



# Armonía para guitarristas de rock y metal

---

*Tonalidad, modos y riffs en el mástil*



*por*

**RAMIRO ANDRÉS CRUZ**





The book cover is framed by a highly detailed, black and white woodcut-style border. At the top, a central archway contains a religious scene with a figure on a cross and Latin inscriptions: 'CONFIDITE EGO VICI' on the left and 'MVNDVM IO. XXV' on the right. Flanking this arch are two cherubs. Below the arch, the central text area is flanked by two large, standing figures in robes, possibly saints or kings, holding keys. At the bottom, a heraldic shield is supported by two lions. The entire border is filled with intricate scrollwork and floral patterns.

Armonía  
para guitarristas  
de rock y metal

*Tonalidad, modos y riffs en el mástil*

por

**RAMIRO ANDRÉS CRUZ**

Edición para diestros  
Tortuguitas, Buenos Aires, Argentina  
**MMXXVI**

*Armonía para guitarristas de rock y metal. Tonalidad, modos y riffs en el mástil*

© 2026 Ramiro Andrés Cruz. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización escrita del autor.

Primera edición: octubre de 2026. Edición diestra.

ISBN: en trámite

Corrección y diseño de tapa: Carolina Alexandra Gantoy.

El contenido, las decisiones y las notas del autor son de Ramiro Andrés Cruz. En la preparación del libro se usó inteligencia artificial (Claude, de Anthropic) como herramienta: para redactar borradores a partir de las indicaciones del autor, para el diseño y para revisar el texto y validar las fuentes.

Diagramas y partituras generados por el autor; partituras con LilyPond. Tipografías: Source Serif 4 y Source Sans 3 (Adobe) y Noto (Google), con licencia SIL Open Font License.

Edición digital (PDF), publicada por el autor. Serie Mástil · mastil.com.ar

Ilustraciones del interior: grabados y manuscritos de dominio público (siglos XIII a XVII); su procedencia, en la página «Ilustraciones», al final del libro. Tapa y contratapa: el autor.

# Índice

|                                                                                                        |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Introducción. Cómo usar este libro                                                                     | 10        |
| <b>Parte 1. Fundamentos</b>                                                                            | <b>17</b> |
| Capítulo 1. Las notas                                                                                  | 19        |
| 1.1 Siete nombres, doce sonidos                                                                        | 19        |
| 1.2 Semitono y tono                                                                                    | 20        |
| 1.3 Alteraciones y enarmonía                                                                           | 20        |
| Capítulo 2. El mástil                                                                                  | 22        |
| 2.1 Un traste, un semitono                                                                             | 22        |
| 2.2 Las notas en la 6. <sup>a</sup> y la 5. <sup>a</sup> cuerda                                        | 22        |
| 2.3 Octavas: de dos cuerdas a todo el mástil                                                           | 23        |
| Capítulo 3. Intervalos                                                                                 | 25        |
| 3.1 Qué es un intervalo                                                                                | 25        |
| 3.2 Tabla de intervalos                                                                                | 25        |
| 3.3 Inversión de intervalos                                                                            | 26        |
| 3.4 Los intervalos en el mástil                                                                        | 27        |
| 3.5 Cómo suenan: consonancia y disonancia                                                              | 29        |
| 3.6 Entrenar el oído                                                                                   | 29        |
| Capítulo 4. Leer los ejemplos                                                                          | 31        |
| 4.1 Diagramas de mástil                                                                                | 31        |
| 4.2 Tablatura                                                                                          | 32        |
| 4.3 Pentagrama                                                                                         | 33        |
| 4.4 Ritmo mínimo                                                                                       | 34        |
| 4.5 Cifrado y grados                                                                                   | 35        |
| 4.6 El formato de los ejemplos                                                                         | 35        |
| 4.7 Escuchar los ejemplos                                                                              | 36        |
| Capítulo 5. La escala mayor                                                                            | 38        |
| 5.1 La fórmula                                                                                         | 38        |
| 5.2 En una sola cuerda                                                                                 | 38        |
| 5.3 Dos mitades iguales                                                                                | 39        |
| 5.4 Construir cualquier escala mayor                                                                   | 39        |
| 5.5 El círculo de quintas y las armaduras                                                              | 40        |
| 5.6 La escala mayor en dos posiciones                                                                  | 41        |
| Capítulo 6. Acordes                                                                                    | 44        |
| 6.1 Construcción por terceras                                                                          | 44        |
| 6.2 Las cuatro tríadas                                                                                 | 44        |
| 6.3 Acordes suspendidos                                                                                | 45        |
| 6.4 Las tétradas                                                                                       | 45        |
| 6.5 Leer un cifrado                                                                                    | 46        |
| 6.6 Formas móviles: fundamental en la 6. <sup>a</sup> , la 5. <sup>a</sup> y la 4. <sup>a</sup> cuerda | 47        |
| 6.7 De la tríada a la tétrada                                                                          | 49        |
| 6.8 <i>Power chords</i> y quintas                                                                      | 51        |

|                                                                    |            |
|--------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Parte 2. Armonía tonal</b>                                      | <b>57</b>  |
| Capítulo 7. La tonalidad mayor                                     | 59         |
| 7.1 Armonizar la escala                                            | 59         |
| 7.2 Las tétradas de la tonalidad                                   | 61         |
| 7.3 Notas estables y notas con tendencia                           | 61         |
| 7.4 La sensible                                                    | 62         |
| 7.5 El tritono, motor de la dominante                              | 62         |
| 7.6 Las tres funciones                                             | 64         |
| Capítulo 8. Cadencias y carácter de los acordes                    | 66         |
| 8.1 Qué es una cadencia                                            | 66         |
| 8.2 Sustituir un acorde por otro de su función                     | 67         |
| 8.3 Cadencia auténtica: D → T                                      | 69         |
| 8.4 Cadencia plagal: S → T                                         | 70         |
| 8.5 Semicadencia: ... → D                                          | 70         |
| 8.6 Cadencia rota: D → sustituto de T                              | 71         |
| 8.7 Elegir el final                                                | 72         |
| 8.8 Ritmo armónico y movimiento del bajo                           | 72         |
| 8.9 Progresiones frecuentes                                        | 75         |
| 8.10 El carácter de cada acorde                                    | 76         |
| 8.11 Progresiones del rock y del metal                             | 78         |
| Capítulo 9. Las tonalidades menores                                | 84         |
| 9.1 Relativa y paralela                                            | 84         |
| 9.2 La menor natural y su armonización                             | 86         |
| 9.3 La menor armónica: la sensible recuperada                      | 87         |
| 9.4 La menor melódica: una línea sin tropiezos                     | 88         |
| 9.5 El sistema menor integrado                                     | 89         |
| 9.6 Cadencias en menor                                             | 91         |
| 9.7 Ir y venir entre relativas                                     | 93         |
| 9.8 La menor en el hard rock y el metal                            | 94         |
| Capítulo 10. Enriquecer progresiones                               | 97         |
| 10.1 Dominantes secundarios                                        | 97         |
| 10.2 Cómo usarlos                                                  | 99         |
| 10.3 Cadenas de dominantes                                         | 99         |
| 10.4 Disminuidos de paso                                           | 100        |
| 10.5 Resoluciones irregulares                                      | 101        |
| Capítulo 11. Acordes en la guitarra                                | 103        |
| 11.1 Inversiones y conducción del bajo                             | 103        |
| 11.2 CAGED y las formas de este libro                              | 105        |
| 11.3 Notas a evitar                                                | 106        |
| 11.4 Díadas: terceras y sextas                                     | 108        |
| 11.5 Elegir la forma                                               | 112        |
| 11.6 Armonía con <i>power chords</i> : inversiones, quintas y bajo | 113        |
| <b>Parte 3. Pentatónica y armonía modal</b>                        | <b>119</b> |
| Capítulo 12. La pentatónica: la escala sin tritono                 | 121        |
| 12.1 La escala mayor sin sus dos notas inestables                  | 121        |

|                                                                  |            |
|------------------------------------------------------------------|------------|
| 12.2 La pentatónica menor                                        | 122        |
| 12.3 Las cinco formas (cajas) pentatónicas                       | 122        |
| 12.4 La escala de blues                                          | 126        |
| <b>Capítulo 13. Fundamentos modales: reposo, color y paso</b>    | <b>131</b> |
| 13.1 Qué es un modo                                              | 131        |
| 13.2 Relativo y paralelo                                         | 132        |
| 13.3 La escala de brillo                                         | 132        |
| 13.4 La escala madre de cada modo                                | 133        |
| 13.5 Reposo, color y paso: el uso y el origen de cada nota       | 134        |
| 13.6 Construir una frase modal                                   | 136        |
| 13.7 Por qué un modo necesita cuidado                            | 137        |
| <b>Capítulo 14. Las cinco posiciones de cada modo</b>            | <b>139</b> |
| 14.1 De la caja a la posición: las cinco posiciones de cada modo | 139        |
| 14.2 Enlazar las posiciones y rutina de cada posición            | 146        |
| <b>Capítulo 15. Arpeggios</b>                                    | <b>150</b> |
| 15.1 Arpeggios dentro de la pentatónica                          | 150        |
| 15.2 Cómo se toca un arpeggio con púa                            | 152        |
| 15.3 Formas de <i>sweep</i> : tríadas                            | 153        |
| 15.4 Formas de <i>sweep</i> : tétradas                           | 157        |
| 15.5 Arpeggios de tres cuerdas                                   | 160        |
| 15.6 <i>String skipping</i>                                      | 166        |
| 15.7 Elegir la técnica                                           | 171        |
| <b>Capítulo 16. Armonía modal</b>                                | <b>173</b> |
| 16.1 Tónica y acorde característico                              | 173        |
| 16.2 Seis técnicas para sostener un modo                         | 174        |
| 16.3 Cadencias modales                                           | 176        |
| 16.4 Tríadas superiores                                          | 177        |
| 16.5 Intercambio modal                                           | 178        |
| 16.6 Componer en un modo                                         | 179        |
| 16.7 La armonía del hard rock y del metal                        | 180        |
| <b>Capítulo 17. Fichas de los modos</b>                          | <b>204</b> |
| 17.1 La jónico                                                   | 205        |
| 17.2 La eólico                                                   | 209        |
| 17.3 La frigio                                                   | 214        |
| 17.4 La dórico                                                   | 218        |
| 17.5 La mixolidio                                                | 222        |
| 17.6 La lidio                                                    | 226        |
| 17.7 La locrio                                                   | 230        |
| 17.8 Tres frases en los siete modos                              | 234        |
| <b>Parte 4. Más allá del sistema</b>                             | <b>243</b> |
| <b>Capítulo 18. La menor armónica y sus modos</b>                | <b>245</b> |
| 18.1 Una escala con dos notas de color                           | 245        |
| 18.2 Los siete modos de la menor armónica                        | 248        |
| 18.3 Ficha: La frigio dominante                                  | 249        |
| 18.4 El lenguaje neoclásico                                      | 255        |

|                                                                             |            |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------|
| Capítulo 19. Acordes simétricos y sistemas sin tónica                       | 262        |
| 19.1 Qué es un acorde simétrico                                             | 262        |
| 19.2 El disminuido: cuatro resoluciones                                     | 263        |
| 19.3 El aumentado                                                           | 265        |
| 19.4 Mediantes cromáticas y ciclos de terceras: escribir sin tónica         | 267        |
| Capítulo 20. Modulación                                                     | 270        |
| 20.1 Tonicizar, modular, cambiar de modo                                    | 270        |
| 20.2 Distancia entre tonalidades                                            | 270        |
| 20.3 Cómo se modula                                                         | 271        |
| 20.4 Confirmar la nueva tonalidad                                           | 274        |
| 20.5 Mediantes, cambios de modo y saltos de tonalidad en el rock y el metal | 275        |
| <b>Parte 5. Del sistema a la música</b>                                     | <b>283</b> |
| Capítulo 21. Improvisación modal y sobre progresiones                       | 285        |
| 21.1 Los siete pasos para aprender un modo                                  | 285        |
| 21.2 El ejercicio de paralelismo                                            | 286        |
| 21.3 Recursos de fraseo                                                     | 288        |
| 21.4 Tres <i>licks</i> por modo                                             | 290        |
| 21.5 Improvisar sobre las progresiones del rock y del metal                 | 294        |
| 21.6 Qué buscar para practicar                                              | 297        |
| Capítulo 22. Composición                                                    | 299        |
| 22.1 Lo que este libro aporta a la composición                              | 299        |
| 22.2 Un primer método                                                       | 300        |
| 22.3 Componer un <i>riff</i>                                                | 301        |
| 22.4 De un <i>riff</i> a una sección                                        | 307        |
| Capítulo 23. Tres canciones analizadas                                      | 313        |
| 23.1 Cómo leer este capítulo                                                | 313        |
| 23.2 Canción 1, en La menor                                                 | 314        |
| 23.3 Canción 2, en La mayor                                                 | 329        |
| 23.4 Canción 3, en Mi menor                                                 | 346        |
| <b>Apéndices</b>                                                            | <b>365</b> |
| Apéndice A. Formas en el mástil                                             | 366        |
| A.1 Cómo se numeran las posiciones                                          | 366        |
| A.2 Las cinco posiciones de cada modo                                       | 367        |
| A.3 Las cajas pentatónicas                                                  | 376        |
| A.4 Menor armónica y frigio dominante                                       | 379        |
| Apéndice B. Catálogo de acordes                                             | 383        |
| Apéndice C. Resumen «En el teclado»                                         | 422        |
| C.1 Lo que el teclado muestra mejor que la guitarra                         | 422        |
| C.2 <i>Voicings</i> característicos de cada modo                            | 423        |
| C.3 Cómo practicar los dos instrumentos juntos                              | 424        |
| Apéndice D. Glosario                                                        | 425        |
| Apéndice E. Respuestas                                                      | 438        |
| Apéndice F. Acordes de las doce tonalidades                                 | 443        |

|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| F.1 Tríadas                                              | 443 |
| F.2 Tétradas                                             | 444 |
| F.3 Para la tonalidad menor                              | 445 |
| Apéndice G. Catálogo de progresiones                     | 446 |
| G.0 Cómo usar este catálogo                              | 446 |
| G.1 Básicas                                              | 449 |
| G.2 Hard rock de los años 80                             | 450 |
| G.3 Metal pesado                                         | 451 |
| G.4 Menor natural y eólico                               | 452 |
| G.5 Frigio, bII y bV                                     | 453 |
| G.6 Menor armónica y neoclásico                          | 454 |
| G.7 Dórico y mixolidio                                   | 454 |
| G.8 Progresivo                                           | 455 |
| G.9 Finales y cadencias                                  | 456 |
| G.10 Tabla de transposición rápida                       | 457 |
| G.11 Ejercicios                                          | 460 |
| G.12 Mapa de los <i>riffs</i> y las progresiones tocadas | 461 |
| Bibliografía                                             | 464 |
| Índice alfabético                                        | 466 |



## Introducción. Cómo usar este libro



### Nota del autor

*Este libro nace como una recopilación de conceptos estudiados durante décadas por profesionales de la música. Mi objetivo era tener un libro que reuniera todo lo que necesito para usar la guitarra como instrumento armónico con comodidad en los géneros que me gustan. A medida que lo fui escribiendo, se fue gestando en mi mente la idea de construir una serie de libros que encaren los distintos dominios de la música desde el punto de vista de un guitarrista de rock y de metal, en todos sus subgéneros. Hoy este es el primer libro de la serie, el punto de entrada, pensado para guitarristas que ya tuvieron un primer contacto con la guitarra eléctrica, que pueden tocar alguna canción y quieren profundizar en el lenguaje musical. Pensemos la armonía como el alfabeto y la ortografía de ese lenguaje: dominarla nos permite escribir siguiendo convenciones compartidas, elegir romperlas con criterio y comunicarnos con otros músicos. En los otros libros de la serie veremos cómo usar estos recursos para componer, es decir, para comunicar nuestras ideas con el lenguaje que aprenderemos en este.*

**A quién va dirigido.** A quien ya toca algo de guitarra y quiere entender la armonía: por qué los acordes van juntos, cómo funcionan las escalas y los modos griegos, y cómo usarlos para componer. Está pensado para el guitarrista de rock, hard rock, metal y progresivo. «Progresivo» quiere decir aquí color armónico (mediantes, cambios de modo, modulaciones). No es un libro de jazz: de él toma solo las escalas y los acordes que el rock y el metal también usan (el dominante con b9, el disminuido, los tonos enteros); para el jazz, véase Herrera, vol. II (bibliografía).

**Q**ué queda fuera. La técnica: no se explica cómo tomar la guitarra ni cómo afinarla, ni cómo desarrollar la cejilla. Entra lo que cambia las notas o el sonido del objeto armónico (las formas de arpeggio del capítulo 15, el *palm mute* y el galope en los *riffs*); queda fuera lo que solo desarrolla velocidad o expresión. El capítulo 21 enseña con qué notas improvisar y el 22 es un método inicial para componer; el lenguaje de la improvisación (el vocabulario de cada estilo, el fraseo, la transcripción, los *bends*, el *vibrato* o el *legato*), la técnica de la mano y la composición propiamente dicha son tema de otros libros que parten de este (*Composición para guitarristas de rock y metal*, otro libro de esta serie, en preparación). Los *licks* y las frases son modelos para variar, no un método de solos.

**Tonalidades del libro.** La teoría de las Partes 1 y 2 y de los capítulos 19 y 20 va en **Do**, la tonalidad con menos alteraciones; las posiciones, las fichas, los *riffs* y las progresiones del rock y el metal, en **La**, y los *riffs* graves, en **Mi** y **Re**. Las formas no cambian al cambiar de tónica, solo el traste: el Apéndice B y el Apéndice G traen las tablas para llevar una forma o una progresión a cualquier tonalidad.

**Orden de lectura.** Las Partes 1 a 4 se leen en orden: cada una se apoya en la anterior. Casi todos los capítulos cierran con unas **preguntas rápidas**, de respuesta única, para comprobar lo que hay que saber sin dudar; las respuestas están en el Apéndice E. La práctica queda a criterio del lector: los ejemplos de cada sección se tocan, se llevan a otras tonalidades y se usan para componer. El capítulo 23 pone todo junto en **tres canciones completas**, en La menor, en La mayor y en Mi menor, con la partitura y la tablatura de cada sección y un análisis compás por compás que remite a la sección donde se explica cada recurso. Se pueden tocar en cualquier momento y volver a ellas a medida que se avanza. La Parte 5 se lee por tramos, junto con las fichas de la Parte 3; la fila «llega a la Parte 5» de la tabla dice cuáles y cuándo.

Las rutas abreviadas de la tabla suponen que ya se dominan las escalas mayores y los acordes con su cifrado; quien no los domine empieza por la Parte 1, aunque toque rock o metal. Quien ubica cualquier nota de la 6.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup> cuerda, nombra los intervalos y arma los acordes de una tonalidad mayor empieza por la Parte 2.

| Quien...                                   | Ruta                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| empieza desde cero                         | Partes 1 a 4, en orden. El cap. 15 (arpeggios) se practica en paralelo desde la Parte 3                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| quiere escribir <i>riffs</i> ya            | 6.8 ( <i>power chords</i> ) → 8.11 (las progresiones del rock y del metal: quien toca metal, que mire esto primero) → 9.8 → 11.6 → 16.7 (la armonía del hard rock y del metal, con los <i>riffs</i> en La, Mi y Re) → 22.3 (el método para escribir un <i>riff</i> ) → Apéndice G. El resto del libro explica el porqué de lo que ahí se toca, y el cap. 23 lo muestra en tres canciones                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| es guitarrista de rock, metal o progresivo | <b>Partes 1 y 2 completas</b> , salvo 10.3 (cadenas de dominantes). <b>Parte 3:</b> todo, con 15.1–15.5 (los arpeggios de las fichas y los de tres cuerdas que usa 18.4). <b>Parte 4:</b> el cap. 18 (menor armónica y neoclásico), el cap. 19 (el 7 y el aumentado, que el neoclásico y las baladas usan, y las mediantes cromáticas de 19.4) y el cap. 20 (modulación, con 20.5 para el rock y el metal). <b>Parte 5:</b> 21.1–21.6, 22.1–22.4 (el <i>riff</i> y la sección) y el cap. 23. Para componer, el Apéndice G. Se pueden dejar para después, sin perder el hilo: 10.3, la escala disminuida (final de 19.2), la de tonos enteros (19.3) y, de 19.4, lo que no sean las mediantes cromáticas; cada uno lleva un recuadro «Ruta de rock y metal»                                                  |
| ya toca la pentatónica y quiere los modos  | Lo mínimo de antes: 3.1–3.2 (intervalos), 4.1 (diagramas), 5.4–5.6 (escalas mayores, armaduras y las dos primeras posiciones), 6.1–6.7 (cifrado de acordes y formas móviles), 7.1–7.2 y 7.5 (romanos y tritono), 7.3 (notas estables y con tendencia), 9.1–9.2 (relativa y menor natural), 10.1 (dominantes secundarios, que el blues de 12.4 usa) y 11.3 (notas a evitar). Después, 13.1–13.7 (modos, escala madre, colores y frases), el cap. 12 (las cajas pentatónicas, que ya conoce) y el cap. 14 (las cajas completadas con las dos notas de cada modo: las cinco posiciones que las fichas usan), 16.1–16.2 (acorde característico y <i>vamp</i> ), las fichas del cap. 17 y 21.1–21.4. Los arpeggios que piden las fichas están en 15.1–15.4: se pueden dejar para después o practicar en paralelo |
| busca el lenguaje neoclásico               | Lo mínimo de la fila anterior, más 8.2–8.3 (funciones y cadencias), 9.3, 9.5 y 9.7 (la menor armónica, la cadencia andaluza y el paso a la relativa), 10.1 (dominantes secundarios), 11.1 (inversiones), el cap. 15 (arpeggios), el cap. 18, 19.2 (el disminuido) y el cap. 20 (que supone cadencias y tonicizar, 10.1)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| llega a la Parte 5                         | Se lee por tramos: 21.1–21.6 y 22.1–22.4 junto con las fichas de la Parte 3; el paso 5 de 22.2 (la modulación), los <i>licks</i> de la menor armónica y del frigio dominante (21.4) y la fila V-i de 21.5, después de la Parte 4                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

**Buscar un término.** El glosario (Apéndice D) da la sección y la página donde se explica cada uno.

**Cómo leer las remisiones.** Un número como 16.7 es una sección del libro (capítulo 16, sección 7), y la página donde empieza va a su lado, entre paréntesis; con letra (A.2, G.10), una sección de un apéndice; «cat. p. 5» es la página 5 del catálogo de acordes (Apéndice B), que se numera aparte; un autor entre paréntesis («Herrera, vol. II») remite a la bibliografía. G1 y G2 son la primera y la segunda guitarra de los ejemplos a dos guitarras: el pie de cada figura dice qué toca cada una.

**Los apéndices para componer.** El Apéndice G reúne progresiones por estilo y por modo, en La y en Mi, con los romanos para llevarlas a cualquier tonalidad, y cierra (G.12 (p. 461)) con un mapa de todos los *riffs* y las progresiones tocados en el libro. El Apéndice F da los siete acordes (tríadas y tétradas) de cada una de las doce tonalidades mayores, en el orden del círculo de quintas.

**El teclado es opcional.** Los recuadros «En el teclado» muestran lo que en la guitarra cuesta ver; quien no tenga teclado puede saltarlos. El Apéndice C los resume.

**El catálogo de acordes** (Apéndice B) conviene tenerlo a mano desde el capítulo 6. Sus páginas se numeran aparte (cat. p. 1 a 33), para usarlo suelto; las secciones 1 y 2 son las de todos los días, y las 3 a 5, de consulta.

**Los ejemplos, para escuchar.** Cada ejemplo musical (con tablatura o en pentagrama solo) lleva un número (Ej. 1, Ej. 2...) al comienzo de su pie. El libro viene con un archivo de Guitar Pro que los reúne todos, en el mismo orden y con la misma digitación; 4.7 (p. 36) explica cómo usarlo, y 21.6 (p. 297), qué buscar para practicar con acompañamiento.

**Edición diestra.** Los diagramas de mástil van con los trastes graves a la izquierda; las tablaturas y las partituras son iguales en las dos ediciones. El capítulo 4 explica cómo se leen. Hay una edición para zurdos, con los diagramas espejados.

**Convenciones gráficas.** El color es información y cambia de sentido según el lugar del libro. Cada fila se explica en su sección; conviene volver a estas tablas al empezar cada parte. Cómo se leen los diagramas de mástil lo explica el comienzo del capítulo 4.

**Diagramas de mástil**

| Parte del libro                                                | Qué marca                                                                          | Cómo se lee                                                                                                                                                                                                                |
|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Partes 1 y 2                                                   | La tónica (en los acordes móviles de 6.6 y del cap. 11, la fundamental del acorde) | Cuadrado azul; el resto, círculos grises con su grado                                                                                                                                                                      |
| Desde el cap. 12 (pentatónicas, modos, fichas, frases y licks) | El uso y el origen de cada nota (13.5)                                             | Uso por la forma: cuadrado = reposo (la tónica es el 1), rombo = color, círculo más pequeño = paso (en la partitura, cabeza redonda). Origen por el color: azul = la pentatónica; naranja = lo que el modo agrega o cambia |
| 6.6, 6.7 y cap. 11                                             | Cuerda que no suena                                                                | ×                                                                                                                                                                                                                          |
| Todos los diagramas                                            | Los trastes 3, 5, 7, 9, 12, 15 y 17                                                | Puntos grises debajo de la 6. <sup>a</sup> cuerda (en el catálogo, entre la 3. <sup>a</sup> y la 4. <sup>a</sup> cuerda)                                                                                                   |
| Cap. 14 y A.2                                                  | Las cinco posiciones de un modo (P1 a P5), de dos en dos                           | Uso y origen, como en 13.5 (la tónica, el ancla, es el cuadrado con el 1); debajo de cada posición, su número y sus trastes. En A.2, además, el recuadro para improvisar                                                   |
| Arpeggios (cap. 15 y fichas)                                   | La fundamental del acorde; la nota opcional, que se puede omitir                   | Como en las Partes 1 y 2 (en las fichas, como en la Parte 3); la opcional, punteada (en el cap. 15, con el borde y el grado del color de su función; en las fichas, en gris)                                               |
| Catálogo (Apéndice B)                                          | La función de la nota en el acorde                                                 | Fundamental azul (cuadrado), la 3 roja (o la 2 o la 4 en los sus), la 5 gris, la b7, la 7 o la 6 naranja, tensión violeta (rombo)                                                                                          |

## Ejemplos en pentagrama

| Parte del libro                                | Qué marca                                                                                                                  | Cómo se lee                                                                                   |
|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| Partes 1 y 2                                   | La tónica; en un ejemplo, la nota que señala su pie de figura (8.8 y 10.1)                                                 | Azul; rojo                                                                                    |
| Ejemplos del cap. 15                           | Dirección de la púa; notas ligadas                                                                                         | □ abajo, V arriba; ligadura ( <i>hammer-on</i> o <i>pull-off</i> )                            |
| Notas guía (21.3)                              | La 3 o la 5 de cada acorde que llevan al siguiente                                                                         | Naranja                                                                                       |
| Cap. 21 ( <i>licks</i> ) y 22 ( <i>riffs</i> ) | En los <i>licks</i> y las frases modales, el uso y el origen de cada nota; en los <i>riffs</i> , el pedal o la fundamental | Como en 13.5; en los <i>riffs</i> , la fundamental en azul. Cada pie de figura dice qué marca |
| Caps. 19 y 20                                  | Lo que señala cada ejemplo: notas del acorde y tensiones, la sensible, la nota común                                       | Azul · rojo; cada pie de figura dice qué marca                                                |

**Posiciones.** Las escalas se tocan en **posiciones**: cinco por modo, **P1 a P5**, contiguas, que cubren el mástil seguido; cada una es la **caja** de la pentatónica más las dos notas que el modo agrega, y su tónica se llama **ancla**. El Apéndice A las dibuja, y su sección A.1 (p. 366) resume la numeración.

 **Para practicar.** Hace falta un metrónomo y, si se puede, una forma de grabarse (basta con un teléfono): tocar sobre una base grabada antes, como la estrofa o el estribillo de una de las canciones del capítulo 23, es la mejor manera de probar un acorde, una escala o un solo.

**Respuestas.** El Apéndice E trae la respuesta de cada pregunta rápida.

**Citas.** Cuando un criterio viene de otro libro, el texto lo cita entre paréntesis (autor y volumen, capítulo o unidad); los datos completos, en la bibliografía.

**Formas escritas por trastes.** Una forma escrita como **x x 10 9 8 7** da los trastes de la 6.<sup>a</sup> a la 1.<sup>a</sup> cuerda; x es una cuerda que no suena.







PARTE 1

## Fundamentos



**Objetivo de la Parte 1:** nombrar cualquier nota, encontrarla en el mástil, medir la distancia entre dos notas, leer los ejemplos del libro, construir la escala mayor en cualquier tonalidad y armar cualquier acorde a partir de su fórmula, con formas móviles. Todo lo que sigue se apoya en estas seis herramientas.

## Capítulos

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| Capítulo 1. Las notas         | 19 |
| Capítulo 2. El mástil         | 22 |
| Capítulo 3. Intervalos        | 25 |
| Capítulo 4. Leer los ejemplos | 31 |
| Capítulo 5. La escala mayor   | 38 |
| Capítulo 6. Acordes           | 44 |





CAPÍTULO 1

# Las notas



## 1.1 Siete nombres, doce sonidos

**L**a música occidental usa **siete nombres de nota**, que este libro escribe en **cifrado latino**. Buena parte del material de guitarra (cifrados en internet, cancioneros) usa el **cifrado americano**, con letras:

|           |    |    |    |    |     |    |    |
|-----------|----|----|----|----|-----|----|----|
| Latino    | Do | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si |
| Americano | C  | D  | E  | F  | G   | A  | B  |

Los sufijos de los acordes son los mismos en los dos sistemas (Cm7 = Dom7): traducir un cifrado es cambiar solo el nombre de la nota. Otros libros escriben min o – para menor (Cmin7, C-7), Δ o M7 para maj7, ø para m7b5, dim y aug para ° y +; en la notación alemana y nórdica, B es Sib y H es Si.

Estas siete son las **notas naturales**. Entre ellas hay otras cinco: **doce sonidos distintos**, tras los cuales el ciclo vuelve a empezar una **octava** más arriba.

Tres términos de uso constante: la **tónica** es la nota principal de una escala o tonalidad, la de partida y de reposo (en Do mayor, Do); la **tonalidad** es el conjunto de notas y de acordes que giran alrededor de esa tónica (la Parte 2 la estudia); el **grado** es el número de una nota contado desde la tónica (en Do mayor, Re es el 2 y Sol el 5).

## 1.2 Semitono y tono

- El **semitono (ST)** es la distancia más pequeña entre dos notas en la música occidental (en el **temperamento igual**, el de la guitarra y el teclado, que divide la octava en doce semitonos exactamente iguales). En la guitarra, un traste es un semitono.
- El **tono (T)** equivale a dos semitonos.

Entre las notas naturales, la distancia es de un tono **salvo en dos lugares: Mi-Fa y Si-Do**, que están a un semitono.

| Do | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|
|    | T  | T  | ST | T   | T  | T  | ST |

Esta asimetría es la que da forma a la escala mayor y, más adelante, a los modos.

## 1.3 Alteraciones y enarmonía

- **Sostenido (#):** sube la nota un semitono (Do#).
- **Bemol (b):** baja la nota un semitono (Reb).
- **Becadro (h):** anula una alteración anterior.
- **Doble bemol (bb) y doble sostenido (x):** bajan o suben la nota dos semitonos. Sibb = La; Fax = Sol.

Dos notas con distinto nombre y el mismo sonido son **enarmónicas**: Do# = Reb, y también Mi# = Fa o Dob = Si, en tonalidades con muchas alteraciones. Los doce sonidos, por semitonos:

| Do | Do#<br>Reb | Re | Re#<br>Mib | Mi | Fa | Fa#<br>Solb | Sol | Sol#<br>Lab | La | La#<br>Sib | Si | (Do) |
|----|------------|----|------------|----|----|-------------|-----|-------------|----|------------|----|------|
| 0  | 1          | 2  | 3          | 4  | 5  | 6           | 7   | 8           | 9  | 10         | 11 | 12   |

*Fila inferior: semitonos desde Do.*

¿Do# o Reb? Lo decide la tonalidad, al construir la escala: **cada nombre de nota aparece una sola vez.**



### EN EL TECLADO

Las teclas blancas son las siete notas naturales; las negras, las cinco alteradas. Los dos pares de teclas blancas **sin tecla negra en medio** son justamente Mi-Fa y Si-Do: los semitonos naturales se ven a simple vista. El teclado es la mejor imagen para entender por qué hay doce sonidos y solo siete nombres.

---



### Preguntas rápidas

1. ☐ ¿Qué dos pares de notas naturales vecinas están a un semitono?
2. ☐ ¿Qué nota es enarmónica de Sol#?
3. ☐ ¿Cómo se escriben C, E, F#, Bb y Ab en cifrado latino?





## CAPÍTULO 2

# El mástil



## 2.1 Un traste, un semitono

**E**n la guitarra, **cada traste sube un semitono**. El traste 12 da la nota al aire una octava más aguda, y a partir de ahí el mástil se repite.

La afinación estándar, de la 6.<sup>a</sup> cuerda (más grave) a la 1.<sup>a</sup> (más aguda):

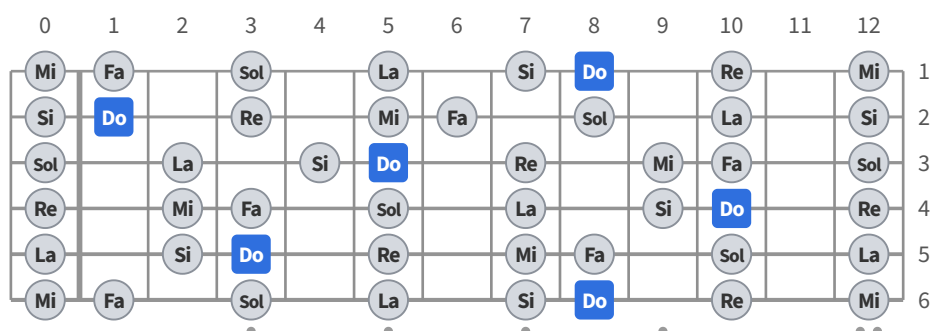
| Cuerda       | 6. <sup>a</sup> | 5. <sup>a</sup> | 4. <sup>a</sup> | 3. <sup>a</sup> | 2. <sup>a</sup> | 1. <sup>a</sup> |
|--------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Nota al aire | Mi              | La              | Re              | Sol             | Si              | Mi              |

Entre cuerdas vecinas hay **cinco semitonos** (una cuarta justa), **salvo entre la 3.<sup>a</sup> y la 2.<sup>a</sup> (Sol-Si)**, donde hay cuatro. Esta excepción es la responsable de que casi todas las formas del mástil «se corran un traste» al cruzar la 2.<sup>a</sup> cuerda.

## 2.2 Las notas en la 6.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup> cuerda

Las cuerdas 6.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> son el mapa base: sobre ellas están casi todas las tónicas y fundamentales del libro, y desde ellas se ubica el resto. Conviene memorizar las notas naturales y deducir las alteradas.

| Traste          | 0         | 1         | 2         | 3          | 4        | 5         | 6       | 7         | 8         | 9        | 10         | 11       | 12        |
|-----------------|-----------|-----------|-----------|------------|----------|-----------|---------|-----------|-----------|----------|------------|----------|-----------|
| 6. <sup>a</sup> | <b>Mi</b> | <b>Fa</b> | Fa#/Solb  | <b>Sol</b> | Sol#/Lab | <b>La</b> | La#/Sib | <b>Si</b> | <b>Do</b> | Do#/Reb  | <b>Re</b>  | Re#/Mib  | <b>Mi</b> |
| 5. <sup>a</sup> | <b>La</b> | La#/Sib   | <b>Si</b> | <b>Do</b>  | Do#/Reb  | <b>Re</b> | Re#/Mib | <b>Mi</b> | <b>Fa</b> | Fa#/Solb | <b>Sol</b> | Sol#/Lab | <b>La</b> |



Notas naturales en las seis cuerdas, del traste 0 al 12; Do, en azul.

Conviene empezar por las notas de los trastes 3, 5, 7, 8, 10 y 12 de las dos cuerdas y deducir el resto.

## 2.3 Octavas: de dos cuerdas a todo el mástil

Con las notas de la 6.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup> cuerda y las **formas de octava** se ubica cualquier nota en cualquier cuerda.

| Desde la cuerda | Octava arriba en | Trastes | Octava abajo en | Trastes |
|-----------------|------------------|---------|-----------------|---------|
| 6. <sup>a</sup> | 4. <sup>a</sup>  | +2      | —               | —       |
| 5. <sup>a</sup> | 3. <sup>a</sup>  | +2      | —               | —       |
| 4. <sup>a</sup> | 2. <sup>a</sup>  | +3      | 6. <sup>a</sup> | -2      |
| 3. <sup>a</sup> | 1. <sup>a</sup>  | +3      | 5. <sup>a</sup> | -2      |
| 2. <sup>a</sup> | —                | —       | 4. <sup>a</sup> | -3      |
| 1. <sup>a</sup> | —                | —       | 3. <sup>a</sup> | -3      |

La regla: **dos cuerdas hacia las agudas, dos trastes hacia el cuerpo**; si el salto cruza de la 3.<sup>a</sup> a la 2.<sup>a</sup> cuerda, tres trastes. Entre la 6.<sup>a</sup> y la 1.<sup>a</sup> cuerda hay dos octavas en el **mismo traste**.

Ejemplo: Do en la 5.<sup>a</sup> cuerda, traste 3 → 3.<sup>a</sup> cuerda, traste 5 → 1.<sup>a</sup> cuerda, traste 8.



Todos los Do hasta el traste 13: +2 trastes por cada salto de dos cuerdas, +3 cuando el salto cruza de la 3.<sup>a</sup> a la 2.<sup>a</sup>.

Esos tres Do en tablatura (los números son trastes; la 1.<sup>a</sup> cuerda, arriba):

```

Mi |-----8-|
Si |-----|
Sol|---5-----|
Re |-----|
La |-3-----|
Mi |-----|
    
```

### Preguntas rápidas

1. ☐ ¿Cuántos trastes se suben al llevar una nota una octava más arriba, a dos cuerdas de distancia, cuando el salto cruza de la 3.<sup>a</sup> a la 2.<sup>a</sup> cuerda?
2. ☐ ¿Cuántos semitonos hay entre la 3.<sup>a</sup> y la 2.<sup>a</sup> cuerda al aire?
3. ☐ ¿En qué traste de la 6.<sup>a</sup> cuerda está el Si, y en cuál de la 5.<sup>a</sup>?



## 12.2 La pentatónica menor

Las mismas cinco notas, empezando desde el 6 de Do mayor (La), forman la **pentatónica menor: 1 – b3 – 4 – 5 – b7** (La Do Re Mi Sol). Es la relativa de la pentatónica mayor de Do, igual que La menor es la relativa de Do mayor. Es la escala del blues y del rock.

| Escala            | Grados      | En La            | En Do             |
|-------------------|-------------|------------------|-------------------|
| Pentatónica mayor | 1 2 3 5 6   | La Si Do# Mi Fa# | Do Re Mi Sol La   |
| Pentatónica menor | 1 b3 4 5 b7 | La Do Re Mi Sol  | Do Mib Fa Sol Sib |

*Las relativas se leen en diagonal: la pentatónica mayor de Do y la pentatónica menor de La tienen las mismas notas.*

## 12.3 Las cinco formas (cajas) pentatónicas

Las formas naturales de la pentatónica tienen **dos notas por cuerda**: cinco formas que se enlazan a lo largo del mástil. Se nombran **P1 a P5**. Aquí se las llama **cajas**; con las notas de un modo, pasan a ser las **posiciones** P1 a P5 de ese modo.

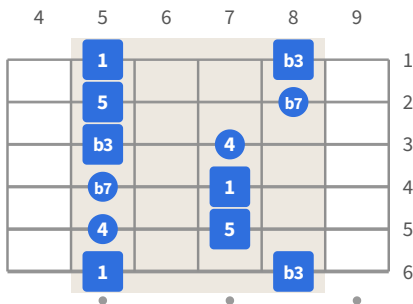
Dos notas por cuerda es lo que cabe en cuatro o cinco trastes sin estirar la mano (con tres habría que abrir seis: Re-Mi-Sol de La menor, en la 5.<sup>a</sup> cuerda, trastes 5, 7 y 10), y es lo que traen las cajas de tablaturas, métodos y pistas.

Las cinco cajas de La menor, de la cejuela hacia el cuerpo (P1 a P5, de dos en dos y de arriba abajo), ocupan los trastes 5–8, 7–10, 9–13, 12–15 y 14–17; después de P5 vuelve P1, una octava más arriba. Todas las notas van en azul, y la forma de la nota dice para qué sirve cada una (13.5 (p. 134) completa el código). La tónica (el 1), la b3 y la 5 forman el acorde de La menor: son las notas de **reposo**, donde una frase puede terminar sin tensión, y van en cuadrado. El 4 y la b7 no están en esa tríada: son notas de **paso**, que conectan una nota del acorde con otra (el 4 entre la b3 y la 5; la b7 antes de volver a la tónica), y van en círculo, más pequeño. La pentatónica no tiene nota de **color**: sus cinco notas están en los tres modos menores (eólico, dórico y frigio), así que no distingue a ninguno. Por eso es la base de las posiciones de los modos menores en el capítulo 14: cada modo le agrega sus notas (los modos mayores parten, por la misma razón, de la pentatónica ma-

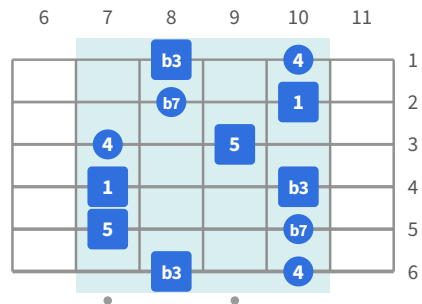
yor). El rombo de la leyenda, la nota de color, solo aparece con los modos. Dentro de una caja la mano no se mueve: el índice toca la primera nota de cada cuerda y el meñique, la última; en P3, que abarca cinco trastes, el índice cubre dos.

### La pentatónica menor · cinco cajas · reposo: 1, b3, 5

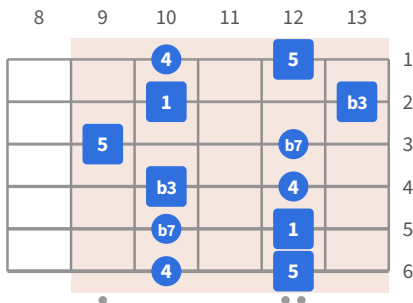
**Uso** ■ reposo ◆ color ● paso  
**Origen** ● pentatónica ● agrega el modo



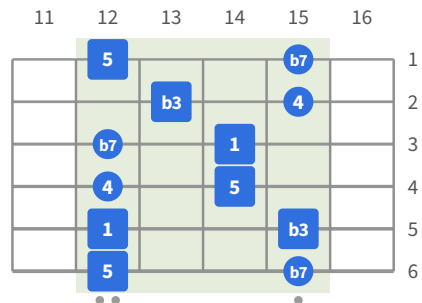
P1 (trastes 5-8)



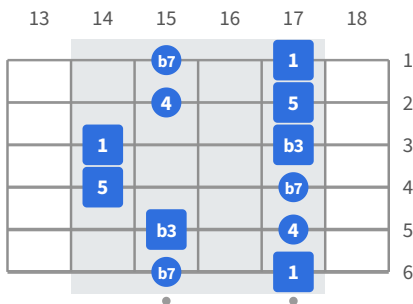
P2 (trastes 7-10)



P3 (trastes 9-13)



P4 (trastes 12-15)



P5 (trastes 14-17)

Las mismas cinco cajas son las de la **pentatónica mayor de Do**, su relativa: solo cambia cuál es el centro. En P1, la tónica Do cae en la 6.<sup>a</sup> cuerda, traste 8 (la b3 de la caja menor de La), y las notas de la caja pasan a ser los grados

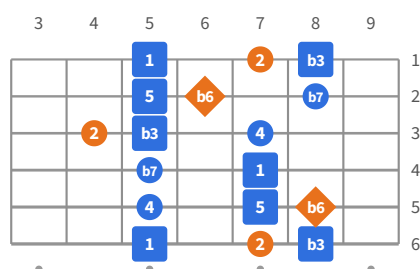
## 13.5 Reposo, color y paso: el uso y el origen de cada nota

Las notas de cada modo cumplen tres funciones en la frase: su **uso**. Los diagramas y las partituras lo marcan con la **forma** de la nota:

| Uso (forma)                                                         | Qué notas                                                            | En la frase                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Reposo</b> (cuadrado)                                            | 1, 3 y 5 del acorde de tónica (la tónica, en los diagramas, es el 1) | Tiempos fuertes, notas largas, <b>finales de frase</b> : dan estabilidad                  |
| <b>Color</b> (rombo)                                                | La nota (o las dos) que distingue al modo de su vecino               | Apoyarla en tiempo fuerte o sostenerla <b>al menos una vez por frase</b> : define el modo |
| <b>Paso</b> (círculo, más pequeño; en la partitura, cabeza redonda) | El resto                                                             | Conexión: tiempos débiles, escalas, bordaduras (ir a una nota vecina y volver)            |

Que la nota sea **azul o naranja** dice otra cosa: su **origen** (para no confundirlo con la nota de color, aquí se habla de azul y naranja, no de «colores»). Cada modo nace de una pentatónica (la regla de 14.1 (p. 139)): en **azul**, las notas de esa pentatónica; en **naranja**, las que el modo le agrega o le cambia. En la tablatura, el número lleva solo el color.

La eólico en P1, con la tónica en la 6.<sup>a</sup> cuerda, sirve de leyenda para toda la parte:



*Uso: reposo en cuadrado (La, Do, Mi; la tónica es el 1), color en rombo (Fa) y paso en círculo, más pequeño. Origen: en azul, la pentatónica menor de La; en naranja, el Si y el Fa que agrega el eólico.*

Con los dos datos, un mismo diagrama muestra tres cosas: la caja de la pentatónica (lo azul), lo que el modo le agrega (lo naranja) y, dentro de la caja, el **arpeggio de tónica** (los cuadrados; Lam en los modos menores, La en los mayores). En el locrio, los cuadrados son solo el 1 y la b3: su 5 es la b5, una nota de color, y por eso su tónica no termina de reposar.

## 17.6 La lidio

|                              |                                                           |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| <b>Fórmula</b>               | 1 - 2 - 3 - #4 - 5 - 6 - 7                                |
| <b>Notas</b>                 | La - Si - Do# - Re# - Mi - Fa# - Sol#                     |
| <b>Escala madre</b>          | Mi mayor (es el IV)                                       |
| <b>Carácter</b>              | El modo más brillante. Flotante, onírico, cinematográfico |
| <b>Vecino</b>                | La jónico (4 ↔ #4)                                        |
| <b>Esqueleto pentatónico</b> | Pentatónica mayor de La (1 2 3 5 6) + #4 + 7              |

**Desde la Parte 2.** Es la escala mayor sin su nota más problemática: el 4, que chocaba con la 3 del acorde de tónica, sube a #4 y deja de chocar. Por eso es la escala del IVmaj7 (la única sin nota a evitar) y la opción «sin riesgos» sobre un acorde maj7.

### Anatomía

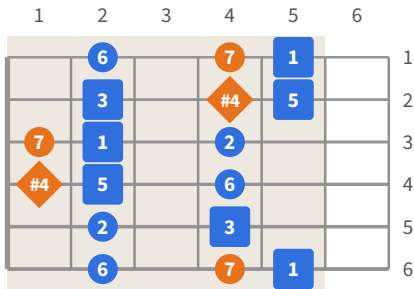
| Grado   | 1             | 2    | 3             | #4           | 5             | 6    | 7    |
|---------|---------------|------|---------------|--------------|---------------|------|------|
| Nota    | La            | Si   | Do#           | Re#          | Mi            | Fa#  | Sol# |
| Función | <b>reposo</b> | paso | <b>reposo</b> | <b>color</b> | <b>reposo</b> | paso | paso |

### Posiciones

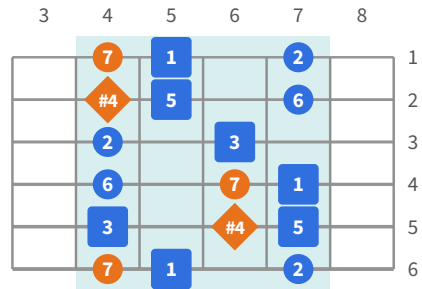
Las cinco posiciones de La lidio: la caja de la pentatónica mayor de La más el #4 y el 7.

### La lidio · cinco posiciones · reposo: 1, 3, 5 · color: #4

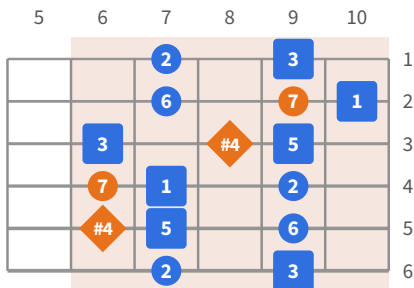
**Uso**    ■ reposo    ◆ color    ● paso  
**Origen**    ● pentatónica    ● agrega el modo



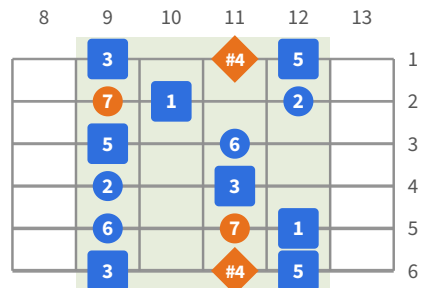
P1 (trastes 1-5)



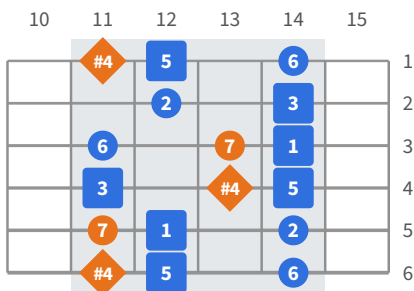
P2 (trastes 4-7)



P3 (trastes 6-10)



P4 (trastes 9-12)



P5 (trastes 11-14)

**Ancla** (la tónica de cada posición, cuerda/traste): P1: 6/5, 3/2, 1/5 · P2: 6/5, 4/7, 1/5 · P3: 4/7, 2/10 · P4: 5/12, 2/10 · P5: 5/12, 3/14.

**Enlaces** (14.2 (p. 146): las notas que dos posiciones vecinas comparten en una cuerda; ahí se corre la mano): P1 a P2, 5.<sup>a</sup> cuerda: Do# (traste 4); P2 a P3, 4.<sup>a</sup> cuerda: Sol#-La (trastes 6 y 7); P3 a P4, 6.<sup>a</sup> cuerda: Do# (traste 9); P4 a P5, 5.<sup>a</sup> cuerda: Sol#-La (trastes 11 y 12); P5 a P1, una octava más arriba, 3.<sup>a</sup> cuerda: Sol#-La (trastes 13 y 14).

## Contexto armónico

| Grado    | I      | II ★ | iii   | #iv° ★  | V        | vi    | vii ★  |
|----------|--------|------|-------|---------|----------|-------|--------|
| Tríada   | La     | Si   | Do#m  | Re#°    | Mi       | Fa#m  | Sol#m  |
| Téttrada | Lamaj7 | Si7  | Do#m7 | Re#m7b5 | Mimaj7 ★ | Fa#m7 | Sol#m7 |

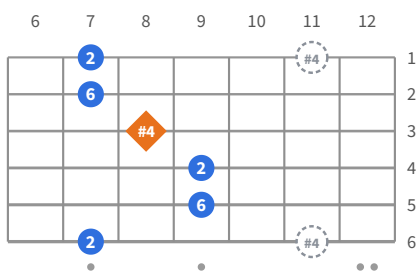
★ = contiene la nota de color (Re#).

- **Acorde de tónica:** Lamaj7, Lamaj7#11, Laadd9, La6/9.
- **Acorde característico:** Si (II), como tríada o como Si/La. También Sol#m (vii).
- **Progresiones:** La – Si/La (I-II sobre pedal); Lamaj7 – Si – Lamaj7; La – Si – Do#m – Si.
- **Qué evitar:** Si7 → Mi (el V7-I de la escala madre). Mantener Si como tríada o como Si/La, y volver a La. No sostener Re#m7b5 (el viim7b5 de la escala madre) como acorde largo.

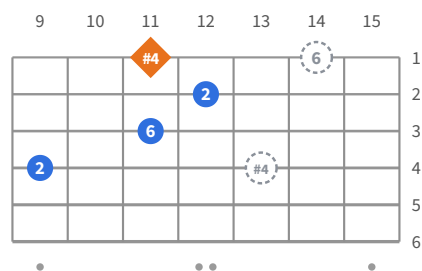
## Arpeggio característico

La fundamental de Si es el 2. El acorde de Si no contiene La, así que este arpeggio no tiene cuadrado: sus notas son 2, #4 y 6.

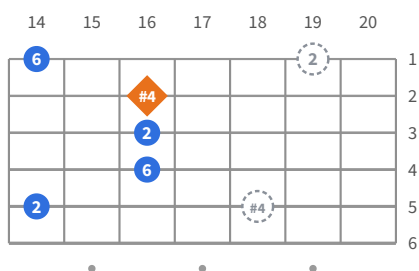
Si (2) · fundamental en la 6.<sup>a</sup> · trastes 7–11



Si (2) · fundamental en la 4.<sup>a</sup> · trastes 9–14



Si (2) · fundamental en la 5.<sup>a</sup> · trastes 14–19



**Si mayor** sobre La, para *sweep*. Trae la nota de color (Re#, en rombo naranja); Si y Fa# son de paso, así que la frase resuelve en Do#, Mi o La. Se barre sobre la tónica o sobre el *vamp* La – Si/La.

### Improvisación

- El arpeggio de Si mayor (Si–Re#–Fa#) sobre La da el sonido lidio completo.
- Resolver Re# → Mi (#4 → 5) o dejar el Re# sonando largo.
- El tritono La–Re# como gesto melódico.
- Frases tocadas: los tres *licks* de La lidio en 21.4 (p. 290).



### En el teclado

- Mano izquierda: La. Mano derecha: alternar Si–Re#–Fa# (Si/La) y La–Do#–Mi.

### Referencias

- Joe Satriani, «Flying in a Blue Dream»: lidio en todo el tema.
- Danny Elfman, tema de *Los Simpson*: el motivo inicial (Do Mi Fa# La Sol) suena lidio.
- Steve Vai, «For the Love of God»: tema en Mi menor; las lecciones del solo lo estudian con Mi eólico y Fa lidio (con el #4, el Si).



### Errores comunes

- Tocar Re natural por reflejo de escala mayor.
- Sostener Si7 con la b7: arrastra hacia Mi.

- **El análisis va compás por compás**, en una tabla: qué suena y dónde se explica en el libro. Las remisiones llevan su página.
- **Cada canción tiene una forma** (intro, estrofa, preestribillo, estribillo, solo, interludio o *breakdown*), con el número de compases de cada sección. El interludio y el *breakdown* cumplen la función de un puente. La forma se explica en 22.4 (p. 307).
- **Las canciones no llevan voz**. Están escritas para guitarras, bajo y batería; las líneas agudas de la G2 y la G3 hacen de melodía. Para cantarlas habría que despejar el registro de la voz en las estrofas y los estribillos.
- **Crecen en complejidad armónica**, de la 1 a la 3. En técnica, cada una pide algo distinto: la 1, *sweep*, *string skipping* y *hybrid picking*; la 2, *bends* y algo de *sweep*; la 3, velocidad, con el tempo más rápido. Para tocarlas, se puede empezar por cualquiera.

Las canciones se pueden tocar enteras, por secciones o tomar como modelo: cambiar el *riff* de la estrofa por uno propio con las recetas de 16.7 (p. 180) y 22.3 (p. 301), llevar un estribillo a otra tonalidad con el Apéndice G o improvisar un solo nuevo sobre la misma base con los recursos de 21.5 (p. 294).

## 23.2 Canción 1, en La menor

Hard rock en **La menor**, 4/4, negra = 120, 92 compases (unos tres minutos). Tres guitarras:

- **G1, la rítmica**, con distorsión.
- **G2, la lead**: dobla el ritmo desde el compás 13, suma tríadas en la segunda vuelta de los estribillos y toca los dos solos y la segunda voz del interludio.
- **G3, la limpia**: en la intro, en el estribillo 2, en la vuelta de la intro y en el estribillo final.

| Sección   | Compases | Qué suena                                                                      |
|-----------|----------|--------------------------------------------------------------------------------|
| Intro     | 1–8      | La G3: el pedal agudo sobre Fa – Sol – La – Mi; en 5–8, con bajo y <i>ride</i> |
| Estrofa 1 | 9–16     | El <i>riff</i> con pedal, AAAB dos veces; la G2 entra en el 13                 |

| Sección          | Compases | Qué suena                                                                           |
|------------------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Estribillo 1     | 17-24    | bVI-bVII-i-V con el acorde con la 3; en la segunda vuelta, la G2 en tríadas         |
| Estrofa 2        | 25-32    | El riff con el bII (Sib5) en lugar del bVI                                          |
| Estribillo 2     | 33-40    | Igual, con la G3 limpia arpegiando arriba                                           |
| Solo             | 41-56    | Pentatónica y blues sobre la estrofa (41-48) y arpegios sobre el estribillo (49-56) |
| Interludio       | 57-64    | Las dos guitarras en terceras, con galope                                           |
| Intro (vuelta)   | 65-84    | La G3 sola (65-68), con bajo y ride (69-72), y un solo de la G2 (73-84)             |
| Estribillo final | 85-92    | El estribillo con todas las guitarras; termina en Lam                               |

**Intro (compases 1 a 8).** La G3, sin distorsión, toca el pedal agudo sobre la progresión del estribillo: la fundamental en la 6.<sup>a</sup> cuerda y su octava en la 4.<sup>a</sup> y, encima, la 3.<sup>a</sup>, la 2.<sup>a</sup> y la 1.<sup>a</sup> al aire, que no cambian. Los compases 1 a 4 suenan solos; en el 5 entran el bajo y el *ride*, y el relleno del 8 lleva a la estrofa.

Famaj7#11      2 Sol6      3 La7sus2      4 Mim

*let ring · púa, o púa y dedos (hybrid picking)*

1 G3

8

0 0 0 0 0 0 0 0

3 0 0 0 0 0 0 0

5 0 0 0 0 0 0 0

7 0 0 0 0 0 0 0

2 0 0 0 0 0 0 0

0

1 bVI      3 bVII      5 i      0 v

**Ej. 139** *Canción 1, intro (compases 1 a 4; en 5 a 8 se repite con bajo y ride): el pedal agudo sobre Fa – Sol – La – Mi. Arpegio en grupos de 3 + 3 + 2 corcheas; las cuerdas al aire, Sol, Si y Mi, no cambian. Se deja sonar: con púa, o con púa y dedos.*

| Compás | Qué suena                                                                                                                   | Dónde                                            |
|--------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| 1      | Fa (1 x 3 0 0 0) con Sol, Si y Mi al aire: la 9, la #11 y la 7 de Fa, un Famaj7#11 sin la 3 ni la 5, el color lidio del bVI | 16.7 · Pedal agudo: las cuerdas al aire (p. 187) |

| Compás | Qué suena                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Dónde                                                |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| 2      | Sol ( <b>3 x 5 0 0 0</b> ): con el Si y el Mi, Sol6, sin la 5                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 16.7 · Pedal agudo: las cuerdas al aire (p. 187)     |
| 3      | La ( <b>5 x 7 0 0 0</b> ): el Sol es la b7, el Si la 9 y el Mi la 5; La7sus2, sin la 3                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | 16.7 · Pedal agudo: las cuerdas al aire (p. 187)     |
| 4      | Mi ( <b>0 x 2 0 0 0</b> ): las cuerdas al aire son notas del acorde (Sol, Si y Mi) y suena Mim, el v de la menor natural; en el estribillo, el V es mayor                                                                                                                                                                                                                                            | 9.2 (p. 86),<br>9.3 (p. 87)                          |
| 1-4    | bVI-bVII-i-v: la progresión del estribillo, que la intro anticipa con otros colores                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 8.11 (p. 78),<br>9.8 (p. 94)                         |
| 1-8    | El arpeggio va en grupos de 3 + 3 + 2 corcheas (la 6. <sup>a</sup> , la 4. <sup>a</sup> y la 3. <sup>a</sup> ; la 1. <sup>a</sup> , la 2. <sup>a</sup> y la 3. <sup>a</sup> ; la 2. <sup>a</sup> y la 1. <sup>a</sup> ): el dibujo cae cada vez en otro lugar del compás, el ritmo empujado del rock de los años 80                                                                                  | 4.4 (p. 34)                                          |
| 1-8    | Se toca dejando sonar las cuerdas: con púa, con el <i>string skipping</i> de 15.6, o con púa y dedos ( <i>hybrid picking</i> ), que liga mejor el arpeggio (la púa en la 6. <sup>a</sup> , la 4. <sup>a</sup> y la 3. <sup>a</sup> , el dedo medio en la 2. <sup>a</sup> y el anular en la 1. <sup>a</sup> ). Con púa sola, la 5. <sup>a</sup> cuerda, que no suena, se apaga con la yema del dedo 1 | 15.6 (p. 166), 16.7 · El hard rock en mayor (p. 191) |
| 8-9    | Mi → La: el v vuelve a la tónica cuando entra el <i>riff</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 8.3 (p. 69),<br>9.6 (p. 91)                          |

**Estrofa 1 (compases 9 a 16).** El *riff* sobre el La de la 5.<sup>a</sup> cuerda al aire, con *palm mute*, y las respuestas abiertas en *power chords* de tres notas. La G1 em-pieza sola y la G2 entra al unísono en el 13.