por ahora las relacioné nada más que con la escala "madre" (aquella cuya tónica es la misma que la del acorde). Tengan en cuenta que de la escala mayor podemos sacar tres acordes mayores, tres menores y uno disminuído, por lo que estas dos tríadas funcionan en varios lugares dependiendo de la escala con la que las estemos relacionando. Es decir: su función varía dependiendo de sobre qué acorde las utilicemos. Una tríada de D (Re mayor) sobre un acorde de D va a sonar muy distinta que sobre un Gmaj7, un Bm7 o un E7.

Ejercicios

Practicar ambos arpeggios subiendo y bajando en la misma posición, con distintos toques de púa.

Subir en una posición, cuando el dedo 4 se tocó la última nota subir un semitono y bajar en esa posición (lo que suena es, efectivamente, la misma tríada un semitono más aguda). Tocarlos cíclicamente,

subiendo y bajando sin parar. Se puede continuar subiendo hasta el traste XII y bajar, lo que se les ocurra.

Subir con el arpeggio, bajar con la escala y viceversa.

Una vez que este está dominado, unir el mismo arpeggio con distintas escalas que lo contengan. (P.ej.: la tríada de C aparece en las escalas de C, Dm antigua, Em, F, G, Am, Bm locria).

Para una práctica más intensiva de los

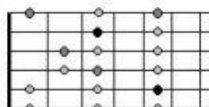
- Tónica
- ◆ Notas del acorde
- Notas de la escala

Arpeggio Mayor

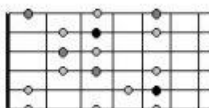


arpeggios...

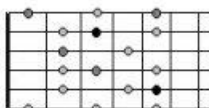
Arpeggio menor



Escala menor Antigua



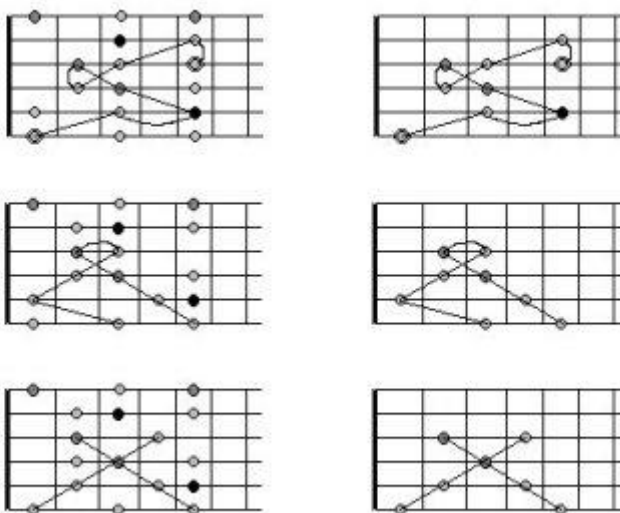
Escala menor Armónica



Escala menor Melódica

Otro ejercicio interesante es "diseñar" frases en el dibujo de la escala, transponiendo aquellas que nos suenen bien a distintas posiciones, y analizando su estructura (a ver por qué nos suena bien una y no otra). En el gráfico siguiente hay unos ejemplos usando las mismas tres escalas menores que en el anterior.

- Tónica
- ◐ Notas del acorde
- ◑ Notas de la escala



Noten en el último caso (sobre la escala menor melódica) que surge una forma simétrica. Estas funcionan muy bien en la guitarra. Como difícilmente todas las notas en esos diseños simétricos encajen sobre un acorde determinado, éstos son una buena manera de generar sonidos disonantes manteniendo al mismo tiempo una buena referencia respecto de la tonalidad.

Tocando sobre una sola cuerda

No hay mucho que graficar acá. La idea es ahora exactamente la opuesta que en los ejemplos anteriores: practicar escalas a lo largo de una sola cuerda para escapar de la tendencia a tocar en posición y entrenar los dedos para saltos, arrastres y ligados.

Los pasos a seguir:

- 1- Practicar la escala linealmente, subiendo y bajando, tanto usando todos los dedos como usando cada uno de ellos solo (si: parece ridículo, pero es muy útil tocar una escala con un solo dedo).
- 2- Grabar o secuenciar una base que funcione para la escala que vamos a practicar (p.ej: Cmaj7-F/G si vamos a practicar la escala de C; Dm-G13 si vamos a practicar D dórica, etc.).
- 3- Improvisar sobre esa base usando la escala en cuestión. Del mismo modo que en el paso 1, no olvidar practicarla con cada uno de los dedos *solo*.
- 4- Armar una base que nos obligue a cambiar de escala (p.ej.: Cmaj7-G7(b5), o Dm7-Em7(b5)-A7, etc.). Tocar sobre esa base del mismo modo que en el paso 3.

Puntos a tener en cuenta:

- Ligados ascendentes y descendentes
- Arrastres
- Armónicos naturales y octavados
- Matices y diferencias tímbricas (no solo una cuerda suena diferente de acuerdo a cuan cerca del puente toquemos, cada cuerda tiene su sonido particular!, por lo que un E en la cuerda (1) sonará diferente de la misma nota en la cuerda (3).
- Prestar particular atención, ya que por obvias razones estamos tocando relativamente lento, a la calidad del sonido: no importa qué tan buena sea la guitarra que compremos o el micrófono con el que la grabemos, si tenemos un sonido de porquería, no hay nada que hacer. Esto se aplica *también* a la guitarra eléctrica...

Como vencer el miedo escénico

Cualquier situación en la que se toque y se esté nervioso es una actuación y debe tratarse como tal. Se esté tocando para una multitud de trescientos o de tres, para el profesor o para tu esposa, o incluso para una grabadora o audiencia imaginaria, en el momento que eres consciente de que estás siendo escuchado, estás actuando y tienes la oportunidad de practicar las habilidades de actuación. Actuar es una habilidad como cualquier otra, y hay que aprenderla. Negar esto nos convierte en músicos incompletos.

Una cosa es la capacidad que se tiene de actuación y otra es la capacidad de tocar el instrumento; una siempre va a la zaga de la otra. La parte mala es que casi nunca se toca tan bien en el escenario como en la habitación de estudio. La parte buena es que conforme se aumenta la capacidad de tocar en la habitación de estudio, la capacidad de actuación sobre el escenario también se incrementa proporcionalmente. No esperes que toda actuación sea la mejor, es cierto que en cada ocasión hay que esforzarse, aunque no tanto para alcanzar la perfección sino para conseguir consistencia. Hay que procurar conseguir un buen nivel constante, llegando ocasionalmente a niveles de grandeza. Esfuérzate por mantener y mejorar tu nivel medio de actuación. Recuerda: sobre el escenario no hay ninguna pieza fácil. Si siempre intentas tocar por encima de tu capacidad de actuación (aunque estés dentro de tus límites de dominio del instrumento) nunca progresarás como intérprete sobre el escenario. Ninguna pieza es demasiado fácil. Se puede aprender a tocar en el escenario haciendo una escala.

Cuando tocas, la audiencia no sabe (a menos que proyectes tu descontento) si estás en una parte fácil o difícil, algo que además no les preocupa. El público está ahí para disfrutar de la música, de modo que déjales disfrutar. No proyectes tus inseguridades en el público que te escucha; ellos no las quieren. Dedícate a disfrutar tú mismo y céntrate en la música. Mantén la concentración en las cuestiones técnicas a vencer en cada pieza, pero sobre todo céntrate en el resultado musical que quieres transmitir. Sé un artista, no un

atleta. Una técnica impresionante sólo debe ser un medio para conseguir un fin musical. No trates de competir con otros o compararte con ellos excepto si es para estimular tu propio deseo de mejorar. La verdadera competición es con uno mismo. Trabaja para mejorar tu capacidad técnica sólo como medio de lograr una mayor expresividad. Intentamos crear algo, no impresionar a alguien. Enorgullécete por lo que haces. Ten en cuenta las críticas constructivas que los amigos y profesores te dan, pero ignora las críticas destructivas procedentes de gente insegura de sí misma o que simplemente no les gusta y quieren hacerte daño. Si puedes, libérate de la preocupación por las expectativas poco realistas de los demás. Puedes disfrutar en el nivel en el que estés ahora mismo mientras sigues avanzando. A veces hay gente esperando el momento para perjudicarte. Ignóralos. Los problemas de actuación son completamente internos. No hay estrés fuera de ti. Hay que confrontar la ansiedad de actuación y tratarla en tu mente, en tu interior.

Recuerda lo que de verdad estás haciendo. La actuación no tiene nada que ver contigo. No se trata de un juicio de valor de ti mismo. No es una oportunidad para hacer alarde de tu ego o para aplastarlo. Se trata de una oportunidad para compartir el placer de la música con otros. Recuerda que en muchas culturas se consideran las actuaciones y el escuchar música como una experiencia religiosa. Esto puede mantenerte en el camino correcto. Cualquiera que venga a tu actuación a escuchar tus errores en vez de a disfrutar de la experiencia musical es más digno de pena que de temor. Usa la actuación como una oportunidad para el desarrollo, para dar. No practiques para aprender solo cómo tocar una pieza, aprende cómo actuarla; cómo interpretarla. Después de que la domines técnicamente lo suficiente, tócala aplicando estas reglas:

- 1.** Una vez que comiences, toca la pieza hasta el final sin parar. No hagas falsos comienzos. No te detengas a mitad y comiences de nuevo.
- 2.** Cuando cometas un error, ¡sigue! Si te paras y corriges el error, entonces has cometido dos errores. Mira siempre hacia delante. Lo que ha pasado, pasó.
- 3.** Incluso aunque hayas realizado un pequeño desastre, termina de forma sólida y dale a la última nota todo su valor. Nada resulta más

desagradable para una audiencia que alguien que al final de la pieza, frunce el seño, se queja y se lamenta de su destino.

Hay problemas que no se ven a priori que pueden aparecer cuando se toca la pieza completa. Realiza una evaluación honesta y vuelve sobre las áreas problemáticas, especialmente sobre las conexiones de las áreas que has trabajado individualmente.

Visualización

Si no puedes visualizar con confianza las piezas que tocas, te estás abriendo a la inseguridad en la actuación. Asegúrate de que no haya dudas en tu memoria de la pieza antes de salir al escenario. Has de asegurarte que puedes visualizar/solfear sin sombra de duda:

- 1.** El nombre de las notas.
- 2.** La digitación de mano izquierda.
- 3.** La digitación de mano derecha.
- 4.** La melodía en obras homofónicas, cada voz individualmente en las contrapuntísticas.
- 5.** Las progresiones armónicas.
- 6.** La estructura general de la pieza.

Y finalmente, ser capaz de visualizar la obra a tempo con un metrónomo sin dudas ni errores. Otro método de usar la visualización eficazmente es visualizar las actuaciones mismas. Como la ansiedad de actuación es un fenómeno puramente mental, aprende a recrear vívidamente en tu pantalla mental la experiencia de tocar frente a otros, y tratar con tus miedos donde realmente están, en tu propia mente. Cuanta mayor precisión y de forma más vívida puedas captar la experiencia de actuación, menos tendrás que usar las actuaciones mismas como medio de trabajar las habilidades de actuación.

Relajación:

Ponerse nervioso es la reacción natural al ser el centro de atención. Es lo que haces con ese nerviosismo lo que determina si serás capaz o no de actuar. Intentar ignorar el nerviosismo es engañarse a sí mismo y con esto se empeoran las cosas. Tomarlo de una forma agresiva y decirte, "no me pondré nervioso, no puedo estar nervioso" es igualmente malo. Tienes que aceptar tu nerviosismo y trabajar con él. Tienes que canalizar tu energía nerviosa hacia una energía constructiva, y aprender a relajarte. La relajación es una técnica, y es tan importante cultivar esta técnica como cualquier otra que aprendas sobre el instrumento. Si no puedes relajar tus músculos conscientemente durante el estudio, tampoco podrás hacerlo en el escenario.

Los ejercicios de relajación progresiva pueden darte un control consciente sobre tu cuerpo. Para realizarlos ponte un reloj de alarma para que suene en 30 minutos. Échate en el suelo o en una cama (no demasiado cómodo, o te quedarás dormido). Comienza con un extremo del cuerpo, los dedos de los pies o la cabeza y relaja conscientemente pequeñas partes de tu cuerpo cada vez (cada dedo del pie, el talón, el empeine, la planta, etc.). Pasarás por tres estados de relajación: primero, llegarás al estado en que normalmente se considera estar "relajado". Después la parte que estás relajando se sentirá pesada, como si se hundiera en el suelo. Finalmente sentirás como si desapareciera totalmente, y ya no serás capaz de sentirla. Lentamente ve pasando hasta el otro extremo de tu cuerpo, hasta que todo tu cuerpo se sienta como si hubiera desaparecido. Practicar esto una media hora cada día y especialmente antes de las actuaciones, incrementará tu sensibilidad a la tensión y te hará capaz de liberarla inmediatamente cuando ocurra. Otro modo de relajación se lleva a cabo centrándose en la respiración. Aprende a respirar desde el diafragma más que desde el pecho (haciendo que tu vientre se contraiga y se expanda) hazlo despacio y en respiraciones profundas. Es de vital importancia que ralentices conscientemente tu respiración cuando sientas que empieza a acelerarse. Porque una vez pasado cierto nivel ya no es posible el control y comienza la hiperventilación. Haz como parte de tu práctica diaria la regulación de la respiración y la relajación de tu cuerpo antes de empezar el estudio. Un intérprete relajado parece hacerse uno con su instrumento. Encuentra un nuevo músculo para relajar en cada sesión.

Toca la pieza muchas veces. A la séptima vez deberías empezar a disfrutarla. Antes de la actuación verdadera, practica varias actuaciones para ti mismo. En estas actuaciones de práctica lo importante no es tanto hacer música como mejorar las habilidades de actuación. Ponte un objetivo para cada práctica de actuación. Si tienes problemas en la respiración mientras actúas, pónelo como objetivo. Aunque falles notas, si respiras en calma, de forma relajada puedes considerar un éxito en la práctica. Practica por niveles. Primero actúa en tu habitación de estudio para una audiencia imaginaria (pero vivamente imaginada). Después actúa para una grabadora (esta es una práctica excelente, ya que la grabadora te da un punto de vista completamente objetivo de cómo suenas). Toca para uno o más amigos íntimos, y después para extraños. Busca y descubre qué situación te pone más nervioso, de manera que puedas aprender a manejarla.

Acude a actuaciones en vivo de otros tanto como te sea posible para acostumbrarte al ambiente del concierto. Imagina que te acercas por el pasillo al escenario y te sientas enfrente de toda esta gente, y comienzas a tocar una de tus piezas. Maneja cualquier sentimiento de nerviosismo que tengas como lo harías si estuvieras realmente en el escenario. Hazlo en tu visualización lo más vívidamente posible. Usa las actuaciones en vivo como una oportunidad para darte cuenta de que incluso los mejores intérpretes se ponen nerviosos y cometen errores. Las grabaciones están editadas y manipuladas, y por tanto representan un ideal de interpretación. Nos dan una expectativa poco realista de lo que debería ser cuando uno toca. Escuchar los conciertos con todas sus imperfecciones debería librarte de tales preocupaciones erróneas.

El día de la actuación

Haz todo con calma y lentamente. Prepara la ropa, las partituras, el banquito y todo lo que necesites para que no tengas que correr cuando llegue el momento de salir al escenario. Evita practicar excesivamente. Empollar a última hora, al igual que ocurre con los exámenes en la escuela sólo hace que fatigues los músculos y te quede una sensación de inseguridad sobre si estás o no preparado. Acepta que te has preparado bien y todo irá bien. Visualiza las piezas, con calma y de forma efectiva trabaja sobre puntos determinados. Podrías tocar una o dos piezas completas. No se necesita más. Come ligero y suficiente. Evita los estimulantes. Llegar

temprano y familiarízate con la sala. Si es posible siéntate en la posición en la que tocarás y toca una pieza o dos. Permanece en calma mientras visualizas los asientos llenos de gente.

Durante la actuación

La concentración es la habilidad más importante en una actuación, y debe cultivarse mediante la práctica. Mientras estés tocando, concéntrate en los medios necesarios para conseguir el fin que te propones, y este fin llegará por sí mismo. En vez de preocuparte por sacar un buen sonido, mantén tu mente centrada en lo que tienen que hacer los dedos para producir un buen sonido. En vez de preocuparte por si tendrás un fallo de memoria, enfoca tu mente en recordar. Cultiva la habilidad de mantener tu mente centrada a pesar de las distracciones. Para esto puedes practicar tus piezas frente a una televisión con el volumen alto y con dos radios sonando al mismo tiempo en dos emisoras distintas. Si a pesar de todo puedes mantener tu mente centrada en tocar las piezas, no tendrás que preocuparte de mucho cuando estés en el escenario.

Cometer errores

Acepta que la perfección no es posible. No bajes tus expectativas, pero acepta que eres humano y que los errores llegarán; dada la cantidad de notas que se tocan en una actuación, es poco realista esperar que nunca fallarás ni una. Permítete un cierto número de errores por actuación. Si aceptas que pueden llegar, no te sorprenderás cuando lleguen ni te entrará miedo por ello. Hay dos clases de errores:

1. Deficiencias: Se trata de acciones que eres incapaz de realizar en el instrumento, y son signo de una preparación inadecuada. Estos errores son causa de preocupación y deben estar en primer lugar en la lista de cosas para trabajar después de la actuación. Mientras que ésta continúe, ignóralas no obstante, y sigue adelante. ¡No hay tiempo para practicar ahora!

2. Errores sencillos: Éstos ocurrirán al margen de lo bien que te hayas podido preparar. Déjalos pasar y continúa. Si tu perspectiva es suficientemente buena y estás centrado en la música, te reirás de ellos.

Evita el error común de ofrecer a la audiencia un comentario de los errores que vas cometiendo, ya sea con gestos o movimientos: "uup, lo siento... otra vez..." y comentarios semejantes no son ejemplos de buena comunicación con la audiencia. Cuando cometas un error, siléncialo. Casi siempre serás el único en notarlo.

Si tienes un bloqueo de memoria tan fuerte que no puedes continuar con la nota siguiente, salta a la siguiente frase o sección que recuerdes claramente. Si no puedes hacer eso, vuelve al principio de la sección en la que estés o al principio de la pieza. Cuando todo esto falle, pasa a la pieza siguiente. Si no queda ninguna más por tocar, sonríe entonces, saluda y sal.

Mira a la audiencia como amigos, no como enemigos. Lo único que quieren es escuchar tu música, y quieren que lo hagas bien. Consecuentemente, ellos apoyan tus esfuerzos, y no tratan de minarlos. La gente que venga a no escuchar otra cosa que tus errores, es digna de lástima, ya que se está perdiendo completamente la música.

Si vas a hablar con la audiencia, sé tú mismo. Tratar de parecer pomposo y formal, o siendo excesivamente próximo en plan "colega" lo único que conseguirás será alienar la audiencia. Prepárate bien lo que vayas a decir para que sepas de lo que estás hablando. Uno no inspiraría confianza en la audiencia si empieza a decir, "la siguiente pieza que voy a tocar, mmm, está compuesta por, mmm, Franco Marinaro Torroba. Se trata de su, mmm, sonatina, que es una especie de pieza grande, con movimientos y notas. La escribió me parece que en los años 20 o en los 70 para Segovia o algún otro guitarrista".

Cuando actúes, permítete sentirte grande, deja que tus hombros se ensanchen. Deja que tus brazos y dedos se expandan. Esta relajación libera la circulación y permite a la sangre fluir por los dedos, permitiéndote tocar incluso, en un escenario frío.

La mayoría de la gente piensa que todo suena muy bien en la habitación de estudio, y después cuando suben al escenario, todo suena fatal. A esto hay que darle la vuelta por completo. En la habitación de estudio uno debe ser hipercrítico en todo lo que esté oyendo, porque entonces se tiene la oportunidad de cambiarlo. Una vez que estás en el escenario, no hay tiempo para nada de esto, de

modo que hay que aceptarlo tal como es y enfocarse en lo positivo, en lo que suena bien. Los problemas podrán resolverse de vuelta a casa.

A veces puede parecer en el escenario que el tiempo se detiene. Todo se ralentiza y dura más. A muchos les atemoriza esto, y piensan entonces, "Dios mío, ¿va a terminar esto alguna vez?" Este fenómeno puede utilizarse como una ventaja si eres capaz de mantenerte concentrado en lo que tienes que hacer para realizar una buena interpretación. Recuerda tomarte tu tiempo. Nadie te mete prisa. Toma todo el tiempo que necesites para prepararte física, mental y emocionalmente y nunca comiences una pieza hasta que estés concentrado y preparado.

Es bueno tener un ritual y repetirlo siempre que se sube al escenario, y realizarlo siempre en todas las prácticas de actuación. Si consigues convertirlo en un hábito inconsciente puede ayudarte de forma muy efectiva para instaurar un estado inicial de concentración. Usa este ritual para detener cualquier problema predecible que pueda perturbar tu confianza mientras tocas. Una muestra podría ser la siguiente:

- 1.** Comprueba tu asiento y asegúrate de que está equilibrado y no tienes la sensación de que tu instrumento pueda deslizarse.
- 2.** Tómatelo con calma. Respira profundamente para calmarte.
- 3.** Comprueba la afinación (con volumen mínimo).
- 4.** Coloca ambas manos en la situación adecuada para comenzar la pieza (nada resulta más perturbador que comenzar la pieza y darse cuenta que sólo una de las manos está en la posición correcta).
- 5.** Cierra los ojos y marca el tempo con el que vas a comenzar. Ten en cuenta que si estás nervioso tenderás a tocar más rápido o a acelerarte conforme vayas avanzando en la pieza, de modo que puede que tengas que comenzar a un tempo que te parezca en principio lento. Con frecuencia el nerviosismo distorsiona la percepción del tiempo haciéndote creer que la velocidad a la que tocas la pieza normalmente es demasiado lenta.

6. Solfea y visualiza la primera frase de la pieza.

7. Comienza la pieza con decisión coordinando el primer tiempo fuerte con una expiración de la respiración (¡y no olvides mantener la respiración lenta y profunda mientras tocas!).

Tras la actuación muestra tu agradecimiento a la audiencia por escucharte y nunca te disculpes por lo que has hecho. Si has hecho lo que has podido en el momento, no tienes por qué disculparte. Censurar tu propia interpretación ante alguien que te está aplaudiendo no sólo revela tu falta de autoestima, sino que también insulta al que escucha. Es como decirle que si ha disfrutado con tu interpretación es por su mal gusto.

Cuando estés solo, evalúa tu actuación honestamente y trabaja sobre los problemas que hayas descubierto bajo el estrés de la actuación. Sobre todo no te castigues por lo que hiciste. La verdadera perspectiva de tu actuación no está en lo que esperas hacer en el futuro, sino en cómo lo hiciste en el pasado. Céntrate en lo que has conseguido y en lo que puedes llegar en el futuro.

Rápido y Furioso

Muchas veces entre nosotros los guitarristas surge la vieja discusión de cual es la mejor forma de interpretar la guitarra, si tocar lento y eligiendo cada nota o rápido hasta donde nuestras falanges aguanten?...

La respuesta final no existe, ya que nadie es dueño de la verdad absoluta, pero de acuerdo a algunos puntos que pasaré a detallar, creo que podemos redondear algunas ideas que sirvan a mejorar la interpretación de la "Música" en guitarra, que después de todo es lo que tratamos de hacer, no?...

1- Tocar rápido no es precisamente ser el mejor y que el solo sea vistoso (a riesgo de dormir a la audiencia...)

2- Tocar Lento no garantiza un solo a lo Gilmour (a riesgo de dormir a la audiencia...)

3- Ser técnico no implica ser frío

4- Ser intuitivo no implica ser inspirado

A los hechos me remito: Cuántos Shreders realmente han quedado en la memoria de la gente? (V. Halen, Vai, Satriani, Malmsteen, Gilbert), cuántos "slowhands" son reconocidos con tocar solo una nota? (Todos los Kings, S.R.V., Santana, Clapton, Gilmour)....

En fin, lo que nos queda por decir es que mientras el crecimiento técnico sirva al propósito de crear e interpretar buena música y no ejercicios de calentamiento, bienvenido sea; y a los "intuitivos" (tan abundantes desde principio de los ´90), un poquito de desenfreno y musicalidad no vendría mal.

Como empezar un grupo

Prácticamente todos cuando empiezas a aprender a tocar la guitarra nos pasamos un buen tiempo solos. Sin embargo llega un día en el que uno se encuentra con algún amigo o por cualquier motivo toca con otra persona y se da cuenta de que comienza una magia increíble, se genera una energía y un ambiente que no puede lograrse estando solo. Y es entonces cuando uno comienza a pensar en formar un grupo.

¿Cuándo sabes que es tiempo de tocar en un grupo?

En realidad no hay un tiempo adecuado o inadecuado. Muchos de los grandes no sabían gran cosa sobre la guitarra cuando empezaron. Sin embargo es un hecho que a un guitarrista más experimentado le será mucho más fácil tocar en un grupo y podrá acoplarse mejor y más rápidamente con los demás músicos. Algunos grupos han comenzado sin que nadie tenga experiencia y conforme avanzan en el grupo van obteniendo las habilidades necesarias para progresar y tener un sonido más profesional. Depende de qué es lo que quieras: ¿Quieres tocar para divertirte? Entonces no importa el nivel musical de los demás ¿Quieres expresarte musicalmente? Entonces piensa

que deberás llevar el liderazgo musical del grupo ¿Quieres sonar realmente bien? Entonces asegúrate de conocer tu instrumento y de pensar en gente que también toque sus propios instrumentos muy bien.

El nivel musical de cada miembro del grupo es importante, porque si hay alguno que tenga más conocimiento que los demás sentirá la necesidad de dictar la creación y la visión musical del grupo. Si esto ocurre con alguien a quien todos los miembros del grupo respetan las cosas irán bien. Sin embargo si la persona que tiene más conocimientos no tiene la aceptación de los demás, puedes estar seguro de que habrá problemas.

¿Quiénes formarán el grupo?

Conseguir a los miembros del grupo no es sencillo. Puede que los conozcas en el ámbito de tu vida cotidiana (en el trabajo o la escuela, etc.) Recuerda que cuando formas un grupo tendrás que pasarte un buen tiempo ensayando y estando en contacto con los otros músicos. Si no te llevas bien con ellos, en los ensayos las cosas se pondrán muy difíciles. La gente con la que toques tendrá diferentes tipos de personalidad.

Curiosamente dependiendo del instrumento hay una especie de "personalidad típica". Por ejemplo, el bajista suele ser introvertido, ordenado, hace pocos comentarios. El baterista suele ser (aunque no siempre) el "animal" del grupo, más bien desordenado y le encanta hacer ruido (no en balde toca ese instrumento). Los tecladistas suelen ser altamente técnicos, aunque son más extrovertidos que los bajistas no suelen estar "al frente" del grupo en el escenario pero no te sorprendas si muchas de las ideas musicales vienen del tecladista, generalmente son músicos de corte más intelectual. Luego viene el guitarrista rítmico, que suele ser un tipo más bien extrovertido. Luego viene la "lucha de titanes" que se da generalmente entre el guitarrista líder y el cantante. Ambos comparten personalidades fuertes, suelen estar al frente del grupo y es frecuente que se peleen por la "atención de la gente". Esto no es del todo malo, pero si puede ser poco práctico.

En cualquier caso, el cantante sí debe tener una personalidad fuerte y debe llamar la atención del público o las cosas no funcionarán. Es importante que sepas que con caracteres tan disímbolos las cosas

pueden ponerse feas si dentro del grupo no hay un mínimo de amistad y de respeto.

Es muy importante tener en mente que es vital ensayar y tocar con otras personas de manera estable. Pat Metheny dice que para él tocar con su grupo durante 1 o 2 horas equivale a 7 u 8 horas de práctica en solitario. Por supuesto esto puede no ser aplicable para todos. Lo importante es ensayar.

Elegir el nombre

No hay nada más difícil, nunca. Ponerse de acuerdo para ponerle el nombre al grupo requerirá de gran creatividad y de inteligencia. Aún así, recuerda que muchos grupos han iniciado con nombres distintos y han cambiado a lo largo del tiempo. Los ejemplos más típicos son Maná que empezó como Sombrero Verde o Queen que se llamaba originalmente Smile. El nombre debe ser corto, fácil de pronunciar, fácil de recordar.

Comenzando

Otro escenario muy clásico es el tener un amigo con el que se toca (generalmente dos guitarristas). Luego conoce alguien a un cantante o se le encuentra mediante un anuncio en el diario local y finalmente acaba llegando un baterista amigo del cantante o un tecladista.

Ocurre con mucha frecuencia que uno de los dos guitarristas originales termina tocando el bajo, aunque esto no es una ley ocurre con frecuencia.

Al principio todo será diversión. Es buena idea tocar para grupos de amigos, reuniones de la escuela o del trabajo, etc. El grupo debe irse acoplando. Luego vendrán compromisos más serios y las cosas podrán ponerse un poco ásperas.

¿Qué tipo de música van a tocar?

Es importante que se toque un estilo que a todos les guste. Esto va de la mano con el repertorio que tengan y tienen que definir se van a tocar canciones ya conocidas a canciones propias. Aquí hay ventajas y desventajas. Tocar las canciones de otros pueden darles fórmulas probadas de canciones exitosas que probablemente le gustará a la gente. El problema es que tener todo un grupo montado es una

inversión importante para solamente "copiar" la música de otros. Por otra parte si solamente tocan música propia, no pueden evaluar con seriedad si el grupo toca bien o mal y es probable que la gente no acepte muy bien el material que nunca han oído. La mejor solución es una mezcla de las dos posibilidades: un poco de música propia y un poco de música conocida, y eventualmente podrán tocar únicamente música propia.

Es muy importante ser objetivos y conocer las fortalezas y debilidades del grupo, de modo que en el repertorio se amplifiquen las fortalezas de cada miembro. Entre más cómodos estén los miembros del grupo con el género musical que van a tocar, el sonido final será mucho mejor.

Bien, pues eso es solo el comienzo. Espero que esto te sirva de algo.

En nuestro siguiente artículo veremos el proceso de escoger el repertorio y algunas de las cuestiones y problemas típicos de un grupo sobre los que debes estar preparado. Hasta entonces, busca algunos amigos con quienes tocar y pregúntales si les gustaría juntarse algún día para "hacer ruido"... ¡Si supieras cuantos grupos famosos iniciaron así! Hasta la próxima.

Técnicas Avanzadas de Aprendizaje.

- Guitarra -

- Eléctrica/Acústica -



ÍNDICE

- *¿Por que leer este libro?* → *Pág. 3*
- *Un poco de teoría: ¿qué es aprender?* → *Pág. 5*
- *Método del Dominio.* → *Pág. 9*
- *Pedazos Cortos y Sólidos: La División* → *Pág. 12*
- *Pedazos Cortos y Sólidos: El Puente* → *Pág. 15*
- *Hacia el dominio:*
Un método eficaz para la práctica → *Pág. 16*
- *La Memoria* → *Pág. 19*
- *La Memoria: Extendiendo la Activación* → *Pág. 21*
- *La Memoria: Reforzándola* → *Pág. 25*
- *El Futuro: ¿Qué esperar?* → *Pág. 28*
- *En Resumen: Las Diez Pautas Básicas* → *Pág. 29*

INTRODUCCIÓN

¿POR QUÉ LEER ESTE LIBRO?

Todos conocemos el viejo refrán “practicar hace la perfección”, ¿pero exactamente que debemos hacer para que la perfección sea el resultado final? El gran paso de novicio a profesional depurado es un camino que todos hemos pisado en alguna fase de nuestras vidas; pero es muy difícil identificar que necesitamos hacer (aparte de la práctica) para convertirnos de aficionados en expertos. En esta fase en que aprende la guitarra usted no puede recordar dónde colocar sus dedos, y cuando lo hace, ejecuta tan despacio que nadie podría reconocer la canción que está tocando, sin embargo, no necesita que alguien le diga que esto es algo completamente normal.

Todos seguimos el mismo proceso torturado cuando aprendemos nuevas habilidades — errores, lapsos de memoria, pausas, correcciones— pero es completamente necesario, y sin tener en cuenta lo que pueda pensar cuando lo está haciendo, usted está aprendiendo, usted llegará allí en el futuro, no hay mucho que pueda hacer para detenerlo.

El propósito de este libro es ayudarle a reconocer el proceso que todos atravesamos aprendiendo nuevas habilidades, y a través de esta ayuda usted podrá desarrollar los métodos para aprovechar su tiempo de práctica mas eficazmente. Este libro no es un rápido-apuro, no hay ningún artefacto o trucos de magia, nada va a enseñarle a tocar la guitarra en un fin de semana, y todavía necesitará gastar muchas horas practicando.

Lo que este libro hará es ayudarle hacer de su tiempo de práctica algo mas sólido, y le proporcionará maneras de pasarse el tiempo cuando no esta practicando, reforzando y solidificando lo que ha aprendido; le ayudará a comprender lo que sus lecciones intentan lograr, proponiendo varios

ejercicios, repeticiones y discusiones en un contexto que le hará más fácil entender y por consiguiente más útil.

Le enseñará cómo pensar sobre sus lecciones, cómo unirse al material y a las cosas que aprende y lo que puede lograr haciendo esto; maneras eficaces de practicar para que domine nuevo material rápidamente, sin desarrollar malos hábitos; cómo identificar y aislar los problemas y trabajar a través de ellos hasta que pueda tocar fácil y enteramente; conocimientos para ahorrarse disgustos durante el proceso de aprendizaje; le enseñará sobre su memoria, como guardamos información y la recuperamos, así como también excepcionales maneras de mejorar esta habilidad; qué esperar de su aprendizaje y maneras de fortalecer lo que usted ha aprendido cuando no está sosteniendo una guitarra ni siquiera.

CAPÍTULO 2.

UN POCO DE TEORÍA: ¿QUÉ ES APRENDER?:

Empecemos con algunos elementos esenciales. Cuando usted aprende la guitarra está buscando dominar nueva habilidad. Nosotros hemos

aprendido muchas habilidades en el transcurso de nuestras vidas, algunas simples, otras sumamente complejas. Pero ¿aparte de simplemente ser “una habilidad de hacer algo”, que es exactamente una habilidad? ¿Y cómo ésta puede ayudarle a aprender la guitarra más fácilmente? Cuando piensa sobre cualquier habilidad que haya dominado, es realmente una colección de habilidades más pequeñas que ha manejado con anterioridad para lograr un resultado. Cuando toma una guitarra e intenta tocar un acorde, necesita practicar la tenencia de sus manos en la posición correcta, poniendo sus dedos en el lugar correcto, apretando las cuerdas correctamente, para rasguear las cuerdas correctas en el momento correcto intentando mover la mano fácilmente a la siguiente posición.

Cada uno de estos pasos es una habilidad más pequeña, y sin uno de ellos es imposible poder llevar la habilidad a un nivel más alto de forma eficaz. Así que realizar los componentes pequeños y unirlos propiamente constituye el progreso de cualquier habilidad. Cuando está aprendiendo a tocar, todas estas habilidades más pequeñas forman una lista de control mental que usted debe trabajar en cada momento en que quiera tocar ese nuevo acorde. Usted lo sostiene herméticamente en su mente, verifique como usted entra en la posición, intente no olvidarse de nada, sostenga su respiración y RASGUEE! Esperanzadamente; ¿Ahora... no es mucho a tener presente? ¿No está agotado? ¿no olvidaste algo? ¿Y no es realmente muy lento? Claro lo es.

Imagine que deba trabajar a través de esta lista de control cada vez que quiera tocar un acorde C, entonces imagine que tenga que hacer la misma cosa para el acorde G. Cuando inicia el aprendizaje de la guitarra, esto es exactamente lo que usted hace, y es lo mismo para cada nueva habilidad que aprendemos. Afortunadamente no se queda esta manera.

Es una cantidad increíble de elementos para tener presente, pero una vez usted está manejando durante algún tiempo estas acciones se vuelven automáticas y usted ya no necesita verificarlos fuera de su mente cuando lo haga. Usted alcanza la fase donde puede decirse que "empiece el automóvil", y las actividades de apretar bajo el guía, volviéndose a la ignición, y soltando el freno de mano automáticamente, siguen como la parte del acto "empezando el automóvil"; Usted no necesita ya pensar sobre ellos, porque han sido automatizados.

Así después de un tiempo su asombrosamente larga lista de control se hace más manejable:

Empiece el automóvil.

Cambie en primera.

Cambie en segunda.

Cambie en tercera.

Y aun con más práctica, esta lista de control simplemente se vuelve "más manejable", porque todos los pasos involucrados han sido automatizados, usted no necesita verificar fuera de cada paso individual como usted los llevó a cabo, porque no está teniendo que pensar sobre lo que está haciendo, puede pensar sobre otras cosas, escuchar la radio y conversar con otras personas en el automóvil.

Cuando está aprendiendo a manejar, antes de que usted automatice éstos pasos, las distracciones podrían hacerle fácilmente perder del control: simplemente su cabeza no puede cubrir en seguida tanta información a la vez.

Cada vez que inventamos un procedimiento más grande para abarcar un manejo entero de trabajos más pequeños, nos aliviarnos un poco la carga

en nuestro pobre cerebro. Nosotros no necesitamos guardar por mucho tiempo cada instrucción en nuestras mentes si tenemos una instrucción que apunta a todas las instrucciones más pequeñas que se guardan convenientemente lejos en nuestra memoria. Si nuestra colección de instrucciones más grandes se pone un poco pesada, podemos agruparlas juntas bajo un título más ancho, entonces los esconde lejos también, mientras contamos con la instrucción aun más grande para recuperar la información que necesitamos, cuando la necesitamos.

Esta habilidad de automatizar una actividad hasta que requiera relativamente ser poco pensada para ejecutarla se conoce como procedimiento, el proceso de agruparse los componentes de una habilidad y hacerla progresivamente más grande. Las partes se conocen como “pedazos cortos y sólidos”. Una colección buena de “pedazos cortos y sólidos” constituye el dispositivo pensamiento-salvador arriba expresado. En el próximo capítulo queremos discutir los pedazos cortos y sólidos en mayor profundidad.

CONSERVACIÓN COGNOSCITIVA:

Uno de los conceptos más fundamentales en psicología es que intentamos no pensar mucho sobre las cosas. Aunque nuestras inteligencias son indudablemente capaces de grandes hazañas, sólo podemos concentrarnos en una cosa a la vez.

Si tenemos muchas cosas en nuestras mentes estaremos distraídos, terminaremos haciendo el café en el cuenco del cereal y cereal en nuestro jarro de café.

Entonces, en adición a la labor-salvar, inventamos los dispositivos conservadores de nuestra energía física para las cosas más importantes, y en el curso de nuestras vidas también desarrollamos los dispositivos pensamiento-salvadores para ahorrar nuestra energía mental. La gran diferencia entre los expertos y los novicios es que los primeros han desarrollado éstos dispositivos pensamiento-salvadores para la habilidad, ellos son especialistas, considerando que el resto de nosotros está inmóvil esforzándose a través del paso a paso doloroso.

CAPÍTULO 3.

MÉTODO DEL DOMINIO:

El proceso de aprendizaje tiende a seguir un modelo similar sin tener en cuenta la habilidad que está intentando aprender. Primero empezamos realizando la rutina parte por parte (y a menudo muy despacio e incorrectamente), y entonces agrupamos las tareas pequeñas en los

procedimientos cortos qué se agruparán en el futuro en los procedimientos más grandes. Cada vez que simplificamos un montón de actividades en un procedimiento pequeño exige menos energía pensar y podemos realizarlo más fácil y más rápidamente. Cuando agrupamos los procedimientos pequeños en los procedimientos más grandes se pone aun más fácil, desde que realizamos el procedimiento grande realizamos automáticamente los procedimientos más pequeños sin tener que pensar sobre ellos, Pero... ¿Como puede aplicar esto a su aprendizaje de la guitarra?

Si usted puede pensar en todo lo que está aprendiendo como los procedimientos pequeños, entonces puede intentar encontrar maneras de atar el material en los procedimientos más grandes para hacerles más fácil de realizar. Una vez usted coloca cómodamente sus dedos en los lugares correctos, apretando y rasgueando los acordes correctos al tiempo correcto, entonces ha creado un procedimiento pequeño, (tocando un acorde G, por ejemplo) y usted no necesita más tiempo para pensar sobre sus componentes pequeños, poniendo sus dedos en los lugares correctos, apretando y rasgueando los acordes de la manera correcta, puestos en automático, todo lo que usted necesita pensar es “yo quiero tocar un acorde G.”

Una vez usted puede tocar un acorde de G, un acorde de E, un acorde de A, y puede tocarlos fácilmente uno después el otro, usted tiene una progresión de acordes que es el procedimiento más grande. Ate unas cuantas progresiones y usted tiene los rudimentos de una canción. Una vez usted ha manejado automatizar los componentes más pequeños de una habilidad, todo se pone mucho más fácil. Enfocando juntos en el material la unión de los pedazos cortos y sólidos usted puede ver cómo una canción fluye, cómo ciertas partes relacionan a otras y qué partes se repiten, y hace así que usted no necesite pensar demasiado.

Nos detenemos a razonar, que si nuestra habilidad de tocar la guitarra se basa en tareas pequeñas como tocar acordes, entonces debemos asegurarnos de tener bien dominadas estas habilidades más pequeñas antes de intentar ponerlas todas en movimiento. Sin embargo, en nuestra avidez para demostrar el progreso en una nueva habilidad a menudo tendemos a apresurarnos antes de dominar los elementos esenciales. Muchas personas intentan cubrir la tierra demasiado rápidamente, esperando rellenar los huecos con la práctica.

Esto es útil en las actividades como nadar, pero no tan útil para tareas complejas dónde una habilidad se construye con las lecciones aprendidas previamente. En lugar de rellenar los huecos, a menudo lo que usted hace es desarrollar malos hábitos y comprender al final que todo lo ha hecho mal. El método del dominio, a pesar del título sonoro impresionante, solo significa que nosotros aprendemos mejor y progresamos más rápidamente cuando tomamos el tiempo para dominar los componentes pequeños de una habilidad antes de pasar a una tarea mas compleja. En esto es donde tener un tutor puede ser realmente útil, ya que desde su fase temprana de aprendizaje es improbable reconocer cuando está haciendo algo incorrectamente. En lugar de un maestro usted puede también usar videos, CD audio o software como un punto de referencia. Con un poco de experiencia usted será capaz de reconocer sus errores.

“Chunking” es cuando nosotros atamos los componentes pequeños de una habilidad compleja para hacerlos más manejables. Aprendiendo los pedazos cortos disminuimos el número de cosas que tenemos que tener presente al realizar más grande la tarea. Asegurando que usted domina cada pedazo corto antes de unirlo a otros, usted previene la situación dónde usted termina conociendo sus errores.

CAPITULO 4.

PEDAZOS CORTOS Y SÓLIDOS: COMO DIVIDIRLOS:

Cuando usted esté aprendiendo normalmente encontrará la manera de dividir su material en pedazos cortos y pequeños. Como mencionamos antes, nuestras inteligencias se engranan para encontrar maneras de conservar la energía, y subsecuentemente el material dividido en pedazos cortos digeribles es una manera muy eficaz de conservar la energía.

Simplemente tome la tarea que usted está intentando aprender, divídala en pedazos más pequeños, más manejables, practique cada pedazo más pequeño hasta que usted pueda hacerlo correctamente, entonces intenta

realizar dos consecutivos, uno después el otro hasta que usted los convierta en una sola tarea más grande. Mientras estás haciendo esto recuerda el método del dominio: Es vital que usted domine cada pedazo corto y más pequeño antes de que usted intente extenderlos. Esto necesariamente no significa que usted necesita ser capaz de hacerlo rápido, pero si poder realizarlo con precisión y automáticamente. Por ejemplo, para decir que usted ha dominado un acorde particular, no necesita mirar dónde sus dedos están colocados, teniendo que mirar sus manos significaría que está teniendo que pensar sobre él, y eso significa que usted no puede hacerlo automáticamente. Si usted está teniendo dificultad para dominar sus pedazos cortos, pruebe las técnicas siguientes:

VISUALIZACIÓN MENTAL:

Puede ser difícil creer que simplemente imaginando la representación de una tarea puede mejorar su ejecución, particularmente, cuando la tarea es física. Tiene mucho sentido, sin embargo, cuando usted considera que la coordinación exigida para realizar una tarea como tocar la guitarra viene de su mente, en lugar de cualquier destreza física específica o fuerza. Está sobre saber dónde colocar sus dedos para rasguear un acorde, cómo moverse rápida y fácilmente entre las posiciones. Todo este conocimiento se guarda en su mente, no en sus dedos —los dedos sólo entran en acción al final del proceso. Visualizando mentalmente usted se mueve a través de las acciones que están fortaleciendo las sendas de su aprendizaje, aun cuando no esté realizando la acción en ese momento.

Usted podría haber oído hablar de un estudio anecdótico dónde las personas que mentalmente se imaginaron disparando a los aros del baloncesto lo realizaron igualmente, así como las personas que realmente han practicado la habilidad por un considerable período de tiempo de antemano.

Mientras es improbable que usted podrá aprender a tocar la guitarra completamente a través de la visualización mental sin incluso necesitar poner la mano en su guitarra, puede ser beneficioso para reforzar las habilidades que usted ha aprendido en las lecciones, y poder solidificar los pedazos cortos. Piense en su mente como una conexión web que conecta todo su conocimiento, recuerdos, habilidades físicas, pensamientos conscientes e inconscientes, instintos e intuición.

La fuerza de las conexiones entre todas estas cosas varía dependiendo de la frecuencia con que usted los use y que tan importantes sean para usted. Cuando usted aprende una nueva habilidad está fortaleciendo (o incluso creando) las conexiones entre las partes de su cerebro que nunca había comunicado, permitiendo que la información regrese rápidamente sin perderse o sufriendo interferencias. Lo más interesante sobre la visualización mental es que usa las mismas sendas en su cerebro como cuando usted realiza la actividad físicamente. Lo mejor sobre la visualización mental es que usted puede hacerlo sin su guitarra, en el autobús, en el automóvil o por las noches antes de dormir.

PRACTICANDO DESPACIO:

Cuando estamos aprendiendo una nueva habilidad primero la realizamos típicamente despacio, pero incluso una vez usted ha dominado los elementos esenciales, la práctica lenta puede ser muy beneficiosa para construir los pedazos cortos y sólidos y así fortalecer las sendas en su mente.

Practicando despacio se minimiza el margen de error, asegurando con esto que usted no “aprende” de sus errores. Cuando usted realiza una tarea correctamente, hará que sea más fácil en otra ocasión, sin tener en cuenta que tan despacio lo haga. También lo encontrará más fácil para unir sus pedazos cortos si lo hace despacio, desde que su cerebro tiene tiempo para pensar, “¿que viene luego?” y viene con él la respuesta correcta. La práctica lenta tiene el beneficio agregado de hacer el material parecer más fácil, y dando por eso a usted la confianza en su actuación. Una falta de confianza puede ser uno de los más grandes contribuyentes a los errores y el olvido!

CAPÍTULO 5:

PEDAZOS CORTOS Y SÓLIDOS.

CONSTRUYENDO EL PUENTE.

Todo esta muy bien diciendo “una dos pedazos cortos y sólidos”, pero cuando usted ha aprendido dos tareas más pequeñas independientemente, puede ser muy difícil unir las en una sola tarea más grande. Normalmente la mayoría de los errores que usted ha cometido ocurren cuando intenta hacer la transición de un pedazo corto a otro: puede que pierda el control o se olvide de lo que sigue, y esto es porque usted ha practicado los pedazos pero no ha practicado la transición entre ellos. Sus pedazos cortos se construyen sólidamente, pero de cualquier manera átelos que ellos simplemente están flotando en su mente. Si usted ha tenido que pensar activamente “lo que viene luego” (y como hemos establecido, pensar no es correcto), sus recursos mentales se estiran momentáneamente, y es muy fácil cometer un error. Como mencioné antes, la práctica lenta puede ser una buena manera de unir dos pedazos cortos y sólidos.

Otra manera de "hacer puente" es particularmente al aprender una nueva canción, practicando desde el medio de una sección al medio de la otra, construyendo un pedazo corto y sólido que mida por palmos los dos pedazos que usted esencialmente están intentando unir. Una vez usted ha dominado este "Puente", intente tocar las secciones juntas de nuevo. Usted debe encontrarlo considerablemente más fácil.

CAPÍTULO 6:



HACIA EL DOMINIO:

UN MÉTODO EFICAZ PARA LA PRÁCTICA.

Ahora usted ha aprendido que la diferencia entre un experto y un novicio, es que el experto ha logrado automatizar una actividad al punto dónde él ya no necesita pensar en los componentes, considerando que el novicio todavía está trabajando con los componentes individuales, intentando realizarlos simultánea o secuencialmente pero esforzándose debido a la cantidad de información que está intentando procesar para hacer malabares. Usted ha aprendido que la manera más fácil de dar a su cerebro un respiro es dividir una tarea en "pedazos cortos y sólidos", apréndalos y entonces átelos con otros cortos y sólidos más grandes. Cuando usted realiza un pedazo corto y sólido grande de una habilidad, usted también realiza los pedazos cortos y sólidos más pequeños que lo comprenden, pero no necesita pensar en ellos porque ellos son todos cubiertos por el pedazo corto y sólido más grande.

Usted ha aprendido que es vital dominar cada pedazo corto y sólido completamente antes de atarlo en un pedazo corto y sólido más grande, y que una buena manera de construir los pedazos cortos y sólidos y unirlos es trabajar despacio y con precisión a través de todos. Otra manera de "hacer puente" entre los pedazos cortos y sólidos es que practique un pedazo del medio de un pedazo corto y sólido al medio de otro. Una vez que ha dividido su compleja tarea y aprendido los pedazos, usted consigue unirlos.

Lo que sigue a continuación son algunas sugerencias para un método eficaz de evaluar y pulir el acabado producto. Muestra cómo algunas de las teorías que hemos discutido pueden ser integradas en sus sesiones de práctica:

1) Realice la tarea que usted está intentando aprender lo mejor posible.

2) Tome nota de cualquier problema que existe. Tome nota de cualquier error que usted cometa, o cualquier área dónde necesite mejorar. Intente no realizar la actividad demasiadas veces si nota los problemas, estará reforzándolos y comprometiéndolos a la memoria, dos veces debe ser suficiente para reconocer cualquier área que debe mejorarse.

3) Aísle y trabaje en cualquier problema que encuentre. Una vez usted ha identificado sus áreas del problema, aíslelos y trabaje en ellos individualmente, y practique hasta que se sienta seguro que puede realizar el área del problema sin el error en su contexto original. Trabaje uno por uno en cada área del problema.

4) Inserción del problema en su contexto original. Realice nuevamente la tarea con las áreas del problema incluidas. Tome nota de las

áreas con las que ha tenido problemas con: ¿todavía me causan problemas? En ese caso, sáquelos, examine y practíquelos individualmente de nuevo hasta que usted los haya dominado. La velocidad no es importante en esta fase, lo importante es la exactitud y la técnica correcta.

5) **reevalúe.** Realice la tarea entera de nuevo desde el principio. En esta fase usted podría notar algunas otras áreas para mejorar que usted haya olvidado antes. En ese caso, identifique los problemas y practíquelos en aislamiento (paso 3) como antes.

UNA NOTA EN LA SESIÓN:

La cantidad de tiempo que usted gasta practicando puede tener una importante influencia en qué tan rápidamente usted absorberá nueva información en el futuro, en el dominio de la nueva habilidad. No se hace nada practicando el mismo ejercicio durante horas y horas hasta que sus dedos sangren, es ridículo, la cantidad de repeticiones no quemará la habilidad en su cerebro. Todo lo que hará es aprender desastrosamente y aburrirse. Nuestras inteligencias necesitan tiempo para procesar la información, guardar y reflejar. La manera más eficaz de aprender cualquier nueva habilidad es practicar por períodos cortos, frecuentemente.

En un estudio de aprendizaje de los trabajadores postales, la habilidad de leer códigos postales, mostró que los obreros que practicaron la habilidad en cortos periodos de tiempo aprendieron la habilidad más eficazmente que sus colaboradores que estudiaron en sesiones más largas. Mientras que leer códigos postales realmente no es igual que dominar la guitarra, los resultados son extraordinariamente válidos dentro de cualquier

habilidad que se desee desarrollar, “Un poco y a menudo” sería una regla sabia a seguir.

PARTE 2: LA MEMORIA



CAPÍTULO 7:

MEMORIA A CORTO PLAZO CONTRA MEMORIA A LARGO PLAZO.

Usted probablemente conoce los conceptos memoria a largo y corto plazo: La memoria a corto plazo nos permite recordar donde pusimos nuestras llaves; si ya hemos agregado el azúcar a nuestro café; los números de teléfono; básicamente esa información no es importante recordarla a largo plazo. La memoria a largo plazo conserva todos nuestros recuerdos de niñez; cosas que aprendimos en la escuela o universidad; nuestras habilidades; básicamente todo lo que es importante para nosotros para recordar.

La memoria a corto plazo es como los bolsillos de sus pantalones. Cosas que solamente viven en la memoria usualmente no se mantienen por mucho tiempo por que es tanta la información que la memoria a corto plazo apenas puede aguantar. Si usted tuviera un pantalón extremadamente grande pudiera organizar su vida entera en el bolsillo.

Nuestra memoria a largo plazo es más como una bóveda gigante. Puede sostener mucho más información, pero puede ser muy fácil perderla,

particularmente si usted no está usándola muy a menudo. Nadie sabe cuánta información se puede guardar realmente en esta bóveda — posiblemente una cantidad ilimitada — pero la habilidad de usar esta información está limitada por la eficacia de su capacidad de almacenar. Es muy fácil poner material allí, pero puede ser imposible recuperarlo.

Cuando estamos aprendiendo una nueva habilidad empezamos típicamente funcionando con nuestra memoria a corto plazo. Ésta es parte de la razón de por qué normalmente realizamos una tarea tan espantosamente cuando estamos empezando. La memoria a corto plazo, no tiene ningún sentido de orden o estructura —las cosas simplemente se echan en allí, y usted hurga en su interior para encontrar lo que necesita. Cuando la nueva información entra, nuestras inteligencias deciden si la carga actual es importante o no, si es así, se guarda en nuestra impresionante bóveda. Si no es importante, se tira. Usar nuestra memoria a corto plazo implica mucho esfuerzo, y como hemos visto anteriormente, el esfuerzo es una pena hasta que su cerebro está interesado. Si usted está teniendo que pensar muy duro sobre algo y a menudo, su cerebro encontrará una manera más eficaz de acceder y usar la información.

Así que lo guarda en su memoria a largo plazo. Lo echa en la bóveda. Operar fuera de la bóveda puede ser eficaz, ya que su sistema de almacenamiento es lógico, usted puede encontrar el pedazo más pequeño de información guardado en allí con poco esfuerzo. Cuando usted quiere mejorar su memoria, realmente no esta interesado en mejorar el tamaño de su bóveda —como hemos dicho, la bóveda es prácticamente ilimitada— usted necesita en cambio mejorar su capacidad de retención. Hay varias maneras de hacer esto, pero primero hablemos un poco sobre como nuestra memoria trabaja.

CAPÍTULO 8:



EXTENDIENDO LA ACTIVACIÓN.

Imagine que su memoria es una red de túneles y alcobas con células pequeñas que se escapan. Cada sostenimiento, células pequeñas o un pedazo de información —algo que usted sabe sobre el mundo, algo que usted recuerda, algo que usted sabe hacer— Algunos de estos pedazos de información están estrechamente asociados con otros datos en su mente —por ejemplo “el océano”, la célula se asociará estrechamente con “el océano es azul”, también se asociará estrechamente con “los peces viven en el océano”. Básicamente todo lo que usted ha visto alguna vez, escuchó, leyó o pensó sobre de el océano residirá en una célula cerca de “el océano”. Cuando usted piensa en el océano, estas otras cosas son muy fáciles de recordar porque se asocian estrechamente entre si. Este concepto se llama “extendiendo la activación”. Cuando usted activa algo en su memoria, la activación se extiende a otras cosas que usted ha unido estrechamente, entonces ellos son allí gallina ponedoras, listas y esperando para cuando podrían necesitarles.

Cuando usted está aprendiendo algo completamente nuevo, toma el material y lo guarda lejos en su memoria a largo plazo. Muy bien, pero a menos que usted una esta célula pequeña (o racimo de células) a otras células, es muy fácil olvidarse cómo llegar allí. Si usted tuviera que apuntar con precisión esto en un mapa, sería muy difícil si usted no tuviera líneas para guiarse.

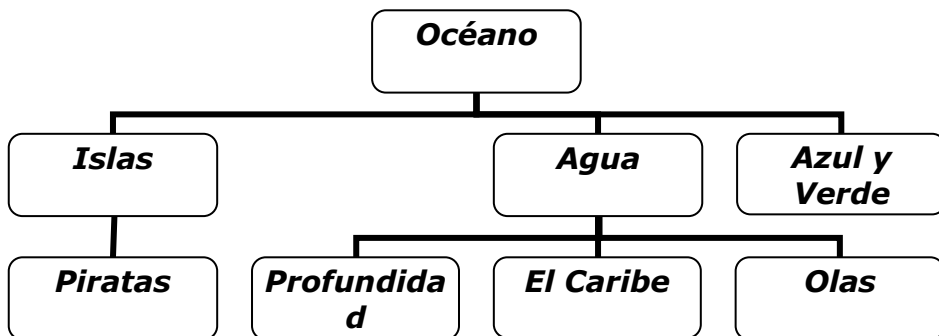
Una cosa importante a tener en cuenta cuando usted está aprendiendo nuevo material es unir ese material a las cosas usted sabe, a más cosas, mucho mejor.

Así el nuevo material se activa cada vez que cualquiera de las cosas asociadas se activa. La memoria estará más fuerte, le será más fácil encontrar, y usted sabrá cómo encaja con el resto de sus conocimientos por lo que tendrá mayor significado para usted.

Cómo usted enlace nuevo aprendizaje a su conocimiento existente depende completamente de su conocimiento existente y que significado derive de las cosas que ha aprendido. Usted podrá observar las similitudes y diferencias entre el nuevo material y el viejo; allí podría notar modelos o repeticiones; simplemente mantenga sus ojos, orejas y mente abiertos a cualquier eslabón que puede encontrar.

ASOCIACIÓN LIBRE:

Es divertido intentar demostrar las asociaciones raras que a menudo hacemos en nuestra mente. Alguien tiene un nombre, un objeto o un concepto, y entonces vea la primera cosa que estalló en su mente. Tome esa cosa y vea lo que eso trae a la mente. Siga las asociaciones siempre y cuando pueda hacerlo sin pensar demasiado. Usted probablemente terminará en alguna parte bastante lejos de dónde usted empezó! nuestras memorias tocan cada uno de nuestros complejos pensamientos, atan las sendas, y los primeros que estén correctos, serán los mas fuertes, los que tendrán mayor influencia. Cuando usted esta aprendiendo, es buena idea intentar empujar estos nuevos recuerdos hasta donde usted pueda en su bóveda de viejos recuerdos haciendo las asociaciones entre el nuevo material y cosas usted ha aprendido previamente.



FACTORES DEL AMBIENTE:

No sólo nuestros recuerdos interiores y experiencias mantienen las nuevas cosas que aprendemos y ayuda a que las recordemos después. Nuestro ambiente también juega un papel significativo en nuestra habilidad de recuperar información. De la misma manera que ciertos recuerdos y conceptos activan otros porque ellos están tan estrechamente asociados, nosotros a menudo inconscientemente asociamos nuestro ambiente con nuestro material de aprendizaje también.

Hay anécdotas cómicas de personas que se emborrachan, y gastan días intentando recordar donde colocaron sus llaves. Estas personas finalmente manejan recordar la situación de las llaves la próxima vez que ingieran unos tragos. Usted puede haber experimentado esta situación por si mismo cuando las palabras que cuidadosamente ha ensayado para su discurso desaparecen una vez usted está sobre el escenario, o cuando los hechos y cosas que se memorizaron tan cuidadosamente en su alcoba huyen de su mente una vez que usted entra en el silencioso cuarto de estudio.

Ya que el ambiente influye, facilita a la memoria trabajar dos maneras al intentar dominar una habilidad:

Por un lado, es más fácil memorizar y ensayar una habilidad si practica en la misma habitación diariamente a la misma hora. Pero por otro lado, siempre practicando en el mismo lugar usted fortalece la asociación entre el ambiente y la habilidad en su mente, y puede que su habilidad desaparezca cuando se mueva a un nuevo entorno.

Puede ser beneficioso intentar mantener el mismo ambiente en las fases iniciales de aprendizaje hasta que se sienta seguro que está camino a dominar un componente en particular. Una vez usted ha alcanzado esta fase, intente practicar en un ambiente diferente: Si usted practica sólo, intente tocar delante de los amigos; Si practica encerrado, baje con su guitarra al parque y practique allí. Si siempre practica en la mañana, pruebe practicar por la tarde. Si usted ha desarrollado cualquier hábito o preferencias en sus prácticas hasta ahora, intente romperlos como sea posible, practicando en ambientes diferentes usted construye mejor las asociaciones en su mente y fortalece significativamente su habilidad.

CAPITULO 9.



MEJORANDO SU MEMORIA.

Déle significado. La base para la mejor autoayuda, “Mejore su memoria en treinta minutos por día!” este tipo de libros es el mejor ejemplo de que nosotros recordamos las cosas mucho más fácil cuando tienen un significado especial para nosotros. Es muy difícil recordar listas de artículos aparentemente sin relación entre ellos, pero en cuanto usted comprenda que ellos son todos, por ejemplo, los ingredientes e instrumentos que usted necesita para cocer un pastel, ¡Todo se pone mucho más fácil! Ellos no son artículos al azar agrupados, hay una razón para su ser, y “cocer-pastel” se vuelve el indicador numero uno que nos apunta a ellos. Recuerde nuestra discusión de la memoria a corto y largo plazo: Cuando intentamos recordar una lista de objetos, empezamos con nuestra memoria a corto plazo. Recuerde que las cosas no tienden a mantenerse en la memoria a corto plazo por mucho tiempo, de ahí el nombre “a corto plazo”. Nosotros podríamos repetir esta lista una y otra vez, esperando quemarlo en nuestra memoria a largo plazo, pero de la única manera que esto trabajará es si, repitiéndolo, usted se propone convertirlo en una canción o canto.

Usted podría cantar esa pequeña canción todo el camino desde a la tienda, pero si olvida cómo empieza, tiene la esperanza de recordar el resto. Sin ninguna manera de arrastrar su lista fuera de su inmensa bóveda probablemente se perderá para siempre, o por lo menos hasta que usted llegue a casa, bofetee su frente y diga “ya sabía que había olvidado algo”

Cuando usted da significado a cosas que está intentando recordar, esencialmente está creando indicadores o un mapa donde la información se

guarda en su memoria. ¿Recuerda nuestra teoría de extender la activación? Cuando ate las cosas al conocimiento existente y los recuerdos, usted fortalece su memoria y lo hace mucho más fácil para encontrarlo de nuevo. Átelo a cosas que usted sabe. A menudo es posible encontrar una manera efectiva de unir el nuevo material para que signifique algo y sea fácil de recuperar, pero a veces lo que está intentando aprender es tan abstracto y diferente de algo usted ha aprendido alguna vez que puede ser muy difícil atar el nuevo material. En estas situaciones es posible imponer un grado de significado falso en el nuevo material: En otros términos, usted cree un significado propio, entonces átelo con algo que sea fácil recordar.

Un ejemplo de esta técnica, útil para recordar listas de objetos no relacionados consiste en asociar las cosas con números (siendo la cosa muy fácil recordar), y entonces creando la imagen mental vivida e insertando el objeto que usted quiere recordar en esta imagen mental. La imagen o situación que usted cree en su mente le proporcionará el significado que le está faltando, y asociando esta imagen con un número lo hace fácil para recordar. Por ejemplo: Imagine que usted necesitó recordar la siguiente la lista de comestibles: 1) una barra de pan, 2) el papel higiénico, 4) el té y 5) la pasta del tomate. Usted podría pensar a lo siguiente:

Imagínese un caballo de carreras que corre alrededor de una pista y al despedirse, el jockey es una barra de pan en la silla de montar.

Empezando con el número 1 usted crea un muy fácil camino para recordar el punto de partida para su nuevo recuerdo.

Usted ata el número 1 a la imagen del caballo de carreras y entonces creando una imagen mental ligeramente loca nosotros hacemos algo memorable. ¿Usted ha visto una barra de pan que monta un caballo de carreras alguna vez? Si usted lo hiciera no sería algo que usted olvidaría tan

fácilmente!. Ahora cuando nosotros queremos revocar nuestra lista de la compra, nosotros apenas necesitamos pensar “1” y conjura a aquéllas imágenes mentales raras que hemos creado. Recuerde que mientras mas raras sean las imágenes que usted crea, mucho mejor. Si usted fuera intentar insertar las cajas de chocolates en la escena del árbol de Navidad poniéndolos en la base del árbol, usted no podría recordarlo, simplemente no hay nada raro, interesante o significativo sobre esa imagen. Usted puede, sin embargo, recordar sus chocolates, si los imagina en las puntas de las ramas del árbol, derritiéndose deliciosamente.

CAPÍTULO 10:

EL FUTURO: ¿QUE ESPERAR?

Sin la ayuda de una bola de cristal es difícil predecir cuánto tiempo le tomará dominar la guitarra. Algunas personas lo encontrarán más fácil, algunos se esforzarán mucho más, y otros podrían abandonarlo. Hay sin embargo, algunas verdades generales sobre el proceso de aprendizaje de nuevas habilidades:

Verdad #1: *Cuando inicie el aprendizaje mejorará notablemente. No verá los resultados inmediatamente, pero usted está mejorando. No hay ningún límite real de qué tan bien usted puede aprender a tocar la guitarra, ya que está determinado por su propia destreza física. Si usted sigue practicando, más y más, de seguro mejorará, así que persista.*

Verdad #2: *Una vez usted aprende material y domina una habilidad como tocar la guitarra, le acompañará toda la vida. Incluso puede dejar de tocar durante años o décadas. Usted podría oxidarse, pero ya que usted atravesó el proceso torturante de aprendizaje, le será mas fácil retomarlo y en muy poco tiempo.*

CAPÍTULO 11:



En resumen: Las diez pautas básicas.

#1: Divida el material complicado en partes más pequeñas.

Cuando usted domina estas partes más pequeñas, átelas junto a las partes más grandes progresivamente. Esto alivia la tensión en su memoria y le permite aprender nuevas cosas más rápido, más fácil y con menos errores.

#2: No practique sus errores. *Tenga la ayuda de un tutor en su aprendizaje. Si usted nota problemas en sus prácticas, deténgase y trabaje el problema hasta que lo haya resuelto y pueda realizarlo correctamente.*

#3: Dominio antes de continuar. *Antes de intentar seguir a las tareas más complejas, asegúrese que tiene dominados los elementos esenciales. Antes de que usted intente atar dos pedazos cortos y sólidos, asegúrese que tiene cada parte bajo control.*

#4: Un poco y a menudo. *No se torture con repeticiones interminables durante horas y horas de práctica. Déle a su cerebro un respiro. Usted aprenderá el material más rápido si practica un poco y a menudo, y de esa forma, conseguirá no sentirse aburrido o frustrado.*

#5: Tómelo con calma. *La práctica lenta fortalece las conexiones en su cerebro, disminuye la posibilidad de cometer errores y le da confianza. ¡Pruébelo!*

#6: Visualice. *Piense lo que ha aprendido en sus lecciones anteriores, y ensaye mentalmente tocando los pedazos. La visualización mental trabaja las mismas áreas en su cerebro que trabaja cuando realmente está practicando, ¡y usted puede hacerlo, en cualquier lugar, cuando quiera!*

#7: Puentes entre los conocimientos nuevos y viejos. *Encuentre las relaciones entre su nuevo aprendizaje y las cosas que ya sabe.*

Al construir este puente, fortalece la relación entre los conocimientos y los hace más fácil de recordar.

#8: Practique en diferentes ambientes. Fortalezca las asociaciones en su mente practicando en entornos variados. Practique sólo, con amigos, por la mañana, por la tarde, en su habitación o en el parque.

#9: Déle significado. Su memoria para las cosas significantes es mucho más fuerte. Intente construir tantos significados como sea posible en las nuevas cosas que está aprendiendo. Si no puede encontrar significados dentro de sus propias experiencias, encuentre una manera de inventar algún significado usando su imaginación.

#10: ¡Disfrute! Usted aprenderá mucho más si está en actitud positiva y disfrutando el proceso de aprendizaje. Esté orgulloso de lo que usted logra. No se preocupe si parece estar progresando lento, usted llegará allí en el futuro, como dijimos al principio: ¡No hay mucho que pueda hacer para detenerlo!