

PA
RA
JABCD

del Cuatro



EL ABCD DEL CUATRO

BECO DÍAZ

Aprenda a Tocar Cuatro
En Cuatro Horas...

...Pero Diarias!!!

DISEÑO CARATULA:
Juan Manuel Montoya

DISEÑO, EDICIÓN Y DIAGRAMACIÓN:
Rolando Ramos Torres

DIRECCIÓN DE ARTE:
Diego Echeverry



DIRECCIÓN GENERAL:
Beco Díaz

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra,
por cualquier medio, sin la autorización previa del editor.



Dedicado:
“A la memoria de Memorias”

¿Qué tendrá el cedro del cuatro,
tan seco y echando flor?

CONTENIDO

LIBRO A

- I - Prólogo
- II - Elementos para construir una historia del cuatro
- III - El Instrumento
- IV - Mecánicas de ataque
- V - Sistemas de acentuación
- VI - Acordes fáciles
- VII - Estructuras armónicas simples de golpes del joropo
- VIII - Estudio de escalas
- IX - Lectura armónica
- X - Lectura rítmica
- XI - Rutinas diarias de digitación
- XII - Repertorio

LIBRO B

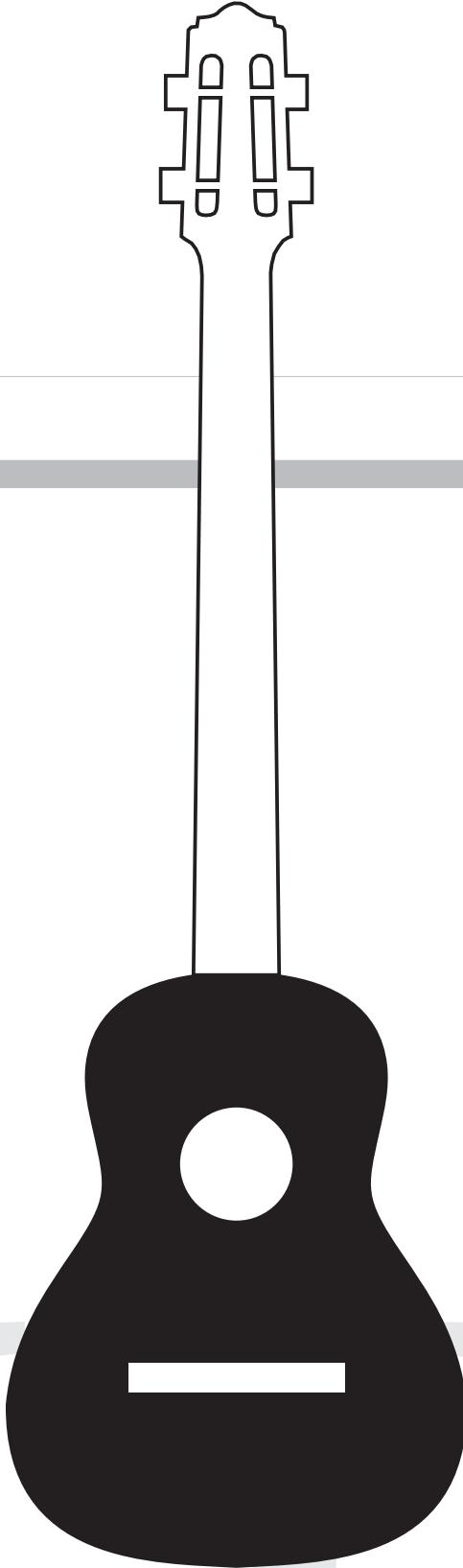
- I - Formación de acordes triada
- II - Formación de acordes de séptima de dominante
- III - Escalas mayores y su relativo menor
- IV - Arpegios mayores y menores
- V - Floreo doble y cacheteo
- VI - Estructuras armónicas compuestas de golpes del joropo
- VII - Rutinas diarias de digitación
- VIII - Repertorio

LIBRO C

- I - Triadas mayores y menores no naturales
- II - Escalas armonizadas en triadas
- III - Estructuras armónicas complejas de golpes del joropo
- IV - Transición de sistemas
- V - Inversiones de la triada y de la séptima de dominante
- VI - Rutinas diarias de digitación
- VII - Repertorio

LIBRO D

- I - Armonización de escalas a cuatro voces “tétradas”
- II - Encadenamientos armónicos sobre el diapasón
- III - Progresión II - V - I
- IV - Los modos griegos
- V - Otras bases
- VI - Sustituciones armónicas (Centros tonales)
- VII - Rutinas de digitación
- VIII - Repertorio



CONTENIDO

- I - Prólogo
- II - Elementos para construir una historia del cuatro
- III - El Instrumento
- IV - Mecánicas de ataque
- V - Sistemas de acentuación
- VI - Acordes fáciles
- VII - Estructuras armónicas simples de golpes del joropo
- VIII - Estudio de escalas
- IX - Lectura armónica
- X - Lectura rítmica
- XI - Rutinas diarias de digitación
- XII - Repertorio

BRA
LIBRO

I. PRÓLOGO

“Pa’ mi la música de cuerda”, decían “los viejos de antes”, los que fabricaban las cuerdas de su cuatro sabanero con “tripas de gato” y/o “tendones de culebra amarilla”. Aquellos que al desconocer las notas musicales se regían en las “pisadas” o acordes del instrumento, con nombres impuestos por la tradición musical de músicos y juglares del Llano. Así, el acorde de La mayor era “pateperro”; Fa♯ menor, “peine”; Si menor, “pategarza”; Sol menor, “chumba de oso”; Mi mayor, “palo a pique”; La menor, “huella e danta”, algunos de los que recuerdo y que, como los demás, los fue absorbiendo la civilización.

El cuatro tiene, según los entendidos, como procedencia el viejo continente; pero para nosotros los llaneros es nuestro instrumento. El hace parte de la vida diaria de aquellos que sentimos el llano tan dentro como la misma sangre.

Y uno de ellos, de los que sienten el llano como su sangre, es Beco, el estudioso y metódico del instrumento que hizo parte de sí, para trasegar la difícil, pero hermosa vida del músico.

Gracias a nuestra virgen llanera, la de “Manare”, existen personas como Beco que se internan en los vericuetos de la investigación para entregarnos documentos de tanta magnitud como este libro, que nos adentra por el camino rial del entendimiento hacia el alma misma del “palo” que hace parte de nuestra idiosincrasia.

Agarre su cuatro “familia”, lléveselo al pecho, y acarícielo, que poco a poco se anda lejos, y Beco tiene toda la paciencia en su alma de educador, para enseñarnos el ABCD en el aprendizaje del cuatro...

Cholo Valderrama

Quise dedicar este texto a la memoria de mi padre Guillermo Díaz Estrada o "Memorias" como sus mejores amigos lo llamaron. Fue él quien despertó en mí el amor por la música y en especial por el joropo. Poseo recuerdos muy gratos de cuando siendo niño, me llevaba a Villavicencio a ver y escuchar el festival Internacional del Joropo o el de la Canción Colombiana, ahí se despertó en mi ese gusto por la cultura; en esa comunicación silenciosa con mi viejo, entendí lo que me quería decir, pues él nunca impartió cátedra, enseñó con el ejemplo y aunque mi praxis fue tardía, el amor siempre estuvo presente. Gracias padre.

En este documento recojo parte de una investigación que hice en el año 1998, siendo becario del Fondo Mixto de Cultura de Boyacá y cofinanciada por el Fondo Mixto de Casanare, que llamé El Cuatro su Ser y su Hacer; el numeral II del libro A esboza los principales conceptos que sobre la historia de nuestro cuatro han quedado registrados en los libros, así como también lo que me contaron los poseedores del conocimiento más antiguo en la tradición popular llanera.

He dividido este manual en cuatro libros que podrán ser estudiados en diferentes tiempos y orden un tanto aleatorio, si se quiere, dependiendo del ritmo de quien los use. Fueron escritos expresamente para desarrollarse al interior de la escuela de reciente creación en Yopal Taller Experimental de Artes TEA, por parte de la Alcaldía y la Fundación Círculo de Profesionales del Arpa y su Música CIRPA.

El ABCD del Cuatro no pretende ser un texto monolítico y está lejos de cualquier presunción de poseer la verdad absoluta, es solo una guía para mis alumnos, amigos e instrumentistas que como yo, estén interesados en ahondar en el conocimiento y contribuir a generar gusto por el cuatro que, en Colombia, hasta ahora comienza a surgir y posee un panorama literario desolador. Me ha motivado este ejercicio de escribir mis experiencias musicales y las de mis amigos o músicos que admiro, el hecho de no poseer material especializado para brindar un mejor camino que el que nosotros trasegamos, a los nuevos amantes del cuatro, que aunque pocos en Casanare y Colombia, poseen gran talento y llegarán algún día a otear las cumbres conquistadas por Hernán Gamboa, Fredy Reyna, Carlos Flórez, Cheo Hurtado y toda esa nueva generación de grandes cuatristas que dinamiza La Siembra del Cuatro en Venezuela.

Como todo manual es incompleto. Y tengo mi fe puesta en que todo el que se aproxime a él contribuya a complementarlo. Yo por mi parte ya comencé a enmendarlo...

Beco Díaz
El Yopal marzo de 2007

II - ELEMENTOS PARA CONSTRUIR UNA HISTORIA DEL CUATRO

Hacia el siglo XVI los términos vihuela y guitarra se confundían al punto que parecían uno solo, aunque Alonso de Mudarra aclara que cada guitarra se consideraba vihuela, pero no toda vihuela guitarra. Por vihuela se entendía el instrumento de cinco o más órdenes dobles, que se tocaba punteando, por guitarra solamente la de cuatro órdenes o cuerdas que se tocaba rasgueando, el tamaño de ésta última era menor que el de la vihuela. Esta guitarra permaneció entre el pueblo, mientras que la vihuela ocupó escalas sociales más elevadas, ganando privilegios en los tratados y estudios de la época. Las diferencias las hacían los entendidos en la materia, el observador común con el término vihuela denominaba cualquier tipo de guitarra.

En la guitarra de cuatro órdenes, la primera cuerda permanecía sencilla, los tres órdenes restantes eran dobles, totalizando así siete cuerdas o en algunos casos cada orden era simple para un total de cuatro cuerdas. Su interválica, de grave a agudo era: cuarta justa, tercera mayor, cuarta justa.

A

Ej1-A

B

Ej1-B

En las vihuelas de grave agudo: cuarta justa, cuarta justa, tercera mayor, cuarta justa.

Vihuela de cinco ordenes

Ej2

Si la vihuela era de seis órdenes se agregaba otra cuarta justa hacia los agudos.

Vihuela de seis ordenes

Ej3

Estos templos corresponden a los más frecuentes, dados por Alonso de Mudarra y Juan Bermudo. Observamos que si se quita a la vihuela de cinco órdenes el quinto orden o a la de seis el primero y el sexto, nos da una interválica igual a la guitarra de cuatro órdenes y a su vez una afinación idéntica a la del cuatro actual con primera aguda.

Ej4

El temple (A) del ejemplo 1, correspondería al temple de hoy con primera cuerda octavada, haciendo ceja en el tercer espacio, o sea una tercera menor arriba; el temple (B) del mismo ejemplo, correspondería igualmente al cuatro de hoy con ceja en el quinto espacio lo cual daría una cuarta justa arriba. Esto nos da pie para corroborar las apreciaciones hechas por Gerardo Arriaga en la guitarra renacentista en donde dice que la guitarra del siglo XVI se caracterizaba por su pequeño tamaño y siete cuerdas repartidas en cuatro grupos, el primero simple.

A estas afinaciones del ejemplo 1, se les conocía según Bermudo como guitarra afinada “a los nuevos” y la misma guitarra con la cuarta cuerda u orden un tono más bajo, se le llamaba “a los viejos”, o sea un intervalo de quinta justa entre el cuarto y el tercero orden. Hoy a ésta afinación se le conoce como “cuatro con cuarta en sol” o por algunos músicos de Casanare como “falso transporte” o “temple del diablo”.

Ej5

Hacia 1555 Bermudo propone como innovación la guitarra de cinco órdenes pero la guitarra de cuatro se siguió usando; aunque no aparecieran tratados directamente para ella, aparecían para vihuela que al quitarle los órdenes primero y sexto se obtenía la guitarra de cuatro. Dice Bermudo: “...la guitarra a los nuevos tiene todas las cuatro cuerdas en el temple y disposición de la vihuela común, que serán sacadas la sexta y la primera. Digo que si de la vihuela queréis hacer guitarra a los nuevos quitadle la primera y la sexta y las cuatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra...”

El número de trastes variaba, de acuerdo a datos iconográficos de portadas de los libros de Guillaume Morlaye y Simón Gorlier, publicados en París entre 1551 y 1553, en donde aparece una guitarra de siete clavijas, cuatro órdenes y ocho trastes; o en la declaración de instrumentos de Bermudo: “....comúnmente suelen poner a éste instrumento diez trastes y es un medio bueno...” “....Dichos trastes eran cuerdas de diámetro pequeño enrolladas en el brazo, posiblemente de tripa animal...” Gerardo Arriaga hace notar que

hasta nuestros días no ha llegado ningún instrumento original, estos datos se toman por analogía con la guitarra de cinco órdenes o de vihuelas antiguas conocidas hoy. La longitud de cuerda de la guitarra más antigua (1581) conocida hasta el momento (según Arriaga) es de 554mm, medida esta equivalente a un tiro de cuerda de un cuatro actual de 14 espacios. Dicha guitarra se encuentra en el Royal College of Music de Londres.

A finales del siglo XVI, en el Método para Guitarra Española y Vandola de Juan Carlos Amat, aún se hace referencia de la guitarra de cuatro órdenes, pero sobre la guitarra de cinco se escribió y estudiaron más músicos profesionales capacitados para entender el sistema de tablatura usado en ésta época para la música punteada. El Método fue reimpresso en el año 1639 y aparentemente tiene la última mención de la guitarra de cuatro órdenes en el viejo continente; métodos publicados posteriormente no hacen mención de dicha guitarra, es posible que como su uso se mantuviera para acompañamiento armónico por rasgueo, los tratadistas no la consideraran importante. La prueba de su uso contínuo está en todas las formas de guitarra de cuatro órdenes o cuerdas que aparecieron y mantienen vigencia en el nuevo mundo.

Las vihuelas (bajo éste nombre genérico, todos los instrumentos llamados así), llegaron a América durante la colonia y comenzaron a aclimatarse entre las gentes en los Andes y Costas, luego con los misioneros que hicieron su descenso a los llanos. El padre Juan Rivero en su libro “Historia de las Misiones de los Llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta”, dice que los primeros misioneros que entraron a la serranía de Morcote en Casanare, lo hicieron cerca de 1629.

En el mismo libro Rivero comenta que el padre José Gumilla bajó a San Ignacio de los Betoyes en el año de 1717. El padre Joseph Cassani dice que José Gumilla hizo tres intentos para la reducción de los anábilis, hasta conseguir en 1722 llevar trescientos hombres a la población de San Ignacio. Acerca de esta población Cassani escribe: "...la población de San Ignacio es una de las mayores, y mejores que hay en los llanos, no solo por lo numeroso y bien ordenado de su gobierno, sino por lo fervoroso de la religión y culto divino. Celébranse los divinos oficios con veneración y con lucimiento: los indios han aprendido a tocar muchos géneros de instrumentos, chirimías, flautas diversas, clarines, clavicordios, guitarras, harpas y al fin, todas aquellas habilidades, que ha habido oportunamente que enseñen los españoles..." Esta mención de la guitarra es una de las más antiguas que se conoce en ésta época en territorio colombiano. Se sabe que en Santo Regis del Guanapalo (Casanare), existía una escuela pública en que se enseñaba “la solfa”.

Con fecha de 1831 y editorial inglesa, aparece la trilogía de volúmenes atribuidos a dos oficiales británicos, Coronel William D. Mahoney y capitán Richard Longeville Vowel, en cuyo tercer volumen “Tales of Venezuela – The Savannas of Varinas”, aparecen citas de la guitarra con dos variantes: la vihuela y el tiple, señalando a la primera como una

especie de guitarra pequeña y al tiple como un equivalente de la vihuela, de cuyo uso dicen, es muy arraigado en el campesinado e inseparables compañeros del arpa.

En el libro “El Llanero”, atribuido al venezolano Rafael Bolívar Coronado aparecido en 1846 aproximadamente, encontramos la siguiente descripción: “...la guitarra del llanero es pequeña y rústica, con cuatro cuerdas forjadas por su mano con tripas de recental. Los trastes en número de diez y ocho, van incrustados en el cuello del instrumento y fuertemente adheridos con gomas resinosas extraídas del árbol del paraguatán. Estos trastes son de piel de toro, que sometidos a la acción del sol durante quince o veinte días, llegan a adquirir tal solidez que lastiman los dedos no habituados a oprimirlos...”

Bolívar en su libro deja ver claramente que es un profundo conocedor del llanero y su entorno. Al no mencionar a este instrumento como cuatro, podemos inferir que sencillamente aun no se le denominaba así o se usaban varios términos y él prefirió usar el de guitarra, más universal que tiple, cuatro o guitarrilla.

En la primera recopilación de poesías populares venezolanas publicada en Alemania en la revista “Globus” de 1870 por Adolfo Ernst, alemán nacionalizado venezolano, se hace mención de una pequeña guitarra de cinco cuerdas, posiblemente podría corresponder a un cuatro con cuerda duplicada, a un cinco de los que aun hoy existen o a un cuatro y media que también se usa en Venezuela. Cabe señalar aquí la descripción que del tiple hace José Caicedo Rojas hacia 1849: “...por lo regular llevan cuatro cuerdas de tripa (...) estas cuatro cuerdas tan altas o agudas como lo permite la extensión del instrumento, están templadas como las cuatro primeras de la guitarra: mi, si, sol, re; pero siendo demasiado grave ésta última para que pueda distinguirse con claridad su sonido, se re-quinta ordinariamente, bien subiéndola una octava, hasta re agudo, o bien agregándole otra cuerda en dicho re...” Al agregar dicha cuerda quedaría el instrumento de cinco cuerdas y parece ser que esto era una práctica común no solo de esta época sino también del siglo XVI en el viejo continente. Hoy existe un instrumento en Venezuela al que se le llama cuatro y media por tener una cuerda que va de la puntezuela a una clavija improvisada que atraviesa el tacón con altura fija y que sirve como pedal, además existe otro instrumento que llaman cuatro de cinco cuerdas que tiene la cuarta cuerda duplicada a la octava, cuyo tamaño es similar al de la descripción de Caicedo y a los dibujos del tiple hechos por Ramón Torres Méndez, que para la misma época ilustraba las páginas de los periódicos locales en Santafé de Bogotá.

En el escrito de Caicedo Rojas son muchas las similitudes del tiple que describe con el cuatro que se usó hasta 1970, su tamaño por ejemplo: “...no excede en su mayor longitud de dos tercios de vara, los más pequeños tienen un poco más de una...” dos tercios de vara corresponden a 60 cm; “...cuatro cuerdas de tripa blancas, coloradas, verdes o negras de las que fabrican en el país...”, las formas de entristrado y rasgueado, podrían estar describiendo el cuatro de fabricación venezolano o colombiano que se tocó hasta

los setenta.

Las primeras menciones (conocidas por mí) del instrumento ya como cuatro en Venezuela, venimos a encontrarlas hacia 1890 en el libro “Peonía” de Manuel Vicente Romero García, en las coplas que dicen:

*“De noche cojo mi cuatro
y le saco muchos versos
y ella paga mi cariño
con un enjambre de besos.”*

*“Y no anden haciendo bulla
con un cuatro destempla’o;
porque pueden encontrarse
con un ñaure encabulla’o.”*

Las palabras guitarra, guitarrita o guitarrilla como lo podemos constatar en voces de músicos viejos, en coplerío antiguo o en escritos que hablan del tema, se referían algunas veces al mismo cuatro; hoy en día en algunas regiones del llano colombo – venezolano se suelen llamar así. Por tal razón pensamos que las menciones hechas en “Peonía”, se refieren a nuestro instrumento en cuestión: “...eran peones ganaderos que regresaban de Caracas para el Gúarico Oriental y que de costumbre, llevaban la guitarra y las maracas...”

*“Con el permiso de ustedes,
señores y caballeros;
al son de mi guitarrita
voy a sacar unos versos.*

*Al son de mi guitarrita
voy a sacar unos versos:
para que sepan las niñas
como cantan los llaneros”.*

En la recopilación de coplas de Pedro Montesinos, publicada en la revista “Miscelánea” de Barquisimeto en el año 1905; compilada luego en su totalidad bajo el nombre de “Cancionero de Montesinos” en la Revista Venezolana de Folclor de junio de 1947, podemos constatar el hecho de la denominación de guitarra, guitarrita y cuatro para un mismo instrumento. De hecho sabemos que para esta época ya se conocía a nuestro instrumento con el nombre de cuatro.

*“Ayúdame guitarrita
ayúdame, cuatro cuerdas,
que quiero cantar ahora
para recordar mi tierra”*

*“Guitarrita mi guitarra,
tiene boca y sabe hablar
ojos son los que le faltan
para ayudarme a llorar.”*

Possiblemente la primera mención en Colombia del instrumento como cuatro sea la que aparece en el libro “Idiomas y Etnografía de la Región Oriental de Colombia” de Fray Pedro Fabo de María, editado en 1911, en donde se refiere a los cantos de los negritos destinados para época navideña, dice: “...Estas composiciones me parecen magistrales en su clase; hoy que las leo a larga distancia de donde las oí cantar a un grupo de negritos enmascarados que llevaban instrumentos musicales, como charrascas, zurrucos,

maracas, cuatros y tiples, se me estremecen las carnes de gusto..." más adelante refiriéndose a la fiesta criolla "...Reúñese un grupo de llaneros en algún corredor de los hatos o bajo copudos árboles que crecen en los patios de las casas ó en cualquier lugar destinado al baile, y rasgueando el cuatro y el tiple e imprimiendo a las charrascas y maracas un compás y golpeteo tan raro y original..."

Los escritos del padre Fabo nos dejan claro también el hecho de que el cuatro formaba parte de los aguinaldos navideños en los Llanos Orientales de Colombia, así como de la música de joropo, el seis, el corrio, el seis por numeración y el zumba que zumba.

*"Me gusta cantar el seis
por las revueltas que tiene,
que si no lo canto este año,
lo canto el año que viene;
porque tengo mas cormijo
que el caimán del caño Irtuene"* (Pág. 213)

*"Una muchacha me dijo
que me daba el corazón
pero era si le cantaba
el seis por numeración"* (Pág. 229)

Se puede constatar en el libro "Corridos y Coplas" del padre Ricardo Sabio que en los Llanos Orientales de Colombia también aparecía la guitarra haciendo parte de la instrumentación característica de la región, entre los años 1930 y 1940, fecha en que calculamos el misionero realizó sus jornadas por territorio llanero. Durante toda la obra, Sabio hace mención de la guitarra y del cuatro, sobrentendiendo en éste hecho que el padre distinguía muy bien los dos instrumentos. De las menciones hechas al cuatro en las coplas y corridos recopilados por él, podemos decir sin temor a equivocarnos, que se venían escuchando en voces de los copleros y cantadores desde unos años atrás a esta fecha. Lo que llama la atención es el hecho de que algunos músicos o informantes viejos y otros relativamente jóvenes entrevistados recientemente en Casanare, conocieran el cuatro hacia los años sesenta y que en lugar del cuatro el instrumento destinado al acompañamiento fuese el tiple de doce cuerdas llamado comúnmente "guitarro" o la guitarra de seis cuerdas; lo cual quiere decir que el uso del cuatro no fue generalizado en todo el territorio llanero. La expansión de su uso comenzó más tarde con el intercambio comercial ganadero de Casanare y Meta con Arauca y Venezuela, debida también al hecho de la huida de muchos llaneros colombianos al hermano país por causa de la violencia de la década del cincuenta y por último al auge de la discografía y la radiodifusión.

En entrevistas realizadas he corroborado la teoría del uso sectorizado del cuatro en territorio llanero colombiano. Los músicos e informantes que entrevisté hace 8 años: José Elpidio Leva Guio, Gabriel López, Jorge Albarracín, Kalisto Monquirá, Pedro Flores, Nazario Humos, Jorge Elieser Silva, José Angel Marquofoi, mayores de 60 años todos, el historiador Guillermo Díaz Estrada de 90 años y otros, concuerdan al decir que conocieron el cuatro a comienzos de los 60; en cambio en Arauca los músicos Pedro Herrera y Juan Paredes, dicen que el cuatro ha estado con ellos desde niños.

ABCD DEL CUATRO

El cuatro de comienzos de este siglo mantuvo la misma interválica de la guitarra y de la vihuela sin el quinto orden del siglo XVI y al igual que en aquel siglo las alturas de sus cuerdas también fueron relativas hasta volverse frecuente el uso del LA 440 Hz; el cuatro se acomodó al temple del instrumento mayor (arpa, bandola, etc.), a la calidad del material de sus cuerdas, a la facilidad de digitación de sus acordes y a las tonalidades escogidas para el canto, por tales razones se encontraron cuatros con diferentes afinaciones, algunas de ellas aún practicadas entre los músicos campesinos y profesionales. El uso del instrumento se generalizó por todo el territorio llanero colombiano incrementándose el número de intérpretes, su construcción poco a poco ha venido ganando calidad, el intérprete ha venido especializándose y tomando su interpretación como único oficio, hecho que le está permitiendo su profesionalización.

III - EL INSTRUMENTO

A - PARTES



Fig1. Partes del Cuatro

Del cuatro descrito por Rafael Bolívar Coronado en su libro “El Llanero” al cuatro de hoy, hay recorrido un amplísimo trecho; aunque la estructura se mantiene, cada una de sus partes ha mejorado hasta lograr un instrumento acorde con las necesidades actuales.

El cuatro es un cordófono de la familia de las guitarras, su longitud total es un tanto variable, pero podríamos decir - exceptuando la nueva tendencia de cuatros de concierto de 16, 17 y hasta 22 espacios - que va desde cuatros de 70 cm. a 86 cm., desde el comienzo de su caja armónica hasta el final de su cabeza. Un cuatro que oscile entre estas longitudes es universalmente aceptado en el medio, sus variantes obedecen a los moldes de los constructores y a los gustos estéticos o necesidades musicales y acústicas de los músicos.

En la *cabeza* del instrumento están incrustadas las cuatro clavijas mecánicas encargadas de controlar la altura de sus cuatro cuerdas. En el punto donde termina la cabeza y comienza el *diapasón* se encuentra la *cejuela* que bien puede ser de madera, hueso o pasta, siendo la más común esta última, ella se encarga de distribuir la distancia entre cuerdas y establecer su recorrido hasta el punto de amarre inferior llamado *puntezuela*; entre estos dos puntos recae también la responsabilidad de nivelar la altura de las cuerdas y su uniformidad, una altura recomendable de la cuerda oscila entre 5 y 7 mm, (tomada en la región de la *sobretapa*), por encima de esta medida el instrumento no es apto para la mecánica de ataque y con menos de 5mm posiblemente se golpearían sus cuerdas al ser pisadas contra las barras metálicas o *trastes*, lo que se conoce como “trastear”. El número usual de trastes para el cuatro ha sido de 14 lo que nos da obviamente 14 *espacios* desde la cejuela hasta el comienzo de los *aros*, punto que se denomina *tacón* y cumple la función de unir el *brazo* del instrumento con la *caja de resonancia*. Sobre el brazo encontramos una tableta más delgada y resistente llamada *sobrepunto* y sobre ella se hace la distribución del entrastado. Los *aros* le dan la forma particular de ocho, y unen las dos *tapas* que se denominan superior (la de enfrente) y posterior, sobre la tapa superior encontramos la *sobretapa* que cumple la función de proteger la tapa, ella debe ser de madera resistente para soportar el paso de las uñas, además la sobretapa nos da la ubicación óptima desde donde se debe tocar rasgueando para la obtención de un buen sonido. En el ancho inferior de la tapa superior encontramos la *puntezuela* que cumple la función de amarre y alineamiento de las *cuerdas*. Dentro de la caja de resonancia encontramos una tira de madera algunas veces dentada, llamada *cordón*, cuya función es brindar mayor área de pegue para mayor solidez entre tapas y arcos. El cuatro tradicionalmente no llevaba el *abanico armónico* dentro, (este abanico son barras muy delgadas pegadas dentro de la tapa superior en puntos estratégicos con el fin de reforzar o eliminar armónicos), algunos constructores de ahora experimentan con dicho recurso tomado de la guitarra de concierto, aunque la mayoría de los más importantes *Luthier* en Venezuela no están de acuerdo con los resultados acústicos del cuatro con barras armónicas. La *caja de resonancia* es un todo formado por arcos y ta-

pas, responsable del sonido, tiene una *cintura* que corresponde a las curvas de los aros, un *ancho inferior* y un *ancho superior*. La tendencia común ha sido la de ir ampliando la *longitud de cuerda*, si comparamos con un cuatro antiguo nos daremos cuenta de su crecimiento. El sonido de nuestro cuatro, al poner en movimiento las cuerdas sale por la *boca* u *ombligo* como también se le conoce. Suelen adornarla con una *roseta* a su alrededor conocida como *taraja*.

A continuación hago referencia a algunos de los nombres con que popularmente se conocen las partes del cuatro:

CEJUELA:	Ceja, puente.
BRAZO:	Mango, pescuezo, cogote, cuello, mástil.
SOBREPUNTO:	Diapasón, chapazón, yapazón, reparto, entrastadura, trastera o trastiera.
TRASTES:	División de espacio, barras.
ESPACIOS:	Suelen llamarles trastes.
TACÓN:	Quilla, mango, taco, pie español.
TAPAS:	Superior: arriba. Posterior: abajo, fondo, atrás, trastapa.
BOCA:	Ombligo.
PUNTEZUELA:	Burro, puente.
CUERDAS:	Encordado, encordadura. <i>Primera SI</i> : algunos la llaman tercera. <i>Segunda FA#</i> : se le llama prima, algunos la llaman primera. <i>Tercera RE</i> : algunos la llaman segunda. <i>Cuarta LA</i> : bordón.
SOBRETAPA:	Golpeador, chapa, mediatapa.
AROS:	Costillas.
CINTURA:	Ancho de sobaco.
CABEZA:	Pala
REFUERZO INTERNOS:	Tacos, cinta, tamborete, zoquetillo en cadena, cerco.
REFUERZO INTERNO DE LA BOCA:	Cachetera.

B - USOS

A nuestro instrumento se le conoce como **Cuatro Llanero** por ser los llanos colombo-venezolanos: Casanare, Vichada, Meta, Arauca, Guarico, Apure, Barinas, Cojedes y Portuguesa, la zona en donde más se le usaba y el joropo la música a que ha pertenecido, pero esto ha cambiado en los últimos tiempos y sobretodo en Venezuela, país en el que se le está empleando en casi la totalidad de su territorio, incluyendo la parte

insular, en música de diversa índole y variados metros musicales tales como el merengue, la danza y la gaita, el vals, el bambuco, el son y hoy en día , en ambos países, hace incursiones en músicas de formato nuevo conocidas como “*de fusión*” o “*ensamble*” en donde se toman elementos de la tradición y se mezclan con músicas de otros contextos como el jazz, el rock, o de la tradición popular de otros países, dando como resultado sonoridades novedosas.

Al cuatro se le conocen tres formas de ser interpretado: Como armónico de acompañamiento, melódico y ritmo-melódico-armónico. La primera como su nombre lo indica se usa para acompañar mediante acordes y rasgueos a instrumentos “*mayores*” como el arpa, la bandola o la voz humana entre otros, la segunda forma tiene dos variantes que son: una sola línea melódica punteada para ser acompañada bien sea por otro cuatro o cualquier otro instrumento armónico y una línea melódica que va acompañada por una segunda o tercera voz punteadas o en arpegios que van formando homofonía, en esta segunda clasificación de interpretación del cuatro los instrumentistas suelen alternar esta técnica con *Rasgueos, Floreos y Cacheteos* que enriquecen y dan variedad a la obra.

La tercera forma de uso es quizá la más completa y compleja que nuestro cuatro permite y consiste en conjugar a un mismo tiempo tres elementos sustanciales de la música que son el ritmo, la melodía y la armonía para crear piezas instrumentales de carácter solista; esto quiere decir que la melodía se acompaña en el mismo instrumento y a su vez se enriquece con efectos rítmicos y tímbricos.

Un buen cuatrista debe aprender a manejar estas tres maneras de interpretar el cuatro para hacerse competente en lo que acontece musicalmente hoy en Colombia y Venezuela.

Observación: Dice la historia reciente que el creador de esta técnica de interpretación fue el maestro **Hernán Gamboa**, de quien tomó conocimientos **Asdrúbal “Cheo” Hurtado** considerado por nosotros como el mejor cuatrista del mundo; ambos nacidos en Ciudad Bolívar, Estado Bolívar en Venezuela.

De los estilos melódicos es grato recordar a los hermanos Chirinos, a don Jacinto Pérez, Roberto Tood, Alí Agüero, Fredy Reyna, quienes, entre otros, nos abrieron este maravilloso mundo del cuatro.

C - AFINACIONES

En Colombia aprendimos una sola manera de afinar el cuatro, aunque los músicos antiguos aun recuerdan otros “*Temples*”. A esta afinación se le conoce como temple **Natural** y en Venezuela como “*Cam-Bur-Pin-Tón*” y es la siguiente:

	① Si ② Fa# ③ Re ④ La
--	-------------------------------

El número dentro del círculo es el número de cuerda, siendo la primera la cuerda que queda abajo al momento de ubicarlo para ser tocado por personas diestras, la ②, ③ y ④ en dirección ascendente hacia la cara. *Nota.* El Fa# (sostenido), la cuerda más delgada, es conocida también como prima.

El cuatro usado para puntearse a manera de guitarra del renacimiento y cuyo principal intérprete, investigador y pedagogo fue el desaparecido maestro **Fredy Reyna**, maneja la siguiente afinación conocida como cuatro en si bemol con primera octavada:

	① La ② Mi ③ Do ④ Sol
--	-------------------------------

Si a este temple le subiéramos un tono a cada cuerda obtendríamos el mismo temple Natural o *Cam-Bur-Pin-Tón* pero con la primera cuerda una octava arriba o sea la misma nota pero al doble de su frecuencia (Hz). Ejemplo:

	① Si ② Fa# ③ Re ④ La
--	-------------------------------

Otro temple usado con frecuencia en el llano colombiano por los músicos antiguos fue conocido como **Temple Del Diablo** y consistía en descender en un tono la cuarta cuerda del cuatro en temple Natural o *Cam-Bur-Pin-Tón* y es el siguiente:

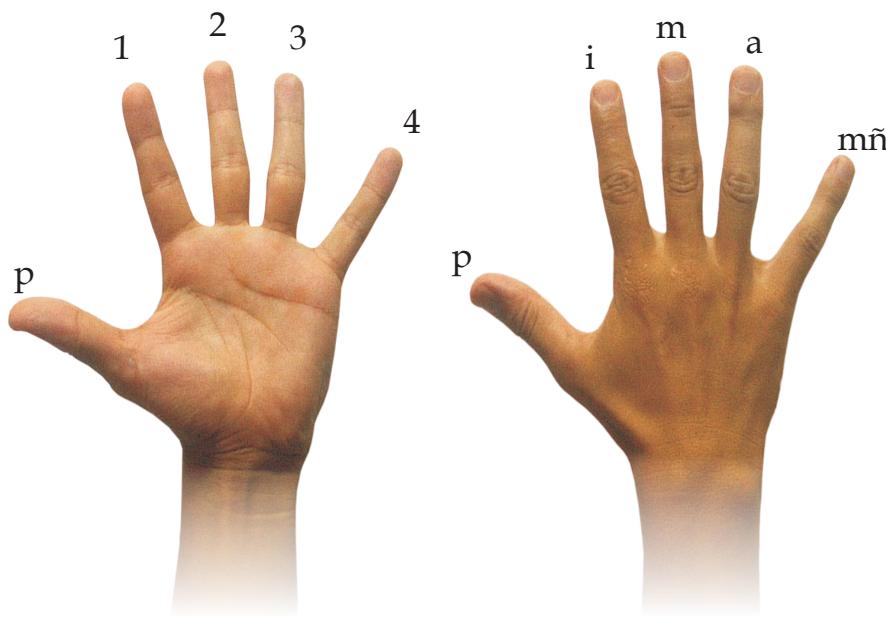
	① Si ② Fa# ③ Re ④ Sol
--	--------------------------------

Revisando la historia, esta forma de afinación existía para el siglo XVI y se conoció como **Temple a los Viejos**.

Tanto en Colombia como en Venezuela se manejaron muchas formas de afinar el cuatro que son motivos de investigación, pero las que se estandarizaron fueron las dos que enunciamos de primeras. Nosotros manejaremos para nuestro aprendizaje el temple Natural o *Cam-Bur-Pin-Tón*.

IV - MECÁNICAS DE ATAQUE.

Para designar nuestras manos, dedos, cuerdas, espacios, dirección del ataque, etc., usamos códigos que vamos a ir aprendiendo a manejar con solvencia en el transcurrir de este método.



Designación de los dedos de las manos

Los dedos de las dos manos los designamos así:

Mano Izquierda (mi)

- (p)Pulgar
- (1)Índice
- (2)Medio
- (3)Anular
- (4)Meñique

Mano Derecha (md)

- (p)Pulgar
- (i)Índice
- (m)Medio
- (a)Anular
- (mñ)Meñique

Los estudiantes diestros colocan su mano izquierda sobre el diapasón para hacer acordes o puntear y la mano derecha para pulsar o rasguear las cuerdas.

Recomendaciones: Cuando vamos a formar acordes o a puntear sobre los espacios del diapasón, es importante mantener el brazo, antebrazo, muñeca y dedos en la curvatura natural que da la extremidad. No debemos permitir que la muñeca o los dedos se flecten hacia adentro en sus articulaciones pues esto ocasiona tensiones y malformación en el sonido.

El brazo derecho debe colocarse casi paralelo a las cuerdas bien sea para pulsarlas o rasguearlas.

Nuestro cuerpo debe estar en perfecto reposo, los hombros y brazos relajados, los dos pies puestos sin cruzarse en el piso y nuestra columna recta.



Posición Mano Izquierda



Posición Brazo Izquierdo



Posición Brazo Derecho



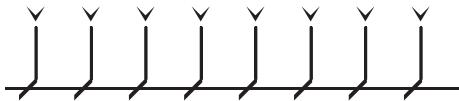
Posición para Cuatro Rasgueado



Posición para Cuatro Punteado

ABCD DEL CUATRO

Para comenzar a dar soltura a nuestras manos estudiaremos el golpe descendente en pulsos de negra con cuerdas al aire.



Pulso: Sucesión de eventos regulares que determinan la velocidad de la pieza musical, un pulso natural es el latido de nuestro corazón, un pulso artificial es el segundero de un reloj.

Podemos tocar estos pulsos con las manos, pies, silbido, silabas, etc. Y luego con nuestro cuatro.

Existen muchas canciones que nos servirían para estudiar el pulso pues en la gran mayoría de la música del mundo el pulso está implícito, hemos escogido la canción “**Cuatro Pollitos**” de **Iván Pérez Rossi** para que acompañes con pulsos descendentes de negras. (Ver melodía y armonía en el numeral XII - Repertorio).

Ritmo Real $\frac{2}{4} \parallel$: Cua tro po lli tos tie ne cris ti na u no que can ta, o tro que

Cuatro en Pulso $\frac{2}{4} \parallel$: D A7

R 8: tri na, o tro que to ca la ban do li na yel o tro to ma la me di ci na

C: D D7 G A7 D A7 D

Cuando tengas el pulso bien tocado intentalo omitiendo los primeros tiempos, esto nos produce lo que se llama el contratiempo.

Cuatro en Pulso:



Para aprender la base de acompañamiento debemos tener en cuenta la siguiente postura de la mano derecha:



El pulgar debe descansar sin tensión alguna sobre la primer falange del dedo índice con su articulación hacia fuera los demás dedos deben estar en circulo lo cual permitirá que la región de ataque sea la cara de las uñas de los dedos índice medio para los golpes descendentes (▼) y pulgar para los ascendentes (^).

En la base de acompañamiento del joropo, el cuatro posee un ataque muy particular que nosotros llamamos “*golpe apagado*” (en algunas regiones de Venezuela le dicen “*el trancao*”) para diferenciarlo del “*golpe abierto*”, este golpe apagado consiste en hacer sonar las cuerdas como un efecto de percusión, sin alturas, para lograrlo debes pasar la cara de la uña del dedo pulgar casi perpendicular a las cuerdas iniciando en la primera cuerda con una curva ascendente de la muñeca que permitirá que los dedos índice medio anular y meñique ahoguen las alturas y produzcan el efecto de percusión requerido. Cuando el golpe apagado es descendente, rasgas primero con las uñas de los dedos anular , medio e índice y ahogas las alturas con el lado exterior del dedo pulgar.



Posición antes del apagado ascendente



Posición después del apagado ascendente

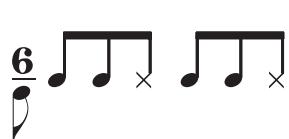


Posición antes del apagado descendente



Posición después del apagado descendente

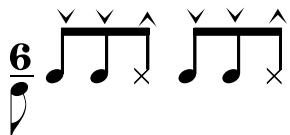
La base de acompañamiento tiene seis eventos, dos de los cuales son apagados y los restantes abiertos. Se grafican así:



= Golpe Abierto
 = Golpe Apagado

ABCD DEL CUATRO

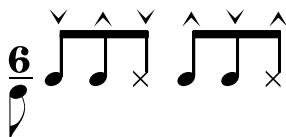
Cuando la base de acompañamiento es sencilla la dirección de ataque es:



Los dos golpes apagados van hacia arriba y los cuatro abiertos hacia abajo.

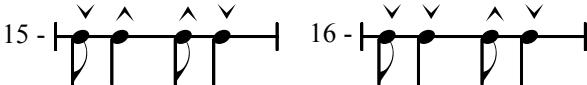
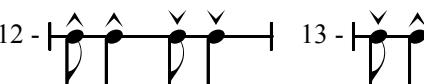
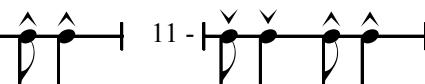
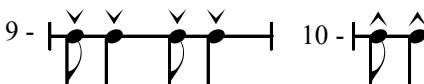
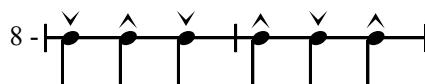
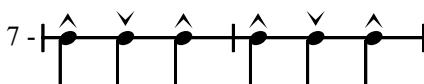
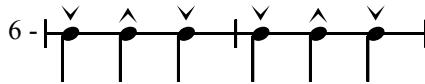
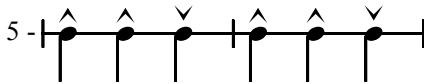
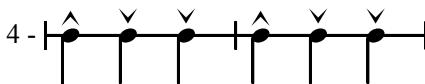
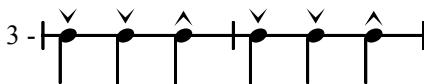
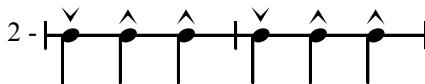
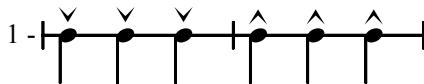
Y si es base doble cada evento alterna la dirección de la mano.

La onomatopeya “Ta-Ta-Chi”, nos presta gran ayuda para internalizar la sonoridad de la base de acompañamiento del joropo.



La sonoridad de la base debe ser equilibrada, cada golpe abierto y cada apagado debe sonar con la misma intensidad y color, sea ascendente o descendente el movimiento.

Ejercicios:



Estudiar con cuerdas al aire y luego sobre acordes sencillos

Para puentear el cuatro, se manejan dos mecánicas de ataque que son la pulsación levantada y la apoyada. Veámos:

Pulsación Levantada: Los dedos índice, medio o anular atacan la cuerda y siguen la dirección natural del dedo que va hacia el centro de la mano; cuando el que ataca es el dedo pulgar, la primera articulación debe desplazarse hacia el dedo índice quien debe estar siempre atrás del pulgar. Procure no hacer sonar sino la cuerda que necesita.

Pulsación Apoyada: Se usa para los dedos índice, medio y anular y su objetivo es lograr un sonido más redondo, compacto y de mayor intensidad. Consiste en que luego de pulsar la cuerda el dedo va a reposar en la cuerda inmediatamente superior. Por su carácter los dedos emplean mas carne y menos uña que en la pulsación levantada, lo cual da ganancia en intensidad pero resta velocidad. *Objetivo:* Aprender a manejar juntas pulsaciones.

Ejercicios:

Con pulsación levantada y luego apoyada sobre pulsos de negra.

*Las dos barras con los dos puntos al final significa que el segmento se debe repetir.

1 -	$\begin{array}{cccc} \textcircled{4} & \textcircled{3} & \textcircled{2} & \textcircled{1} \\ p & i & m & a \end{array}$		
2 -	$\begin{array}{cccc} \textcircled{4} & \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{3} \\ p & a & m & i \end{array}$		
3 -	$\begin{array}{cccc} \textcircled{4} & \textcircled{2} & \textcircled{3} & \textcircled{1} \\ p & m & i & a \end{array}$		
4 -	$\begin{array}{cccc} \textcircled{4} & \textcircled{2} & \textcircled{1} & \textcircled{3} \\ p & m & a & i \end{array}$		
5 -	$\begin{array}{ccccccc} \textcircled{4} & \textcircled{3} & \textcircled{4} & \textcircled{2} & \textcircled{4} & \textcircled{1} & \textcircled{4} \\ p & i & p & m & p & a & p \end{array}$		

Recomendación para el instructor: Use el metrónomo con sus alumnos a tiempos lentos y vaya incrementando en la medida de los logros. Para practicar los golpes apagados hágalo primero fuera del contexto de la base, luego dentro de la base sencilla muy lento y por ultimo en la base doble. La experiencia me ha enseñado que el golpe abierto y el apagado ascendentes son los más difíciles de lograr.

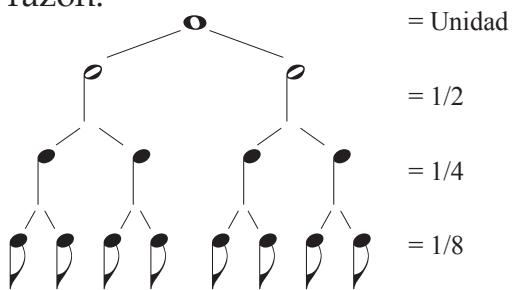
V - SISTEMAS DE ACENTUACIÓN

En el joropo existen dos regímenes de acentuación que se conocen como:

A - POR CORRIO

B - POR DERECHO

En el numeral anterior vimos que la base de acompañamiento se compone de seis eventos, con un valor correspondiente a la corchea cada uno. A estos eventos los llamamos **Tiempos**. La corchea es la octava parte de la unidad que es la redonda por la siguiente razón:



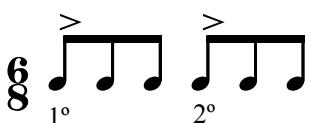
La base de acompañamiento constituye un valor determinado como un compás, o sea que las seis corcheas forman un compás que se enuncia como seis octavos así:



6 = Número de tiempos por compás

8 = Figura correspondiente a la octava parte de la unidad

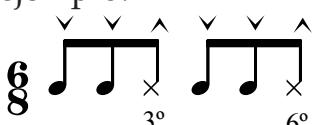
El compás está demarcado por dos líneas verticales y dentro de él, en este caso específico, se nos presentan dos acentos el principal ubicado al comienzo del compás o sea en el primer tiempo y primer pulso el secundario en la cuarta corchea correspondiente al segundo pulso.



1º = Acento Principal. 1er Pulso

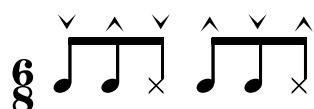
2º = Acento Secundario. 2º Pulso

Cuando el cambio armónico que corresponde a un diseño melódico específico se hace sobre el primer golpe abierto y el golpe apagado esta sobre tercer y sexto tiempo se dice que la base de acompañamiento y el sistema de acentuación está en *por corrio*, ejemplo:



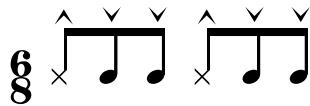
Nota: El primer tiempo es un golpe abierto descendente

Base Sencilla por Corrio



Base Doble por Corrio

Y cuando sobre el primer y cuarto tiempo colocamos el golpe apagado y los cambios armónicos se efectúan sobre el primer golpe apagado, la base de acompañamiento está en *por derecho*.



Nota: Golpe apagado en el primer y cuarto tiempo

Base Sencilla por Derecho

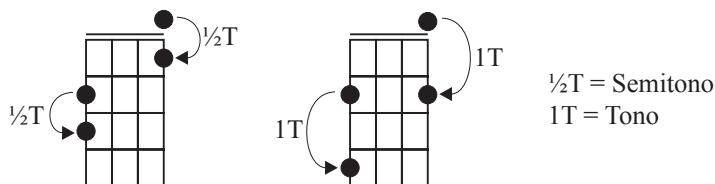


Base Doble por Derecho

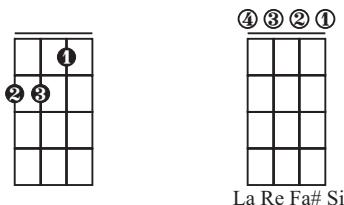
En el numeral de estructuras armónicas de golpes básicos con las estructuras del seis y el pajarillo entenderemos mejor las bases de corrio y por derecho.

VI - ACORDES FÁCILES

En nuestro cuatro y cualquier otro instrumento de diapasón y trastes, la medida mínima de distancia acústica es el semitono o medio tono, que se dá de un espacio a otro o de la cuerda al aire al primer espacio. El tono está formado por dos semitonos. Veamos:



Llamamos **MAPA** al diagrama del diapasón del instrumento y a las posiciones que dibujamos en el.



ACORDE se denomina a la superposición de un mínimo de tres voces con un orden lógico que suenan a un mismo tiempo.

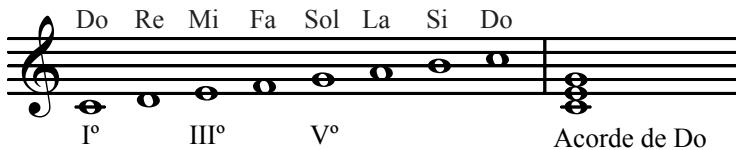
Las tres voces en orden lógico corresponden al primer, tercer y quinto grado de una escala determinada. Lo explicaremos en la escala de DO que conoces:

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
Iº	IIº	IIIº	IVº	Vº	VIº	VIIº	VIIIº

Si tomamos estos tres grados (do, mi, sol) Iº, IIIº, Vº, Los superponemos y los hacemos

ABCD DEL CUATRO

sonar a un mismo tiempo estaremos formando el acorde de DO.

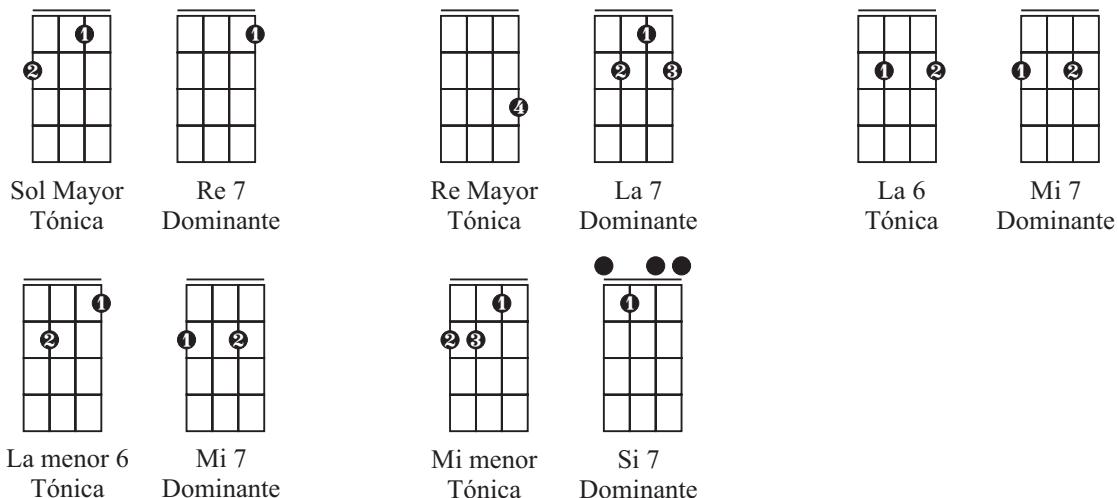


Así con cualquier escala mayor o menor.

Al primer grado de una tonalidad se le llama *tónica*, esta tónica es el principal grado dentro de dicha tonalidad, al que le sigue en importancia, el quinto grado, lo llamamos *dominante*. Si nos ubicamos en la tonalidad de SOL la escala será:

Sol – La – Si – Do – Re – Mi – Fa# – Sol

En donde la tónica será el primer grado o sea SOL y la dominante el quinto o sea RE



Observación: Para designar los acordes existe un sistema de letras y números muy antiguo que se llama cifrado, lo tienes que aprender a manejar y es el siguiente:

	Mayor	Menor	Agregado
La =	A	Am	A7
Si =	B	Bm	B6
Do =	C	Cm	C9
Re =	D	Dm	Dm75+
Mi =	E	Em	Em6
Fa =	F	Fm	Fm4susp
Sol =	G	Gm	Gm7

Cada grado de la tonalidad recibe un nombre:

- I = Tónica
- II = Supertónica o Submediante
- III = Mediante
- IV = Subdominante
- V = Dominante
- VI = Relativo menor o Superdominante
- VII = Sensible o Subtónica

VII - ESTRUCTURAS ARMÓNICAS SIMPLES DE GOLPES DEL JOROPO

Los golpes en la música llanera dentro de un enfoque armónico son estructuras que se repiten iguales acompañando una melodía variante.

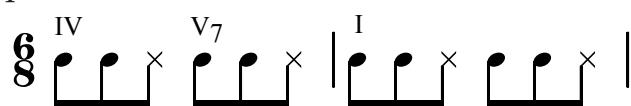
Una estructura armónica es una relación de funciones de la tonalidad. En los golpes que llamados básicos las relaciones las tenemos entre las funciones de tónica, dominante y subdominante o sea entre primer, quinto y cuarto grado de la tonalidad en que estamos.

I= Tonica – V= dominante – IV= subdominante

Los llamamos básicos por su relación armónica sencilla y por que un ciclo no supera los cuatro compases. En todos ellos un período melódico necesita muchos ciclos armónicos para adquirir su sentido. Son ellos:

Gaván <i>(Guacaba, Paloma y Gavilana)</i>	: V ₇ ✕ I ✕ :	Sistema por corrio – modo mayor o menor
Seis	: I IV V ₇ ✕ :	Puede estar en por corrio o en por derecho modo mayor
Pajarillo y Catira	: I _m IV _m V ₇ ✕ :	El golpe de pajarillo se puede dar en los dos sistemas y en modo menor, la catira únicamente es por corrio y en modo menor
Perro de Agua y Revuelta	: IV I V ₇ I :	Sistema por corrio – modos – mayor o menor
Chipola	: IV/V ₇ I : : IV I V ₇ I :	Sistema por corrio modos mayor y menor
	✕	Repetición del compás anterior

Este golpe de Chipola tiene dos partes A y A' en donde la parte A presenta un compás partido en las funciones de subdominante y dominante que debe leerse así:



Y una parte A' que no es otra cosa que el golpe de perro de agua o revuelta que sirve como cadencia. La misma estructura se toca en otros tres grados de la tonalidad que estudiaremos mas adelante.

ABCD DEL CUATRO

Seis numeroao
o Seis por
Numeración ||: I | \overrightarrow{D}
 $\overrightarrow{D} = \text{Dominante de la Subdominante. También se escribe V7 de IV.}$

Al seis **numeroao** en modo menor que le conoció en casanare como **Garipola**.

Ejercicios:

Llena las casillas vacías con el acorde que corresponda a la función armónica teniendo en cuenta la escala a que pertenecen, ponle el nombre al golpe y tócalo.

- 1- _____ ||: D₇ | ✕ | | ✕ :||
- 2- _____ ||: | D | A₇ | D :||
- 3- _____ ||: | G | A₇ | ✕ :||
- 4- _____ ||: | ✕ | Em | ✕ :||
- 5- _____ ||: G / A₇ | :||: | | A₇ | :||
- 6- _____ ||: Em | | | B₇ | ✕ :||
- 7- _____ ||: | A₇ | D | E₇ :||
- 8- _____ ||: / | A :||: | A | E₇ | :||
- 9- _____ ||: Em | | | B₇ | ✕ :||
- 10- _____ ||: Em | | Am | B₇ :||

VIII - ESTUDIO DE ESCALAS

Estudiaremos dos formas de hacer escalas que nos permitirán ir conociendo el diapasón del cuatro y manejando la teoría de escalas que debe complementarse en la clase de teoría. Pero recuerde que una escala mayor debe tener las siguientes distancias entre sus

grados: tono - tono - semitono - tono - tono - tono - semitono.

1. ESCALAS LINEALES: Sobre una sola cuerda.

2. ESCALAS TRANSVERSALES: Sobre tres cuerdas en el ámbito de un cuádruplo extendido.

Para tener en cuenta:

Tono = grado conjunto compuesto por dos medios tonos (dos espacios del cuatro)

Semitono = medio tono (de un espacio a otro)

Sostenido = sube en medio tono cualquier nota (\sharp)

Bemol = baja en medio tono cualquier nota (\flat)

Becuadro = anula la alteración anterior (\natural)

1. ESCALAS LINEALES:

1.1. Con fundamental en cuerda al aire: se pueden hacer las que corresponden a las cuatro cuerdas del cuatro.

1. Si $\textcircled{①}$

2. Fa \sharp /G, $\textcircled{①}$

3. Re $\textcircled{①}$

4. La $\textcircled{①}$

ABCD DEL CUATRO

1.2. Con fundamental pisada:

5. Do

6. Sol

7. E_b

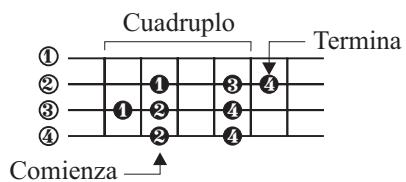
Digita la escala en el diapasón

8. B_b

Realizar el ejercicio completo

2.1. ESCALAS TRANSVERSALES:

Las realizamos en tres cuerdas inicialmente (②, ③ y ④) y al igual que en las escalas lineales manejamos un prototipo de digitación que podremos aplicar a cualquier escala.



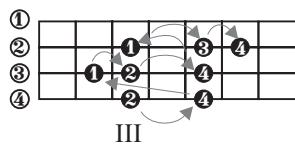
Si este prototipo de digitación lo aplicamos colocando el dedo dos en el tercer espacio de la cuarta cuerda obtendremos la escala de DO mayor.

Para tener en cuenta:

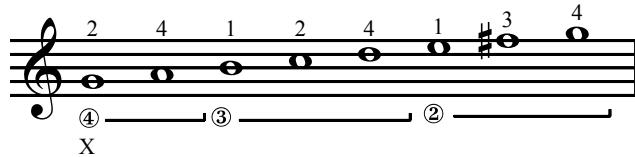
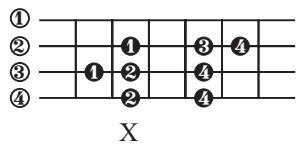
Número Romano (I, II, X) = Espacio

Numero arábigo = Dedos Mano Izquierda

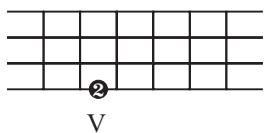
Numero arábigo dentro de un círculo = Cuerda



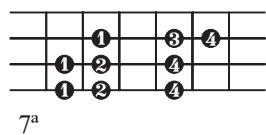
Si ubicamos el dedo 2 en el X espacio de la cuarta cuerda obtendremos la escala de sol.



Digita en el tetragrama y en el pentagrama la escala de RE mayor a partir del V espacio, tócala y cántala en diferentes metros.

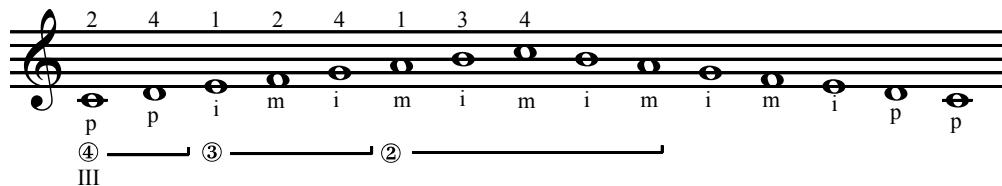


A este prototipo de escala mayor se le llama “En Posición de Séptima” por ser este grado de la tonalidad la nota mas grave que podrías lograr en la cuarta cuerda sin salirte del ámbito del cuádruplo, veamos:



Para el estudio de estas escalas debes aplicar los dos tipos de digitación de mano derecha: levantada y apoyada con las siguientes combinaciones:

p i m, p m a, p m i, p a m, p i a, p a i.



De la misma manera las escalas de SOL y RE.

IX - LECTURA ARMÓNICA

1 - EL GAVÁN

Modo Mayor

6 = ||: A₇ | ✕ | D | ✕ | A₇ | ✕ | D | ✕ :||

Modo Menor

6 = ||: E₇ | ✕ | Am₆ | ✕ :||: E₇ | ✕ | Am₆ | ✕ :|| E₇ | ✕ | Am₆ | ✕ :||

ABCD DEL CUATRO

2 - SEIS CORRIO

6 = | A₇ | ✕ | D | G | A₇ | ✕ | D ||: G | A₇ | ✕ | 1.
D :| 2. D ||

3 - PAJARILLO

6 = ||: B₇ | ✕ | Em | Am₆ :|| Corrio

6 = | B₇ | ✕ ||: Em | Am₆ | 1.
B₇ | ✕ :| 2. B₇ || Por Derecho

4 - PERRO DE AGUA

6 = | A | E₇ | A ||: D | A | E₇ | 1.
A :| 2. A ||

5 - SEIS NUMERAO

6 = | D ||: E₇ | A | A₇ | D :|| E₇ | A | J { } || Corrio

6 = | Am₆ | B₇ ||: Em | E₇ | Am₆ | B₇ :|| Em | J || Por Derecho

6 - CHIPOLA

6 = ||: G / A₇ | D :||: G | D | A₇ | D :|| D / E₇ | A ||: D / E₇ | A :||: D | A |
 | E₇ | A :|| Am₆ / B₇ | Em ||: Am₆ / B₇ | Em :||: Am₆ | Em | B₇ | Em :||
 ||: G / A₇ | D :|| J J J
y Φ D.C. al § ||: G | D | A₇ | 1.
D :| 2. D ||

X - LECTURA RÍTMICA

Existen en el cuatro llanero dos efectos rítmicos fundamentales que la tradición ha llamado “*floreo*” y “*cacheteo*”, idiomáticos que al conjugarse y variarse constituye la mayor riqueza de nuestro instrumento junto a los golpes apagados, rasgueos y golpes en la madera, que semejan instrumentos afro de percusión.

Para preparar nuestra mano derecha hacia el floreo comenzaremos con la implementación del floreo sencillo muy usual en el vals larense y las tonadas de velocidad (tempo) muy lenta (discográfica de los 60 y 70).

The musical notation consists of four staves, each representing a different tuning (G, D, A, E). The notation is in 6/8 time. It features vertical bar lines dividing measures. The first measure contains a 'T' (Tónica) followed by a 'x'. The second measure contains a 'D7' (Dominante Siete). The third measure contains another 'x'. The fourth measure contains a 'T'. The notes are represented by vertical stems with horizontal dashes indicating rhythmic value.

Para estudiar en G, D, A, E, Em y Am

T = Tónica

D₇ = Dominante Siete

The musical notation consists of five staves, each representing a different tuning (D, A, E, Em). The notation is in 36/48 time. It features vertical bar lines dividing measures. The first measure contains a 'T' (Tónica). The second measure contains a 'D7' with an arrow pointing right. The third measure contains an 'S' (Sustained note). The fourth measure contains a 'D7'. The notes are represented by vertical stems with downward and upward dashes, and some are enclosed in small rectangles.

T = Tónica

D₇ = Dominante Siete

Para estudiar en D, A, E y Em

XI - RUTINAS DIARIAS DE DIGITACIÓN

①

	I	II	III	IV
0	1	2	3	4
i	m	i	m	i
m	i	m	i	m
a	m	a	m	a
m	a	m	a	m
i	a	i	a	i
a	i	a	i	a
p	p	p	p	p

Do \sharp = Re \flat

\natural = becuadro. Elimina la alteración (\sharp o \flat)
y hace que la nota vuelva a ser natural

②

Sol \sharp = La \flat Fa \sharp = Sol \flat

Aplicar las mismas 6 variantes de digitación en mano derecha.

③

Re \sharp = Mi \flat

Mano derecha idem

④

La \sharp = Si \flat

Sube y baja cuerda por cuerda, cuando vuelve a la ① aumente un espacio y repita la misma operación. Es importante hacer el ejercicio con un pulso regular no importa si es a tempo lento, la velocidad vendrá sola cuando hayas adquirido dominio.

* Realizar el mismo ejercicio pero cambiando el orden del ataque de los dedos de la mano izquierda.

1 2 3 4

1 2 4 3

1 3 2 4

1 3 4 2

1 4 3 2

1 4 2 3

XII - REPERTORIO

VALS N°1

Carlos "Cuco" Rojas

① Maestro

Alumno

Mstr.

Alm.

TORREALBERITO

-Pasaje-

Carlos "Cuco" Rojas

②

$\begin{array}{c} \text{G} \\ \text{F\#m}_7 \\ \text{D} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{G} \\ \text{x} \\ \text{x} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{F\#m}_7 \\ \text{x} \\ \text{x} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{Em} \\ \text{x} \\ \text{x} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{D} \\ \text{x} \\ \text{x} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{D}_7 \\ \text{D} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{A}_7 \\ \text{x} \\ \text{x} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{D} \\ \text{x} \\ \text{x} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{A}_7 \\ \text{D} \end{array}$

CUATRO POLLITOS

- Son Infantil -

Letra y Música:
Iván Pérez Rossi

③ Maestro

Alumno

Mstr.

Alm.

15

Mstr.

Alm.

22

Mstr.

Alm.

D.C.
x 4 veces

I

Cuatro pollitos tiene Cristina
Uno que canta, otro que trina,
Otro que toca la bandolina
Y el otro toma la medicina

II

Cuatro pollitos tiene María
Uno que canta, otro que pía,
Otro que toca la sinfonía
Y el otro quiere ser policía

III

Cuatro pollitos tiene Manuela
Uno que canta, otro que vuela,
Otro que marcha para la escuela
Y el otro tiene dolor de muela

IV

Cuatro pollitos tiene Ruperta
Uno que duerme, otro despierta,
Otro jugando cierra la puerta
Y el otro pollo la deja abierta

CAMINITO VERDE

-Pasaje-

Germán Fleitas Beroes y
Juan Briceño

④

9 1. 2.

17

D.C y Fin

GAVANCITO

Beco Díaz

⑤

Maestro

Alumno

Mstr.

Alm.

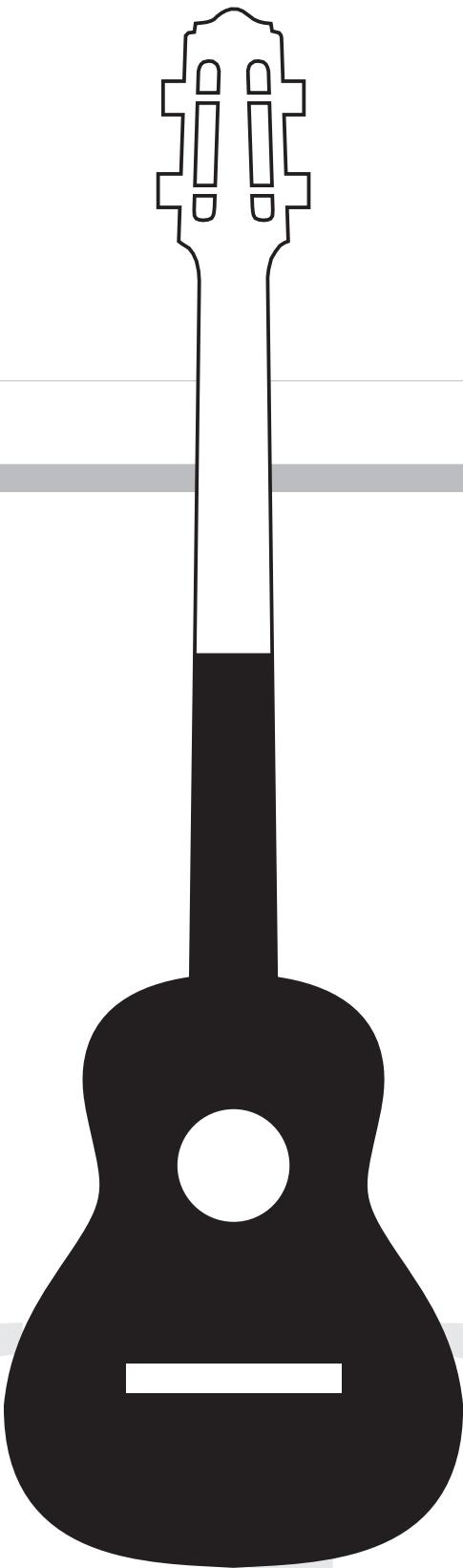
15

Mstr.

Alm.

8

15



CONTENIDO

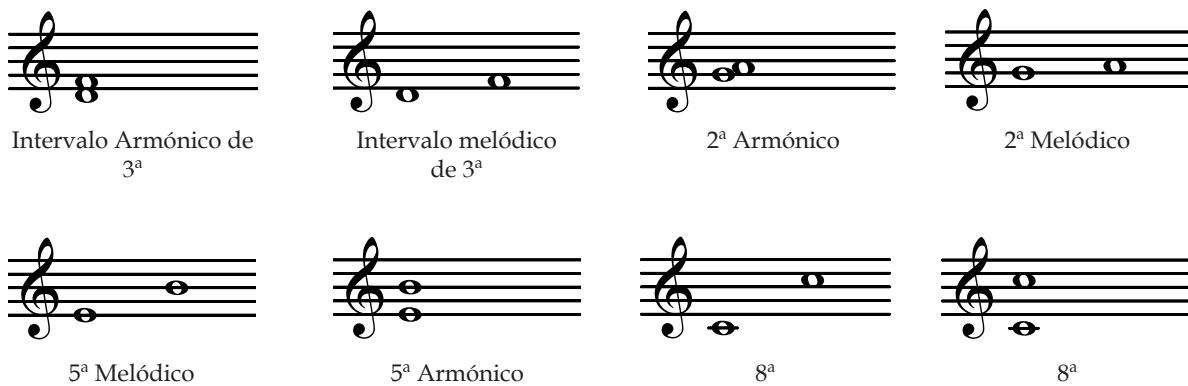
- I - Formación de acordes triada
- II - Formación de acordes de séptima de dominante
- III - Escalas mayores y su relativo menor
- IV - Arpegios mayores y menores
- V - Floreo doble y cacheteo
- VI - Estructuras armónicas compuestas de golpes del joropo
- VII - Rutinas diarias de digitación
- VIII - Repertorio

B
R
B
LIBRO

I - FORMACIÓN DE ACORDES TRIADA

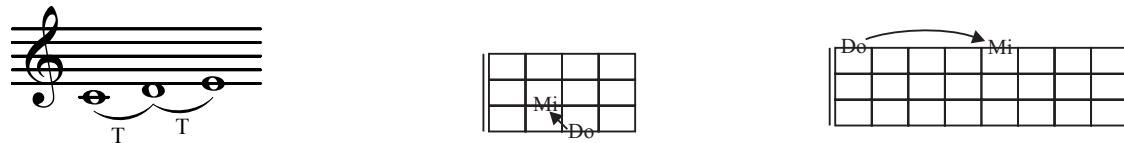
Como supimos en el LIBRO A un acorde es la superposición de mínimo tres voces (sonidos) diferentes que suenan a un mismo tiempo; estas tres voces serán para nosotros el I, III y V grados de la escala correspondiente dentro de la tonalidad en que estemos. Antes debemos saber que es un intervalo.

Intervalo: distancia existente de una nota a otra vertical (armónico) u horizontalmente (melódico).

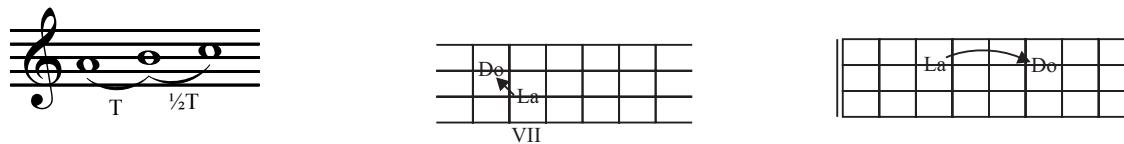


Para construir nuestros acordes triada debemos aprender a medir los intervalos de tercera puesto que ellos pueden ser mayores o menores, dependiendo de la distancia interna tomada en tonos y semitonos, ejemplo:

DO - MI: Es un intervalo de tercera cuyo contenido interno o distancia entre los dos extremos es de dos tonos. (4 semitonos).



LA - DO: Es un intervalo de tercera pero la distancia entre los extremos es más corta puesto que de SI a DO existe tan solo una distancia de medio tono (un semitono) el intervalo es de tono y medio (3 semitonos).

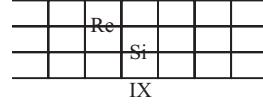
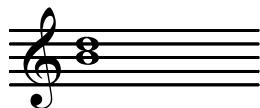


Por lo tanto el primer intervalo es más grande y lo llamaremos tercera mayor ($3^{\text{a}}>$) y al segundo tercera menor ($3^{\text{a}}<$).

Veamos un ejemplo con notas del mismo nombre:

El intervalo armónico es de tercera menor puesto que de SI a DO existe medio tono y de DO a RE un tono.

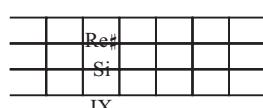
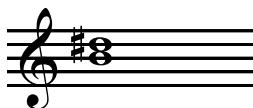
$$\text{Si} - \text{Re} = 1\frac{1}{2} \text{ T} = 3^{\text{a}}<$$



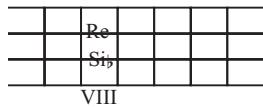
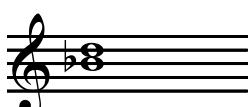
Si al mismo intervalo le subimos medio tono a su nota extrema superior (Re#) nos aumentará su distancia a dos tonos, entonces el intervalo se convertirá en mayor. Veamos:

De SI a DO existe medio tono, de DO a RE un tono y de RE a RE sostenido medio tono más entonces:

$$\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2} = 2 \text{ Tonos} = 3^{\text{a}}>$$



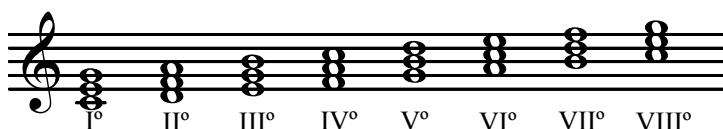
Si por el contrario del intervalo inicial SI - RE le bajamos medio tono a su nota extrema inferior, también se ampliará el intervalo en medio tono para quedarnos de dos tonos (4 semitonos) ej.:



De SI bemol a Do existe una distancia de un tono y de DO a RE otro tono entonces:
 $1T + 1T = 2T = 3^{\text{a}}>$

Maestro: Es importante que el alumno reconozca y toque los intervalos en el cuatro y luego los cante.

Sobre la escala de DO mayor construiremos los acordes triada en cada grado de ella. Veamos.



VIII es el mismo acorde de I pero al doble de frecuencia.

En cada grado formamos una triada (tres sonidos a intervalos de tercera) entonces el primer grado queda formado por los sonidos Do, MI y SOL, en donde de DO a MI exis-

ABCD DEL CUATRO

te un intervalo de tercera y de MI a SOL otro intervalo igual. Con los demás grados se repite lo mismo colocando notas pertinentes a la tonalidad en que estemos.

Cada uno de estos grados armonizados como triadas toman un carácter determinado bien sea de modo mayor, menor o disminuido que para entenderlos debemos analizarlos así:

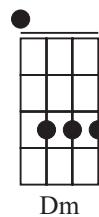
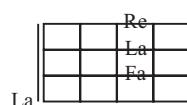
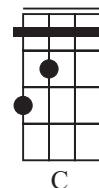
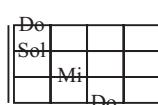
Tomemos el acorde triada del primer grado (Iº) DO:

Analizamos la distancia de su primera tercera (DO - MI) de DO a RE hay un tono, de RE a MI otro, luego es una tercera mayor.

En su segunda tercera (MI - SOL) de MI a FA existe medio tono (un semitono) y de FA a SOL un tono, entonces la tercera es menor (1 tono y medio) Si superponemos las dos terceras nos dará: $3> + 3<$ la resultante sonora es de un acorde triádico mayor



Triada mayor = $3> + 3<$

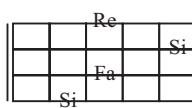
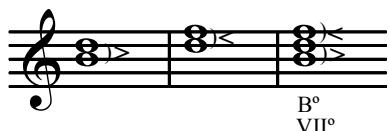


Intervalo de RE-FA = de RE a Mi existe un tono y de MI a FA medio, entonces $1T + \frac{1}{2}T = 3<$

Intervalo de FA - LA = de FA a SOL existe un tono y de SOL a LA otro tono, entonces... $1T + 1T = 2T = 3>$

Al superponer las dos terceras para formar el acorde triádico nos da:
 $3< + 3> =$ Triada Menor

El grado VII es un acorde triádico disminuido por estar compuesto por la superposición de dos intervalos de 3ª menor. Veamos:



En nuestro instrumento, por tener cuatro cuerdas y los acordes triada 3 voces tenemos que duplicar una de las voces de la triada, en este caso la fundamental.

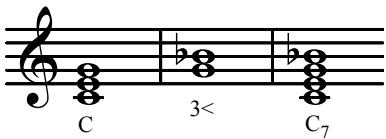
En el intervalo de Si - RE de SI a DO existe medio tono y de DO a RE uno por tanto la tercera es menor; en el intervalo de RE - FA de RE a MI existe un tono y de MI a FA medio, o sea es una tercera menor también.

$3<+3<=$ Triada Disminuida

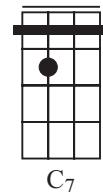
Construye y digita en tu cuatro los siguientes acordes triada:

II - FORMACIÓN DE ACORDES DE SÉPTIMA DE DOMINANTE.

Son acordes a cuatro voces diferentes. Se les conoce como TÉTRADAS. Los acordes de séptima de dominante no son otra cosa que superponer a la triada mayor un intervalo mas de tercera menor, ejemplo:

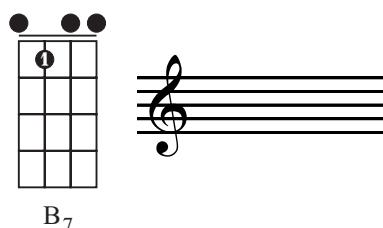
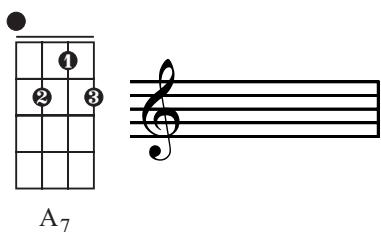
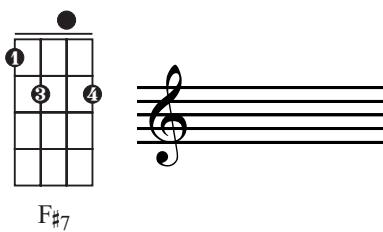
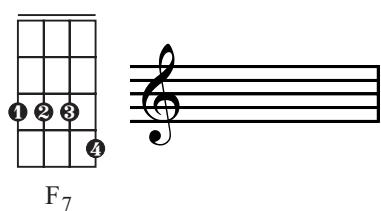
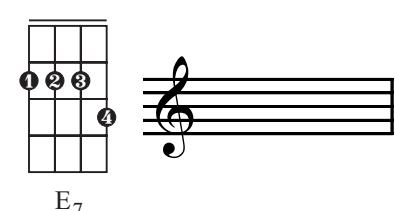
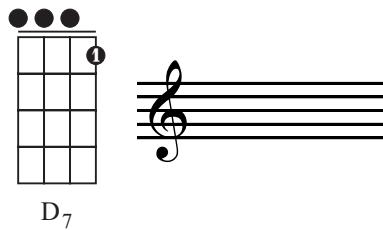
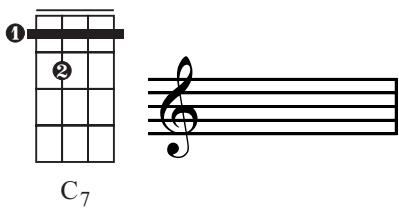


Do		
Sol		
Mi		
Sib		



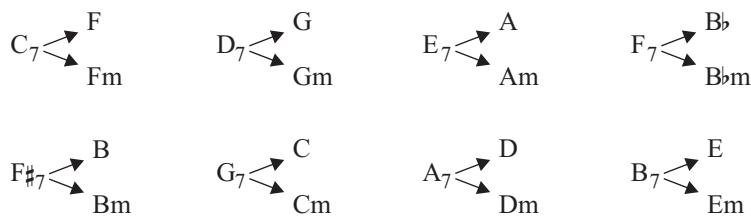
Si medimos el intervalo de séptima o sea de la nota inferior (fundamental) a la nota superior (séptima) nos debe dar una distancia de 4 tonos y 2 semitonos, con lo cual podemos decir que el intervalo de séptima menor tiene: 4 tonos mas 2 semitonos, 5 tonos o 10 semitonos.

Los mapas de los acordes de séptima de dominante en primera posición son los siguientes, tócalos y escríbelos en el pentagrama.



Cuando vayas a escribir los acordes en el pentagrama tienes que analizar cual es la nota mas grave de cada uno para, a partir de ella, construir el acorde y luego las demás en orden ascendente acústicamente hasta la más aguda, que en estos casos estará siempre sobre la cuerda prima o sea la segunda.

La séptima de dominante es un acorde de tensión que necesita ir a reposar (resolución) a una tónica con esta lógica de tensión y reposo, reposo y tensión, está construida la inmensa mayoría de la música occidental y el joropo en su totalidad.

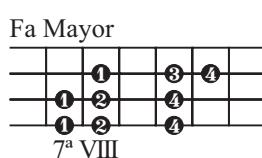


Practica estas resoluciones con los golpes de Gaván, Seis, Pajarillo, Perro de Agua, Número y Chipola.

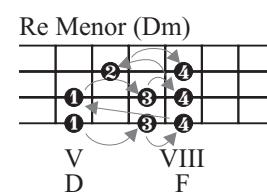
III - ESCALAS MAYORES Y SU RELATIVO MENOR.

Como ya conocemos los prototipos de digitación para escalas mayores transversales practicaremos las siguientes:

Maestro: acompaña con otro cuatro leyendo el cifrado



Si nos ubicamos en el sexto grado de esta escala (D) y constituimos otra escala con las mismas alteraciones de FA(B_b) obtendremos la escala de Re menor natural. Veamos:



Escala menor natural = t - st - t - t - st - t - t

ABCD DEL CUATRO

3/4 6/8

D m 1 A 7 3 F 4 G m 1 A 7 3 C 7 4 F 2 G m 4

p ④ i m i m ③ ② V

B♭ 2 D 7 4 G m 3 A m 1 G m 1 A 7 5+ 4 A 7 3 D m 1

③

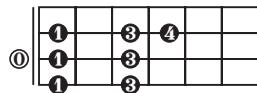
Si bemol Mayor

B♭ 1 3 0 3 0 1 C m 0 1 D m 3 F 7 1 3 1 G m 1 A 7° 3 1 3 B♭ 4 3

1 3 0 3 ④ ③ ③ ② ③ ②

G m 1 F 3 1 E♭ M 3 1 C m 7 3 1 B♭ 0 1 0 F 7 3 0 3 G m 1

③ ④



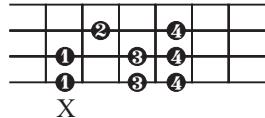
Relativo Menor Gm

G m 1 C m 1 D 7 G m C m D m >

X

D 7 G m C m D 7

X



La Mayor

A 0 B m 1 1 C♯ m 3 C♯ m 7 4 E 7 1 A 1 A 7 D 3 E 7 1

③ ②

A 2 C♯ 7 5+ 1 3 C♯ 7 F♯ m 1 D 4 3 B m/E 1 A 0

④

① | ② | ③ | ④ |

A D E7 ✕ A D E7₄ ✕ C♯m

D B m E7 A B m7 E7 E7

Relativo Menor F♯m C♯7 ✕ F♯m D7 C♯7 C♯79- F♯m6 A7

D E7 A F♯m C♯7 ✕ F♯m D7

C♯7 ✕ F♯m

② | ④ | ③ | ④ |

Mi Mayor
TACET 1 2 1 4 A 3 B 7 E A 2 4 B 7 E A E B 7 E 2

VII

G♯7 C♯m 1 4 3 F♯m G♯7 C♯m 1 4 3 F♯m G♯7 C♯m 1 3 4 F♯m 1 4 1 C♯m 4 3 4 3

IV

G♯79- 4 3 1 C♯m 4 E 1 F♯7 3 B 4 3 1 E7 F♯7 4 B 1 2 0 E7 F♯7 4 B

Digitaciones: La cuarta cuerda la digitas con dedo pulgar y las dos restantes, alternas: im, mi, am, ma, ia, ai.

IV - ARPEGIOS MAYORES Y MENORES.

ARPEGIO:

Cuando tocamos los grados I, III, y V (fundamentalmente) de cualquier escala en cualquier orden ascendente o descendente una nota después de la otra, pues si las tocamos al mismo tiempo estaremos haciendo un acorde. En otras palabras el arpegio son las mismas notas del acorde pero tocadas en diferente tiempo.

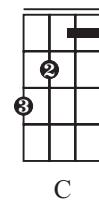
Practicaremos los siguientes arpegios resultantes de los mismos acordes en primera posición (5 primeros espacios)

El primer grado es quien bautiza el acorde, se le llama **Fundamental**.

MAYORES

Arpegio Do Mayor ————— Acorde de C

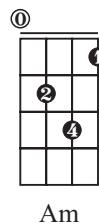
G4 E4 B4 G4 E4
1 2 3 2 1
4 3 2 1
III



Duplica la fundamental al unisono

Arpegio La menor ————— Am

E4 C5 G4 E4 C5
1 2 3 2 1
4 3 2 1
Am



Duplica la fundamental a la octava

Arpegio Re Mayor ————— D

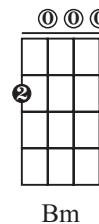
B4 F#5 D5 B4 F#5
1 2 3 2 1
4 3 2 1
D



Duplica la fundamental

Arpegio Si menor ————— Bm

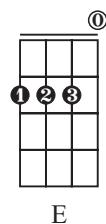
G#4 E5 C5 G#4 E5
2 1 3 2 1
4 3 2 1
II



Duplica la fundamental

Arpegio Mi Mayor

E

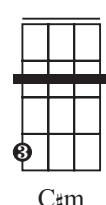


Duplica el Vº

Arpegio Do sostenido menor

C♯m

IV



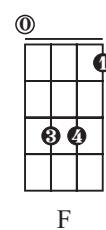
Duplica la fundamental

Arpegio Fa Mayor

F

F

IV



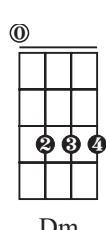
Duplica el IIIº a la octava ó tambien el Vº al unísono

Arpegio Re menor

D m

III

III

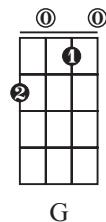


Duplica el Vº a la octava

Arpegio Sol Mayor

G

II

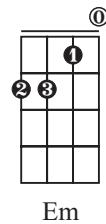


Duplica el IIIº

ABCD DEL CUATRO

Arpegio Mi menor E m

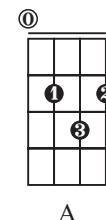
II



Duplica el Vº

Arpegio La Mayor A

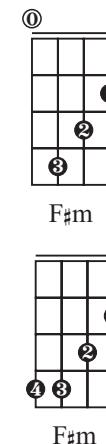
II



Duplica la fundamental
a la octava

Arpegio Fa sostenido menor F♯m F♯m

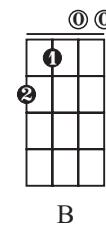
II IV III



Duplica el IIIº a la octava ó tambien el Vº al unísono

Arpegio Si Mayor B

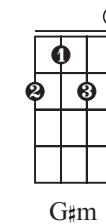
II



Duplica la fundamental
al unisono

Arpegio Sol sostenido menor G♯m

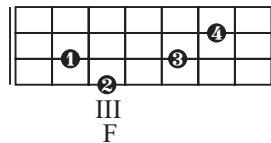
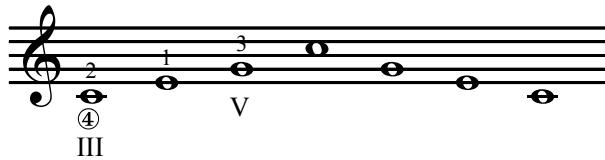
II



Duplica el IIIº
al unísono

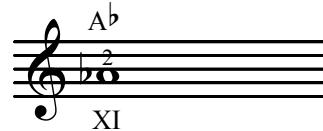
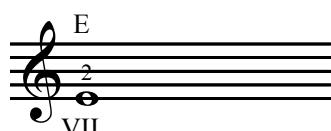
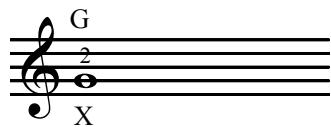
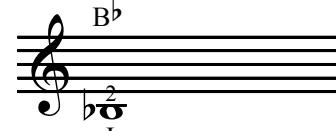
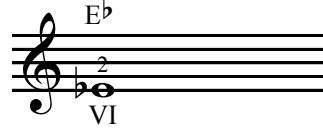
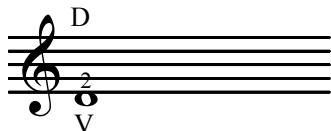
Maestro: El alumno tiene que hacer conciencia de la ubicación de cada grado del acorde, tocarlos y cantarlos.

Ahora bien, con los dos prototipos de escalas transversales estudiaremos cualquier arpegio mayor o menor cuya fundamental ubicaremos en cuarta cuerda.

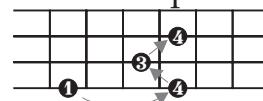


Para tocar el quinto grado extenderemos el dedo 3 en todos los arpegios mayores.

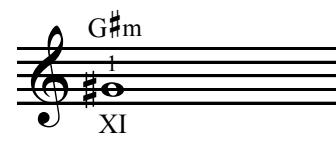
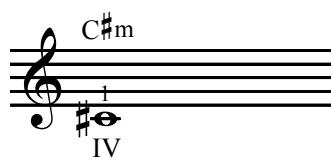
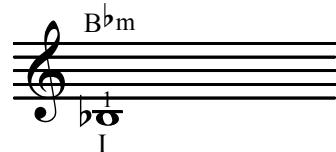
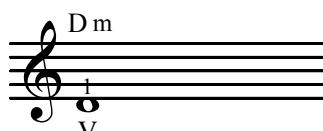
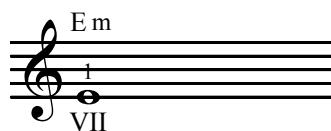
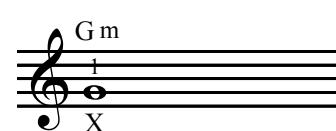
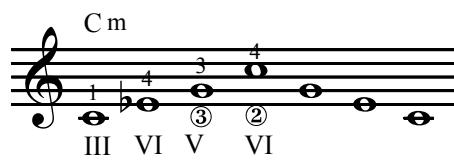
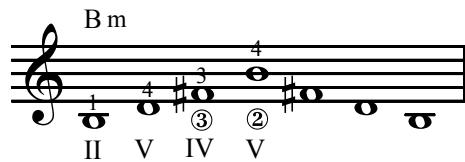
Practica y escribe en el pentagrama los arpegios mayores de:



Prototipo



MENORES



V - FLOREO DOBLE Y CACHETEO

En el numeral X del libro A veíamos que el floreo sencillo se da de la subdivisión de una corchea en dos semicorcheas. Pues bien, para hacer el floreo doble subdividimos las dos corcheas de cualquiera de los tres tiempos, cuando el metro es de tres cuartos. Veamos:



Para hacer el floreo debemos extender un poco el dedo índice y asegurar levemente la articulación de la falange con dedos pulgar y medio, como indica la fotografía. No se debe presentar tensión en brazo, antebrazo ni muñeca, por el contrario debes permanecer muy relajado.

Para abreviar la escritura se usa:



El cacheteo consiste en hacer sonar el instrumento con un efecto de percusión, para eso se ataca como si fuera un latigazo (cachetada) descendente entrando con el lado bajo de la uña del dedo anular como lo indica la fotografía.



El cacheteo mas común es: todos los golpes descendentes y acentuados. Las demás variantes son combinaciones de las corcheas y las negras, cambios de dirección y acentos.

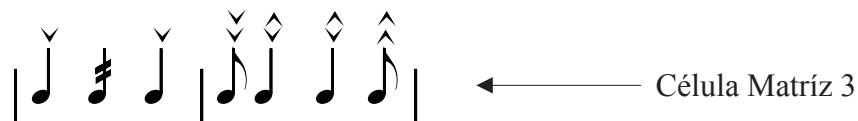
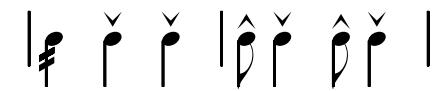
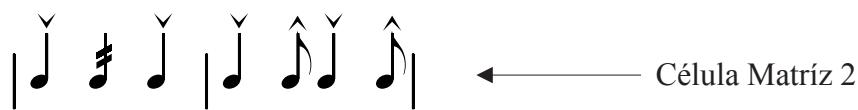


A manera de ejercicio haremos las posibles combinaciones rítmicas con floreo y caheteo, quienes casi siempre van juntos formando un motivo o célula rítmica. Algunas combinaciones no serán muy pertinentes al joropo pero su lectura nos permitirá dar soltura a la mano derecha, y enfrentar cualquier tipo de lectura.



Célula Matriz 1





Cambia el carácter si a esta célula matriz 4 la escribimos:



Observemos que cada variante se forma del desplazamiento de un tiempo en las cuatro células matrices.

Para el estudio de estas células rítmicas y sus variantes se aconseja enmarcarlas dentro de golpes tales como Gaván, Seis, Pajarillo y Numerao.

VI - ESTRUCTURAS ARMÓNICAS COMPUESTAS DE GOLPES DEL JOROPO.

Estas estructuras, a diferencia de las simples, superan los cuatro compases en un ciclo, dentro del cual sintetizan todo un período melódico. Para este nivel estudiaremos los golpes de:

GUACHARACA

36 - $\left| \begin{matrix} \text{IV} \\ \text{S} \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{I} \\ \text{T} \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{V}_7 \\ \text{D}_7 \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{I} \\ \text{T} \end{matrix} \right. \left| \begin{matrix} \text{I}_7 \\ \overset{\rightarrow}{\text{D}} \end{matrix} \right. : \right|$ Sistema por corriente modos mayor o menor con predominio del mayor.

En la tonalidad de RE nos quedará:

36 - $\left| \begin{matrix} \text{G} \\ \text{Dm} \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{D} \\ \text{E} \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{A}_7 \\ \text{Em} \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{D} \\ \text{Gm} \end{matrix} \right. \left| \begin{matrix} \text{D}_7 \\ \text{A} \end{matrix} \right. : \right|$

Escribirla y estudiarla en: Dm, E, Em, G, Gm, A, Am, B, Bm.

MERECURE

Este golpe maneja dos partes perfectamente diferenciables que llamaremos A y B.
La A se desarrolla en la tónica con repeticiones libres en simetría.
La B es un desprendimiento a la subdominante que llamamos "Revuelta".

36 - $\left| \begin{matrix} \text{v}_7 \\ \text{D}_7 \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{I} \\ \text{T} \end{matrix} \right. \times : \left| \begin{matrix} \text{I}_7 \\ \overset{\rightarrow}{\text{D}} \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{IV} \\ \text{S} \end{matrix} \right. \times \right|$
 $\left| \begin{matrix} \text{I}_7 \\ \overset{\rightarrow}{\text{D}} \end{matrix} \right. \left| \begin{matrix} \text{v}_7 \\ \text{D} \end{matrix} \right. \left| \begin{matrix} \text{I} \\ \text{T} \end{matrix} \right. \times : \right|$ Sistema por corriente modo mayor

En la tonalidad de Mi nos quedará:

36 - $\left| \begin{matrix} \text{B}_7 \\ \text{D} \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{E} \\ \text{G} \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{E}_7 \\ \text{A} \end{matrix} \right. \times : \left| \begin{matrix} \text{E}_7 \\ \text{Am} \end{matrix} \right. \times \left| \begin{matrix} \text{B}_7 \\ \text{B} \end{matrix} \right. \left| \begin{matrix} \text{E} \\ \text{E} \end{matrix} \right. \times : \right|$

Escribirla y estudiarla en: D,G,A,y B

GUAYACAN - CUNAVICHERO

6 - ||: IV | ✕ | I | ✕ | v₇ | ✕ | I | 1. I₇ :|| 2. A | ✕ | IV | v₇ | ✕ | ✕ | ✕ | I :|| I₇ ||

D.C

Sistema por corrio, modo mayor o menor con predominio del modo menor .

Este golpe al igual que el Merecure posee dos partes bien diferenciables, A y B. En este caso lo comenzamos por la parte B o sea la que llamamos revuelta. El golpe de Cunavichero posee la misma estructura, su diferencia está en la melodía y se dá únicamente en modo menor.

En la tonalidad de LA quedará:

6 - ||: D | ✕ | A | ✕ | E₇ | ✕ | A | 1. A₇ :|| 2. A | ✕ | D | E₇ | ✕ | ✕ | ✕ | A :|| A₇ ||

D.C

La casilla en donde dice 1^a vez se toca solamente una vez, en la repetición debes saltar a donde dice 2^a vez.

Escribirlo y tocarlo es: Dm, B, Bm, E, Em, F#m, A, Am.

PERIQUERA

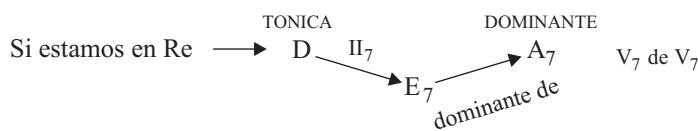
Golpe conocido también como “Juana Guerrero” o “Mocho Hernández”

6 - ||: I | v₇ | I | ✕ | I₇ | ✕ | IV | I₇ | IV | II₇ | v₇ | IV | I | v₇ | I | ✕ :||

_{D₇}

Sistema por corrio modo mayor

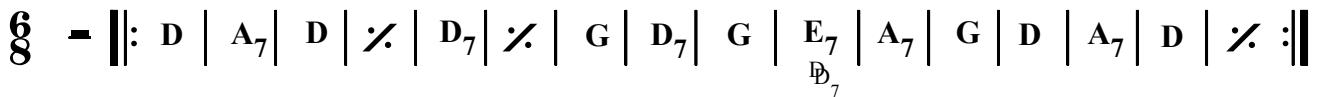
Al II₇ que aparece en el compás 11 lo llamamos la dominante doble pues no es otra cosa que la dominante de la dominante de la tonalidad en que estemos, ejemplo:



→ E₇ es la Dominante Doble

ABCD DEL CUATRO

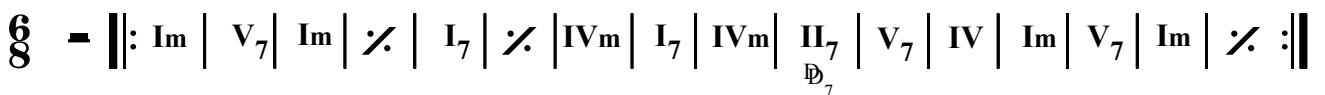
En la tonalidad de RE quedará:



Escribirlo y tocarlo en: E,G,A y B.

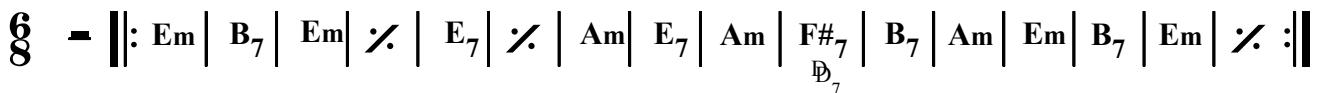
La misma estructura armónica pero en modo menor es el Zumba que Zumba.

ZUMBA QUE ZUMBA



Sistema por corriente y modo menor.

En la tonalidad de Em quedará:



Escribirlo y tocarlo en: Am, Bm, Dm y Gm.

VII - RUTINAS DIARIAS DE DIGITACIÓN

Hacia el final del libro A vimos una rutina de alternancia de los dedos de la mano izquierda y 7 patrones de digitación de mano derecha, todas las series arrancaban con dedo 1, ahora completamos el ejercicio así:

A - Alternancia

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

MI

Con cada serie sube hasta la cuarta cuerda y baja, cuando regreses a la primera aumenta un espacio y repite toda la operación.

i	m	i	m
m	i	m	i
m	a	m	a
a	m	a	m
i	a	i	a
a	i	a	i
p	p	p	p

Md

La misma dinámica pero comenzando con dedo 3 en mano izquierda.

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

La misma dinámica arrancando con dedo 4 en mano izquierda.

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

ABCD DEL CUATRO

B - Pedal en cuarta cuerda

Baja de nuevo a la primera cuerda y aumenta un semitono, y así sucesivamente hasta lograr todo el diapasón.

Digitaciones de mano derecha:

- p i m i m
- p m i m i
- p a m a m
- p m a m a
- p i a i a
- p a i a i

VIII - REPERTORIO

EJERCICIO

Beco Díaz

①

8
15

GAVANCITO

Beco Díaz

②

9
18

EJERCICIO

Beco Díaz

③

11
23

LA POTRANCA ZAINA

-Pasaje-

Juan Vicente Torrealba

④

Arpa

E₇ | × | A | × | E₇ | × | A |

9

18

1. x3 4. ♪ A ♪

tacet 2

D.C. al § y de Ø a Ø

26

35

EL VENA'O

- Golpe -

Letra y Música:
Simón Díaz

⑤

Intro

Maestro

Alumno

tacet I

F G₇ Em A₇ Dm

Mstr.

Alm.

G₇ Gm₇ :

1. 2. Coro

C G₇ C G₇

8

15

Estrofa 1

Mstr.

Alm.

C/C₇ F/B₇ Em/A₇ Dm/G₇ :

C C₇ F

Mstr. 22 G₇ Em₇ A₇ Dm G₇ Gm₇ :

Alm.

Mstr. 28 2. Coro D.C al §

Alm. C

FLOR DE CAYENA

Letra: Cachi Ortegón
Música: Carlos Rojas

⑥

9

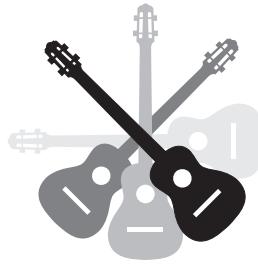
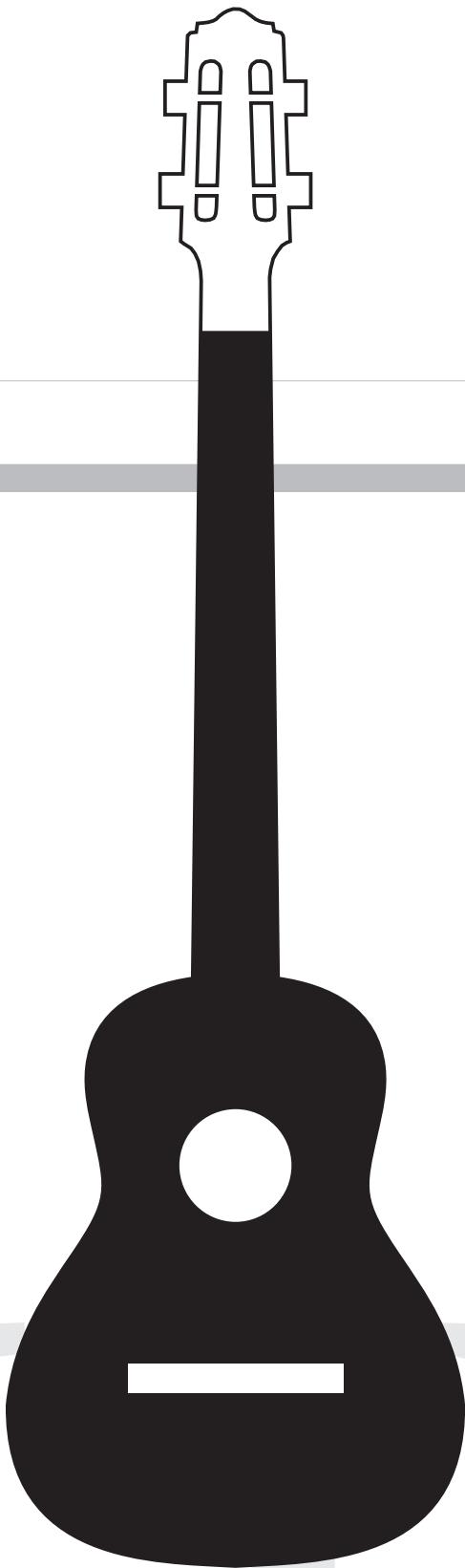
18

CHIPOLA

⑦

9

17



CONTENIDO

- I - Triadas mayores y menores no naturales
- II - Escalas armonizadas en triadas
- III - Estructuras armónicas complejas de golpes del joropo
- IV - Transición de sistemas
- V - Inversiones de la triada y de la séptima de dominante
- VI - Rutinas diarias de digitación
- VII - Repertorio

B
R
C
LIBRO

Cuando estés abordando este tercer nivel habrás tenido como mínimo un año de práctica con el cuatro, así que deberás saber todos los acordes triádicos mayores y menores y las tétradas de séptima de dominante en primera posición (5 primeros espacios), tu mano derecha podrá florear y cachetear con soltura y precisión, tus dedos podrán digitar cualquier combinación en posición levantada o apoyada, podrás tocar los golpes vistos en por lo menos 5 tonalidades y conoceras, y podrás tocar escalas transversales en cualquier tonalidad. Deberás tener una lectura fluida en el cifrado y el cuatro será tu amigo inseparable.

I - TRIADAS MAYORES Y MENORES NO NATURALES.

A los acordes triada que has venido conociendo si los subes en medio tono obtendrás el mismo acorde pero sostenido. Recuerda que una nota o acorde sostenido es igual a su siguiente nota o acorde pero bemol. Ejemplo:

The diagram illustrates the relationship between natural chords and their altered counterparts. It shows two rows of musical examples for C major and D major.

Row 1 (C Major):

- Staff notation: Treble clef, four lines, note G.
- Fretboard diagram: 5th position, 1st string muted, 2nd string open (F), 3rd string muted, 4th string muted.
- Label: C

Row 2 (C# Major/D Flat Major):

- Staff notation: Treble clef, four lines, note G#.
- Fretboard diagram: 5th position, 1st string muted, 2nd string muted, 3rd string muted, 4th string muted.
- Label: C#
- Note: C# = D_b

Row 3 (D Major):

- Staff notation: Treble clef, four lines, note A.
- Fretboard diagram: 5th position, 1st string muted, 2nd string muted, 3rd string muted, 4th string muted.
- Label: D

Row 4 (D# Major/E Flat Major):

- Staff notation: Treble clef, four lines, note A#.
- Fretboard diagram: 5th position, 1st string muted, 2nd string muted, 3rd string muted, 4th string muted.
- Label: D#
- Note: D# = E_b

Annotation: A note below the staff says "x = Doble Sostenido".

Recuerde que entre MI y FA, SI y DO existe una distancia de medio tono (un semitono) por lo tanto (por ahora) no existen MI o SI sostenido ni FA o DO bemol.

The diagram illustrates the relationship between natural chords and their altered counterparts. It shows two rows of musical examples for F major and F# major chords.

Row 1 (F Major):

- Staff notation: Treble clef, four lines, note C.
- Fretboard diagram: 5th position, 1st string muted, 2nd string muted, 3rd string muted, 4th string muted.
- Label: F

Row 2 (F# Major/G Flat Major):

- Staff notation: Treble clef, four lines, note C#.
- Fretboard diagram: 5th position, 1st string muted, 2nd string muted, 3rd string muted, 4th string muted.
- Label: F#
- Note: F# = G_b

Diagram illustrating major chords:

- G:** Treble clef staff shows an open G chord (E, B, G). Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3.
- A:** Treble clef staff shows an open A chord (E, A, E). Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3.
- B:** Treble clef staff shows an open B chord (D, G, B). Chord diagram shows fingers 1, 2, 3, and 4.
- A♭ = G♯:** Treble clef staff shows an open A♭ chord (C, G, A♭). Chord diagram shows finger 1.
- B♭ = A♯:** Treble clef staff shows an open B♭ chord (D, A, B♭). Chord diagram shows finger 1.
- B♯:** Treble clef staff shows an open B♯ chord (D, G, B♯). Chord diagram shows finger 1.

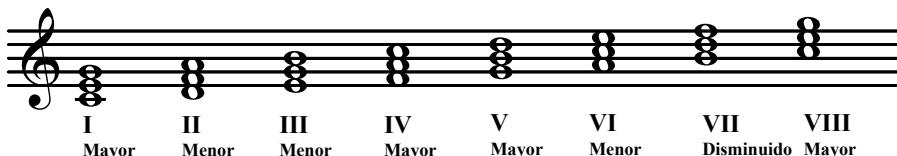
CON LAS TRIADAS MENORES SUCEDE LOS MISMO:

Diagram illustrating minor chords:

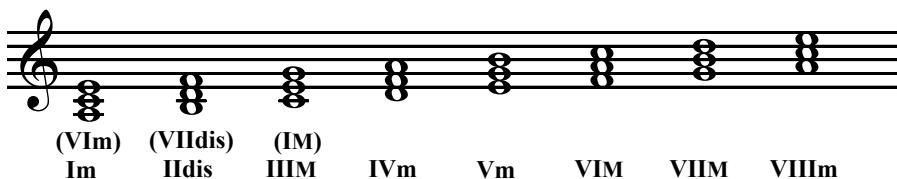
- Bm:** Treble clef staff shows an open Bm chord (G, B, D). Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3.
- Cm:** Treble clef staff shows an open Cm chord (A, C, E). Chord diagram shows finger 1.
- C♯m = D♭m:** Treble clef staff shows an open C♯m chord (B, D, F♯). Chord diagram shows finger 1.
- Dm:** Treble clef staff shows an open Dm chord (B, D, G). Chord diagram shows fingers 2, 3, and 4.
- D♯m = E♭m:** Treble clef staff shows an open D♯m chord (C, E, G). Chord diagram shows fingers 2, 3, and 4.
- Em:** Treble clef staff shows an open Em chord (C, E, G). Chord diagram shows fingers 2 and 3.
- Fm:** Treble clef staff shows an open Fm chord (D, F, A). Chord diagram shows finger 1.
- F♯m = G♭m:** Treble clef staff shows an open F♯m chord (E, G, B). Chord diagram shows finger 1.
- Gm:** Treble clef staff shows an open Gm chord (B, D, F). Chord diagram shows fingers 1, 2, and 4.
- G♯m = A♭m:** Treble clef staff shows an open G♯m chord (C, E, G). Chord diagrams show two positions: finger 1 over 2 and 3, and finger 2 over 3 and 4.
- Am:** Treble clef staff shows an open Am chord (D, F, A). Chord diagram shows finger 1.
- B♭m = A♯m:** Treble clef staff shows an open B♭m chord (C, E, G). Chord diagram shows finger 1.

II - ESCALAS ARMONIZADAS EN TRIADAS.

Si retomamos la formación de acordes triada visto en el numeral I del libro B, estaremos determinando los modos en cada grado de la escala que se aplican luego a cualquier escala mayor o menor.



Y si arrancas a tocar desde el VI estarás haciendo la escala MENOR NATURAL:

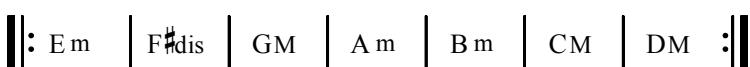


Con estas tres normas siguientes, podrás construir y tocar todas las escalas armonizadas mayores y menores naturales:

1. La distancia entre MI - FA; SI y DO es de 1 semitono
2. El orden de la escala mayor es: t - t - st - t - t - t - st
el de la menor natural : t - st - t - t - st - t - t
3. el orden de los modos de cada grado en la escala mayor es: M,m,m,M,M, dis, M
en la menor natural: m - dis - M - m - m, M,M

Analicemos y toquemos la escala de SOL mayor y su relativo menor Em (VI)

Y el relativo menor:



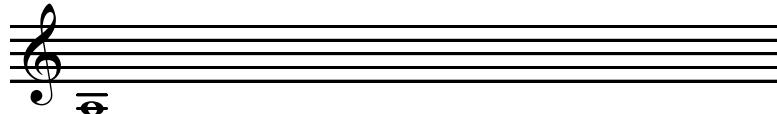
Analiza y toca la escala de Re mayor:



Y su relativo menor Bm



La mayor



Y su relativo menor F#m



Mi mayor



Y su relativo menor C#m



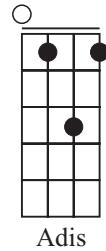
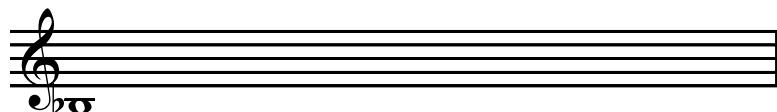
Fa mayor



Su relativo menor Dm



Si bemol mayor



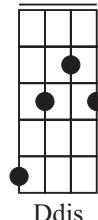
Adis

ABCD DEL CUATRO

Su relativo menor Gm



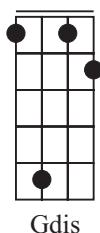
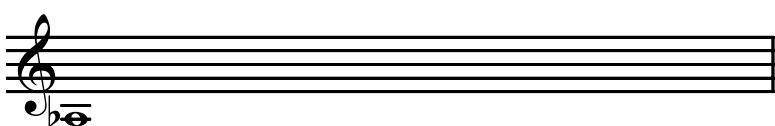
Mi bemol Mayor



Su relativo menor Cm



La bemol mayor



Su relativo menor Fm



NOTA: El acorde disminuido se simboliza también: Xº, no confundir con grado de la tonalidad.

III - ESTRUCTURAS ARMÓNICAS COMPLEJAS DE GOLPES DEL JOROPO

Continuando con las estructuras armónicas de los golpes, estudiaremos las restantes cuyas relaciones funcionales son mas delicadas. En estos golpes encontraremos el uso de dominantes auxiliares para ir al II, III, IV, V y VI grados así como modulaciones temporales al sexto grado. Los ciclos armónicos son más amplios. Si comenzamos con golpes cuyo ciclo constaba de cuatro compases, luego vimos de 8, 12 y 16, (de este último nos falta el Nuevo Callao). Los veremos de 20, 24, 26 y hasta 28 compases como es el caso del Quitapesares.

NUEVO CALLAO:

Sistema por corriente, modo mayor con dominante auxiliar del II y V grados.

$$\boxed{\begin{array}{c|c|c|c|c|c|c|c|c} \text{:} & \text{I} & \times & \text{v}_7 & \text{I} & \text{v}_7 \text{ de II} & \xrightarrow{\text{D}} \text{IIm} & \text{v}_7 \text{ de II} & \xrightarrow{\text{D}} \text{IIm} \\ \hline & & & & & & & & \\ \text{v}_7 \text{ de V} & \text{v}_7 & \times & \text{I} & \text{IV} & \text{I} & \text{v}_7 & \text{I} & : \end{array}}$$

En MI nos quedará:

$$\boxed{\begin{array}{c|c|c|c|c|c|c|c|c} \text{:} & \text{E} & \times & \text{B}_7 & \text{E} & \text{C\#}_7 & \text{F\#m} & \text{C\#}_7 & \text{F\#m} \\ \hline & \text{F\#}_7 & \text{B}_7 & \times & \text{E} & \text{A} & \text{E} & \text{B}_7 & \text{E} : \end{array}}$$

Escríbelo y tócalo en D, F, G, B_b, E_b, A, C.

SAN RAFAEL:

Sistema por corriente, modo menor con dominante auxiliar del V grado, posee dos partes, la B llamada revuelta, se puede o no repetir.

$$\boxed{\begin{array}{c|c|c|c|c|c|c|c|c} \text{[A]} & \text{Im} & \text{v}_7 & \text{Im} & \times & \text{v}_7 & \times & \text{Im} & \times : \end{array}} \boxed{\begin{array}{c|c} \text{[B]} & \text{v}_7 \text{ de V} \\ \hline \text{D}_7 & \end{array}}$$

$$\boxed{\begin{array}{c|c|c|c|c|c|c|c|c} \times & \text{v} & \times & \text{v}_7 \text{ de V} & \times & \text{v} & \text{IVm} & \text{Im} & \text{v}_7 \text{ Im} & \times & : \end{array}}$$

En SOL menor nos queda:

$$\boxed{\begin{array}{c|c|c|c|c|c|c|c|c} \text{:} & \text{Gm} & \text{D}_7 & \text{Gm} & \times & \text{D}_7 & \times & \text{Gm} & \times : \end{array}} \boxed{\begin{array}{c|c} \text{:} & \text{A}_7 \\ \hline \text{A}_7 & \end{array}}$$

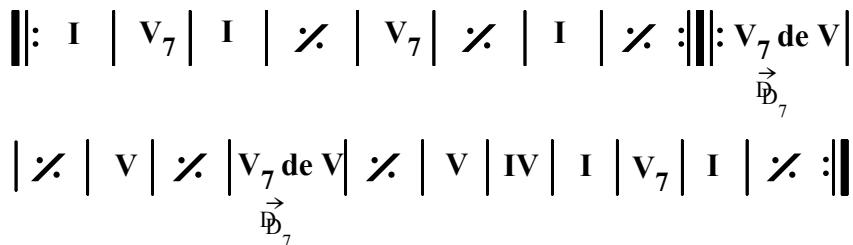
$$\boxed{\begin{array}{c|c|c|c|c|c|c|c|c} \times & \text{D} & \times & \text{A}_7 & \times & \text{D} & \text{Cm} & \text{Gm} & \text{D}_7 & \text{Gm} & \times & : \end{array}}$$

Escríbelo y tócalo en Am, Bm, Cm, Dm, Em, Fm, C_#m, F_#m.

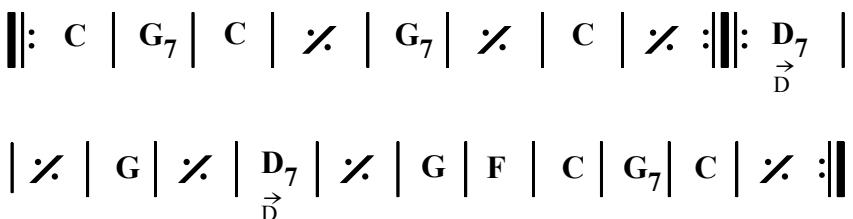
ABCD DEL CUATRO

SAN RAFAELITO:

La misma estructura del San Rafael pero en modo mayor. También se le conoce como "El hijo de San Rafael". Sistema por corrio.



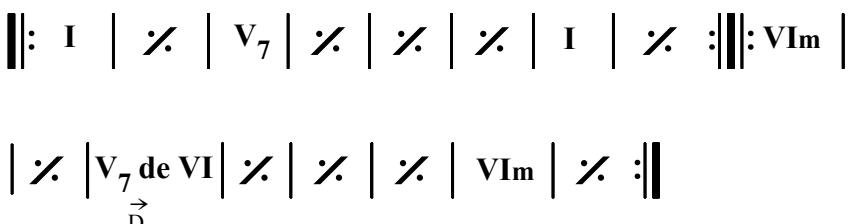
En DO mayor nos quedara:



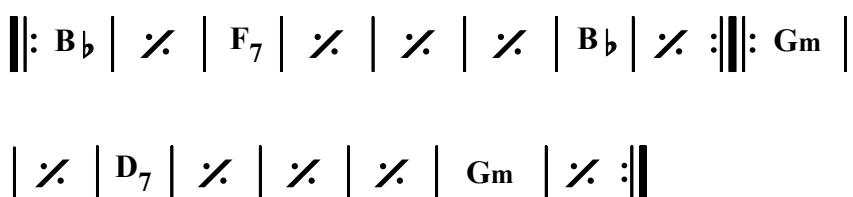
Escríbirlo y tócarlo en F, B_b, E_b, A_b, D_b, G_b.

LOS CORAZONES:

Sistema por corrio, estructura bipartita que desarrolla su parte A en la tónica mayor y la B sobre el VI^m los dos segmentos son simétricos.



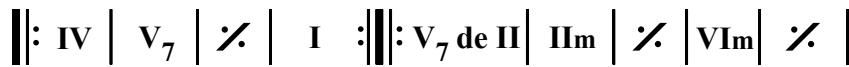
En Si bemol nos queda:



Existe otro golpe, en desuso, que posee la misma estructura y es el **CARI - CARI**. Escríbe y tóca en B, D, E, F, G, A

QUIRPA:

Sistema por corriente, modo mayor. De estructura bipartita con un segmento A similar al seis y un segmento B similar a la Guacharaca.



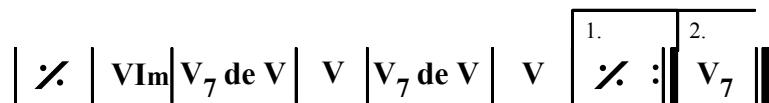
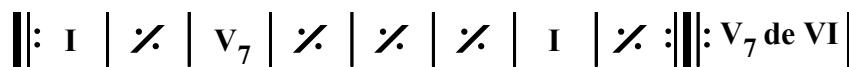
En Fa mayor nos quedará:



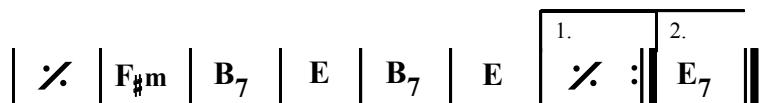
Escribe y toca en: C, G, D, A, E y B.

CARNAVAL:

Forma bipartida que en su segundo segmento usa las dominantes auxiliares del V y VI grados. Su sistema es por corriente y su modo mayor



En La mayor nos quedará:

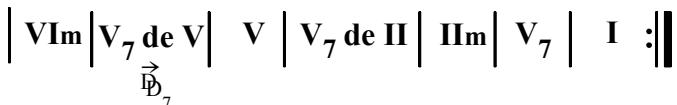
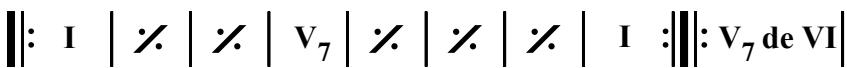


Escríbelo y tócalo en F, Db, Gb y E.

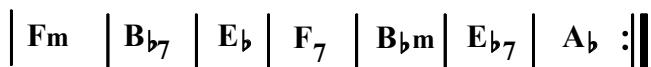
ABCD DEL CUATRO

MAMONALES:

Forma también bipartida, en sistema por corriente y modo mayor que en su parte B utiliza dominantes auxiliares para ir al VI_m, V, y II_m.



En La bemol nos queda:



Escríbelo y tócalo en: E_b, D_b, G_b y D .

CHIPOLA:

La estructura completa de la Chipola se da aplicando la misma “formula” armónica que vimos en el numeral VII del libro A sobre los VI_m, V y II_m grados.



Aplica el mismo esquema como si el V grado fuese una nueva tónica y luego lo mismo sobre el II_m y obtendrás el ciclo completo de la CHIPOLA.

En sol mayor nos quedará:

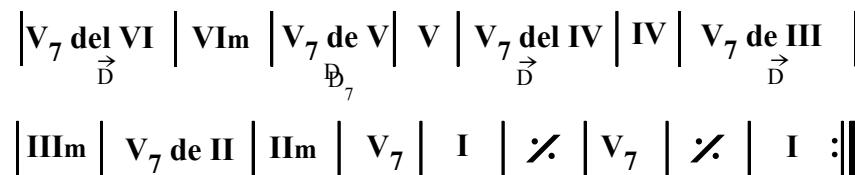
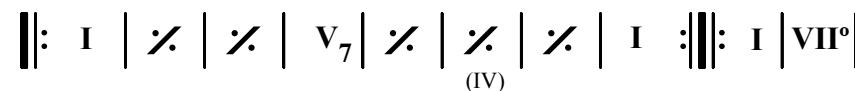


D.C = Da Capo, repetir desde la cabeza (comienzo).

Analiza, escribe y toca la chipola en: D, A, E, B, F, B_b.

LOS DIAMANTES:

Estructura bipartida que como los otros golpes desarrolla su parte A en la tónica, la parte B de los diamantes es una escala descendente cuyos grados se sensibilizan a través de sus dominantes excepto su séptimo grado disminuido.



Veámoslo en Si bemol mayor:



Estúdialo en: E_b, A_b, D_b, G_b y B

ABCD DEL CUATRO

GAVILAN:

Sistema por corriente, modo mayor. Estructura bipartida con una cadencia hacia el VI^m que no es otra cosa que una escala descendente desde el VI grado. La parte B se desarrolla ad libitum, se repite a capricho.

ad libitum: de manera libre.

The musical score consists of two parts, A and B. Part A starts with a measure of V7 followed by I, separated by a vertical bar. This is followed by three measures of descending chords: V7, V6, V5, and V4. After these four measures, there is a repeat sign with a circled 'A' above it. The next measure shows a progression from I to V1m. This leads into Part B, which begins with a measure of V1m followed by a descending sequence of chords: V7, V6, V5, and V4. This pattern repeats. Below this, there is another section starting with a measure of V1m followed by a descending sequence of chords: V7, V6, V5, and V4. This section ends with a double bar line and the text 'D.C.' indicating a repeat back to the beginning of the section.

En SI mayor tenemos:

The musical score consists of two parts, A and B. Part A starts with a measure of F#7 followed by B, separated by a vertical bar. This is followed by three measures of descending chords: F#7, F#6, F#5, and F#4. After these four measures, there is a repeat sign with a circled 'A' above it. The next measure shows a progression from B to B/G#m. This leads into Part B, which begins with a measure of G#m followed by a descending sequence of chords: D#7, C#6, B6, and A6. This section ends with a double bar line and the text 'D.C.' indicating a repeat back to the beginning of the section.

Estudiar en: C, G, D, A, F, Y E,

TRES DAMAS:

Inicialmente parece ser que se interpretó como pasaje, pero su creciente aumento de textos sobre la misma estructura y su aumento de tempo lo fueron convirtiendo en golpe. Estructura tripartita establecida en el modo menor. Su parte B es una escala menor natural descendente y su parte C es una modulación temporal al relativo mayor (III).

The musical score consists of three parts, A, B, and C. Part A starts with a measure of V7 followed by Im, separated by a vertical bar. This is followed by three measures of descending chords: V7, IVm, and III. After these four measures, there is a repeat sign with a circled 'A' above it. The next measure shows a progression from III to V7. This leads into Part B, which begins with a measure of Im followed by VII, VI, V7, IVm, and III. The V7 chord is labeled with '(IIº)' below it. This is followed by a measure of V7 followed by Im. After this, there is a repeat sign with a circled 'B' above it. The next measure shows a progression from III to V7 del III, followed by three measures of descending chords: III, V7 del III, and III. After these four measures, there is a repeat sign with a circled 'C' above it. The next measure shows a progression from III to V7 del III, followed by three measures of descending chords: III, V7 del III, and III. This section ends with a double bar line.

Veámoslo en Am:

A
||: E₇ | Am | ✕ | E₇ | Dm | C | E₇ | Am :||

B
||: Am | G | F | E₇ | Dm | C | E₇ | Am :||
(B°)

C
||: C | G₇ | ✕ | C | ✕ | G₇ | ✕ | C :||

Si es el arpa, el “instrumento mayor” (Quien lleva el melodía), esta afina en modo mayor entonces el análisis debe hacerse:

A
||: V₇ de VI | VI_m | ✕ | V₇ de VI | II_m | I | V₇ de VI | VI_m :||

B
||: VI_m | V | IV | V₇ de VI | II_m | I | V₇ de VI | VI_m :||
(VII°)

C
||: I | v₇ | ✕ | I | ✕ | v₇ | ✕ | I :||

Analizarlo y tocarlo en: B_b (Gm), E_b (Cm), A_b (Fm).

QUITAPESARES:

Por el carácter de su segmento B parecería que también fue en sus inicios un pasaje, pues este giro hacia la subdominante, que es conocido como “revuelta” es lo que caracteriza al pasaje “Calle Rial”, bipartita cuya parte A se desarrolla en la tónica y se conoce como “El pie”.

6 ||: **A** Im | ✕ | ✕ | ✕ | ✕ | 6 **Im** VII VI₇ |

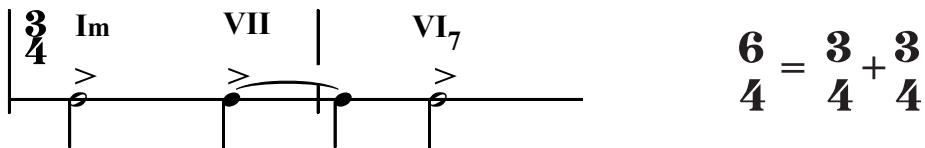
6 V₇ | ✕ | ✕ | ✕ | ✕ | ✕ | V₇/IV_m III / V₇ |

| Im :||: **B** V₇ del IV | IV_m | ✕ | Im | ✕ | V₇ | ✕ |

| Im | ✕ | V₇ | ✕ | Im :||

ABCD DEL CUATRO

Escribimos el compás de seis cuartos para entender mejor los acentos de ese fragmento característico de este golpe, podríamos escribirlo también:



A este desplazamiento del acento se le conoce como **Emiola**, algunos lo llaman “**Cross Accent**” o acento cruzado.

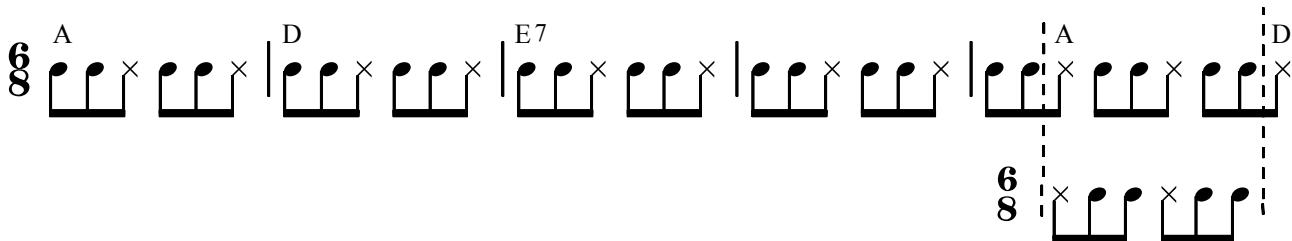
En SI menor nos quedará:

Escríbleo y tócalo en: Cm, C#m, Dm, D#m, Em, Fm, F#m, Gm, G#m.

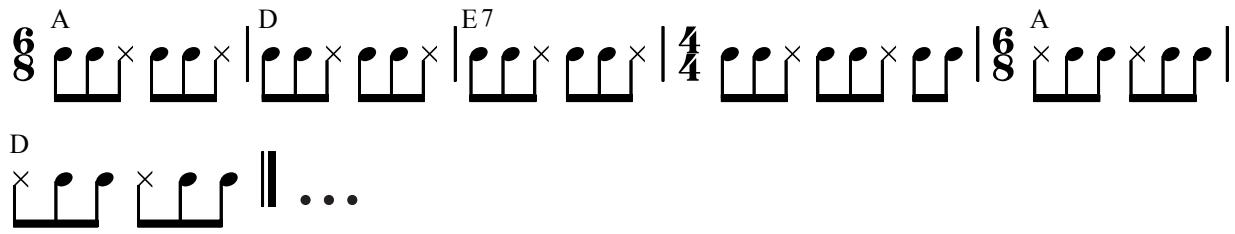
IV - TRANSICIÓN DE SISTEMAS

En el joropo, sobretodo en los golpes de Pajarillo, Seis y Numerao, es usual pasar del sistema corrio al por derecho y viceversa, para lo cual nuestra mano derecha no debe sufrir ninguna alteración en el curso regular de las corcheas, el cambio sucede es evento armónico que varía por retardo o por anticipación. Veamos:

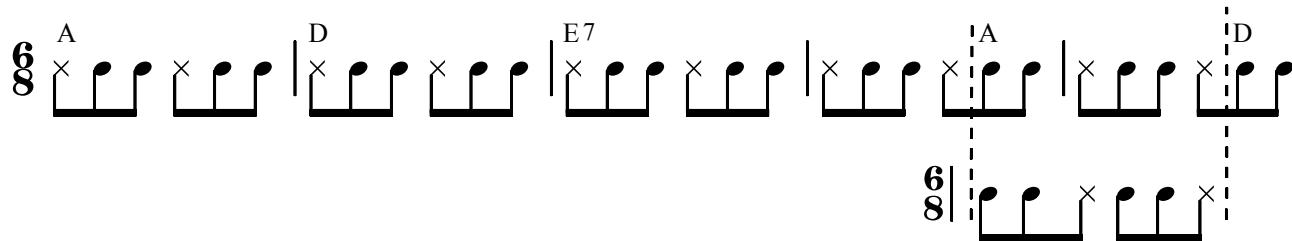
CAMBIO DE CORRIO A POR DERECHO



Si observamos el segundo compás de E7 aumenta un tiempo (dos corcheas más) por tanto el acorde de La entra sobre el golpe apagado descendente, que se constituye en el nuevo primer tiempo sobre el que arranca, ya en por derecho. Lo podemos escribir así:

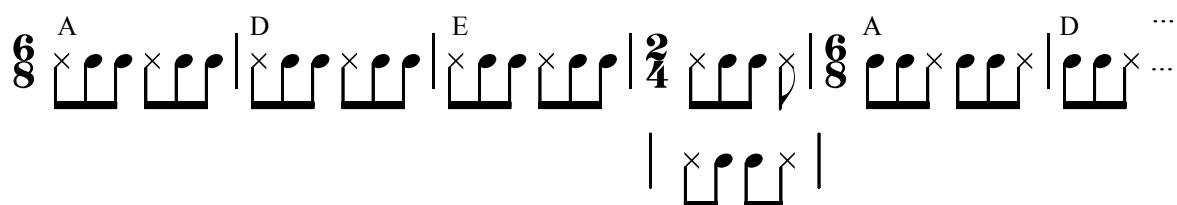


CAMBIO DE POR DERECHO A CORRIO



Observemos que en el segundo compás de E7 anticipamos el cambio armónico en un tiempo (♪) de tal manera que el acorde de LA entra sobre un golpe abierto descendente que se convierte en el nuevo primer tiempo para el sistema por corrio.

Al perder un tiempo el segundo compás de E7 queda convertido en un compás de dos cuartos entonces podemos escribir la transición. Así:



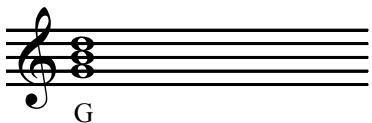
Estudia las transiciones sobre los golpes de Seis, Pajarillo y Numerao, cambiando de sistema sobre cualquier función.

V - INVERSIONES DE LA TRIADA Y LA SÉPTIMA DE DOMINANTE

Entendamos invertir como cambiar el orden de. En este caso es cambiar el orden de la triada. Como su nombre lo indica y como hemos visto en los libros anteriores, el acorde

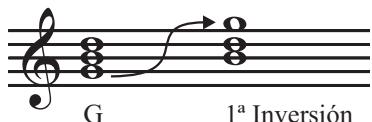
ABCD DEL CUATRO

tiene tres voces y dependiendo de cual ocupe el lugar mas bajo bautizamos la inversión. Cuando la fundamental del acorde o sea el primer grado, (quien le da el nombre) está como nota mas grave se dice que el acorde está en estado fundamental. Veamos:

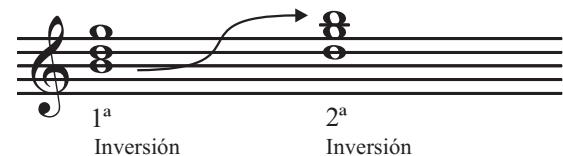


Sol en estado fundamental pues es su fundamental (o sea el primer grado) quien está como nota más grave (bajo).

Si pasamos la nota sol a ocupar el lugar más agudo quedaremos en 1^a inversión, pues será el 3er grado del acorde quien ocupe el lugar del bajo:



Y si pasamos el 3er grado (Si) como nota mas aguda, será el 5º grado (Re) quien quedará en el bajo y tendremos así la 2^a inversión



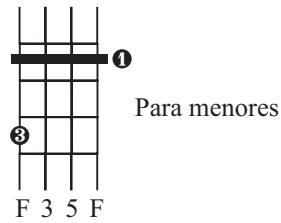
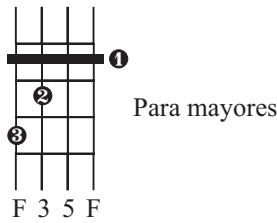
Estas inversiones se cifran de acuerdo a los intervalos existentes entre las notas extremas (bajo - alto), (grave - aguda) y del bajo a la siguiente nota:

Del bajo a la nota mas aguda hay un intervalo de 5^a y del bajo a la siguiente nota uno de 3^a, por lo tanto el acorde se cifra como de fundamental o 5_3 .

Del bajo a la nota aguda hay un intervalo de 6^a y del bajo a la nota siguiente de 3^a se cifra como 1^a inversión o 6_3 .

Del bajo a la nota mas aguda hay un intervalo de 6^a y del bajo a la siguiente nota un intervalo de 4^a por tanto se cifra como segunda inversión o 6_4 .

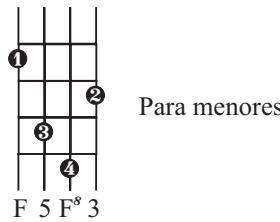
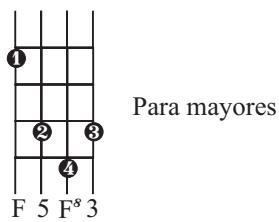
En el cuatro los acordes triada mayores o menores en estado fundamental 5_3 tienen su nota más grave sobre la cuarta cuerda. Su mapa prototípico es:



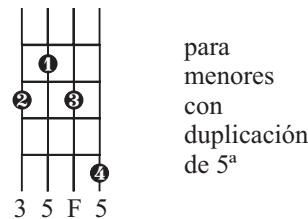
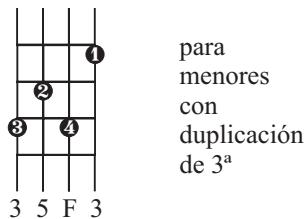
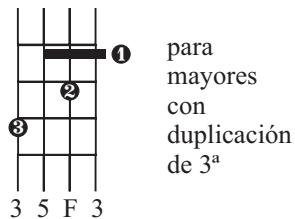
F= Fundamental
3= 3^a voz del Acorde
5= 5^a voz del acorde

Juntos duplican la fundamental al unisono en la primera cuerda

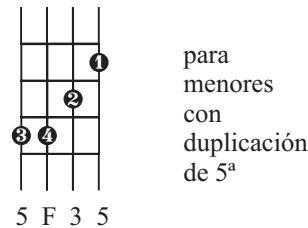
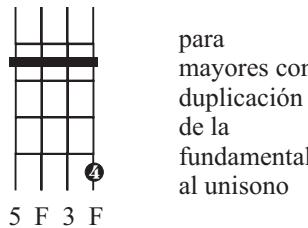
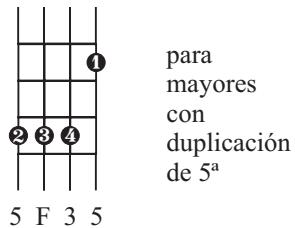
Y en el mismo estado fundamental pero con duplicación de la fundamental a la octava, el mapa prototípico será:



Las triadas en primera inversión 6_3 tienen su fundamental en la segunda cuerda (más aguda) y su 3^a en la cuarta cuerda (mas grave). Su mapa prototípico es:



La segunda inversión de la triada 6_4 tiene la fundamental en la tercera cuerda y la 5^a como más grave en la cuarta cuerda. Su mapa prototípico es:



Un acorde triada en **primera posición** es aquel que sea cual sea su inversión se construye dentro de los cinco primeros espacios; un acorde en **segunda posición** está enmarcado entre el tercer y séptimo espacio, un acorde en **tercera posición** está enmarcado entre el

ABCD DEL CUATRO

quinto y el décimo segundo espacio; hay acordes que presenta la octava en el diapasón, esto lo consideramos una **cuarta posición** y está comprendida a partir del espacio doce, dependiendo del número de espacios que tenga el cuatro.

Si un acorde en primera posición está en estado fundamental, su segunda posición será primera inversión, su tercera posición será segunda inversión y su cuarta posición sera la octava.

Ejemplo:

En modo mayor

The diagram shows a guitar neck with dots representing frets and strings. Below it are four musical staves. The first staff is labeled "Fundamental" and has a bass clef, a C, and a 5₃. The second staff is labeled "1ª Inversión" and has a bass clef, a C, and a 6₃. The third staff is labeled "2ª Inversión" and has a bass clef, a C, and a 6₄. The fourth staff is labeled "Fundamental a la 8ª" and has a bass clef, a C, and a 8_o.

En modo menor

The diagram shows a guitar neck with dots representing frets and strings. Below it are four musical staves. The first staff is labeled "Fundamental" and has a bass clef, a C, and a 5₃. The second staff is labeled "1ª Inversión" and has a bass clef, a C, and a 6₃. The third staff is labeled "2ª Inversión" and has a bass clef, a C, and a 6₄. The fourth staff is labeled "Fundamental a la 8ª" and has a bass clef, a C, and a 8_o.

Están exemplificados en C (M, m), pero pueden ser B y Db. (M,m).

Cuando un acorde en primera posición está en primera inversión, su segunda posición sera segunda inversión, su tercera posición sera estado fundamental y su cuarta posición será la primera inversión a la octava.

En modo mayor

The diagram shows a guitar neck with dots representing frets and strings. Below it are four musical staves. The first staff is labeled "1ª Inversión" and has a bass clef, a C, and a 6₃. The second staff is labeled "2ª Inversión" and has a bass clef, a C, and a 6₄. The third staff is labeled "Fundamental" and has a bass clef, a C, and a 5₃. The fourth staff is labeled "1ª Inversión a la 8ª" and has a bass clef, a C, and a 8_o.

En modo menor

The diagram illustrates four positions of a G minor chord (G-B-D) across three staves:

- 1^a Inversión**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{G} & \text{B} & \text{D} \end{smallmatrix}$ (Fret 3, 2, 0)
- 2^a Inversión**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{G} & & \text{D} \end{smallmatrix}$ (Fret 3, 0, 0)
- Fundamental**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{G} & \text{B} & \text{D} \end{smallmatrix}$ (Fret 3, 2, 0)
- 1^a Inversión a la 8^a**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{G} & & \text{D} \end{smallmatrix}$ (Fret 3, 0, 0)

Están ejemplificados en G (M,m), pero pueden ser Ab, A y B \flat (M y m).

Si un acorde en primera posición está en segunda invención, su segunda posición será en estado fundamental, su tercera posición será en primera invención y su cuarta posición será la segunda invención a la octava.

En modo mayor

The diagram illustrates four positions of a G major chord (G-B-D) across three staves:

- 2^a Inversión**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{G} & \text{B} & \text{D} \end{smallmatrix}$ (Fret 3, 2, 0)
- Fundamental**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{G} & \text{B} & \text{D} \end{smallmatrix}$ (Fret 3, 2, 0)
- 1^a Inversión**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{G} & \text{B} & \text{D} \end{smallmatrix}$ (Fret 3, 2, 0)
- 2^a Inversión a la 8^a**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{G} & \text{B} & \text{D} \end{smallmatrix}$ (Fret 3, 2, 0)

En modo menor

The diagram illustrates four positions of an E minor chord (E-G-B) across three staves:

- 2^a Inversión**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{E} & \text{G} & \text{B} \end{smallmatrix}$ (Fret 2, 1, 0)
- Fundamental**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{E} & \text{G} & \text{B} \end{smallmatrix}$ (Fret 2, 1, 0)
- 1^a Inversión**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{E} & \text{G} & \text{B} \end{smallmatrix}$ (Fret 2, 1, 0)
- 2^a Inversión a la 8^a**: $\begin{smallmatrix} & & \\ \text{E} & \text{G} & \text{B} \end{smallmatrix}$ (Fret 2, 1, 0)

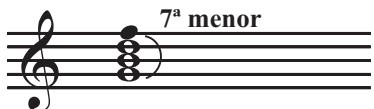
Están ejemplificados en E (M,m) pero pueden ser D, Eb F y F#. (M y m).

SÉPTIMA DE DOMINANTE

Un acorde de séptima de dominante es una tétrada (acorde de cuatro voces diferentes). Está formado por una triada mayor ($3^{\text{a}} > + 3^{\text{a}} <$) y una séptima menor como nota agregada, o la superposición ($3 > + 3 < + 3 <$).

ABCD DEL CUATRO

Ejemplo:



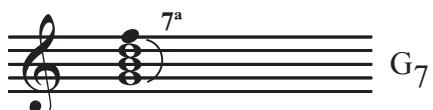
El intervalo de séptima menor está formado por diez semitonos ($7 \leq 10$ semitonos)

INVERSIONES DE LOS ACORDES DE SÉPTIMA DE DOMINANTE

Los acordes de séptima de dominante presentan un estado fundamental y tres inversiones.

Un acorde de séptima de dominante en estado fundamental tiene su fundamental en el bajo, se cifra 7 por su relación intervalica interna.

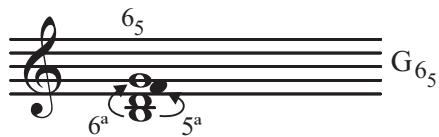
Ejemplo:



Del bajo a la fundamental no existe distancia alguna por tratarse de la misma voz, del bajo a la nota agregada existe un intervalo de séptima menor, entonces el acorde se cifra 7. En este caso el ejemplo corresponde a un acorde de Sol con séptima de dominante en estado fundamental.

Un acorde de séptima de dominante en primera inversión tiene como nota más grave su tercera, se cifra 6_5 por su relación interválica interna.

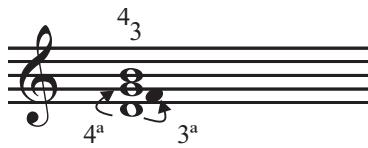
Ejemplo:



Del bajo a la fundamental existe un intervalo de sexta, del bajo a la nota agregada existe un intervalo de quinta. El acorde en este ejemplo es un Sol con séptima de dominante en primera inversión.

Un acorde con séptima de dominante en segunda inversión, tiene como nota más grave su quinta, se cifra 4_3 por su relación intervalica interna.

Ejemplo:

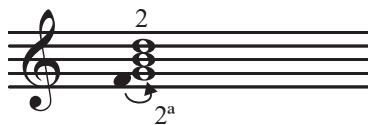


Del bajo a la fundamental existe un intervalo de cuarta, del bajo a la nota agregada existe un intervalo de tercera.

El acorde de este ejemplo es un Sol con séptima de dominante en segunda invención.

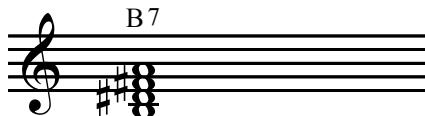
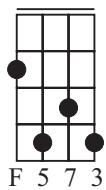
Un acorde de séptima de dominante en 3^a invención presenta como nota más grave su séptima, se cifra 2 por su relación interválica interna.

Ejemplo:



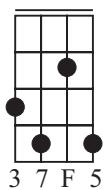
Del bajo a la fundamental existe un intervalo de segunda, del bajo a la nota agregada no existe ningún intervalo por tratarse de la misma nota. El acorde en este ejemplo es un Sol con séptima de dominante en tercera invención.

Los acordes de séptima de dominante en estado fundamental tienen la primera en el bajo o sea en la cuarta cuerda del cuatro. Su mapa prototípico es el siguiente:



Los acordes en el pentagrama corresponden a los gráficos citados, pues los acordes cambian de nombre de acuerdo al punto del diapasón en donde sean colocados

Los acordes de séptima de dominante en primera invención tienen su tercera como nota más grave en la cuarta cuerda y su fundamental en la segunda cuerda. Su mapa prototípico es el siguiente:



Los acordes séptima de dominante en segunda invención tienen su quinta como nota más grave en la cuarta cuerda y su fundamental en la tercera cuerda. Su mapa es el si-

ABCD DEL CUATRO

guiente:

Los acordes de séptima de dominante en tercera inversión tienen su séptima como nota más grave en la cuarta cuerda y su fundamental en la primera cuerda. Su mapa es el siguiente:

Si en primera posición se encuentra un acorde de séptima de dominante en estado fundamental, su segunda posición será primera inversión, su tercera posición será segunda inversión, su cuarta posición será tercera inversión y su quinta posición será nuevamente el estado fundamental a la octava.

El ejemplo está en A, pero también pueden darse en Bb y B con séptima de dominante.

Si en primera posición se encuentra un acorde de séptima de dominante en primera inversión, su segunda posición será segunda inversión, su tercera posición será tercera inversión, su cuarta posición será estado fundamental y su quinta posición será primera inversión a la octava.

Están ejemplificados en G pero puede darse en F# y Ab son séptima de dominante.

Si en primera posición se encuentra un acorde de séptima de dominante en segunda inversión, su segunda posición tercera inversión, su tercera posición será estado fundamental, su cuarta posición será primera inversión y su quinta posición será la segunda inversión a la octava.

Diagram showing a guitar neck diagram and five musical staves. The guitar neck shows a dominant seventh chord in second inversion (F major) with fingers 1, 2, and 3. Arrows indicate a clockwise rotation. Below the neck are five staves: 2ª Inversión (4,3), 3ª Inversión (2), Fundamental (7), 1ª Inversión (6,5), and 2ª Inversión a la 8ª (8).

Citamos el ejemplo en E, pero puede darse tambien en D, Eb y F con séptima de dominante.

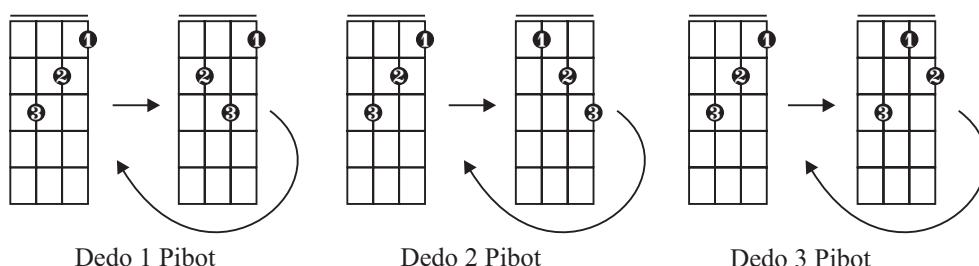
Si en primera posición se encuentra un acorde de séptima de dominante en tercera inversión, su segunda posición será estado fundamental, su tercera posición será primera inversión, su cuarta posición será segunda inversión y su quinta posición será tercera inversión a la octava.

Diagram showing a guitar neck diagram and five musical staves. The guitar neck shows a dominant seventh chord in third inversion (E major) with fingers 1, 2, and 3. Arrows indicate a clockwise rotation. Below the neck are five staves: 3ª Inversión (2), Fundamental (7), 1ª Inversión (6,5), 2ª Inversión (4,3), and 3ª Inversión a la 8ª (8).

El ejemplo esta citado en C pero tambien puede darse en B, Db y D con séptima de dominante.

VI - RUTINAS DIARIAS DE DIGITACIÓN

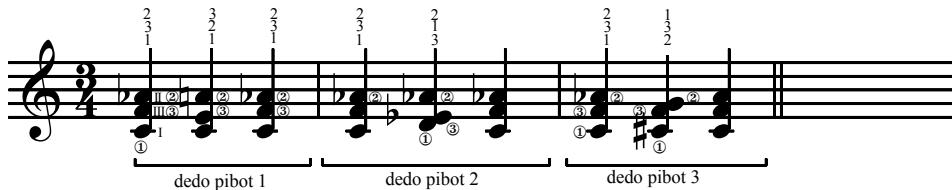
A - Dedo Pibot: Un dedo eje sobre el cual se desplazan los otros dos (o tres, más adelante) sin permitir que el sonido de este se pierda. Este ejercicio nos ayuda a optimizar los cambios armónicos en los cuales se comparten dedos y a asegurar un buen sonido.



ABCD DEL CUATRO

Al cumplir las tres series aumenta un espacio y repite la misma operación. Puedes luego cambiar de cuerdas ②, ③ y ④ y cambiar de dedos 2, 3 y 4.

Sobre el pentagrama quedará:



B - Dedo pedal en ④ y ①

Aumenta de a un espacio y repite la misma rutina

Realizar el mismo ejercicio pero haciendo el pedal en la primera cuerda:

Aumenta de a un espacio y repite la misma rutina. Poco a poco irás ganando precisión y velocidad

VII - REPERTORIO

MINUETT

J.S.Bach

1

A musical score for guitar, featuring six staves of music. The first staff starts at measure 4 in 3/4 time with a key signature of one sharp. Fingerings are indicated above the notes: 2, 4, 1, 2; 4; 2, 2; 3; 2, 4; 3; 4, 1, 1; 2, 4, 2, 1, 4; 1, 2, 1, 4, 2; 1, 1; 2, 4, 1, 2. Measures 8 through 14 continue in 3/4 time. Measure 8 starts with 4; 2, 4, 1, 2, 1. Measures 9-10 show a sequence of eighth-note patterns: 4, 3, 2, 4, 3; 2, 4, 1, 3, 4; 4, 1, 3, 4, 2; 1, 4, 2. Measure 15 begins in 2/4 time with 2, 4, 1, 2, 4, 2. Measures 16-17 show a sequence of eighth-note patterns: 3; 1, 3, 2, 4; 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 4, 2, 1. Measures 22-23 show a sequence of eighth-note patterns: 4, 2, 1, 2, 4, 0, 1, 3, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 3, 0, 3, 4; 1, 2, 4, 1, 1. Measures 28-30 show a sequence of eighth-note patterns: 2, 4, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 2, 0, 1, 3, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 3, 2, 4, 3, 1, 3, 2, 4. Measure 36 shows a single note with a 4 above it.

EJERCICIO

Beco Díaz

2

JOROPITOS

Beco Díaz

(3)

EJERCICIO

Beco Díaz

(4)

PAJARILLO

Beco Díaz

(5)

CANTA LLANO

-Pasaje-

Letra y Música: Arnulfo Briceño

⑥

13 Gm | D7 | Gm | G7 | Cm | G7 | Cm | ✗ | ✗ | E♭7 | D7 | Cm6 |

25 D7 | ✗ | Gm | ✗ || F7 | ✗ | B♭ | B♭7 | E♭ | A7 | D7 ||: G7 |

37 Cm | ✗ | Gm | ✗ | D7 | ✗ | 1. D∅ :|| 2. ♭ G ||: D7 | G | E7 | Am |

49 Am7 | D7 | ✗ | G :|| G7 | C | ✗ | G | E7 | Am | D7 | G |

57 G7 | C | A∅ | G | E7 | Am | D7 | G | ✗ || D.C.

TIERRA BENDITA

Eulalia de Molina

Eulalia de Molina

7

A

Ad Libitum

Yo soy...

10

B

A Tempo

accellerando

Dios hizo...

19

C

1.

2.

28

D

37

E

D.C. al § y § || Quizo Dios...

46

F

6/4

Am

ROMANCE EN LA LEJANÍA

-Pasaje-

Letra y Música:
Pedro Emilio Sánchez

⑧

8 §: Gm | D7 | Gm | F | E7 | B♭7 |
 9 A7 | Gm | Dm | A7 | Dm | D7 :|| 1. 2.
 18 Dm | C7 | F | B♭7 | A7 | D7 | Gm | B♭7/E7 | A7 |
 27 Gm | F | A7 | Dm :|| D7 || D.C. al § 2 veces con
 repeticiones y Φ Gm | F |
 35 A7 | Dm | A7 | Dm ||

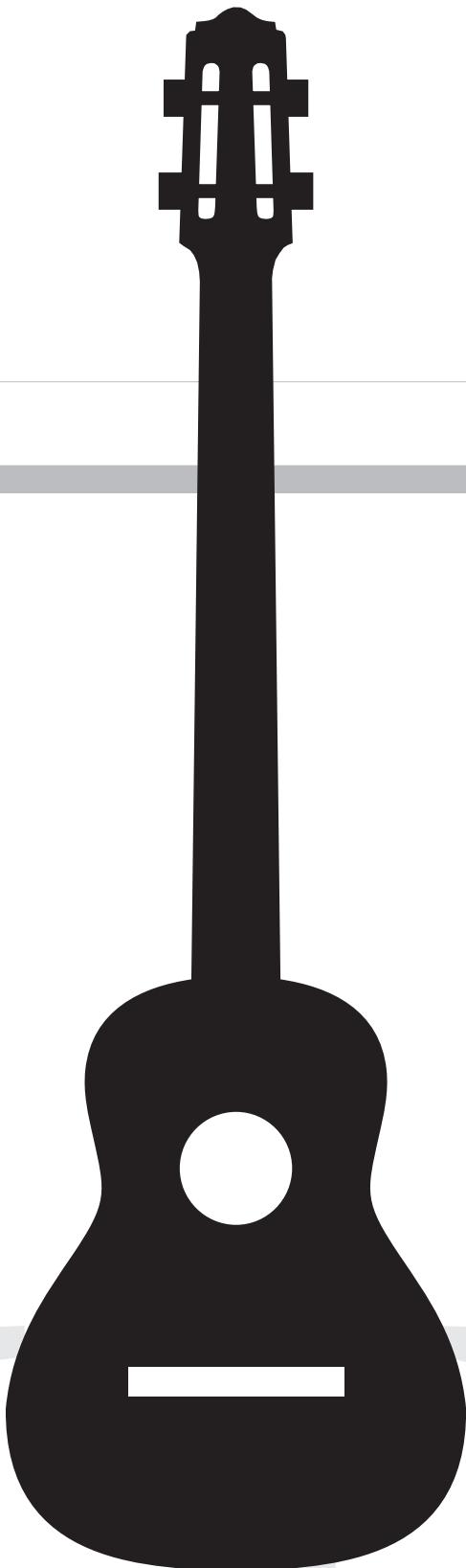
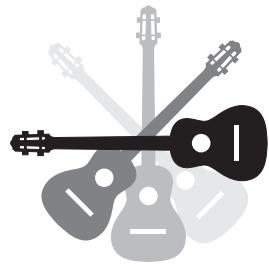
EL OSO FRONTINO

- Golpe -

Letra y Música
Simón Díaz

⑨

9 -||: D | × | A | × | E7 | × | A | A7 :|| D | - |
 12 D | × | × | A°7 | A7 | × | × | Em G | A7 | Em G | A7 |
 23 × | D | A7 | D | × | × | × | × | D7 | G | × | × |
 35 A7 | D | A°7 | Em7 | A7 | Am7 | D7 | G | C#79b | F#m7 | B79b | Em7 |
 47 A7 | D | Bm7 | E7 | × | D | A, -|| D.C. 3 veces y Φ ||



CONTENIDO

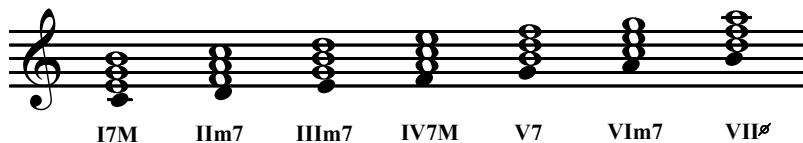
- I - Armonización de escalas a cuatro voces "tétradas"
- II - Encadenamientos armónicos sobre el diapasón
- III - Progresión II - V - I
- IV - Los modos griegos
- V - Otras bases
- VI - Sustituciones armónicas (Centros tonales)
- VII - Rutinas de digitación
- VIII - Repertorio

B
R
D
LIBRO

I - ARMONIZACIÓN DE ESCALAS A CUATRO VOCES (TÉTRADAS)

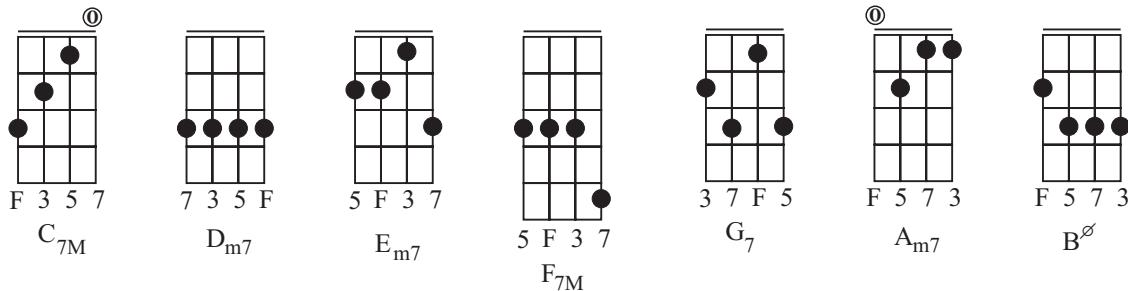
Hacer una escala por acordes significa la realización de una escala armonizada de tal manera que cada grado de la tonalidad adquiera un modo específico, de acuerdo a las notas inherentes de dicha escala. Estas armonizaciones pueden darse en triadas o en cuatriadas; se citarán en cuatriadas y en las tres escalas más usuales de la música llanera: La escala mayor diatónica, la escala menor natural y la escala menor armónica.

Escala mayor diatónica



Observemos que cada nota de la escala está armonizada por tres notas más que forman la tétrada, notas que deben pertenecer a la misma tonalidad. Las tres primeras notas forman una triada que puede ser mayor, menor o disminuida, la cuarta nota es una séptima que puede ser mayor o menor.

Ejemplo:

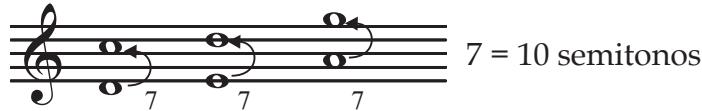


La séptima mayor debe tener una distancia interna con la fundamental de once semitonos.

Ejemplo:



La séptima menor debe tener una distancia interna con la fundamental de diez semitonos.

Ejemplo

Como el primer y el cuarto grado de la escala mayor diatónica son triadas mayores con una séptima mayor agregada, se cifran **I7M**, **IV7M**; también se puede cifrar a la séptima mayor como delta: **I7Δ**, **IV7Δ**.

Como el quinto grado es una triada mayor con séptima menor agregada, se cifra: **V7**.

Como el segundo, el tercero y el sexto grado son tríadas menores con una séptima menor agregada se cifra: **Im7**, **IIIm7**, **VIIm7**.

Como el séptimo grado es una triada disminuida con séptima menor agregada, se cifra: **VII^ø** y se le llama semidisminuido. También se puede ver como **X = 3<+3<+3>**.

Este orden de los modos de cada grado de la escala se aplica a cualquier tipo de escala **MAYOR DIATÓNICA**.

Ejemplo:

B_{7M} - C_{#m7} - D_{#m7} - E_{7M} - F_{#7} - G_{#m7} - A_{#^ø} - B_{7M}
E_{7M} - F_{m7} - G_{m7} - A_{b7M} - B_{b7} - C_{m7} - D_{^ø} - E_{b7M}

Escala menor natural

Chord	Fretboard Diagram	Fingering
Am ₇		F 5 7 3
B ^ø		F 5 7 3
C _{7M}		F 3 5 7
D _{m7}		7 3 5 F
Em ₇		5 F 3 7
F _{7M}		5 F 3 F
G ₇		3 7 F 5

Como el primer, el cuarto y quinto grado son triadas menores con una séptima menor agregada, los acordes se cifran: **Im7**, **IVm7**, **Vm7**.

ABCD DEL CUATRO

El segundo grado es una triada disminuida con una séptima menor agregada, el acorde se cifra: **II^ø** y se llama semidisminuído.

El tercer y el sexto grado son triadas mayores con una séptima mayor agregada, los acordes se cifran: **III7M**, **VI7M**.

El prototipo de los modos de cada grado se aplican a cualquier tipo de escala menor natural.

Ejemplo

Bm₇ - C_#^ø - D_{7M} - Em₇ - F_{#m7} - G_{7M} - A₇ - Bm₇
Em₇ - F_#^ø - G_{7M} - Am₇ - Bm₇ - C_{7M} - D₇ - Em₇

Escala menor armónica

The musical staff shows the following chords:

- I_{m7M}
- II^ø
- III+7M
- IVm7
- V7
- VI7M
- VII^{ø7}

Below the staff are seven guitar chord diagrams labeled with their respective names and fingerings:

- Am_{7M}: F 5 7 3
- B^ø: F 5 7 3
- C+7M: F 3 5 7
- Dm₇: 7 3 5 F
- E7: 5 F 3 7
- F7M: 5 F 3 7
- G#^{ø7}: 3 7 F 5

Como el primer grado es una triada menor con una séptima mayor agregada, el acorde se cifra: **Im7M**.

Como el segundo grado es un triada disminuida con una séptima menor agregada el acorde se cifra: **II^ø** y se llama semidisminuído.

Como el tercero grado es una triada aumentada con una séptima mayor agregada el acorde se cifra: **III+7M**.

Como el cuarto grado es una triada menor con una séptima menor agregada, el acorde se cifra: **IVm7**.

Como el quinto grado es una triada mayor con una séptima menor agregada, el acorde se cifra: **V7**.

Como el sexto grado es una triada mayor con una séptima mayor agregada, el acorde se cifra: **VI7M**.

Como el séptimo grado es una triada disminuida con una séptima disminuida, el acorde se cifra: **VII°7** y se llama séptima disminuida. Entonces el acorde de 7^a disminuida es la superposición de tres intervalos de tercera menor.

Este orden de los modos de cada grado de la escala se aplica a cualquier tipo de escala menor armónica.

Ejemplo:

Am_{7M} - B^øm - C+_{7M} - Dm₇ - E₇ - F_{7M} - G#°₇ - Am_{7M}
 Dm_{7M} - E^ø - F+_{7M} - Gm₇ - A₇ - B_{b7M} - C#°₇ - Dm_{7M}

II - ENCADENAMIENTOS ARMÓNICOS SOBRE EL DIAPASÓN

Para practicar encadenamientos armónicos sobre todo el diapasón debemos conocer y haber practicado todas las inversiones tanto en triadas como tétradas. Nos basaremos en estructuras armónicas simples de golpes tales como el seis, pajarillo y seis numero (M.m) para practicar estos encadenamientos si iniciamos a tocar un seis corrijo, por ejemplo, en primera posición en la tonalidad de RE y como ejercicio nos plantearemos cambiar de inversión sobre el segundo compás de la dominante tenemos :

| D(64) | G(63) | A₇ | A(65) | D(53) | G(64) | A(65) | A(43) |
 1a. Posición III 2a. Posición VII
 | D(63) | G(53) | A(43) | A(2) | D(64) | G(63) | A(2) | A(7) | D(64) |
 3a. Posición X XII 4a. Posición XII
 | G(53) | A(2) | A(43) | D(63) | G(53) | A(43) | A(65) | D(53) | G(64) |
 | A(65) | A(7) | D(64) |
 1a. Posición

ABCD DEL CUATRO

Veamos otro encadenamiento pero sobre golpe de pajarillo y arrancando en tonalidad de Gm. Sol menor en primera posición está en primera inversión o sea G₆₃, su fundamental en segunda cuerda y su tercera en el bajo (4^a cuerda), haremos el cambio de posición sobre el segundo compás de la dominante, como en el ejercicio anterior:

⊗ Gm(64) con duplicación de la quinta al unísono
 ▲ Gm(64) con duplicación de la quinta a la octava

Veamos otro encadenamiento sobre un golpe de seis por numeración en la tonalidad de LA mayor. LA mayor en primera posición se encuentra en estado fundamental (A₅₃) con duplicación de la fundamental a la octava. Vamos a cambiar de posición sobre la tónica.

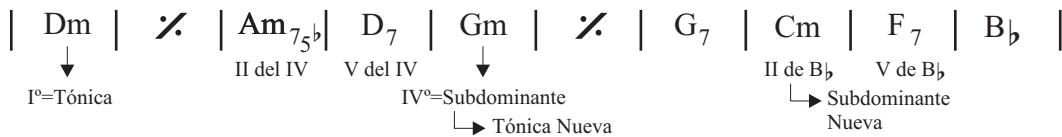
⊗ A(64) con duplicación de la quinta al unísono
 ▲ D(53) con duplicación de la fundamental a la octava
 ○ A(64) con duplicación de fundamental al unísono

Como ejercicio para el domino del diapasón haremos encadenamientos en muchas tonalidades pero recuerda no confundir las inversiones de los acordes con la posición de estos sobre el diapasón. Para volver más interesantes los ejercicios y que nos brinden más desarrollo, planteemos realizar los cambios de posición en diferentes funciones: unas veces sobre las tónicas, otras sobre las subdominantes, dominantes y dominantes auxiliares en modo mayor o menor, en sistema por corriente o por derecho. Realiza los cambios de posición en medios compases, luego en negras etc. Cuando hayas adquirido solvencia plantéate ejercicios con encadenamiento sobre estructuras de golpes compuestos como Zumba que Zumba, San Rafael, Quirpa, etc.

III - PROGRESIÓN II - V - I

Esta progresión es muy común en la mayoría de los géneros de la música popular la tiene le bolero, el pop, el jazz, etc. El joropo la apropió hace aproximadamente unos 26 años, (según la discografía). El evento armónico en donde es más usual encontrarla o

aplicarla es cuando modulamos a algunos de los grados cercanos de la tonalidad.
Ejemplo:



El acorde menor con séptima y quinta bemol Xm_{75b} es igual al acorde semidisminuido X^\varnothing que se forma de la superposición de una triada disminuida con una tercera mayor que vimos cuando estudiamos tétradas.

$$\underbrace{3<+3<+3>}_{\text{Triada disminuida}} = X^\varnothing = Xm_{75b}$$

Miremos esta progresión aplicada en un pasaje muy popular como laguna vieja del cantautor Reynaldo Armas:

Detailed description: A musical score in 2/4 time with a key signature of one sharp. It starts with an intro followed by a section with a treble clef. The chords shown are G, D7, G, Dm7, G7, C, G7, C, and Am7. Below this, another section begins with D7, crossed out, G, C, Bm, D7, G, Am7, and D7. A box highlights the chords Dm7, G7, C, and Am7, with analysis: Dm7 is labeled 'II de IV', G7 is 'V7 de IV', C is 'IV', and Am7 is 'II de I'. Another box highlights D7, C, G, and Am7, with analysis: D7 is 'V7 de I', C is 'I', and Am7 is 'II de I'.

Ahora en el golpe de zumba que zumba que se dá en modo menor

Detailed description: A musical score in 2/4 time with a key signature of two sharps. It starts with an intro followed by a section with a treble clef. The chords shown are F#m, C#7, F#m, crossed out, C#m75b, F#7, Bm, F#7, and Bm. Below this, another section begins with D7, C#, Bm, A, C#, F#, crossed out. A box highlights C#m75b, F#7, and Bm, with analysis: C#m75b is 'II de IV', F#7 is 'V7 de IV', and Bm is 'IV'.

Recuerde: $Xm_{75b} = X^\varnothing = \text{semidisminuido}$

Estos acordes semidisminuidos tiene cuatro prototipos que, aplicados en diferentes lugares del diapasón adquieren su nombre.

ABCD DEL CUATRO

Fundamental en ① Fundamental en ② Fundamental en ③ Fundamental en ④

7 3 5^b F 3 7 F 5^b 5^b F 3 7 F 5^b 7 3

$X^{\circ} = Xm_{75^b}$

IV - LOS MODOS GRIEGOS

Los modos griegos son esencialmente siete y se identifican y adquieren su carácter por la ubicación interna de los semitonos entre los siete grados que los constituyen.

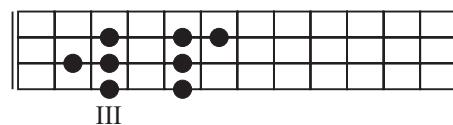
Cuando los semitonos están ubicados entre III - IV - VII - VIII grados se le conoce como **Jónico**. Esta organización se estandariza hasta nuestros días como escala mayor diatónica.

Entre	II-III	y	VI-VII	= Dórico
Entre	I-II	y	V-VI	= Frigio
Entre	IV-V	y	VII-VIII	= Lidio
Entre	III-IV	y	VI-VII	= Mixolidio
Entre	II-III	y	V-VI	= Eólico (menor natural)
Entre	I-II	y	IV-V	= Locrio

Veámoslo sobre el pentagrama:

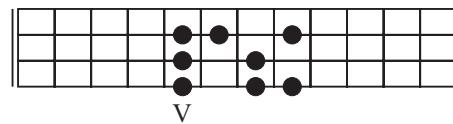
Jónico

$\frac{1}{2} t$



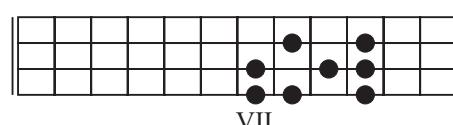
Dórico

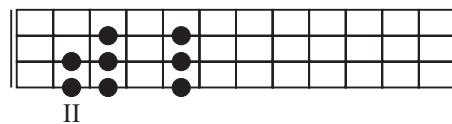
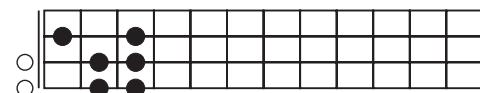
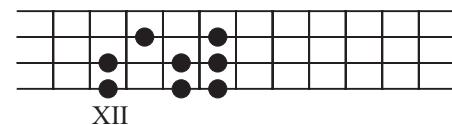
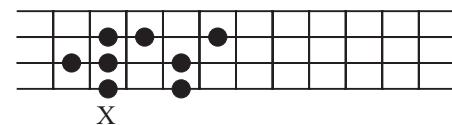
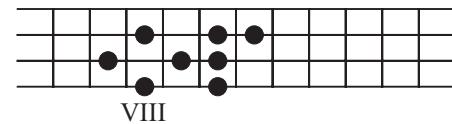
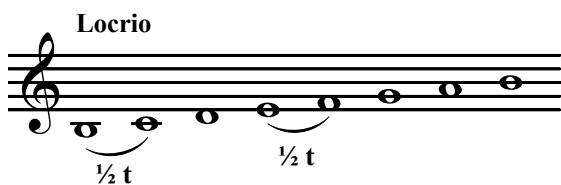
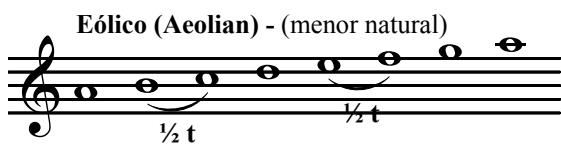
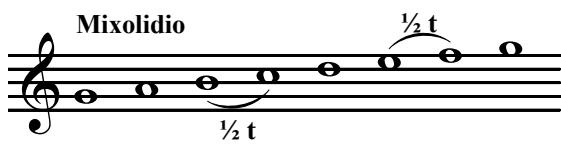
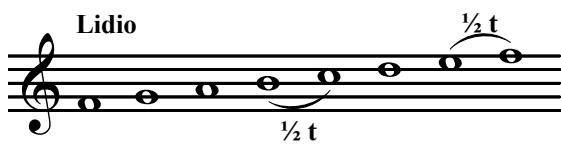
$\frac{1}{2} t$



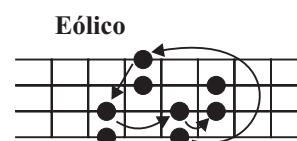
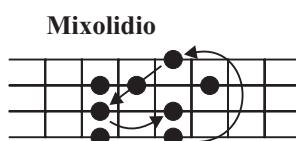
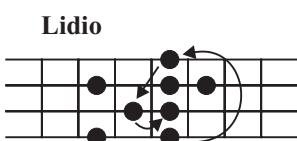
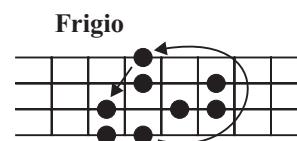
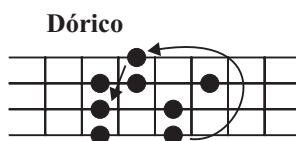
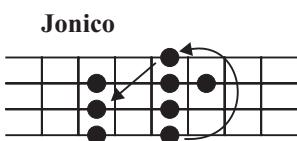
Frigio

$\frac{1}{2} t$





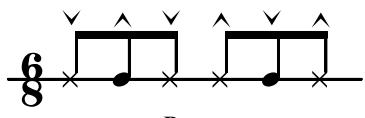
Si utilizamos la primera cuerda del cuatro las digitaciones de estos modos resultan más cómodas, pues no se harían desplazamientos para ampliar el cuadruplo. Sobre la primera cuerda se digitán todos los terceros grados de cada modo.



V - OTRAS BASES

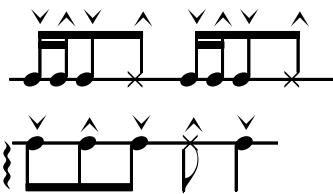
Nuestro cuatro es conocido mayoritariamente dentro del contexto de la música llanera, pero en estos últimos años en Colombia ha comenzado a incursionar en otros géneros. En Venezuela, quizá desde sus orígenes, ha estado presente en la mayoría de regiones incluyendo la zona insular. Por tal motivo sus idiomáticos son muy amplios y esta presente en música de diferentes metros: binarios, ternario y de amalgama como danza zuliana en seis octavos, el calypso en cuatro cuartos, la contradanza en dos cuartos, el merengue en cinco octavos, el onda nueva en seis cuartos, entre otros.

Danza Zuliana: a diferencia de la base de acompañamiento del joropo en seis octavos que tiene cuatro golpes abiertos y dos cerrados, la base de la danza y la gaita presenta cuatro golpes cerrados (apagados) y dos abiertos en alternancia permanente de la dirección de la mano derecha

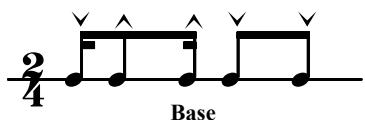


Base

Variaciones



Danza: su metro es el dos cuartos. La danza está presente en la zona andina de Colombia y Venezuela.



Rasgueo descendente que se logra abanicando dedo por dedo, iniciando por el meñique y terminando con el índice o el pulgar.

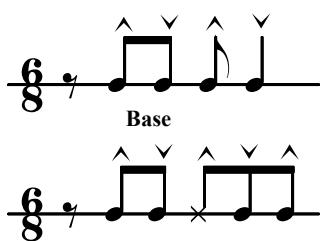
Variación:



Se pueden apagar otros eventos de la base como:



Bambuco: este ritmo emblemático de Colombia también se encuentra en Venezuela por toda la región de Táchira y Lara.



Variación:



Bolero: el tempo del bolero es muy lento y su metro es binario se suele escribir en cuatro cuartos o dos medios



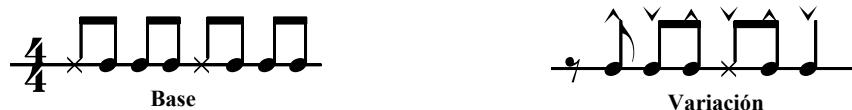
Las variaciones del bolero son muchas, dependiendo de su procedencia, trae consigo una manera propia de interpretación, pues no es lo mismo un bolero mexicano del Trío los Pachos a uno puertorriqueño de Don Pedro Flores y menos aún de la corriente de bolero "filin" de resiente presencia en Cuba que involucra elementos del Son y del Jazz.

Tonada: la tonada posee un metro lentísimo, cuando es mensural y se puede acompañar, pues las tonadas de labor: ordeño y arreo, son amensurales y se cantan ad limitum. Se pueden acompañar con la base sencilla que vimos en el libro A numeral IV, pero también suele acompañarse en combinación de corchea negra en tres cuartos con acento en el 3er tiempo



Son: según los entendidos en la materia el Son Cubano es quien da origen a la salsa, su metro es binario, su tempo variable con predominio de tempos rápidos.

Su base más común es:



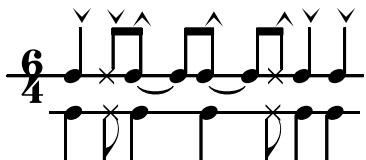
Merengue Venezolano: Aunque algunos músicos escribieron este ritmo en dos cuartos, su escritura más acertada es en cinco octavos, compás de amalgama que lleva inherente un compás de tres octavos y uno de dos octavos. Veamos:



Apoyatura o floreo sencillo con stacatto



Onda Nueva: este ritmo está en un compás de amalgama que lleva inmersos un compás de cuatro y otro de dos cuartos. Su creador fue Aldemaro Romero hacia los años 70 y 80.



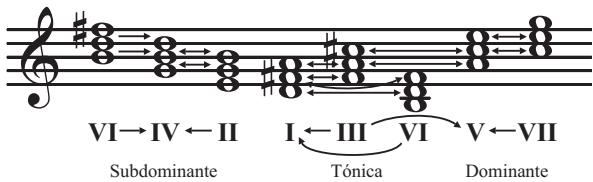
También puede entenderse como dos compases de tres cuartos que se unen como una sola célula rítmica:



VI - SUSTITUCIONES ARMÓNICAS (CENTROS TONALES)

Dentro de los siete grados que forman la tonalidad, ocupan un lugar preponderante tres de ellos, con los cuales se ha desarrollado la mayoría de la música desde el renacimiento hasta nuestros días y son la tónica como grado principal, la dominante que se contrapone en jerarquía y ejerce la tensión dentro del discurso musical y la subdominante que media entre estos dos; los otros grados pueden pertenecer a una u otra, de estas tres funciones, por compartir voces en común, de tal manera que pueden sustituir a algunos de estos acordes eventualmente, para enriquecer la armonía.

Veamos un ejemplo en RE mayor:



El segundo grado posee dos voces en común con el cuarto grado, por tal motivo pertenece al ámbito tonal de la subdominante.

El tercer grado menor es un acorde ambiguo que puede pertenecer al ámbito tonal tanto del primer como del quinto grado, pues comparte dos voces en común con cada uno de ellos.

El sexto grado pertenece al centro tonal del primer grado así como al del cuarto por compartir dos voces en común con cada uno.

El séptimo grado pertenece al centro al tonal del quinto grado por la misma razón de los anteriores. Sintetizando:

Subdominante	Tónica	Dominante
II		
	III	III
VI	VI	
		VII

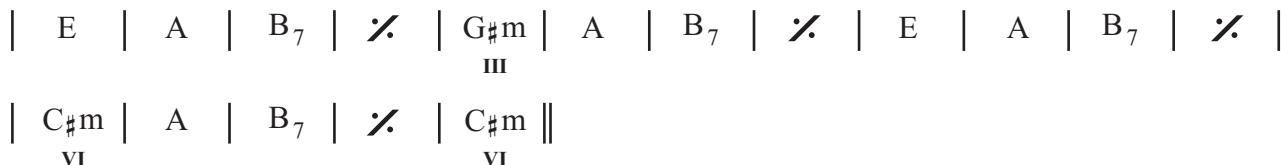
Basándonos en estas relaciones tú puedes, en un discurso armónico, sustituir la subdominante por un segundo o un sexto grado, siempre y cuando la melodía - que es a quien hay que acompañar - lo permita. Veamos en un seis:



La dominante podrías sustituirla por un tercer o séptimo grado. Veamos sobre la misma Tonalidad:



Podrías sustituir eventualmente la tónica por el tercer o sexto grado, pero recuerda que son las notas de la melodía quienes nos lo permitirán.



La sustitución de la tónica mayor por su sexto grado menor para concluir una idea melódica es lo que se conoce en la armonía clásica como **CADENCIA ROTA**, igualmente "la tónica menor por su tercero grado o **TÓNICA PARALELA**.

Veamos un ejemplo en modo menor natural

Harmony diagram for D minor. It shows three chords: Dm (Tónica), F (Subdominante), and B_b (Dominante).

Dm	F	B _b
Tónica	III	VI

Harmony diagram for G minor. It shows three chords: Gm (IV Subdominante), E (II), and B_b (VI).

Gm	E	B _b
IV Subdominante	II	VI

Harmony diagram for C major. It shows three chords: Am (V Dominante), F (III), and C (VII).

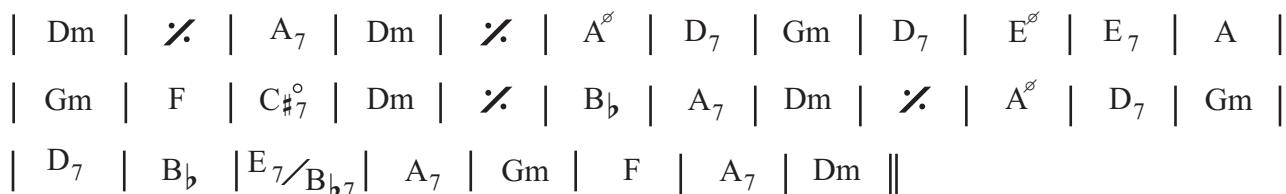
Am	F	C
V Dominante	III	VII

Y cuando la escala es armónica

Harmony diagram for A major. It shows three chords: A (V Dominante), F⁺ (III), and C_#[°] (VII).

A	F ⁺	C _# [°]
V Dominante	III	VII

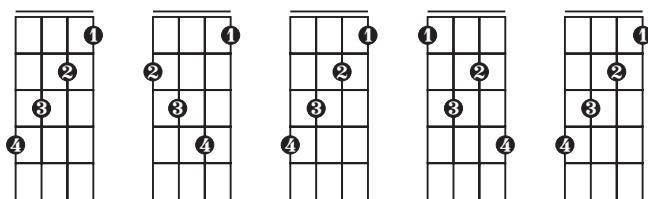
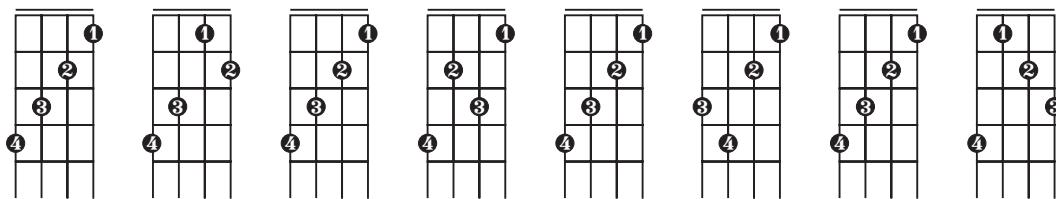
Zumba que zumba



VII - RUTINAS DIARIAS DE DIGITACION

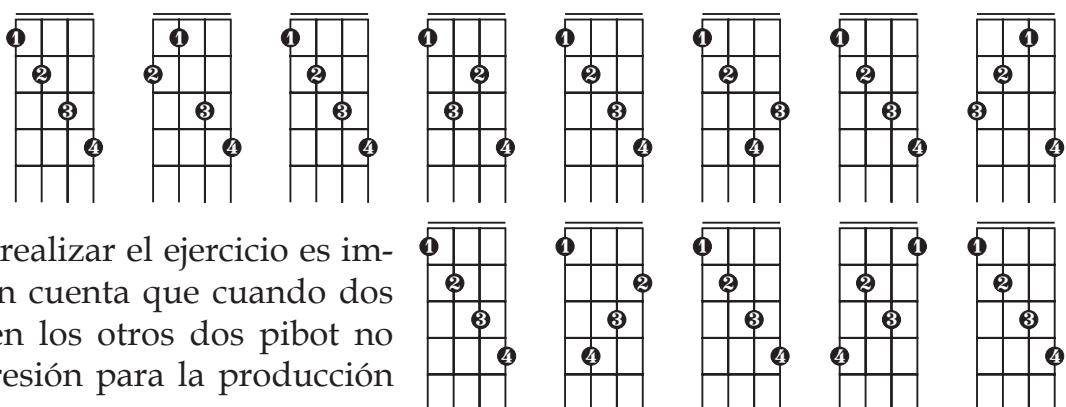
A - EL AGORERO

Dedo Pibot: En el numeral VI del libro C vimos un ejercicio de dedo eje con tres dedos, vamos a complementarlo con cuatro dedos en una secuencia de 13 movimientos y dos dedos ejes:

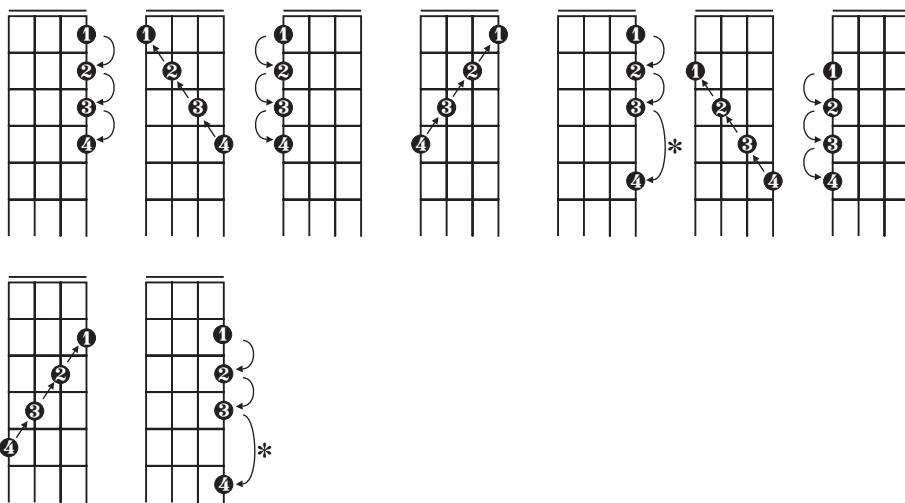


Aumente de a un espacio y realice la misma rutina hasta agotar el diapasón, devuélvase del mismo modo. Se recomienda el uso del metrónomo.

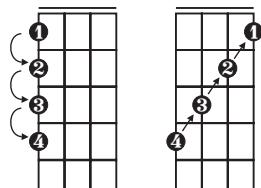
Variante



Al momento de realizar el ejercicio es importante tener en cuenta que cuando dos dedos se mueven los otros dos pibot no deben perder presión para la producción del sonido.

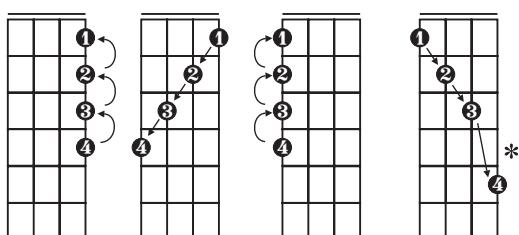
B - TRANSVERSALES

* Cuando regresa a la cuerda de donde partió aumenta un espacio con dedo cuatro hasta agotar el diapasón. Para devolverse “robe” un espacio hacia atrás con dedo uno sobre la cuarta cuerda.

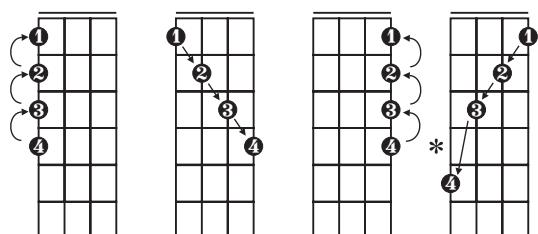
Variante 1:

Comience sobre la cuarta cuerda y “robe” espacio sobre ella misma hasta agotar el diapasón, al devolverse “robe” espacio con dedo uno sobre la primera cuerda.

Así susecivamente.

Variante 2:

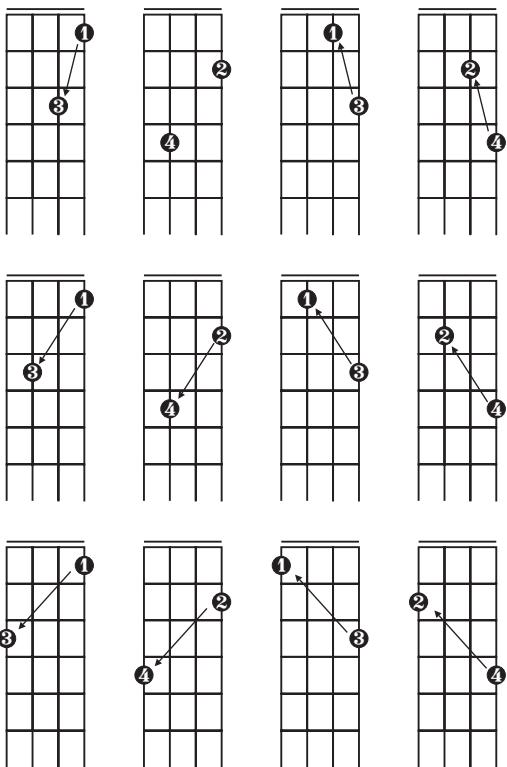
Realice el movimiento hacia atrás y “robe” espacio sobre la primera cuerda hasta agotar el diapasón, cuando se devuelva, “robe” sobre la cuarta cuerda.

Variante 3:

Movimiento descendente comenzando en la cuarta cuerda. Al devolverse “robe” espacio sobre la primera cuerda.

C - LA ARAÑA:

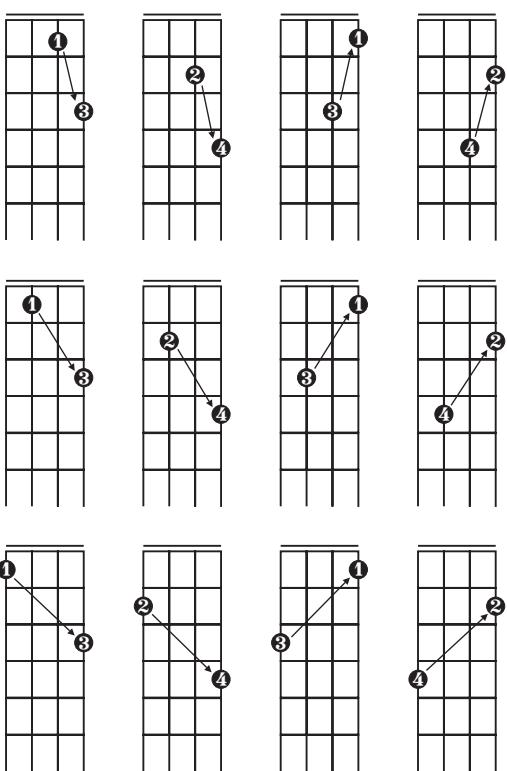
Consiste en realizar un cromatismo sobre la primera cuerda mientras, dedo de por medio, se ataca sobre la siguiente cuerda:

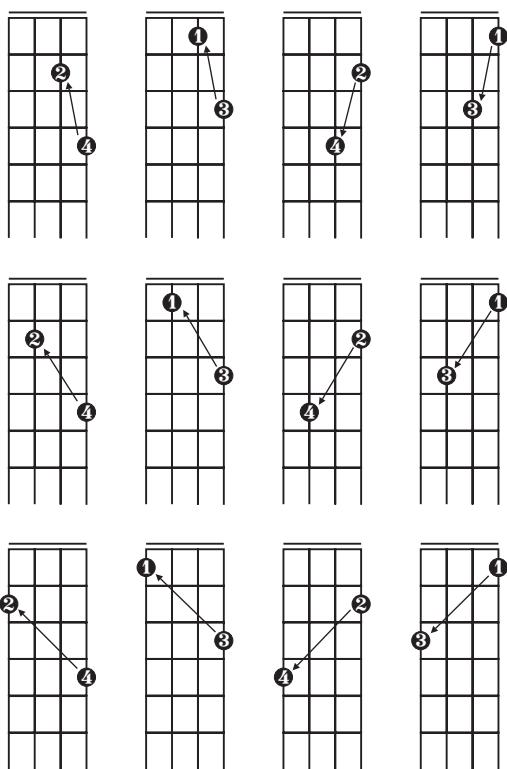


Desciende a 3 luego a 2 y aumenta un espacio hasta agotar el diapasón. Desciende del mismo modo hasta el espacio I.

Variante 1:

El cromatismo se desplaza de cuerda mientras, dedo de por medio, van atacando sobre la primera cuerda.

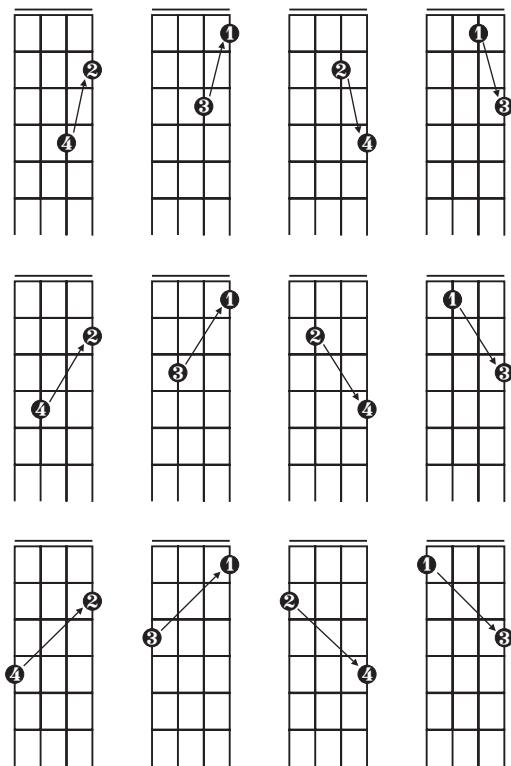


**Variante 2:**

Se realiza el cromatismo sobre la primera cuerda pero descendente.

Variante 3:

El cromatismo descendente se desplaza de cuerda, mientras los dedos de por medio atacan sobre 1



Maestro: Recuerde la importancia del uso del metrónomo haz que los ejercicios se realicen completos (todo el diapasón)

VIII - REPERTORIO

PERSIGUEME

- Vals -

Manuel Briceño

Transcripción y Arreglo: Beco Díaz

① Maestro

Alumno

Mstr.

Alm.

13 Mstr.

Alm.

20 Mstr.

Alm.

27 Mstr.

Alm.

33 Mstr.

Alm.

A

Bm G7 F#7 Em7sus

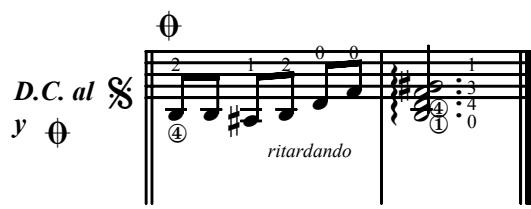
F#7 Bm D7 G Em7sus Bm

G7 F#7 Bm F#7 F#7

Bm G A7sus A7 D(7M) D6 A7

A65 A43 Dm7 G43 F#43 F#65 Bm

Em6 Bm F#7 Bm Bm' G Bm Bm



LA LIBERTADORA

- Contradanza -

Anónimo
Adaptación: Beco Díaz

(2)

Maestro

Mstr.

Mstr.

Mstr.

Mstr.

Mstr.

Mstr.

1. Bm_6 B^8_2 B_{43} B_{56} B_7 Em_6 $F^{\#}_7$ $F^{\#}_{79}-$ Bm_{4sus}

2. Bm_6 $B^8_{79}-$ $B_{79}-$ B_{65} $B_{79}-$ Em_6 $F^{\#}_{79}-$ E

15 p D_6 XII A_{74sus} A_{43} A_{43} G_6 A_{65} A_7 D

19 A_{43} G_6 A_{65} A_7 1.

23 2. D.C. y 0 $\frac{1}{2}$ $tenuto$

LA POTRANCA ZAINA

- Pasaje -

Letra y Música:
 Juan Vicente Torrealba
 Adaptación: Beco Díaz

(3)

A

D₉ D₆ VIII A₄₃ A₇ A₇₉ D₉ D₆ B₇

6 1. 2. **B**

Em₇ Em₆ A₇ D₆ D₉ Bm₆ A₂

11 1. **C**

Bm_{4sus} Bm F#9b F#7

16 2. **D.C.**

FIN

16 2. **CII**

22 1. **A43** **D63** **CVII** **D.C. al** **S** **vuelve a** **A** **y FIN**

LUISA

- Vals -

Música: Antonio Carlos Jobín
Adaptación: Beco Díaz

(4) Maestro

Alumno

Mstr.

Alm.

Mstr.

VIII

Alm.

Mstr.

D.C. y

Alm.

Mstr.

Alm.

Mstr.

Alm.

ritardando

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

Dm₇₉ Gm₇₆₉ Em_{75b} A_{79b} Dm₇₉ G₇₆₉

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

Gm₇₉ D₇₅₊ Gm₇ C₇ C₇₉ F_{7M} F₆ Em_{75b}

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

A₇ D_{7M9} D_{79b} Gm₇ C_{74sus} C₇₉ F_{7M} F₆

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

Bm_{75b} E₇ Em₇
B D A₇ E_b :

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

F_{7M} B_{b75+} B_b E_{75b} A_{75b} D_{m9}

DESAFINADO

- Bossa Nova -

Música: Antonio Carlos Jobim
Adaptación: Beco Díaz

A

⑤ Cuatro 1 | 3 0 2 3 | 0 4 | 3 | 4 | 0 2 3 1 3 | ②

Cuatro 2 | F_{7maj} | ✕ | G_{75b} | ✕ | G_{m7}

C1 | 6 2 1 2 4 | 3 | 1. 0 4 2 1 1 4 | 3 1 2 0 | ③

C2 | C₇ | Am_{75b} | D_{79b} | G_{m7} | A_{79b}

C1 | II 3 0 0 1 | 2 1 3 0 2 | 1 3 0 3 4 | ④

C2 | D₇ | D_{79b} | G_{79b} | ✕ | G_{b7maj}

C1 | 16 | 2. 4 2 1 3 2 | 1 3 1 3 | ③

C2 | C_{79b} | G_{m7} | B_{bm6} | F_{7M} | E_{79#}

B

C1 | 21 2 0 | 0 4 | 0 2 | 0 2 | 0 | ④

C2 | A_{7M} | B_{b7} ° | B_{m7} | E₇ | A_{7M}

C1 | 26 0 4 0 | 2 1 | 1 0 1 2 | 2 3 4 | ③

C2 | B_{b7} ° | B_{m7} | E₇ | A_{7M} | F_{#m7}

C1 | 31 3 | 2 1 | 3 1 | 3 2 | 3 | 1 0 1 0 1 | ④

C2 | B_{m7} | E₇ | C_{7M} | C_{#7} ° | D_{m7}

36

C1 G₇ Gm₇ E_bm₆ G₇ C_{79b}

C2 0 1 3 4 2 2 1 4 2 1 2 3 ③

41

C1 F_{7M} ✕ G_{75b} ✕ 0 2 3 1 3

C2 3 0 2 3 2 0 4 0 3 4 ④

46

C1 C₇ Am_{75b} D₇ G₇ B_bm₆

C2 2 1 2 4 3 2 1 3 4 3 2 4 3 1 4 3 ③ ② ③ ④ ③

51

C1 F_{7M} D_{m7} G₇ Gm₇ E_b9

C2 3 1 0 2 3 0 2 3 1 4

56

C1 ✕ G₇ Gm₇ C₇ F₆

C2 2 0 2 3 2 1 2 1 3

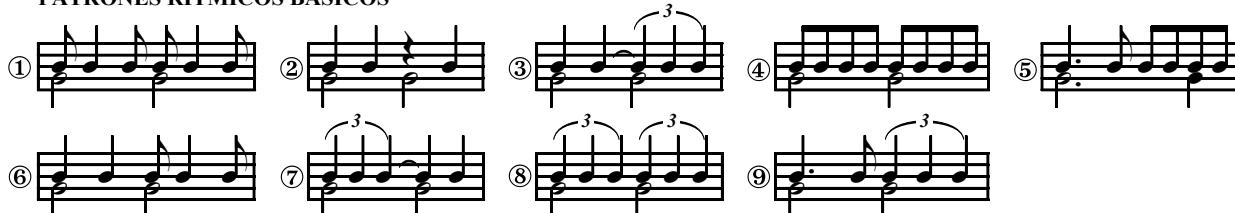
61

C1 F_{7M11}

C2

1. C_{75b} C_{75b}

PATRONES RÍTMICOS BÁSICOS



SENTIMIENTO APUREÑO

- Pasaje -

Manuel Luna
 Pedro Emilio Sanchez
 Adaptación: Beco Díaz

Cuatro Melódico Armónico

⑥

The sheet music consists of six staves of musical notation for Cuatro Melódico Armónico. The staves are arranged vertically, with some sections grouped by brackets or boxes.

- Staff 1 (Measures 1-4):** Key signature of A major (two sharps). Chords: Bm7, G7, E7, F#7, F#79b, B7. Measure 4 ends with a repeat sign.
- Staff 2 (Measures 5-8):** Key signature of A major. Chords: Em, Em6, C, Bm, Bm. Measures 6-8 show two endings: ending 1 continues with Bm, ending 2 begins with Bm C#dim D.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Key signature of A major. Chords: B, Em, F#dim, G, Em, A4sus, Em6. Measures 10-12 are enclosed in a large rectangular box.
- Staff 4 (Measures 13-16):** Key signature of A major. Chords: Bm, VII/D, ♀IV, F#7, F#7(+)5. Measure 14 has a circled ③ below it.
- Staff 5 (Measures 17-20):** Key signature of A major. Chords: F#7, F#79. Measure 18 has a fermata above the staff. Measure 19 has a dynamic instruction "D.C. 3 veces y ♂" above the staff.
- Staff 6 (Measures 21-24):** Key signature of A major. Chords: F#79b, F#7(+)5, F#7. Measures 22-24 are enclosed in a large rectangular box.
- Staff 7 (Measures 25-28):** Key signature of A major. Chords: G, Em4sus, Em6.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE ARTEAGA, Julio. GUÍA DE ESTUDIO Y REPERTORIO DE CUATRO. I.U.D.E.M. (Sin datos.) Venezuela.

ARETZ, Isabel. INSTRUMENTOS FOLCLÓRICOS DE VENEZUELA. (s.f.) (s.i.). Venezuela.

----- SÍNTESIS DE LA ETNOMÚSICA EN AMERICA LATINA. Monte Avila Editores. 1980.338 pág.

----- INSTRUMENTOS MUSICALES PARA UNA ORQUESTA LATINOAMERICANA. Biblioteca INIDEF, Caracas 1983.

ARRIAGA, Gerardo. LA GUITARRA RENACENTISTA. (s.f.) (s.i.).

ARVELO RAMOS, Alberto-J.J Castro. EL CUATRO. J.J Fotografía infrarroja. Caracas dic. 1992. 165 pág.

AZPIAZU, José de. LA GUTARRA Y LOS GUITARRISTAS. Ricordi Americana. Buenos Aires 1961. 50 pág.

BEDOYA, Samuel. ESCRITOS SOBRE CUATRO. Manuscrito. (1980 aprox).

Bermúdez, Egberto. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN COLOMBIA. U. Nacional de Colombia. Bogotá. 1985.

BOLIVAR CORONADO, Rafael. EL LLANERO. 1846. Venezuela.

CAICEDO ROJAS, José. EL TIPLE en museo de cuadros de costumbres. Periódico el Mosaico. Bogotá. 1849. Reedición editorial Fondo Cultural Cafetero. 1987.

CASSANI, Joseph. HISTORIA DE LA PROVINCIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS DEL NUEVO REINO DE GRANADA EN LA AMERICA. Madrid 1741.

COBO, Maria Teresa. EL LLANERO Y LA COLONIZACION DE ORIENTE. Boletín cultural y bibliográfico, vol IX. No 1, Banco de la República, número topográfico 550.

DAVIDSON, Harry. DICCIONARIO FOLCLÓRICO DE COLOMBIA, MÚSICA, INSTRUMENTOS Y DANZAS. Banco de la república. Bogotá 1970.

DELEPIANI, Oscar. MÉTODO DE CUATRO. Edición particular. Venezuela. (s.f.).

ABCD DEL CUATRO

DEVOTO, Daniel. LOS INSTRUMENTOS DE LA CORONACION DE NUESTRA SEÑORA DE FERNAN RUIZ. Según un nuevo texto, anuario musical. Vol XXX, Instituto Español de Musicología, Barcelona 1975.

DÍAZ, Alirio. MÚSICA EN LA VIDA Y LUCHA DEL PUEBLO VENEZOLANO. Edic. de la presidencia de la república, Consejo Nacional de la Cultura, caracas 1980.

DÍAZ, Carlos Alberto. EL CUATRO SU SER Y SU HACER. Fondo Mixto para la cultura y las artes de Boyacá y Casanare. Sin publicar.

FABO, Pedro. IDIOMAS Y ETNOGRAFIA DE LA REGION ORIENTAL DE COLOMBIA. José Benet impresor, rambla de Cataluña. No 5, Barcelona 1911.

FRANCO ISAZA, Eduardo. LAS GUERRILLAS DEL LLANO. Ediciones hombre nuevo, Medellín Colombia. 1976. (caracas 1954).

GUMILLA, Joseph. EL ORINOCO ILUSTRADO Y DEFENDIDO, Biblioteca de la presidencia de Colombia. Bogotá 1955. (1741).

HERRERA, Hernando. MÉTODO DE CUATRO. Edición particular. 1992. Villavicencio. Colombia.

..... LLANOS DE COLOMBIA. Fondo de publicaciones de la lotería de los territorios nacionales, Rafael Espinosa Hnos. Litografía Arco. (s.f.).

MARTIN, Miguel Ángel. DEL FOLKLOR LLANERO. Litografía Juan XXIII. Villavicencio. Colombia. 1978.

MACHADO, Jose Eustaquio. CANCIONERO POPULAR VENEZOLANO. Monte Avila Latinoamericana, C.A. 1985 (1919).

MERCADO, Pedro de. HISTORIA DE LA PROVINCIA DEL NUEVO REYNO Y QUITO DE LA COMPAÑÍA DE JESUS. T II, L VIII. Edit. Biblioteca de la presidencia de Colombia. Bogotá 1957.

MONTESINOS, Pedro. CANCIONERO MONTESINOS. Revista venezolana de folclore. Caracas 1957.

MUDARRA, Alonso de. TRES LIBROS DE MÚSICA EN CIFRA PARA VIHUELA. Instituto español de musicología. Barcelona 1949. (Sevilla 1546).

MUÑOZ, J. E. LOS SECRETOS DEL CUATRO. Asociación venezolana de autores y compositores, (s.f.).

PARDO TOVAR ANDRÉS Y BERMÚDEZ SILVA. Jesús. LA GUITARRA POPULAR EN CHIQUINQUIRÁ. Publicación Universidad Nacional, Monografía del centro de estudios Folclóricos y musicales. Bogotá. 1963.

PUERTA ZULUAGA, David. LOS CAMINOS DE TIPLE. Ediciones AMP. DAMEL Ltda. Bogotá 1988. 208 Pág.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. EL JOROPO- BAILE NACIONAL DE VENEZUELA. Edic. del ministerio de Educación, Dirección de Cultura Bellas Artes. Caracas Venezuela. 1953.128 Pág.

----- LA MÚSICA FOLCLÓRICA DE VENEZUELA. Monte Avila Editores. Caracas Venezuela 1990. 3^a edición. (1969). 210 Pág.

----- FENOMENOLOGIA DE LA ETNOMUSICA DEL AREA LATINOAMERICANA. Biblioteca INIDEF. 3 CONAC. Caracas Venezuela 1960.

RIVERO, Juan. HISTORIA DE LAS MISIONES DE LOS LLANOS DE CASANARE Y LOS RIOS ORINOCO Y META. Imprenta nacional. Bogotá Colombia 1990.

ROMERO GARCÍA, Manuel Vicente. PEONIA. Academia venezolana de la lengua, clásicos venezolanos, Monte Avila. Caracas Venezuela 1966 (1890).

RUEDA, Elmer. MANUAL DE CUATRO – EL LLANO Y SU MÚSICA. Edic. Instituto de Cultura y Turismo del Meta. Villavicencio. Colombia. 1995.

SABIO, Ricardo. CORRIDOS Y COPLAS – LLANOS ORIENTALES DE COLOMBIA. Edit. Salesiana. Cali. Colombia 1963. 327 Pág.

TORRES MÉNDEZ, Ramón. CUADROS DE COSTUMBRE. Biblioteca Luis Ángel Arango. Edic. Sol y Luna. No topográfico 758-9T63C. Colombia.

----- CUADROS DE COSTUMBRES COLOMBIANAS. Publicación de la junta Nacional de Centenario de la proclamación de la independencia de la república de Colombia. Edit. Víctor Sperling. Leipzig. No topográfico 918.6T67C. 910 aprox. Colombia.

VIGLIETTI, Cedar. ORIGEN E HISTORIA DE LA GUITARRA. Edit. Albatros. Buenos Aires. 1976.

CARLOS ALBERTO "BECO" DÍAZ



Nació en Sogamoso, realizó estudios musicales en la Academia Luís A Calvo y en la Universidad Pedagógica Nacional en donde obtuvo la Licenciatura Musical con especialidad instrumental, bajo la orientación de los guitarristas Gentil Montaña y Jaime Arias.

Desde 1984 ha concentrado su actividad en la interpretación del Cuatro, instrumento con el cual se ha destacado al lado de reconocidos folcloristas de Colombia y Venezuela, con grabaciones discográficas y presentaciones artísticas en festivales nacionales e internacionales como el festival Colombiano de Miami, Estados Unidos (1986), Festival Internacional del Silbón, Guanare, Venezuela (1988 y 1989), Festival Internacional de la Cultura, Tunja (1990,1991 y 1992) y festival de Cine de Biarritz, Cinemas et Cultures de L'Amérique Latine, Francia (1995); ha sido invitado en diferentes oportunidades por la

Orquesta Filarmónica de Bogotá, con la que participó en la grabación de uno de los discos sobre música colombiana.

Como pedagogo trabajó siete años en la Escuela de Música del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, y tres años como Asesor de Música en el Ministerio de Cultura, entidad que le publicó el libro titulado "Método de Formación Musical a partir de Músicas Llaneras" en coautoría con el maestro Carlos Rojas y con el cual se han venido desarrollando los talleres de capacitación musical en la Orinoquía.

Recibió clases de Dirección Coral con los maestros Florencia Pierret y Jaime Quevedo Urrea en la Escuela Superior de Música del Instituto de Cultura de Boyacá. En el año 2000 se desempeñó como Director de Cultura del Departamento de Casanare, en donde dirigió la grabación y producción de cinco discos compactos en un álbum titulado "Raíces y Frutos de la Música Llanera en Casanare" colección que recoge la historia y el acontecer del joropo en este territorio; así mismo ha producido discos como: Los Niños del Garcero del Llano, Cantos de Monte Azul y Coral Infantil Cantaclaro.

Ha realizado dos grabaciones discográficas como líder titulados: "Beco Díaz, Joropo y...", y el disco de cuatro solista "Cedro Amargo" y más de 30 discos como acompaña-

ñante para cantantes de joropo.

Como jurado calificador ha prestado sus servicios en entidades como el Ministerio de Cultura para las becas y concursos de concertación así como en festivales de reconocido prestigio nacional e internacional entre los que se cuentan Festival del Joropo en Villavicencio, Festival El Silbón en Guanare estado Portuguesa, El Rodeo en Tauramena, Cimarrón en Yopal, Grano de Oro en Támara. También ha hecho parte del jurado para selección de los himnos de Támara, Tauramena y Maní en Casanare.

Actualmente dirige la Coral Infantil y Juvenil Cantaclaro y la Agenda Cultural de la Alcaldía de Yopal “Cultura para la Gente” desde la Fundación Círculo de Profesionales del Arpa y su Música CIRPA, de la cual es socio fundador.