

THE TROY STETINA SERIES



METAL RHYTHM GUITAR

VOLUME TWO

Alternative Rock

Classic Metal

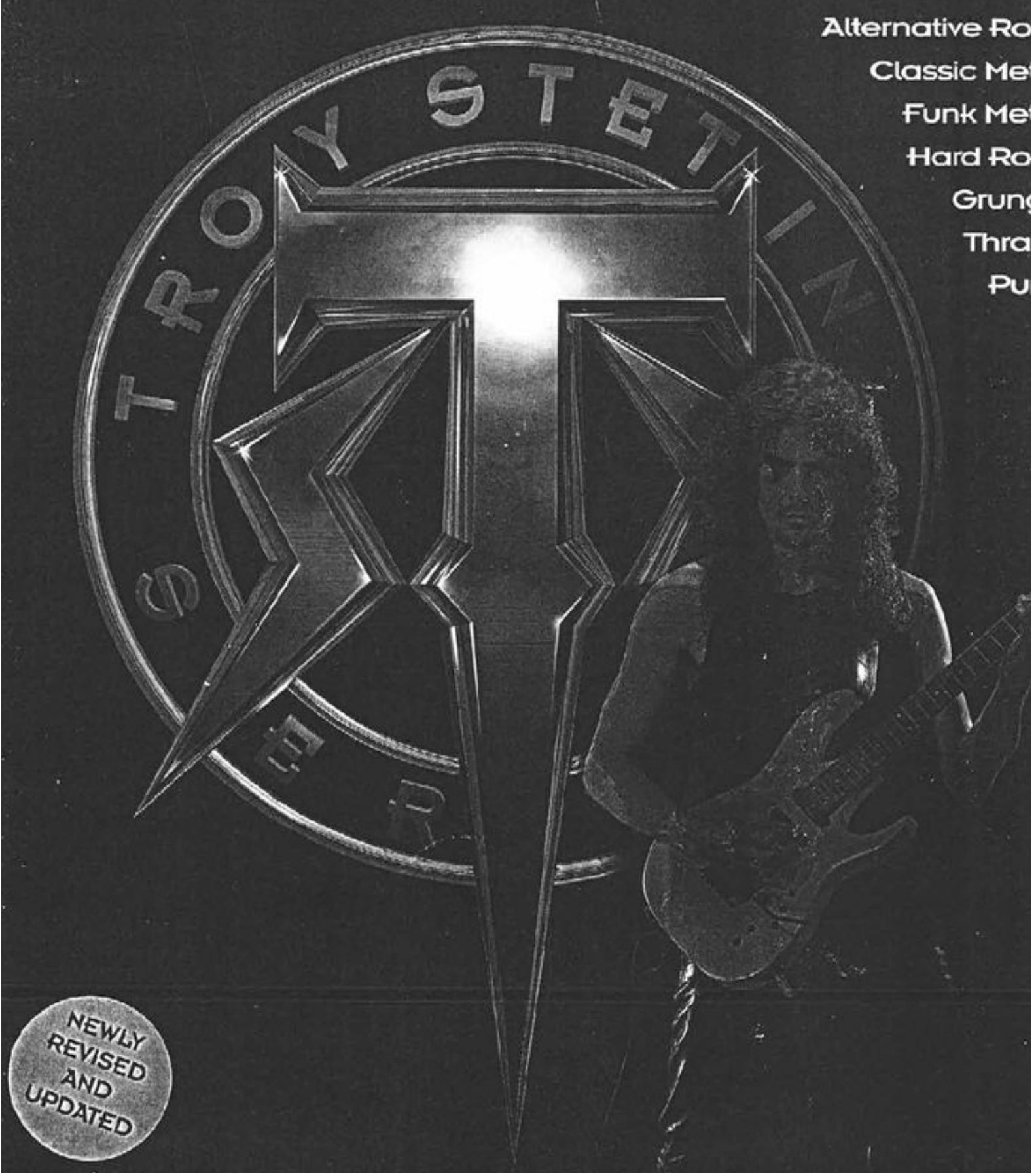
Funk Metal

Hard Rock

Grunge

Thrash

Punk



CD
INCLUDED

NEWLY
REVISED
AND
UPDATED

THE TROY STETINA SERIES

METAL RHYTHM GUITAR

VOLUME TWO

PAGE	CD TRACK	PAGE	CD TRACK		
About the Author		2	Sixteenth Note Figures	32	25
Credits and Acknowledgments.....		2	Power Chord Extensions	34	26
Welcome to the Troy Stetina Series.....		3	"Nervosa." (Song #9)	36	27-28
Foreword		3			
Tuning.....		2	Chapter 10	38	
Chapter 7		4	Sixteenth Note "Offbeat" Accents.....	38	29
E Form Barre Chords		4	Rhythmic Patterns in Sixteenths.....	39	30
X Form Barre Chords		5	Downstroke Sixteenths and Accent Picking..	40	31
The Strumming Approach		6	More Barre Chord Shapes.....	42	32
Natural Harmonic "Mutes"		8	Connecting the Dots	44	33
Riffs vs. Progressions		9	Using Artificial Harmonics in Riffs	45	34
D Form		10	Seventh and Ninth Chords	46	35
"Lucky Day." (Song #7).....		11	Un-Common Time	48	36
		8-9	"MonsterFunker." (Song #10)	50	37-38
Chapter 8		12	Chapter 11	52	
Background Theory.....		12	More Diad Shapes	52	39
Building Chords in a Major Key		12	Triplets	54	40
Progressions in E Major		15	12/8 and Shuffle Rhythms	55	41
Transposing Major Progressions.....		16	Quarter Note Triplets	57	42
The bVII Variation		18	Dropped D Tuning	58	43
"Sus" and "Add" Chords		20	Other Tunings	59	
Common Tones and Melodic Fragments		21	"Demons' Waltz." (Song #11)	60	44-45
Slash and Inverted Chords		22			
Half Time (Intro to Sixteenth Notes)		23	Chapter 12	62	
"In the Spirit." (Song #8)		24	Notes on "Babylon"	62	
		18-19	"Babylon." (Song #12)	63	46
Chapter 9		26			
Building Chords in a Minor Key		26	Keeping Tabs on Your Own Killer Riffs	68	
Progressions in E Minor.....		28	Note Names on the Fretboard	69	
Transposing Minor Progressions and Riffs		29	Notation Guide	70	
Major V, IV and I in Minor Keys		30	Glossary of Terms	71	
The bV and bIII Chords.....		31	The Troy Stetina Series	72	

ACERCA DEL AUTOR

Troy Stetina, es reconocido internacionalmente como un prominente autor, maestro, músico y un virtuoso de la guitarra aclamado por la crítica. Sus libros, métodos de la serie TROY STETINA han sido aplaudidos por revistas especializadas y son usados por maestros y músicos alrededor del mundo entero. Troy ha sido además editor colaborador de Guitar World, Guitar School, y Guitar One, él ha creado programas para rock y metal para talleres al igual que muchos programas de nivel universitario en el Conservatorio de Música de Wisconsin.



CRÉDITOS Y RECONOCIMIENTOS

Guitarras y Bajo: Troy Stetina

Batería: Brian Reidinger (Todas las canciones de los volúmenes 1 y 2, excepto en "Babylon")

Todas las canciones escritas y arregladas por Troy Stetina

Mezclado en los estudios Gemini, Farinbault. MN (Excepto "Babylon")

Producido por Troy Stetina y Brian Reidinger

Edición digital en "In The Groove" Miniápolis. MN

Equipo:

Guitarras: Jackson Soloist (con Sustaniac GA-2, Y Pastillas Duncan personalizadas); Washburn MG-700

Amplificadores: Marshall 100 Watts, MK II; Marshall 50 Watts, JCM 800; Gabinetes Marshall 4x12.

Pedales: Boss PD-1 (Pedal de Distorsión), Ibanez TS10 Tube Screamer.

Caja de ritmos HR-16 (en todos los ejemplos)

Mucha gente estuvo involucrada en la producción de éste método para guitarra, y todos merecen las gracias. Gracias a la gente de Hal Leonard Corporation. Un agradecimiento especial va para el amor de mi vida, Shauna. También, gracias a Brian Reidinger, Don Dokken, Guitarras Washburn, Wolf Marshall y a la revista Guitar One. Y a todos los músicos que estiran los límites, haciendo que la música abra nuevos caminos, manteniéndonos interesados, entretenidos, e incluso haciéndonos pensar en dónde estamos y qué hacemos. Y finalmente, gracias a todos ustedes—los guitarristas del mañana. Al final de cuentas son ustedes los que me hacen posible hacer lo que hago. ¡Gracias!

Visita a Troy en Internet en <http://musicinteractive.com/member/content/aff/stetina/tscenter.html> o ve a <http://musicinteractive.com>, afíliate, después da un clic en "Instrucción" y "Modern Rock Guitar Answer Center".

BIENVENIDO A LA “SERIE DE TROY STETINA”

La SERIE DE TROY STETINA es un sistema completo para dominar el metal y construir una sólida habilidad musical, los métodos de las series cubren todo el espectro musical desde la guitarra para principiantes hasta las más avanzadas y completas técnicas rítmicas y melódicas, pirotecnia del diapasón, teoría, principios melódicos, composición, y cómo desarrollar tu propio estilo personal. En resumen, las series te llevarán a un nivel profesional. Los libros están escritos por alguien que se especializa en metal, por lo que cada método te da justo lo que necesitas para aprender rápida y correctamente.

Generalmente es una buena idea usar dos o incluso tres libros complementarios a la vez, para poder gozar de la variedad al momento de practicar. Cada libro viene con su respectivo audio de manera que pueden ser usados individualmente o con la ayuda de un maestro.

- ◆ **1** Indica el número de track en el disco.

PREFACIO

Metal Rhythm Guitar Vol. II continúa el método de guitarra rítmica con el mismo formato intensivo. Aprenderás acordes más avanzados, riffs y ritmos usados por bandas como **Stone Temple Pilots, Guns 'n Roses, Live, Nirvana, The Offspring, Metallica, Ministry, Pantera, White Zombie, Alice In Chains, Soundgarden, Pearl Jam, Bush, Candlebox, Collective Soul, Ozzy Osbourne, Van Halen** y muchos más. Y, al mismo tiempo, estarás completando ese sólido fundamento y técnica que necesitas para dominar la guitarra.

Especificamente, este volumen cubre acordes con cejilla, séptimas, novenas, acordes suspendidos y añadidos, acordes invertidos y con bajos alternos, diádas, teoría de progresiones de acordes y escalas armonizadas, rasgados y punteo alternado, acentos, semicorcheas, acentos en offbeats, tresillos, patrones rítmicos, ritmos de shuffle, diferentes claves de tiempo, afinación “dropped d”, y más.

Una vez más, todos los conceptos son aplicados a situaciones musicales reales sobre un rango de estilos de metal en seis canciones más—“Lucky Day”, “In The Spirit”, “Nervosa”, “Monsterfunker”, “Demon’s Waltz,” así como la canción instrumental “Babilón”, con la que concluimos el Volumen 2.

Así que prende tu amplificador, y ¡A tocar!

- ◆ **2** Afinación.

CAPÍTULO 7

ACORDES CON CEJILLA BASADOS EN “E”

3

Podemos crear un acorde mayor o menor móvil a partir de los acordes abiertos correspondientes. De la misma manera en que creamos nuestro primer power chord móvil en el capítulo 1. Estos acordes completos móviles son llamados acordes con cejilla, porque un dedo actúa como tal sobre todas las cuerdas. Ya que nuestros primeros acordes de cejilla están basados en E mayor y menor, los llamaremos acordes de cejilla de E.

Toca E mayor usando tu segundo, tercer y cuarto dedo, dejando tu primer dedo libre, como se muestra a la izquierda. Ahora mueve toda la posición un traste. Recuesta tu primer dedo sobre todas las cuerdas en el primer traste (aumentando a las cuerdas al aire un traste por igual), y tendrás el acorde de F mayor. Mueve todo al tercer traste y tendrás un acorde de G mayor, en el quinto traste es un acorde de A mayor, y así. Los tonos del acorde—Tónica, tercera, quinta, están marcados a la derecha.

First, play E major like this:



Then, shift up the neck and bar:



Moveable Major Shape



TIP: Nota la forma de power chord dentro del acorde mayor (en las cuerdas graves). Ahora enfócate en la ubicación de la tercera. Es la tercera mayor la que lo hace un acorde mayor. Finalmente, mira las cuerdas delgadas y nota que son solo octavas de la quinta y la raíz.

Ahora veamos la forma móvil, basada en E menor.

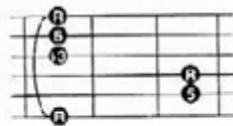
First, play E minor like this:



Then, shift up the neck and bar:



Moveable Minor Shape



TIP: Nota que el tono menor, o 3b, aparece un traste por debajo de la posición de la tercera mayor.

	E	Em	F	Fm	G	Gm	A	Am	B	Bm	C	Cm	D	Dm
clean	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□
T	0	0	1	1	3	3	5	5	7	7	8	8	10	10
A	1	0	2	1	4	3	6	5	7	7	9	8	11	10
B	2	2	3	3	5	5	7	7	9	9	10	10	12	12
	0	0	1	1	3	3	5	5	7	7	8	8	10	10

ACORDES DE CEJILLA BASADOS EN “A” ◆ 3

Podemos de la misma manera usar el acorde de A mayor y menor abierto para crear acordes móviles basados en A. Otra vez, nota el ordenamiento de los tonos del acorde.

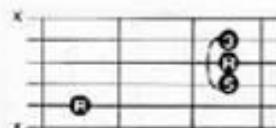
Play A major like this:



Then, shift up the neck and bar:



Moveable Major Shape



Play A minor like this:



Then, shift up the neck and bar:



Moveable Minor Shape



	A	Am	B	Bm	C	Cm	D	Dm	E	Em	F	Fm	G	Gm
clean	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□
T	2	1	4	2	5	4	7	6	9	8	10	9	12	10
A	2	2	4	4	5	5	7	7	9	9	10	10	12	12
B	0	0	2	2	3	3	5	5	7	7	10	10	12	10
	0	0	2	2	3	3	5	5	7	7	8	8	10	10

EL ENFOQUE DE RASGUEADO

4

A lo largo del volumen 1, las corcheas han sido tocadas totalmente con ataques descendentes de púa. Otra técnica de punteo es el uso del punteo alternado, de abajo/arriba/abajo. Cuando se aplica a acordes, es conocido como patrón de rasgueado. Puedes escuchar este enfoque en canciones tales como "Patience" de los Guns 'n Roses, "About a Girl" de Nirvana, o "Interstate Love Song" de Stone Temple Pilots, por ejemplo.

TIP: *Imagina una cuerda que une tu pie y tu mano. Para este ejemplo imagina que debes mantener esta cuerda imaginaria tensa moviendo coordinadamente mano y pie de arriba abajo.*

El primer ejemplo a continuación demuestra el patrón básico de rasgueo. Toca cada downbeat hacia abajo y cada upbeat hacia arriba, de manera que tu pie y mano se muevan juntos. Además, limpia un poco el sonido para este ejercicio bajándole el volumen a tu guitarra.

3

clean

E

G

BEAT: 1 + 2 + 3 + 4 +

Ahora añadámosle una sincopa. No toques las cuerdas en el downbeat, pero asegúrate que tu mano haga el movimiento correspondiente de todas maneras, para mantener el patrón alternado. En otras palabras esquiva las cuerdas en la segunda nota del par ligado.

4

clean

E

G

BEAT: 1 + 2 + 3 + 4 +

Los silencios se tocan igual que las ligaduras, teniendo en cuenta el patrón alternado. La única diferencia, por supuesto, es que debes callar las cuerdas en los silencios.

5

clean

E

G

BEAT: 1 + 2 + 3 + 4 +

Los siguientes ejemplos usan algunos patrones de rasgado comunes. El ejemplo 6 usa acordes abiertos en una simple progresión de dos acordes à la Nirvana. Primero tócalo limpio, luego añade distorsión en la repetición. El ejemplo 7 usa acordes de cejilla, y el ejemplo 8 incorpora power chords y silencios.

6

Em
moderately clear, then w/dist.
G

BEAT: 1 + 2 + 3 + 4 +

1 + 2 + 3 + 4 +

7

Bm
mod. dist.
E
G
A

BEAT: 1 (+2) (+3) + 4 1 2 (+3) + 4 1 2 (+3) + 4 1 2 (+3) + 4

8

A5
dist.
D5 E5 C5

BEAT: 1 + 2 3 + 4 + 1 + 2 + 3 + 4 +

Muteos de mano izquierda son usados en lugar de silencios en estos ritmos de patrones de rasgado. El ejemplo 9 añade algunos muteos de mano izquierda en el riff mostrado anteriormente como ejemplo 8, dándonos algo familiar al riff básico de la tonada pop-grunge "Gel" de Collective Soul.

9

A5
dist.
D5 E5 C5 play 4 times

BEAT: 1 + 2 + 3 + 4 + 1 + 2 + 3 + 4 +

MUTEOS CON ARMONICOS NATURALES ◆ 5

Cuando tocamos muteos de mano izquierda con un solo dedo en una cuerda en particular, armónicos más agudos de esa cuerda son creados, en lugar del “clic” percusivo. Estos armónicos, conocidos como armónicos naturales, son a menudo usados en lugar de los simples clicks por su efecto. Esta técnica se puede escuchar en riffs desde Ozzy Osbourne hasta los Stone Temple Pilots, y están especialmente presentes en el pop-punk-metal de bandas como Nirvana, The Offspring y Weezer.

Forma un power chord en el primer traste de la sexta cuerda, pero no presiones las cuerdas contra el diapasón. En su lugar mantén calladas las cuerdas y golpea las cuerdas graves. Escucharás un ruido muy agudo, o chillido. A medida que subes la posición por el mástil, nota los tonos diferentes que se van creando.

Begin at "F" position, and move up neck →

dist. □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Natural harmonic mutes

Estás escuchando armónicos de las cuerdas al aire. Para nuestros propósitos aquí, no importa en realidad el timbre exacto que se crea en cada armónico ya que estamos usando estos armónicos como un tipo de efecto, sin tomar en cuenta sus timbres específicos. Solo piensa en ellos como muteos de mano izquierda “chillones”. (Mira Metal Lead Guitar Vol. 1, capítulo seis, para aprender a usar estos armónicos como notas específicas).

dist. A5 v n v F#5 E6 F#5 N.C. | 1.3. F#5 N.C. v C5 B5 A5 || 2.4. v v v v v

Natural harmonic mutes

TIP: La diferencia clave para crear los “muteos percusivos” o “muteos armónicos” depende de cuantos dedos usas para acallar las cuerdas. Toca la cuerda en un solo lugar con un solo dedo, y es probable que obtengas un armónico natural. Tócala en varias partes (con tres dedos, por ejemplo) y tendrás el clic percusivo. Prueba ambas técnicas y nota los diferentes sonidos que puedes crear.

RIFFS Vs. PROGRESIONES

6

¿Cuál es la diferencia entre un riff y una progresión? Estos términos pueden parecer a menudo vagos e imprecisos, pero fundamentalmente tienen dos significados diferentes. Entender esta sección te ayudará a dar más sentido a las canciones que aprendas.

Riffs

Un riff es una frase corta y repetitiva que es estructuralmente significativa en una canción. Ya que son cortos, los riffs crean un centro tonal. Por ejemplo, si está en E, el timbre de E será dominante en todo el riff, ya sea que esté formado por notas o acordes. Este extracto de "As Darkness Gathers" es un buen ejemplo de una frase que es un riff—en este caso, un riff de acordes en E.

Progresiones

Una progresión, por el otro lado, es una secuencia de acordes que es más lenta. Lo suficientemente lento de hecho, que escucharás un movimiento colectivo. La progresión forma un marco general dentro del cual la melodía se mueve. La frase a la derecha, de "The Tao of Metal," es un buen ejemplo de una frase que cabe dentro de la categoría de progresión—en este caso, una progresión E-G-D-A.

Moviendo Riffs a través de Progresiones

"As Darkness Gathers," (Volume One), main riff:

12

"The Tao of Metal," (Volume One), chorus progression:

13

Así que los riffs son más cortos, y las progresiones más largas. Una manera de ilustrar esto es por medio del hecho que puedes mover un riff a través de una progresión. Regresa al ejemplo 71 del Vol. 1 por un momento. Ahí, un malévolamente riff de dos acordes se mueve a través de cambios de blues en E—eso es, una progresión de acordes E-A-E-B-E.

Para todos aquellos que no se tomaron la molestia de buscar en el volumen uno, les daré otra oportunidad. Vayan a él y vean el ejemplo! (Está en la pág. 41)...Bien. Noten que aunque un acorde de A aparece dentro de cada riff en E, no tiene el mismo peso—o crea el sentido de movimiento—que la porción en A de la progresión. Tócala hasta que escuches a qué me refiero. En el riff, A es solo un acorde de paso. Confía en tu oído para que te diga cuando la progresión de verdad se mueve.

Como esto ilustra, la progresión puede no ser igual que una secuencia de acordes. Usualmente debes escarbar un poco para ver la esencia básica de la progresión. Básicamente, saca todas las notas y/o acordes de paso para llegar al corazón mismo de la progresión. Así que recuerda, el término *progresión* es un concepto más amplio y se refiere al movimiento tonal, no solo a una secuencia de acordes en un riff.

Donde los opuestos convergen

Imagina acelerar una progresión—o añadir más notas de paso—hasta que llegues al punto en el que no tienes *más que notas de paso* y/o acordes. Terminas en con un centro tonal estático y no hay una progresión real. ¡Presto! Tu progresión se ha convertido en un riff! Así que estas categorías no son blanco-negro, sino que hay un gran rango de grises entre ellas; en los que se intersecan. Sin embargo, la mayoría de veces progresiones y riffs están bien diferenciados y por lo tanto siguen siendo conceptos muy útiles.

FORMAS DE RIFF 7

Como acabas de leer, uno de los aspectos importantes de un riff es la repetición. Recuerda, un riff es una figura corta y repetitiva que es estructuralmente significativa en una canción. Así que debes dar un vistazo más profundo a las diferentes formas en que un riff puede ser repetido. En otras palabras, vamos a considerar la forma, o estructura, de los riffs en sí.

Al igual que las secciones generales de la música pueden ser nombrados A, B, C etc. para describir la forma de una canción, las mismas letras puedes ser usadas para describir las partes de un riff también. Recuerda, estas letras son variables—como “x” y “y” en álgebra—por lo que pueden representar cualquier cosa. Una repetición simple de riff (cuatro veces por ejemplo) puede ser representada como AAAA. Alternarlos con diferentes finales puede crear una estructura ABAC. La forma AAAB es también común. Escucha estas formas en las cuatro variaciones de riff a continuación.

Form AAAA:

14

Form ABAB:

Form ABAC:

Form AAAB:

“Lucky Day”—la primera canción del volumen 2—es una tonada de pop alternativo y grunge-metal. Como en el volumen Uno, la canción primero aparece en versión completa. Después es repetida sin guitarra rítmica para que puedas practicar con la grabación. El verso y las melodías corales son tocados por la guitarra líder para definir más claramente la estructura de la canción (para que no te pierdas) y para darle un *feel* de canción completa.

“Lucky Day” usa un enfoque de rasgueo de acordes. Contiene riffs y progresiones de acordes tan diferenciados como el día y la noche. El riff usa acordes en un compás en E, ensanduchando líneas en Bb. El coro es una progresión de movimiento rápido en Em-C-G-D

En un sentido más amplio, la estructura de la canción es verso/coro/verso/coro/puente-solo/coro, o ABABCBC. Escucha esta típica configuración primero. Eso es lo que significan las letras en la transcripción. Pero mira un poco más detenidamente y verás que las secciones llamadas “A” están en realidad formadas por una estructura riff/verso línea/riff/verso línea/riff. Podríamos verlo como una estructura ABABA. (No confundas estas letras con las del nivel previo. Aquí “A” representa el riff y “B” las líneas de los versos). Finalmente, alejándonos un poco, para un nivel mayor de aumento, el riff en si puede ser descrito como AAAB. ¿Puedes decirme qué forma describe mejor el coro?

LUCKY DAY ♪ ♪

(Song #7)

A Verse (including riff)

♩ = 152

dist.

B♭5

E5 F5 F#5 G5 E5

F5 F#5 G5 E5

F5 F#5 G5 E5

G5 D5

B Chorus

E5 C5 G5 D5

Em C G D

E5 C5 G5 D5

C G D

D.C. al Fine

C Bridge and Guitar Solo

E5 G5 D5 E5

E5 F5 F#5 G5 E5

F5 F#5 G5 E5

F5 F#5 G5 E5

G5 D5 play 4 times

B Chorus Outro

E5 C5 G5 D5

Em C G D

E5 C5 G5 D5

C G D

Repeat and Fade

CAPÍTULO 8

LA TEORÍA DETRÁS DE TODO

En una pieza musical, hay generalmente una tonalidad, o nota, que actua como centro tonal. Se la puede llamar nota tónica, o tonalidad. Puede ser cualquier timbre, pero los tonos más comunes en el rock y el metal son indudablemente E y A, seguidos por D, G y F#. (El centro tonal de “Lucky Day” por ejemplo, es E). Sea cual sea este timbre, la tónica es la base y el resto de notas pueden ser vista en relación a ese tono central. Un acorde construido sobre el dentro tonal tiene una importancia especial y lo llamamos acorde tónico.

Las demás notas y acordes giran alrededor de este centro tonal y lo pueden hacer basicamente de dos maneras. Pueden ser tomados directamente de la escala mayor, lo que hará que la canción esté en tono mayor. O pueden ser tomadas de la escala menor, lo que nos dará una canción en tonalidad menor. Por supuesto, estas no son las únicas escalas en las que una canción puede estar basada, pero todas las demás escalas pueden ser clasificadas como “escalas mayores” o “escalas menores”. Piensa en mayor y menor como las dos principales categorías.

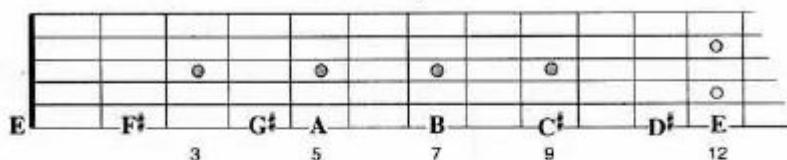
Como ya sabes, mayores y menores son generalmente tomados como opuestos—el tono mayor es cálido y feliz, y el menor es sombrío y triste. En el presente capítulo estudiaremos las tonalidades mayores, Luego, en el siguiente, nos adentraremos en las escalas menores.

CONSTRUYENDO ACORDES EN UNA CLAVE MAYOR

10

Empecemos con E mayor. A continuación se muestra el patrón de la escala de E mayor en una sola cuerda. Los intervalos están numerados 1,2,3,4,5,6,7 para mostrar su relación con el centro tonal, E.

E major



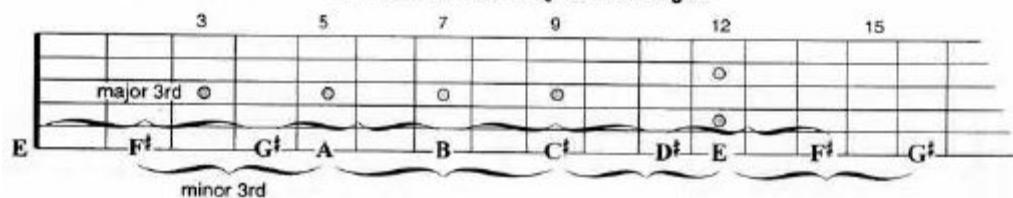
A guitar tablature for the E major scale. The tab shows a clean sound, a 4/4 time signature, and a key of E major. The notes are marked with open circles: E (fret 0), F# (fret 1), G# (fret 3), A (fret 5), B (fret 7), C# (fret 9), D# (fret 11), and E (fret 12). Below the tab, the notes are labeled: Note: E, F#, G#, A, B, C#, D#, E. The steps are labeled: Step: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8/1. A circled number 15 is on the left.

Las notas -E,F#,G#,A,B,C#,D#,E— son naturales (para la escala) o están dentro de la clave de E mayor. El resto de tonas están fuera de la clave de E mayor.

Ahora, construyamos un acorde sobre cada nota, o intervalo, de la escala. Tendremos un acorde de E, uno de F#, uno de G#, uno de A, uno de B, uno de C# y uno de D#. ¿Pero qué clase de acorde será? Para descubrirlo, necesitamos *armonizar la escala*. Esto es un proceso de apilamiento en intervalos de tercera para construir acordes, usando únicamente las notas dentro de la escala y no las “ajenas”.

Un *intervalo de tercera* implica dos pasos de la escala. Por lo que del primer grado al tercero, tenemos una tercera, así como del segundo al cuarto, del tercero al quinto, etc. Pero no todas las terceras se forman de la misma manera. Algunos usan cuatro trastes, siendo terceras mayores, otros usan solo tres trastes, siendo terceras menores. Por ejemplo, de E a G# tenemos cuatro trastes, así que es una tercera mayor. De F# a A solo hay tres trastes, por lo que tenemos una tercera menor. Escribe el tipo de tercera en los espacios a continuación, ya sea mayor o menor.

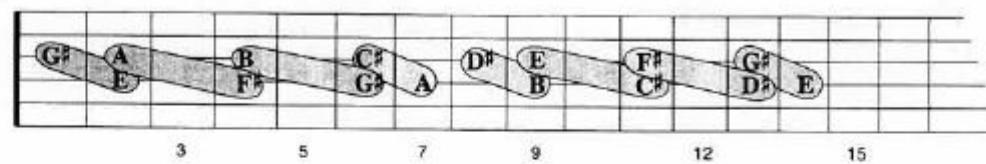
Thirds in the key of E major



Empezando en el primer grado (o E) tenemos una tercera
Empezando en el segundo grado (o F#) tenemos una tercera
Empezando en el tercer grado (o G#) tenemos una tercera
Empezando en el cuarto grado (o A) tenemos una tercera
Empezando en el quinto grado (o B) tenemos una tercera
Empezando en el sexto grado (o C#) tenemos una tercera
Empezando en el séptimo grado (o D#) tenemos una tercera
Empezando en el octavo grado (o E) tenemos una tercera

Ahora podemos apilarlas unas sobre otras. Moveremos nuestra escala de E una octava hasta la cuarta cuerda, y pondremos las terceras en la cuerda más aguda para poder ver los intervalos como diádas (o, acordes de dos notas). Nota la forma específica tanto de las terceras mayores como de las menores en su versión de diáada. Si llenaste los cuadros correctamente notarás que la secuencia aquí es la misma.

Terceras Armonizadas en E mayor, como diádas.



Thirds:	Maj.	Min.	Min.	Maj.	Maj.	Min.	Min.	Maj.
T								
A	1	2	4	6	7	8	9	11
B	2	4	6	7	9	11	13	14

Notes on 3rd string: G \sharp A B C \sharp D \sharp E F \sharp G \sharp
 Notes on 4th string: E F \sharp G \sharp A B C \sharp D \sharp E

A continuación, podemos apilar otra tercera por sobre las diádas para crear triadas (o acordes de tres notas). La nota más grave de cada triada, hallada en la cuerda D, es la raíz de la triada o acorde. La nota de la mitad, ubicada en la cuerda G, es la tercera de esa triada o acorde. La nota más alta, sobre la cuerda B, es la quinta del acorde.

Harmonized triads in E major

Triad names: E F[#]m G[#]m A B C[#]m D[#]_o E

2nd string (fifths): B C[#] D[#] E F[#] G[#] A B
 3rd string (thirds): G[#] A B C[#] D[#] E F[#] G[#]
 4th string (roots): E F[#] G[#] A B C[#] D[#] E

17

A continuación, los acordes en E mayor se muestran en su versión de acorde con cejilla. Si ves con cuidado, podrás ver las formas de triadas escondidas dentro de estos acordes con cejilla.

Los números romanos indican la posición de cada acorde con relación a la tónica. Los números en mayúsculas representan acordes mayores, las minúsculas indican acordes menores, y el acorde disminuido tiene un “o” adicional para indicar que tiene una quinta disminuida o bemol.

Chord names: E F[#]m G[#]m A B C[#]m D[#]_o E

T A B

Chord numerals: I ii iii IV V vi vii^o I

18

Si todo este asunto de la armonización parece confuso, no te preocupes. Tu oído te dirá si los acordes son correctos—sentirás a la escala mayor moverse a medida que los toques. Lo importante es aprender este patrón de acordes.

TIP: Memoriza el hecho que en una tonalidad mayor, los acordes I, IV, y V son mayores, mientras que el ii,iii,vi, son menores y el vii^o es disminuido.

PROGRESIONES EN “E” MAYOR

11

Las siguientes progresiones están en la clave de E mayor. Mira si estas progresiones familiares te traen a la mente canciones que hayas escuchado. Aunque podrías tocar todos los acordes con sus versiones con la tónica en la sexta cuerda, las siguientes progresiones usan acordes con la tónica en la quinta cuerda también. Nota las relaciones correspondientes con la escala—mostradas a la derecha—y memoriza el patrón que hacen. Después de tocar cada ejemplo, escribe los numerales de cada acorde.

Example 19: Chords I (E), IV (A), V (B), and IV (A). The tab shows a power chord progression (E5, A5, B5, A5) with implied thirds. The E major scale (tones 1, 4, 5 labeled) is shown above the tab.

Example 20: Chords I (E), IV (B), V (C#m), and IV (A). The tab shows a power chord progression (E5, B5, C#5, A5) with implied thirds. The E major scale (tones 1, 4, 5, 6 labeled) is shown above the tab.

Example 21: Chords I5 (E5), V5 (B5), vi5 (A5), and IV5 (E5). The tab shows a power chord progression (E5, B5, A5, E5) with implied thirds. The E major scale (tones 1, 4, 5, 6 labeled) is shown above the tab.

Cuando la tercera del acorde sea omitida, añadiremos un pequeño 5 al número romano, indicando que es un power chord. Pero seguiremos usando las mayúsculas o minúsculas como ya explicamos. Aun cuando las terceras no son tocadas, están implicadas. Porque la progresión en sí sigue un patrón de escala mayor, y las terceras seguirían el mismo patrón *si fueran tocadas*. Y a menudo, las terceras se hallan en la melodía vocal.

Example 19: Chords I5 (E5), IV (A), V (B), and IV (A). The tab shows a power chord progression (E5, A5, B5, A5) with implied thirds. The E major scale (tones 1, 4, 5 labeled) is shown above the tab.

Example 20: Chords I5 (E5), V5 (B5), vi5 (A5), and IV5 (E5). The tab shows a power chord progression (E5, B5, A5, E5) with implied thirds. The E major scale (tones 1, 4, 5, 6 labeled) is shown above the tab.

Example 21: Chords I5 (E5), V5 (B5), vi5 (A5), and IV5 (E5). The tab shows a power chord progression (E5, B5, A5, E5) with implied thirds. The E major scale (tones 1, 4, 5, 6 labeled) is shown above the tab.

Progressions: Ex. 19, I-IV-V-IV; Ex. 20, I-V-vi-IV; Ex. 21, I5-V5-vi5-IV5

TRASPONIENDO PROGRESIONES MAYORES

12

La ventaja de ver a las progresiones en los términos de sus números de acorde se vuelve evidente cuando empezamos a cambiar de claves, es decir cuando *trasponemos*. Primero, traspongamos nuestro set de acordes a otra clave, simplemente deslizando el patrón de acordes para ubicar el “I” en una nueva posición tónica. A continuación, nuestro patrón de acordes armonizado es mostrado transpuesteo en las tonalidades de G y A.

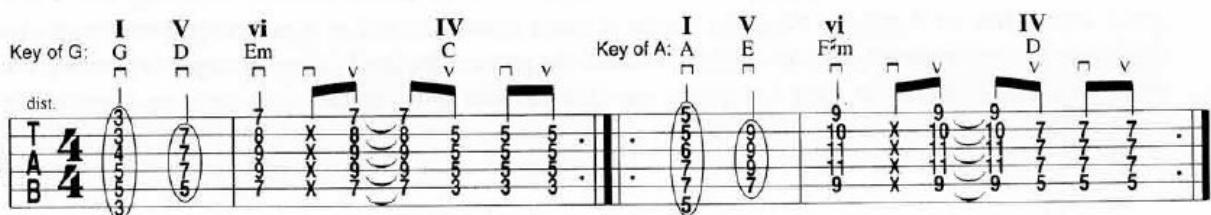
22

	I	ii	iii	IV	V	vi	vii°	I		I	ii	iii	IV	V	vi	vii°	I
Key of G:	G	Am	Bm	C	D	Em	F♯°	G	Key of A:	A	Bm	C♯m	D	E	F♯m	G♯°	A
T	3	5	7	8	10	12	19	15		2	3	5	7	9	10	12	14
A	4	5	7	9	11	12	14	16		2	4	6	7	9	11	13	14
B	5	7	9	10	12	14	16	17		2	4	6	7	9	11	12	14
	3	5	7	8	10	12	14	15		0	2	4	5	7	9	11	12

Puedes ver de los acordes anteriores que una progresión I-V-vi-IV, por ejemplo, corresponde a los acordes G-D-Em-C en la tonalidad de G y A-E-F♯m-D en la tonalidad de A. A continuación, ésta progresión ha sido traspuesta primero a G y luego a A. Nota como el patrón relativo permanece igual, y suena básicamente igual solo que más agudo.

TIP: Cambiar de tonalidad dentro de una pieza musical se conoce como *modulación*. El ejemplo 23 modula de G a A, mientras mantiene la misma progresión I-V-vi-IV.

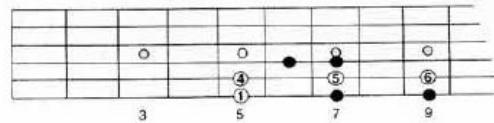
23



G major scale



A major scale



TIP: En realidad no necesitas hallar y nombrar cada acorde en una tonalidad para trasponer la progresión. Puedes simplemente deslizar el patrón de los acordes a la nueva posición, manteniendo la misma distancia relativa. Los anteriores patrones escalares lo demuestran gráficamente. Esta es la más simple y directa manera para trasponer cualquier progresión.

Los acordes pueden ser subidos o bajados una octava sin afectar la progresión en términos de su identificación numérica. Por ejemplo, esta misma progresión I-V-vi-IV en A que acabas de tocar, se muestra una vez más en un nuevo par de pantalones—todo con power chords y con el vi acorde bajado una octava.

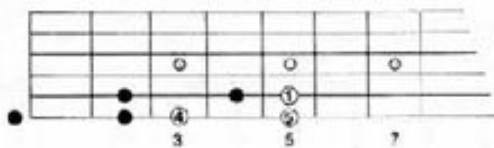
Cuando el I acorde se mueve una octava hacia arriba, tanto el acorde IV como el acorde V serán dejados *por debajo* del acorde I. Aquí, esta posición relativa de I, IV y V se muestra en la tonalidad de E.

E major



Ahora movamos este patrón dos trastes hacia abajo, y tenemos I, IV, y V en la tonalidad de D. El ejemplo 25, a continuación usa esto en una progresión, similar a la usada en los coros de “All Comes Down” de Bush y “Frustrated, Inc.” de Soul Asylum.

D major



Como ya sabes, el acorde formado en el séptimo grado de la escala mayor resulta ser un acorde disminuido. Éste es raramente usado. En su lugar su utiliza un acorde de VII^b. Ya que una escala mayor con la séptima bemol se conoce como “Modo Mixolídio”, podemos llamar a esto *la Variación Mixolídia* o variación de VII^b.

En la tonalidad de E, el acorde VII^b es D mayor. (Si quieres verlo por ti mismo, mira las triadas de la pág. 14, baja un semitono a la tónica del acorde de D# disminuido y terminarás con acorde de D mayor.) Los acordes de E mayor se muestran a continuación la variación de VII^b.

Las relaciones de acordes I, IV, y VII^b son aun mas comunes en el metal de lo que son las de I, IV, V. En varias secuencias y diferentes tonalidades, I,IV,VII^b, lo podemos hallar en el corazón de “Sweet Child o’ Mine” y “Paradise City” de Guns ‘n Roses, en “Panama” y “Black and Blue” de Van Halen, en el clásico de AC/DC “Back In Black”, en “Lightning Crashes” de Live, y en “Shine” de Collective Soul, por nombrar algunos ejemplos prominentes.

Mira si puedes reconocer alguna de las progresiones en las canciones antes mencionadas, dentro de los siguientes ejemplos, otra vez, escribe los numerales romanos para cada progresión.

Key of E: **I⁵**
dist. E5

27

E Mixolydian

Key of G:

G Mixolydian

Key of A:

A Mixolydian

* Omitidas del CD debido a restricciones de espacio.

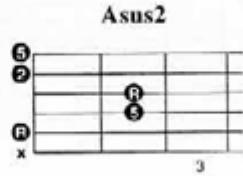
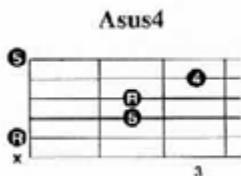
El diapasón puede parecer un poco complicado al inicio, ya que cada acorde puede ser tocado en diferentes lugares. Por lo que la misma progresión podría aparecer de maneras diferentes. Y al mismo tiempo, un patrón dado puede formar diferentes progresiones, dependiendo qué nota consideremos como tónica. (Por ejemplo, A, D, y E son I, IV, y V en la tonalidad de A, pero se vuelven IV, VIIb, y I en E.) Pero eso es parte de la belleza de la guitarra. Hay muchas opciones. Solo aprende cada progresión que se te ponga en frente caso por caso, y a lo largo del tiempo, todo caerá en su sitio.

TIP: Cuando estés aprendiendo una nueva canción, primero identifica la tónica (o tonalidad). Luego determina los numerales romanos del resto de acordes, y memoriza su patrón. Cada relación particular tiene su propio sonido, por lo que eventualmente, cuando te familiarices con ellas, serás capaz de reconocerlas inmediatamente de oído. Y ya que también sabrás como aparecen en el diapasón, serás capaz de tocar cualquier canción solo con escucharla--incluso antes de tocar la guitarra! Esto es lo que se conoce como el desarrollo *del timbre relativo*.

ACORDES “SUS” Y “ADD”

14

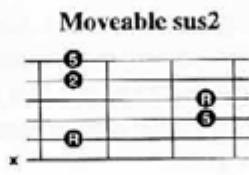
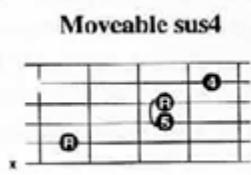
Los acordes de 4ta y 2da suspendida, normalmente abreviados como “sus4” y “sus2” son acordes en los que la tercera ha sido reemplazada con ya sea una cuarta o una segunda, respectivamente. Esto les da a los acordes un sonido suspendido característico. La formula de acorde de los acordes sus4 es 1,4,5 y de los acordes sus2 es 1,2,5.



Mantén el acorde sus4 en el ejemplo 30 y nota su sonido característico. Es como si la cuarta quisiera caer hacia la tercera. Pero el acorde se resiste, o suspende su inclinación natural, de ahí el nombre *cuarta suspendida*. Luego toca el acorde sus2. esta vez podrás oír la suspensión de la segunda queriendo ascender a la tercera.

30

A continuación tenemos las formas móviles de los acordes sus4 y sus2, con la raíz en la quinta cuerda.



Los acordes suspendidos en la siguiente progresión simplemente añaden algo de variedad y textura a los acordes.

31

20

Traducción: Christian Carvajal
Christian_AcG@hotmail.com

Un acorde “add” es simplemente un acorde al cual se le ha añadido una nota que no pertenece al mismo. Por lo que E add9 es un acorde de E mayor con una 9na insertada en él, un acorde Em add9 es un acorde de Em con una 9na añadida. En ocasiones el acorde Add9 es llamado Add2 ya que la 9na y la 2da nota son en realidad la misma. Pero Add9 es usualmente un nombre más apropiado ya que sugiere que la nota añadida se encuentra en la siguiente octava-lo que casi siempre es el caso-y no la siguiente a la tónica.

Algunos acordes add9 comunes se muestran a continuación. Nota que la 9na/2da siempre aparece dos trastes por arriba de la raíz tónica.

Eadd9



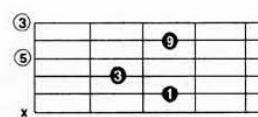
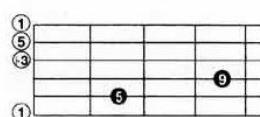
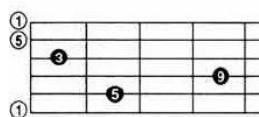
Em(add9)



Gadd9



Cadd9



32

	Eadd9	Em(add9)	Gadd9	Cadd9
clean	0 0	0 0	0 0	0 0
T	0 1	0 1	0 1	0 1
A	2 4	2 4	2 0	2 0
B	0 0	0 0	0 0	0 0

TONOS COMUNES Y FRAGMENTOS MELÓDICOS

15

Las siguientes progresiones usan acordes suspendidos y añadidos. El ejemplo 33 presenta una envolvente progresión arpegiada con una cuerda al aire como tono común. Eso es, que B es común-o se halla dentro-a cada acorde. El ejemplo 34 usa acordes suspendidos y añadidos para crear una línea melodica móvil dentro de la progresión. Nota como la misma, parte corta de la melodía, o fragmento melódico, que hallamos en el primer compás (Sobre A) es reintroducida sobre el acorde de G en el tercer compás. Luego en el último compás, el mismo fragmento melódico reaparece. Pero esta vez traspuesteo para hacer que su relación sea igual a D como lo era el fragmento original a A.

33

	Eadd9	open B	Gadd9	open B	Aadd9	open B
clean	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
T	0 1	0 1	0 1	0 1	0 1	0 1
A	2 4	2 4	2 0	2 0	2 2	2 2
B	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0

let ring throughout

34

	A	Asus4	A	Asus2	A	G(b5)	G	G(b5)	G	D	V	Dsus4	D
clean	2 2	2 3	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 3	2 2	2 2	2 2	3 3	2 2
T	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2
A	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
B	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0

ACORDES DE SLASH E INVERTIDOS

15

No, los acordes de slash no son los preferidos por Slash el guitarrista de Guns 'n' Roses (aunque es una buena respuesta). Son acordes en los que una nota diferente a la tónica es la más grave del acorde.

El siguiente riff es similar al de "Wicked Garden" de los Stone Temple Pilots. Nota que los acordes G5 incrustados entre los A5 mantienen la nota A en el bajo. Los nombramos usando un símbolo de slash—G5/A— que se lee "G5 Sobre A". En este caso, los acordes de slash han resultado de mantener un tono común en el bajo (conocido como nota pedal) a lo largo del riff.

Guitar tablature for example 35. The tab shows a riff starting with a G5 chord (B string open), followed by an A5 chord (B string muted). This pattern repeats. The tab includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4), muting (M), and sustain (H) markings. The number 35 is in the top left corner.

Cuando la nota en el bajo de el acorde resulta ser una nota del acorde (menos la tónica), tenemos un tipo especial de acorde de slash llamado *inversión*.

Primera inversión significa que la raíz ha sido llevada a la siguiente octava—poniendo al acorde “de cabeza”, o invirtiéndolo—dejando así a la tercera como la nota más grave del acorde. Mira esta forma de acorde de G abierto a la derecha. Sin la raíz como nota más grave, la nota más baja es B. Por lo que esta es la primera inversión de G mayor, escrito G/B

Aquí tenemos otra manera de tocar esa primera inversión del acorde de G mayor, usando una forma móvil de acorde de dos notas. Esta forma de inversión mayor es en realidad una diáada de 6ta menor. Nota la posición de la quinta y la tónica grave, aun cuando no las vayas a tocar.

Diagram illustrating G major first inversion and moveable forms. The top part shows a standard G major chord (G-B-D) with the label "G, first inversion". The bottom part shows a moveable form of the first inversion (G-B-D) with the label "G, first inversion, moveable". Arrows point to the "ghost" root (B) and the "ghost" fifth (D).

El ejemplo 36 usa diáadas móviles en primera inversión. Nota cómo la nota de bajo se mueve cromáticamente a través de semitonos consecutivos.

TIP: Siempre busca la posición de la tónica “fantasma” más grave para nombrar estos acordes en primera inversión.

Guitar tablature for example 36. The tab shows a riff starting with an E5 chord (B string muted), followed by a G5 chord (B string open), then a G5 chord (B string muted), then a D5 chord (B string muted). This pattern repeats with other chords like B/D♯, D5, A/C♯, C5, G/B, and G5. The tab includes fingerings, muting (M), and sustain (H) markings. The number 36 is in the top left corner.

Si invertimos al acorde en primera inversión otra vez, y llevamos a la tercera también a la siguiente octava, nos quedamos con la quinta como nota grave. Esto se conoce como segunda inversión. Los acordes de slash en el ejemplo 37 están en segunda inversión.

**Movable,
2nd inversion, major**

37

Si invirtiéramos al acorde en segunda inversión otra vez, tendríamos a la tónica en el bajo, solo que una octava más arriba (asumiendo que estamos usando acordes de tres notas.) Esta versión “normal”—con la raíz como bajo—se conoce como posición de raíz.

MEDIO TIEMPO (INTRODUCCIÓN A LAS SEMICORCHEAS)

17

Medio tiempo significa que la batería toca a la mitad de velocidad, mientras la parte de la guitarra sigue sin cambios. Esto nos da la sensación de que el beat subyacente de repente va a la mitad de la velocidad escrita. Escucha el ejemplo 38 y nota el aparente cambio de tempo en la indicación de medio tiempo.

“Normal time” $\frac{1}{4}$ = 120

“half time” drums

38

Esto puede escribir cambiando efectivamente el tiempo a la mitad y doblando la velocidad de las notas. Las redondas se vuelven blancas, las blancas negras, las negras corcheas, y las corcheas semicorcheas.



Las semicorcheas no son complicadas. Son simplemente corcheas en medio tiempo. En la siguiente canción, usaremos ritmos de corchea en medio tiempo como una manera fácil (y casi trampa) para introducirte en el mundo de los grooves de semicorchea, aunque seguiremos leyendo corcheas.

"In the Spirit" tienen un feel de balada a medio tiempo, algo entre el estilo de Live y Guns And Roses. Está en la tonalidad de D, usa primordialmente progresiones de tipo I, VIIb, IV, con ocasionales apariciones del acorde V. Escribe el numeral de cada acorde en cada cambio importante de acordes (D, D sus2, y D sus4, pueden ser considerados I).

Está arreglada para dos guitarras—la guitarra 1 usa un tono moderadamente distorsionado, y favorece los acordes abiertos, mientras que la guitarra 2 usa una distorsión más pesada con power chords y acordes con cejillas. Aprende cada parte por separado para que entiendas cómo interactúan. La estructura es intro/verso/pre-coros/coro/solo/coro, o A-AB-ABC-D-C. Recuerda, cada compás recibe aquí únicamente *dos* beats compuestos más lentos.

IN THE SPIRIT 18 19 (Song #8)

A Intro

Half-Time Feel $\text{♩} = 152$ ($\text{♩} = 76$)

Rhy. Fig. 1

Gtr. 1: Dsus2 D (w/mod. dist.) Dsus2 D Cadd9

Gtr. 2: D5 C5 G5 D5

Gtr. 1: w/Fig. 1 Gtr. 2: (w/hvy. dist.)

end Fig. 1

Gtr. 1: w/Fig. 1 D5 C5 G5 D5 C/G

Gtr. 2: G D5 C5 G D5 C/G

Gtr. 2: G D5 C5 G D5 C/G

A Verse (w/lead melody)

Gtr. 1: w/Rhy. Fig. 1, two times

Roll volume knob off.

Gtr. 2: (w/mod. dist.—vol. knob down)

Gtr. 2: (w/mod. dist.—vol. knob down)

Gtr. 2: (w/hvy. dist.—roll up vol.)

B Pre-Chorus

Gtr. 1: Asus2 D (sus2) (sus4)

Gtr. 2: A5 A D (sus4)

let ring

C Chorus

The musical score consists of two staves. The top staff is for 'Gtr. 1' and the bottom staff is for 'Gtr. 2'. Both staves use a 4/4 time signature and a key of A major (one sharp). The notation includes vertical stems with dots for upstrokes and dashes for downstrokes. Chords are indicated by letters above the staff: D, C, G/B, D, C, and G. Rhythmic values include eighth and sixteenth notes. The first measure shows Gtr. 1 playing D and Gtr. 2 playing D5. The second measure shows Gtr. 1 playing C and Gtr. 2 playing CS. The third measure shows Gtr. 1 playing G/B and Gtr. 2 playing G/B. The fourth measure shows Gtr. 1 playing D and Gtr. 2 playing D5. The fifth measure shows Gtr. 1 playing C and Gtr. 2 playing CS. The sixth measure shows Gtr. 1 playing G and Gtr. 2 playing G5.

2. "Normal" time (doubled)

(Repeat Chorus and Fade on Ending)

Fine

Gtr. 1 A

T A B

Gtr. 2 A

T A B

Fine

D Guitar Solo

Guitar tablature for the first section of the solo. The top staff shows a rhythmic pattern with eighth-note pairs followed by a sixteenth-note sus2 chord. The bottom staff shows a bass line with eighth-note pairs. The tab includes fret numbers and various performance techniques like hammer-ons, pull-offs, and slides.

D.S. al Fine

2. G G C/G G Dsus2D D.S. al Fine

TAB notation for guitar showing a sequence of chords and strumming patterns. The first section starts with a G chord (three vertical strokes) followed by a G chord (two vertical strokes). A C/G chord is indicated with a vertical stroke and a downward arrow. The next section begins with a G chord (one vertical stroke). The progression continues with a Dsus2D chord (four vertical strokes) followed by a series of alternating Dsus2D and D chords. The final section concludes with a Dsus2D chord (four vertical strokes) followed by a D chord (two vertical strokes). The tablature includes string numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) and fret positions (e.g., 2, 3, 4, 5, 6).

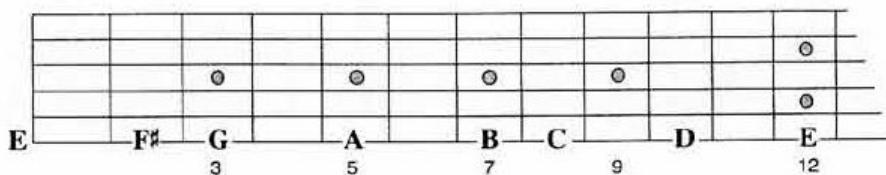
CAPÍTULO 9

CONSTRUYENDO ACORDES EN UNA TONALIDAD MENOR

20

A continuación las notas de la escala menor natural de E se muestran en una sola cuerda. Los grados de la escala están numerados, 1, 2, 3b, 4, 5, 6b, 7b. Mostrando que esta escala es los mismos tonos 1, 2, 4, 5 como su escala mayor paralela (es decir, E mayor), pero que el sexto, y séptimo grados están disminuidos un traste. Las siete notas encontradas en la escala de E menor son E, F#, G, A, B, C y D.

E natural minor



clean

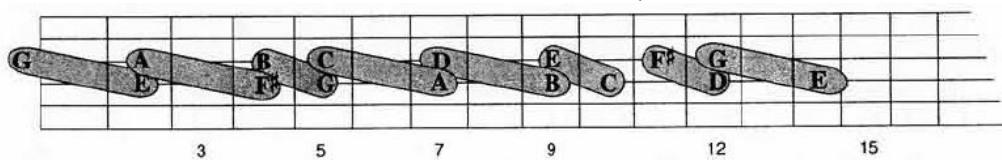
39

The diagram shows the E natural minor scale on a six-string guitar neck. The strings are labeled E, B, G, D, A, E from bottom to top. The notes are marked with open circles: E (12th fret), F# (1st fret), G (3rd fret), A (5th fret), B (7th fret), C (9th fret), and D (12th fret). Below the neck, the notes are labeled with their corresponding letter names and step numbers: E (1), F# (2), G (3), A (4), B (5), C (6), and D (7). The first three strings are labeled T, A, B and the last three are labeled E, F#, G.

Note: E F# G A B C D E
Step: 1 2 3 4 5 6 7 8/1

Ahora construiremos acordes sobre cada grado de esta escala menor. Por lo que la *armonizaremos*, apilando intervalos de tercera una sobre otra como ya lo hicimos antes. Pero esta vez, por supuesto, solo usaremos las notas de E menor.

Terceras Armonizadas en E menor, como diádas



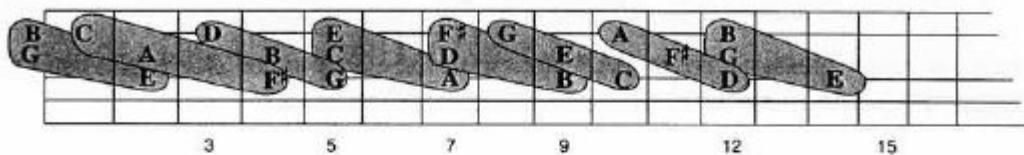
Thirds: Min. Min. Maj. Min. Min. Maj. Maj. Min.

40

The diagram shows the E natural minor scale on a six-string guitar neck. The notes are grouped into pairs (dyads) by curved brackets: (G, A), (F#, B), (C, D), (E, B), (C, D), (F#, G), and (D, E). The first three strings are labeled T, A, B and the last three are labeled E, F#, G.

Notes on 3rd string: G A B C D E F# G
Notes on 4th string: E F# G A B C D E

Tríadas Armonizadas en E menor



Triad names:	Em	F#o	G	Am	Bm	C	D	Em
41	T A B	0 2 4	1 4 5	3 5 7	5 7 9	7 9 11	8 10 12	10 12 14

2nd string (fifths): B C D E F# G A B
 3rd string (thirds): G A B C D E F# G
 4th string (roots): E F# G A B C D E

A continuación tenemos los acordes de la tonalidad de E menor, en sus versiones completas de cejilla. El ii acorde disminuido, sin embargo, es alterado en una acorde menor ya que esta es la manera en que virtualmente siempre aparece en la práctica. Como antes, números romanos son usados para indicar la relación con la tónica.

i	ii	III	iv	v	VI	VII	i
Em	*F#m	G	Am	Bm	C	D	Em
42	T A B	0 2 4	2 4 5	5 7 9	7 9 10	8 10 12	10 12 14

* F#o es alterado en F#m

TIP: En una tonalidad menor los acordes menores son i, iv, v (y ii, ya que lo alteramos), mientras que los acordes IIIb, Vib y VIIb son mayores. Es bueno tener esto bien claro.

Notas sobre Mayores y Menores Relativos

No deja de ser interesante el hecho de que la secuencia de acordes en la tonalidad menor resulta ser exactamente la misma que en la tonalidad menor, con la única diferencia de que están desplazados. Esto se debe a que una escala menor se puede hallar merodeando dentro de cualquier escala mayor. Específicamente, si empiezas en el sexto grado de la escala mayor—tomándolo como I—y tocas hasta la octava de esa nota, tendrás una escala menor natural. Tomemos por ejemplo a E mayor. El sexto grado es C#, por lo que C# menor comparte las mismas notas que E mayor. Las escalas (y tonalidades) que comparten las mismas notas pero tienen diferentes raíces, como éstas, se dice son *relativas*. Véase Metal Lead Guitar Vol. II para mayor información acerca de las tonalidades y escalas mayores y menores.

PROGRESIONES EN “E” MENOR

21

Varias progresiones de acordes familiares se muestran a continuación en la tonalidad de E menor. Mira si puedes decir a qué canciones pertenecen. Toca cada una y escribe los números romanos correctos.

43

i5 ?
E5 G5

dist.

T A B 4 4 4 | 4 4 4 3 3 3 | / / / | / / / | / / / |

A 2 2 2 2 2 2 | 2 2 2 2 2 2 | x x x | x x x | x x x |

B 2 2 2 2 2 2 | 2 2 2 2 2 2 | x x x | x x x | x x x |

0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 | 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 | 3 3 3 3 3 3 |

E Minor Fretboard Diagram:

① 3 5 7

E Minor

The diagram shows the E minor scale on a guitar neck with fingerings: 1, 3, 6, 5, 7, 1. Below it is a tablature example starting with a G chord (T 4 A 4 B 4) followed by a D chord (C 4 E 4 G 4).

El ejemplo 46 es más un riff de un compás que una progresión. En términos reales de progresión, básicamente dice “E” con una tonalidad menor. (Véase pág. 9) Manteniendo eso mente, escribe los números romanos que identifican la secuencia de acordes usada por este riff.

E Minor

i5 Em □ () C5/G □ v () G5 v A5 □ D5/A v i5 Em □ () C5/G □ v () G5 v A5 □

46 //

Progressions: Ex. 43, i- \rightarrow III; Ex. 44, i- \rightarrow VI- \rightarrow i- \rightarrow VII ; Ex. 45, i- \rightarrow VI- \rightarrow III- \rightarrow VII;
 Ex. 46, i, sequence is i- \rightarrow VI- \rightarrow III- \rightarrow iv- \rightarrow VII

TRASPONIENDO PROGRESIONES MENORES Y RIFFS

22

A continuación tenemos los acordes en las tonalidades de Gm y Am. Nota que todos los acordes mantienen su misma posición relativa para con la nueva tónica.

47

	i	ii	III	iv	v	VI	VII	i		ii	III	iv	v	VI	VII	i	
Key of Gm: clean	Gm	Am	B♭	Cm	Dm	E♭	F	Gm	Key of Am:	Am	Bm	C	Dm	Em	F	G	Am
T	3	5	6	8	10	11	13	15	T	0	2	5	7		12		
A	3	5	6	8	10	12	14	15	A	2	4	5	6	8	10	12	15
B	3	5	7	8	10	12	13	15	B	2	4	5	7	9	10	12	14
	5	6	8	10	11	13	15			0	2	3	5	7	8	10	12

A continuación tenemos dos progresiones menores, traspuestas a Gm y Am. Escribe la tonalidad y los numerales de la progresión. Una vez más, los patrones escalares relevantes se muestran debajo de cada uno.

48

G Minor

15

Key of Gm: G5
dist.

T 4 A 4 B 4

1 3 5 7 9 11 13 15

49

A Minor

i

Key of Am: Am
dist.

T 4 A 4 B 4

1 3 5 7 9 11 13 15

A5 F5 C5 G5 play 4 times

ACORDES MAYORES “V” “IV” Y “I” EN TONALIDADES MENORES

◆ 23 ◆

Como ya has visto, alteramos rutinariamente el ii acorde de disminuido a menor. Otras variaciones de la escala menor armonizada también son comunes.

Usar un acorde “V” mayor en una tonalidad de otra forma menor—en lugar de recurrir naturalmente al acorde “v”—es a menudo muy común. Podemos llamar a esta alteración *variación menor armónica*, ya que el tipo de escala menor que armoniza a un acorde V mayor es la escala menor armónica.

TIP: Nota el empujón dominante del V acorde mayor, como si quisiera caer hacia la tónica. La tensión del V acorde se dice “resuelve” hacia el acorde i

50

Un acorde “IV” mayor en una progresión menor puede de la misma manera ser llamado *variación dórica*. El modo dórico es una escala menor que armoniza naturalmente un acorde IV mayor. Nota el sonido brillante que otorga el IV acorde a la siguiente progresión menor.

51

A veces incluso la tónica puede ser alterada en un acorde mayor, dentro de una escala menor. El siguiente riff/progresión, similar a “Unchained” de Van Halen sigue una secuencia menor natural con la excepción de que en cada caso el acorde “i” es reemplazado por un acorde mayor “I”. Nota cómo el feel se mueve entre la cualidad brillante del acorde mayor (I) y la fuerte cualidad menor en el resto del riff.

52

Hay otras dos relaciones de acordes que yacen “en los límites” de la escala menor natural, y a la vez se unen bien con ella. Ampliamente incorporados por la banda original de dark metal, Black Sabbath, los acordes de Vb y IIb han labrado su camino a lo largo del espectro del metal, desde Metallica, y Pantera, hasta Nirvana, los Stone Temple Pilots, Alice In Chains, y Slash’s Snake Pit, solo para nombrar unas pocas bandas que han aprovechado del distintivo sabor tonal de estos acordes de tanto en tanto.

El acorde Vb va más allá de ser simplemente “sombrio”. Es el *Acorde Heavy*—de pura, y retorcida maldad— e imparte una tonalidad que funciona bien en conjunción con las tonalidades menores. Se construye sobre el V tono bemol de la escala menor de blues, que se halla entre el cuarto y quinto. En general es usado como power chord, el Vb también se armoniza bien como un acorde mayor. En Em, el acorde Vb es Bb. Nota la posición relativa y el sonido retorcido del Vb en el siguiente riff.

I – ♭V relationship

El acorde IIb será llamado *variación Frigia*, ya que el modo frigio es un tipo escala menor con un segundo grado bemol, o menor. Una vez más, es a menudo usado como power chord, pero puede ser armonizado como mayor. En Em, el acorde IIb es F. Nota el tirón característico del IIb en el ejemplo 54 a continuación, como si quisiera caer de vuelta sobre la tónica, similar al riff del verso de “Enter Sandman” de Metallica, pero con un final diferente.

I – ♭II relationship

“Fundiendo” Tonalidades

Estas dos últimas páginas revelan una idea importante del rock y el metal—las tonalidades no son excluyentes. Las canciones pueden fundir diferentes tipos de tonalidades, saltando por ejemplo entre mayor y menor. De hecho, si consideras todos los acordes de una tonalidad mayor, su menor paralela, más el VIIb y el IIb, cada tono cromático posible queda cubierto. Por lo que en última instancia, una vez más ves que no hay reglas! Puedes *usar* cualquier nota o acorde, y el “revolver” diferentes tonalidades a menudo crea los sonidos más interesantes. Pero es mejor aprender las tonalidades mayores y menores por separado. Para que cuando las juntes, sepas exactamente lo que estas haciendo!

FIGURAS DE SEMICORCHEA

Ya has lidiado con un *groove* de semicorcheas en la última canción, "In The Spirit", por lo que no te será totalmente nuevo. La diferencia es que vamos a atacar las semicorcheas de frente, en lugar de usar triquiñuelas como lo hicimos antes.

Las semicorcheas son cuatro notas por beat, o el doble de rápidas que las corcheas. Como regla general las semicorcheas se tocan con un patrón constante de punteo alternado, con un punteo hacia abajo en cada downbeat.

TIP: Las subdivisiones de beat a menudo son contadas (en inglés) "1..ee...and..uh...2..ee...and..uh...3..ee...and..uh...4..ee...and..uh"

55

dist. A5 C5 D5 G5 A5

Tap: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a

Las siguientes dos figuras combinan una corchea con semicorcheas. Llamo a estas figuras "galope" y "galope inverso"

56

clean (E) dist. A5 F5 B5 G5 A5

TAP: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a

57

clean (E) dist. E5 F5 E5 F5

TAP: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a

El ejemplo 58, a continuación, combina estas figuras de galope y galope inverso en un riff pedal de semicorcheas al estilo Ozzy.

Tres semicorcheas ligadas duran tres cuartos de un beat. Esto se escribe con una corchea con puntillo. (Un puntillo ubicado después de una nota le añade un valor de un medio de la nota). Ambas figuras posibles, las semicorcheas ligadas y la corchea con puntillo aparecen en el ejemplo 59, una progresión/riff al estilo de “Self Esteem” de The Offspring.

(1 e +) a = (1 e +) a

1 (e + a) = 1 (e + a)

59

A5 F5 C5 G5 E5

dist.

BEAT: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a

El ejemplo 60 usa más de estas figuras de corcheas y semicorcheas con puntillos, en un enfoque de rasgueados. ¿Te suena familiar?

60

F5 B5 A5 D5 G5

dist.

T 4
A 4
B 4

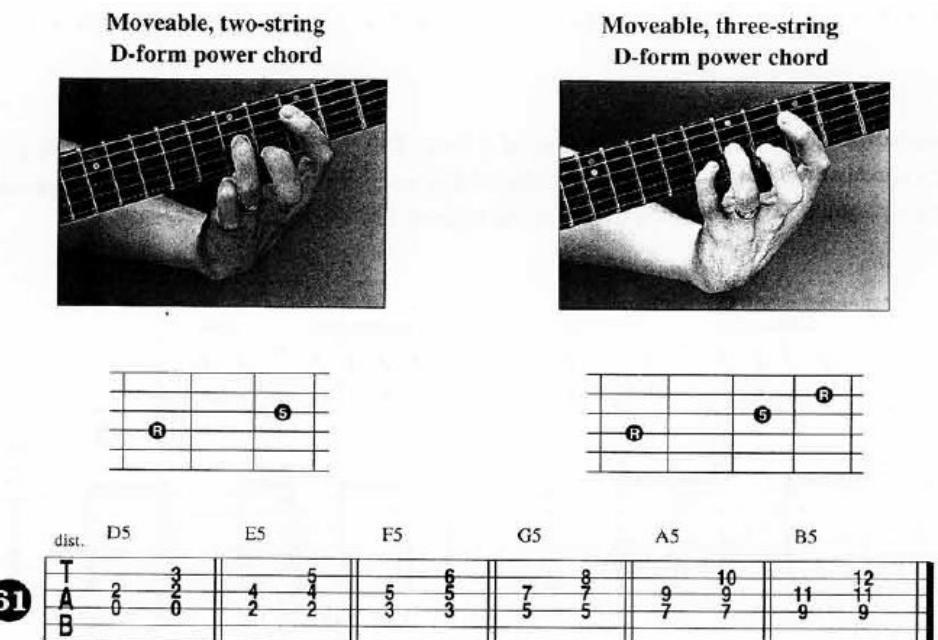
BEAT: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a

TIP: Si tienes problemas con estos ritmos de semicorchea, prueba golpeando tu pie en tiempo doble—es decir, golpea en cada corchea como si fuera el beat subyacente, en lugar de con el pulso usual de negras. El efecto será que los ritmos de semicorchea se trasformarán inmediatamente en ritmos de corchea (en tempo doble). Cuando puedas tocarlos así, en corcheas, intenta regresar el beat a tiempo normal para tocarlos como un groove de semicorcheas.

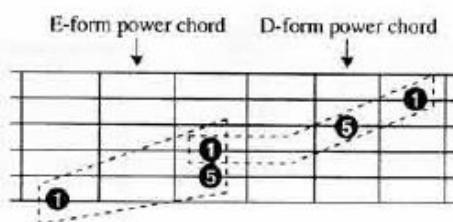
EXTENSIONES DE POWER CHORDS

Los power chords pueden también tener su raíz en otras cuerdas que no sean la quinta o la sexta. Aquí, veremos los power chords en la cuerda D. Estos power chords pueden ser pensados como extensiones, como explicaré en un momento.

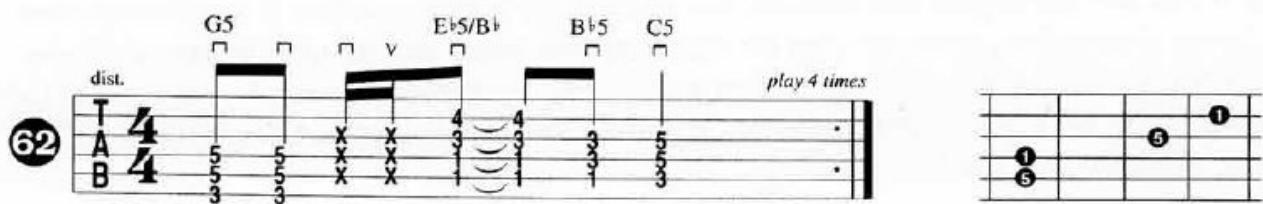
Los power chords basados en la cuarta cuerda, o cuerda D, son una forma móvil del power chord abierto de D. Y como tales, pueden ser tocados como diáada de dos notas, o en su versión de tres cuerdas.



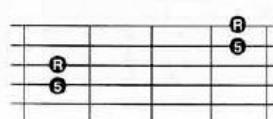
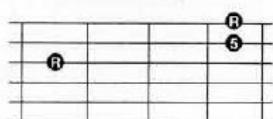
TIP: Cada power Chord basado en D está ligado a la forma de E que ya conoces, como se muestra a continuación. Usa esta extensión para ayudarte a encontrar las posiciones correctas de estos power chords de D.



La quinta del acorde es en ocasiones añadida sobre la tónica, para darle un sonido más lleno. Técnicamente, el resultado es un acorde en segunda inversión. El ejemplo 62, usa esta segunda inversión en un riff que nos recuerda "I'll Stick Around" de los Foo Fighters.



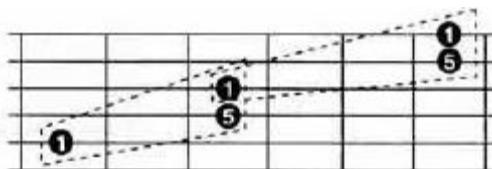
Ahora veamos los power chords con la tónica en la tercera cuerda, o cuerda G. Estas son las formas móviles de un parcial acorde abierto de G. Se muestran a continuación, en su versión de tres cuerdas, y en la cuerda, la versión de segunda invención (con la quinta en el bajo)



63

	dist.	G5	G5/D	A5	A5/E	B5	B5/F#	C5	C5/G	D5	D5/A
T	3	3	3	5	5	7	7	8	8	10	10
A	0	0	0	2	2	4	4	5	5	7	7
B											

TIP: Cada power Chord basado en G es una extensión de un power chord basado en A, con la tónica en la quinta cuerda (así como los acordes en D son extensiones de los acordes en E.) Como ilustra el siguiente



El siguiente riff todas las formas móviles de los power chords. Prácticalos hasta que puedas poner las posiciones de cada acorde rápidamente, sin dudar.

64

	C5/G	G5	D5	G5/D	D5	A5	C5	G5	D5	A5
dist.	8:	8:	8:	8:	8:	8:	8:	8:	8:	8:
T	4	5	7	5	7	7	5	5	7	7
A	4	5	5	5	5	5	5	5	5	5
B										

TIP: Experimenta con estas formas alternativas para los power chords. Puedes sustituirlas en cualquier riff o progresión en lugar de los power chords estándares basados en E y A.

“Nervosa” es una tonada grunge-pop-punk al estilo de Nirvana/The Offspring con un enfoque de acordes en semicorcheas. Nota los muteos armónicos así como las características estilísticas de los cambios y la dinámica en las estrofas. La forma general de la canción es Coro (como introducción)/estrofa/coro/riff de transición/estrofa/coro/riff de transición/solo/coro. O A-BAC-BAC-D-AA.

La tonalidad es Am. Escribe los numerales correspondientes en toda la canción. Ayuda: En la tonalidad de A, el acorde IIb es Bb, el acorde Vb es Eb.

NERVOSA ♦27 ♦28 (Song #9)

A Intro (Chorus riff)

Gtrs. 1 & 2 (w/dist.)

Tempo: ♩ = 96

B Verse intro

S Verse “proper” (begin lead melody)

(A)

Gtr. 1

Gtr. 2

roll down vol. on repeat

roll up volume

roll up volume

let ring together

let ring together

Fretboard diagram for the first measure of the solo, showing notes A5, F5, D5, G5, and G#5.

A Chorus

Fretboard diagram for the first measure of the guitar solo, showing notes A5, G5, A5, E5, F5, C5, D5, E5, and C5.

Fretboard diagram for the first measure of the guitar solo, showing notes A5, G5, A5, E, F, C5, D5, E5, and C5.

C Post-Chorus Riff

Fast Chord Run

A5 B15 E5 (E5) 1/2 R

TAB

B Verse Intro (1st time)

D Guitar Solo (2nd time)

Guitar Solo (End time)

A5 F5 D5 G5 G[#]5 D.S. al Fine

TAB

A Chorus Outro

A guitar tablature for the intro section of 'Chorus Chorus'. The title 'CHORUS CHORUS' is at the top, followed by a key signature of two sharps. The tab shows a sequence of chords and notes across six strings and ten frets. The first measure starts with a C major chord (A5) and ends with a G major chord (G5 A5). The second measure begins with a D major chord (E5 F5). The third measure starts with a C major chord (C5) and ends with a D major chord (D5). The fourth measure starts with an E major chord (E5) and ends with a C major chord (C5).

A5 G5 A5 E F

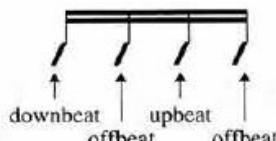
Repeat and Fade

Ahora vuelve al Volumen I así como al primer capítulo de este libro, y escribe la tonalidad y los números de los acordes de cada progresión y riff. Y recuerda todos los patrones relativos. ¿Suena como mucho trabajo? Bueno, cuando hayas terminado, te aseguro que serás muy bueno en este tema. Y esa es la idea! Debes conocer esto como la palma de tu mano. ¡No! Debes conocerlo mejor que eso!

CAPÍTULO DIEZ

ACENTOS DE SEMICORCHEAS A “DESTIEMPO”

La siguiente figura apunta una terminología comúnmente usada para describir diferentes porciones del beat, cuando está subdividido por semicorcheas. Como ya sabes, el downbeat se refiere al punto mismo de inicio del beat, mientras que el término upbeat se refiere al punto medio entre los downbeats, representado por el “&”. Las otras porciones del beat son llamadas generalmente “offbeats”. Por lo que dentro de la figura de semicorchea, la segunda y cuarta semicorchea son beats.



El siguiente ritmo aplica acentos en estos offbeats de semicorchea. Recuerda, necesitas mantener tu pie golpeando con un beat constante. De otra manera, no sentirás el verdadero feel del ritmo.

TIP: Cuenta las porciones del beat—“1...ee...&...uh...2...ee...&...uh...3...ee...&...uh...4...ee...&...uh...”

Cuando una corchea es intercalada entre semicorcheas, crea una interesante síncopa de offbeat. El ejemplo 66 nos da un ritmo sincopado al estilo de White Zombie en E. Otro buen ejemplo que hace gala de esta misma figura de semicorchea/corchea/semitonos es el riff de “Immigrant Song” de Led Zeppelin.

PATRONES RÍTMICOS EN SEMICORCHEAS

Como ya conoces, los patrones rítmicos ocurren cuando una secuencia de notas es repetida sobre un diferente grupo rítmico. Anteriormente vimos una secuencia de tres notas repetida sobre corcheas. Aquí las trataremos como semicorcheas.

Nota cómo la secuencia de tres notas “gira alrededor del beat” empezando primero en un downbeat y luego empezando en la cuarta semicorchea, el upbeat, la segunda semicorchea y finalmente regresando al downbeat.

67

dist. E5 V □ V
T A 4 B 4
P.M. - - - -
BEAT: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a

Justo como antes, la secuencia de tres “Notas” puede incluir ligaduras o silencios. Escucha el mismo efecto rítmico en la siguiente frase.

68

dist. E6 F#5 E6 F#5 E6 F#5 E6 F#5 G5
T A 4 B 4
0 2 X 0 2 X 0 2 X 0 2 X 0 2 X X X X
P.M. - - - -
BEAT: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a

El mismo ritmo que escuchaste en el ejemplo 67 se esconde dentro de ambas mitades de la siguiente frase. Sin embargo, cuando añadimos ligaduras (en la segunda mitad), este interesante ritmo de offbeat emerge.

TIP: Este es probablemente el ritmo más común de offbeat en el metal. Búscalos en canciones que conoces.

69

dist. A5 C5 D5 E5 D5 C5
T A 4 B 4
P.M. - - - - P.M. - - P.M. - - P.M. - - P.M. P.M.
BEAT: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a

Finalmente, probemos este set sobre semicorcheas. Específicamente, lo haremos cinco notas y un silencio. Aunque es esencialmente solo un riff de una nota (con un final marcado), El patrón rítmico lo hace sonar bien.

70

(E)
dist. N.C.
T A 4 B 4
P.M. - - - -
BEAT: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4

PUNTEO ALTERNO DE SEMICORCHEAS Y ACENTOS

Hasta ahora, hemos usado el punteo alternado para los ritmos de semicorchea. Este es el caso la mayoría de veces, pero a veces quieras tocar notas de semicorchea en punteos descendentes. Recuerda, le da un feel más intenso y pesado que especialmente efectivo con el palm mute. Pero que tan rápido puedes tocar los punteos descendentes? Hmmmm...No veo ningún límite de velocidad...

Practica los siguientes ritmos como ejercicios de velocidad. Toca junto al metrónomo e incrementa la velocidad gradualmente hasta que no puedas más. En el CD; se tocan dos veces, primero lento y luego rápido. Mira si puedes lograr la velocidad suficiente para tocar con la grabación. ¡Buena Suerte!

TIP: Distancia es igual a tiempo. Por lo que movimientos más pequeños de la vitela te permitirán ir más rápido. Intenta no tensionarte mucho.

71

dist. E5 G5 F#5 B+5 A5
T 4 A 4 B 4
0 0 0 0 2 0 0 0 0 2 0 0 0 3 0 0 2 0 0 0 1 0 0 2 .
P.M. - - - - P.M. - - - - P.M. - - P.M. - - P.M. - - P.M. - -

72

dist. D5 E5 D5 E5 D5 E5 D5 E5 D5 C#5 D5 C#5 D5 C#5 D5 C#5 D5 C#5 D5 C#5
T 4 A 4 B 4
0 0 5/7 0 5/7 0 5/7 5/7 0 5/7 0 5/7 5/4 0 5/4 0 5/4 5/4 0 5/4 0 5/4 5/4 0 5/4 0 5/4 .
P.M. - - - - P.M. - - - -

A5 B5 A5 B5 A5 B5 A5 B5 A5 G5 A5 G5 A5 G5 A5 G5 A5 G5 A5 G5
T A B
0 0 5/7 0 5/7 0 5/7 5/7 0 5/7 0 5/7 5/3 0 5/3 0 5/3 5/3 0 5/3 0 5/3 5/3 0 5/3 .

El punteo acento es una mezcla entre el punteo alterno y el punteo descendente. Aquí lo usaremos como nuestro enfoque principal, y añadiremos punteos hacia arriba—no en un formato de rasgueo—pero simplemente para ayudar a acentuar ciertas notas o acordes.

TIP: Al tocar un acorde desde arriba—with un punteo ascendente—tendremos a favorecer las cuerdas más agudas haciendo por lo tanto sobresalir los acordes de entre los muteos colindantes.

73

No es una diferencia enorme. Pero es una diferencia. Y es una diferencia que puedes explotar. El siguiente riff mezcla los punteos descendentes con el punteo alternado para acentuar algunos upbeat

74

TIP: Esto te libera de usar un solo tipo de punteo. En realidad, puedes atacar las cuerdas como quieras, mientras tengas el groove, no importa. Hey, ¿Cuál era la regla? ¡No hay reglas!

MÁS FORMAS DE ACORDES CON CEJILLA

En el capítulo siete, creamos acordes completos de cejilla a partir de los acordes de E y A. Ahora veamos como usar cejillas con las formas de los tres acordes abiertos—D,G,C. Y luego éstas formas están interconectadas en el diapasón.

El acorde con cejilla basado en D son similares a los power chords basados en D—simplemente añadimos una tercera mayor o menor.

D-form, major barre chord



D-form, minor barre chord

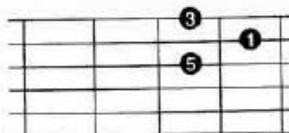


75

dist. D Dm E Em F Fm

P.M. — — — — | P.M. — — — — |

Aunque tocable, la forma antes mostrada es un poco inconveniente. A continuación, una forma parcial más cómoda se muestra.



El ejemplo 76 usa esta forma parcial basada en D junto a una nota pedal con la cuerda D, es estilo influenciado por el rock folclórico.

76

mod. dist. D F/D G/D D

let open D string ring throughout

Ahora veamos la forma abierta de C. La forma móvil completa de los acordes con cejilla basados en C se muestra a continuación.

C-form, major barre chord



77

clean C D E F G

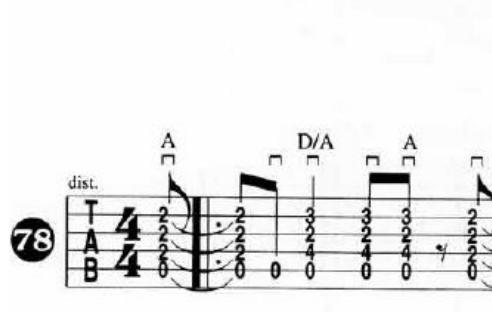
0 0 2 2 4 4 5 5 7 7

1 0 3 3 5 5 6 6 8 8

2 2 4 4 6 6 7 7 9 9

3 3 5 5 7 7 8 8 10 10

Los acordes basados en C son comúnmente tocados usando una forma parcial. El ejemplo 78 demuestra la forma parcial usada en un riff. Nota su accesibilidad partiendo del acorde parcial basado en A, y su sonido casi cliché en el rock. ¿Te trae alguna canción a la mente?



78

dist. A D/A A D/A A D

4 2 2 2 3 3 2 2 3 3 2 2

4 2 2 2 3 3 2 2 3 3 2 2

4 2 2 2 3 3 2 2 3 3 2 2

4 2 2 2 3 3 2 2 3 3 2 2

4 2 2 2 3 3 2 2 3 3 2 2

4 2 2 2 3 3 2 2 3 3 2 2

17 17 2 2 2 2 2 2

Finalmente, llegamos a la forma móvil basada en G. Aquí está la versión completa del acorde con cejilla basado en G, es una bestia!

G-form, major barre chord



79

clean G A B C D

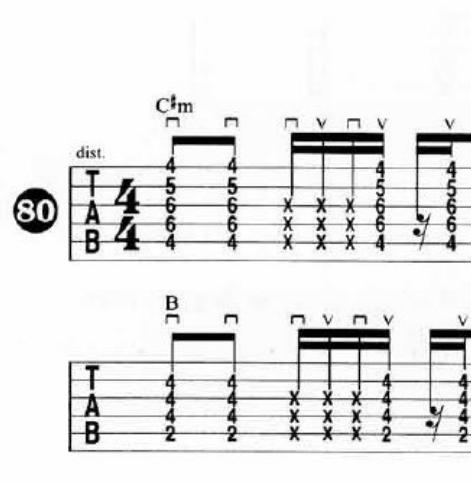
0 3 0 2 5 5 4 7 7 5 8 8 7 10 10

0 0 0 2 2 2 4 4 4 5 5 5 7 7 7

2 0 0 4 4 4 6 6 6 7 7 7 9 9 9

3 0 0 5 5 5 7 7 7 8 8 8 10 10 10

Una vez más, la forma completa del acorde basado en G es difícil de tocar, pero piezas de ella son usadas. La siguiente forma parcial de acorde con cejilla está en primera inversión, con la tercera en el bajo. El ejemplo 80 nos recuerda "Interstate love Song" de los Stone Temple Pilots.



80

C[#]m A/B/C B/D[#]

4 4 1 1 2 2

5 5 1 1 2 2

6 6 x x x 6 x x x 1 1 1

6 6 x x x 6 x x x 1 1 1

4 4 x x x 4 x x x 3 x x x 1

4 4 x x x 4 x x x 3 x x x 1

4 4 x x x 4 x x x 3 x x x 1

B A/C[#] B/D[#]

4 4 2 2 4 4

4 4 2 2 4 4

4 4 2 2 4 4

2 2 4 4 4 4

2 2 4 4 4 4

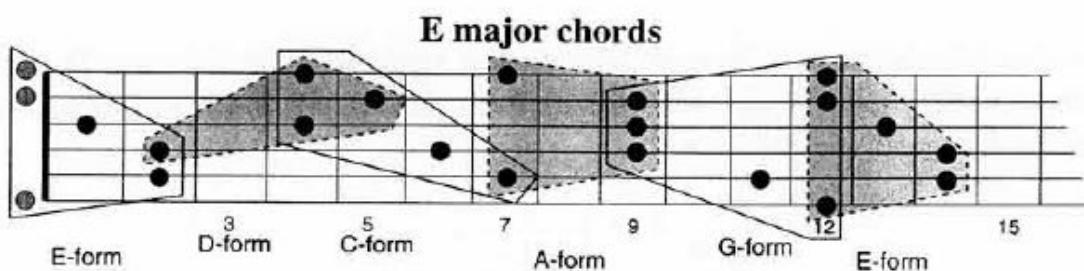
2 2 4 4 4 4

let ring

CONECTANDO LOS PUNTOS

Ahora que conoces las cinco formas principales de acordes con cejilla, veremos cómo se intercalan para cubrir todo el diapasón. Todas las cinco formas de E mayor se muestran a continuación. Toca cada forma consecutivamente.

TIP: A medida que digitas cada acorde, visualiza las formas sobre y debajo de la que estas tocando en ese momento. Esto te ayudará a empezar a verlas en conjunto.

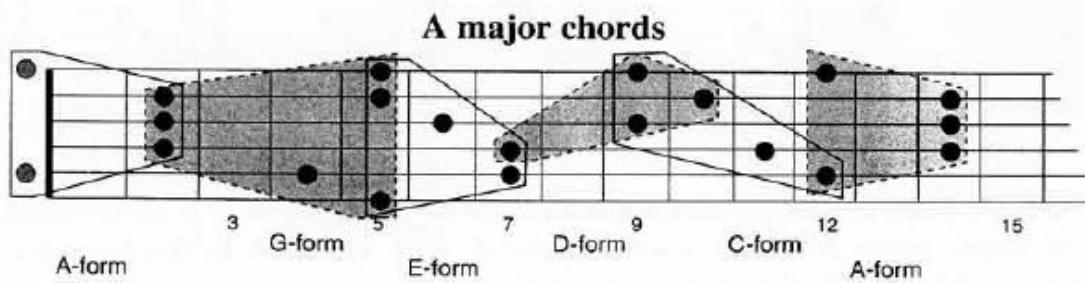


E major chords

* 31

E (E-form)	E (D-form)	E (C-form)	E (A-form)	E (G-form)	E (E-form)
T 0	0	4	7	12	12
A 4	5	5	9	9	13
B 4	4	4	9	9	14
0	2	6	7	11	12
0	3	1	4	1	1
fingering: 1	2	3	3	1	2
3	1	3	2	1	4
2	4	4	1	2	3
0	0	7	7	12	0

A continuación tenemos las cinco formas de A mayor. La secuencia de las conexiones de las formas permanece intacta. Solo cambia el posicionamiento del patrón entero.



A major chords

* 32

A (A-form)	A (G-form)	A (E-form)	A (D-form)	A (C-form)	A (A-form)
T 0	2	5	9	9	14
A 4	2	5	9	9	14
B 4	2	7	7	11	12
0	4	7	7	12	5
0	1	1	4	1	3
fingering: 2	1	2	2	1	3
3	1	4	1	3	1
1	1	4	1	3	1
0	2	3	1	4	0
0	5	5	1	3	0

Conocer el patrón de “interconexión” te ayudará inmensamente cuando empieces a aprender formas de escalas para tocar solos. ¡Así que apréndelas bien!

USAR ARMÓNICOS ARTIFICIALES EN TUS RIFFS

Los armónicos artificiales conocidos como armónicos pellizcados, armónicos de pulgar, armónicos falsos, ya que son creados con una técnica de “pellizco” muy diferente a la usada para crear los llamados “armónicos naturales”. Sin embargo, el efecto es similar, en que ambos crean un armónico mucho más agudo en lugar del sonido normal de la nota.

Escucha al guitarrista, Zakk Wylde en “Coming Home” o “No More Tears” (Ozzy Osbourne); excelentes ejemplos del uso de estos armónicos artificiales. La técnica no es complicada, pero te tomará algo de tiempo perfeccionarla para que los puedas tocar cuando quieras. Así es como funcionan:



Golpea la cuerda al mismo tiempo que la rozas ligeramente con la parte carnosa de tu pulgar (o cualquier dedo). Esto crea un armónico al no permitir a la cuerda vibrar en toda su extensión normalmente. Timbres diferentes serán creados dependiendo de dónde exactamente toques la cuerda con el dedo. Pero aquí no nos preocuparemos por los timbres exactos porque no importan en realidad. Lo que buscamos es el efecto general.

TIP: Luego de tocar la cuerda con la vitela, mueve el dedo inmediatamente lejos de la cuerda, para evitar callarla.

dist. N.C.

83

Fretboard diagram showing a repeating pattern of notes A, A. The notes are indicated by open circles on the 3rd string. The first note is at the 3rd fret, the second at the 5th fret, the third at the 6th fret, the fourth at the 5th fret, the fifth at the 3rd fret, the sixth at the 3rd fret, the seventh at the 3rd fret, the eighth at the 5th fret, and the ninth at the 5th fret. The 10th, 11th, and 12th frets are also shown above the 9th fret.

Practica crear armónicos artificiales en el siguiente riff. Llaman especialmente la atención cuando se los combina con un sutil, y amplio vibrato. (Además, nota el feeling de balada à la Ozzy)

Los acordes de séptima y novena son definitivamente inusuales en el metal, pero hacen breves apariciones ocasionalmente así que les daremos un pequeño vistazo. Los acordes de séptima tienden a dar un sonido bluesero debido a su fuerte asociación con ese estilo de música. Los acordes de novena suenan más jazzeros debido a su fuerte asociación con ese tipo de música. Para escuchar este tipo de acordes en acción en un contexto de rock y metal escucha "Rest In Peace" de Extreme, "Rock 'n Roll Is Dead" de Lenny Kravitz, o "Escape" de Pearl Jam. Son también muy comunes en el Rock Funk alternativo de los Red Hot Chilli Peppers.

Los acordes de séptima se forman al añadir otro intervalo de tercera por encima del quinto tono. Hay tres tipos de acordes de séptima, y son: 7ma dominante, 7ma menor, y 7ma Mayor.

El acorde de séptima dominante es el más común. Tanto que de hecho, éste es generalmente llamado simplemente acorde de séptima. Los tonos del acorde de séptima dominante son 1,3,5,7b por lo que puedes ver que es un acorde mayor con una séptima bemol. Muchas formas comunes de acordes de séptima dominante se muestran a continuación. Cada uno de estas formas está también "arrastrada" a lo largo del diapasón en el ejemplo 85.

E7

A7

alternate A7

D7

85

clean

E7 G7 A7 C7 A7 C7 D7 F7

Nota el sabor distintivo de un acorde de séptima dominante en la parte final del siguiente riff de notas, à la Lenny Kravitz.

dist.

N.C.

86

D7 G7 A7 C7 A7 C7 D7 F7

1. D7 v n v n v || 2. D7 v n v 20 v

T A B

Un acorde menor de séptima es un acorde menor con una 7b añadida. Por lo que la formula de acorde es 1, 3b, 5, 7b. Por otra lado, un acorde mayor de séptima es un acorde mayor con una 7ma añadida, o 1, 3, 5, 7. A continuación tenemos varios tipos comunes de acordes de 7ma mayor. Cada uno es "arrastrado" por el diapasón en el ejemplo 87.

Em7
Am7
Amaj7

Un acorde de novena se forma al apilar otra tercera por encima de la séptima. Hay aun más variedades de novenas, pero solo veremos dos—el acorde estándar de 9na y el acorde de 9na aumentada. El acorde estándar de una es simplemente un acorde de séptima dominante con una novena añadida. El acorde de novena aumentada o 7#9 Es el famoso acorde “Purple Haze”, emblemático del guitarrista proto-heavy metal, Jimi Hendrix. Nota la tensión de este acorde de sonido inusual. A continuación tenemos algunas formas de acorde de 9na y 9na aumentada, seguidas por un riff que las aplica a las dos.

moveable 9th
moveable 7#9

TIEMPO NO COMÚN

La notación de 4/4 en realidad indica justamente lo que es. El número superior indica que hay cuatro beats por compás, mientras que el inferior nos dice que una negra recibe un beat. Ésta es por mucho la notación más común—de hecho se la conoce como *tiempo común*—Pero en ocasiones, los riffs son creados intencionalmente para compases de otra duración, como tres, cinco, seis o siete beats.

La notación de compás de 5/4 tiene cinco beats por compás, con una negra que aun recibe un beat. Escucha “My Wave” de Soundgarden como un buen ejemplo de una canción que usa un tiempo de 5/4. El siguiente riff, mostrado como ejemplo 90, también está en tiempo de 5/4.

The tablature shows two measures of a guitar riff. Measure 1 starts with a 'dist.' (distrortion) effect. The first four strings play notes: F#5, A5, B5, and C5. The second string has a note at the 5th fret. The third string has a note at the 0th fret. The fourth string has a note at the 2nd fret. The fifth string has a note at the 3rd fret. The sixth string has a note at the 2nd fret. The seventh string has a note at the 0th fret. Measure 2 continues with the same pattern. Below the tablature, the rhythm is indicated as BEAT: 1 + 2 + 3 + 4 + 5 +.

EL siguiente riff cae en tiempo de 6/4. Por supuesto, puede ser escrito en 4/4, (Durando un compás y medio, antes de repetirse), pero una notación de 6/4 es una manera más precisa de representarlo. Este tipo de compás coincide perfectamente con un ritmo de batería de 4/4, sin embargo, la duración de la frase aun se siente extraña.

The tablature shows two measures of a guitar riff. Measure 1 starts with a 'dist.' effect. The first four strings play notes: E5, G5, A5, and F#5. The second string has a note at the 5th fret. The third string has a note at the 7th fret. The fourth string has a note at the 0th fret. The fifth string has a note at the 2nd fret. The sixth string has a note at the 3rd fret. The seventh string has a note at the 0th fret. Measure 2 continues with the same pattern. Below the tablature, the rhythm is indicated as BEAT: + 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 +.

The second part of the tablature shows another measure. The first four strings play notes: G5, A5, F#5, and G5. The second string has a note at the 5th fret. The third string has a note at the 7th fret. The fourth string has a note at the 0th fret. The fifth string has a note at the 2nd fret. The sixth string has a note at the 3rd fret. The seventh string has a note at the 0th fret. Below the tablature, the rhythm is indicated as P.M. + 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 +.

Para unos buenos ejemplos de tiempo de 6/4 escucha “Black Hole Sun” de Soundgarden, y revisa “As Darkness Gathers” en el Vol. I, sexto capítulo. El riff del solo está escrito en 4/4, pero está en realidad en 6/4.

La notación de 7/4 es otra rareza, dejándote con la distintiva impresión de que algo falta. Y en realidad es así. Un beat ha sido eliminado de cada frase de dos compases de 4/4. A veces el tiempo de 7/4 se escribe como un compás de 4/4 y uno de 3/4., alternados. Como sea, es la misma cosa. Canciones en 7/4 incluyen "Spoonman" y "Outshined" de Soundgarden.

92

(E)
N.C.
dist. A5

BEAT: 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7

Ahora, justo cuando pensabas que era seguro regresar a los compases de 4/4, las cosas se vuelven en verdad extrañas—con un tiempo de 7/8. Técnicamente, una corchea en el denominador significa que ella recibe un beat entero (como una negra regular) Esto te deja la impresión de que 7/8 es simplemente otra manera de escribir 7/4. Pero eso sería estúpido. ¿De qué serviría? No, esta notación indica un compás de 4/4 menos *MEDIO* beat. El conteo de corcheas es en realidad un conteo de tiempo doble. Para escuchar compases de 7/8 en acción escucha "The Ocean" de Led Zeppelin, "Tom Sawyer" de Bush, o "Them Bones" de Alice In Chains.

Escucha el siguiente riff y nota cómo la batería te lleva hacia un clásico feel de 4/4, y de repente lo pierdes! Cuenta en tiempo doble, sobre las corcheas, y verás siete beats y la repetición. ¡Genial o que?!

93

D5/A F5/C E5/B E5/B
dist.

BEAT: 1 e + 2 a 2 e + a 3 e + a 4 e

Double-time count: 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 +

D5/A N.C. E5/B
dist.

P.M. P.M. P.M. P.M.

BEAT: 1 e + a 2 e + a 3 e + (a 4 e)

Double-time count: 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 +

D5/A N.C. E5/B
dist.

P.M. P.M. P.M.

BEAT: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 +

Double-time count: 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

Es posible continuar con este camino hasta un nivel tan complejo y bizarro que nadie podría anticipar. Escucha un CD de Dream Theatre por ejemplo. Un consejo—es mejor que practiques mucho antes de pasar al compás de 7/16, o se volverá un dolor de cabeza muy pronto! Pero podría ser un embrollo interesante, ¿Quién sabe?

“Monterfunker” es la décima canción del método, presentándonos un estilo funk/rap metal con algunos ritmos inundados de offbeats à la Rage Against The Machine, o Red Hot Chilli Peppers. La introducción empieza con un redoble militar y una progresión híbrida entre mayor y menor en A. Pero esto es rápidamente aplastado por un poderoso riff en el coro, armándose de la escala de blues en F#, repleto de bends de 5b a 5. El puente incorpora un tiempo de 6/4. Cuenta o te lo podrías perder! Luego, en el interludio del solo, aparecen acordes de séptima y novena. Entonces, un regreso temporal al alegre mundo de A mayor. La forma general es intro/coro/estrofa/coro/estrofa/puente/solo/respite (es la parte en A mayor), o: A-B-CB-CB-DEF-B.

MONSTERFUNKER 37 38

A Intro

(w/military snare cadence)

Slowly Monstrous $\downarrow = 82$

AS D/A C/A D/A A D/A C/A F G E5

clean (w/vol. down) roll up volume part way let ring together roll up volume to 10

B Chorus Intro

(w/Heavy, funk metal beat)

F#5 N.C. A5 E5 F#5 N.C. A5 E5 F#5 N.C. A5 E5 F#5 N.C. A5

C Verse

N.C. C#5 C5 N.C. A5 N.C. C#5 C5

P.M. P.M. P.M. P.M.

Rhy. Fill A, on repeat

N.C. N.C. C#5 C5 N.C. A5

P.M. P.M. P.M. P.M.

B Chorus

N.C. C#5 C5 N.C. E5 F#5 N.C. A5 E5

P.M. P.M. P.M. P.M.

Rhythm Fill A

N.C.

P.M.

F#5 N.C. A5 E5

D Bridge

F#5 C#5 E5 1. B5 A5 F#5 2. B5 A5 F#5

E Guitar Solo

F#5 E5 F#5 E5 F#5 E5 F#5 A5 E5 F#5 E5 F#5 E5

Interlude

F#5 E5 F#5 A5 E7 D#7 E7 D#7 1. E7 D#7 E7 E5

2. E7 D#7 E7 D#7 E7#9

F "A" Reprise

E9 D#5 D9 A5 A7 A5 A A9

B Chorus Outro

F#5 N.C. A5 E5

pick harmonics ad lib.

F#5 N.C. A5 E5 F#5 N.C. A5 E5 F#5

pick harmonics ad lib. pick harmonics ad lib.

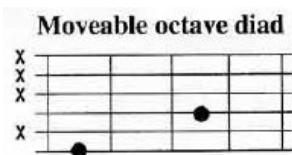
Capítulo Once

MÁS FORMAS DE DÍADA

Cuando fuiste formalmente presentado con las diádas en el Volumen I, aprendiste acerca de las diádas de cuarta y quinta, y cómo podías encontrar sus formas dentro de la forma expandida de power chord. También se te mostró las diádas de sexta mayor y séptima menor en el contexto de las figuras de comping, en el mismo capítulo. Luego, en el volumen II, octavo capítulo, viste las diádas de tercera mayor y menor mientras armonizábamos las escalas mayores y menores, y aprendiste sobre el uso de una diáda de sexta menor como la primera inversión de un acorde mayor. Ahora, vamos a juntar todas las diádas para una pequeña reunión. Pero primero, debo presentar a los extraños.

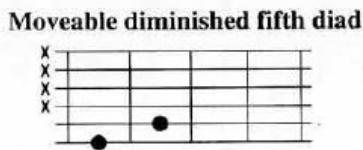
OCTAVAS

Las diádas de octava sin dudas son bien conocidas por muchos de ustedes, ya que el concepto de octava fue tratado en el primer volumen de la serie. Pero no las habíamos tocado como diáadas hasta ahora. Asegúrate que la cuerda que está entre las dos notas sea muteada, de manera que no suene por accidente. Nota su sonido relativamente delgado.



QUINTAS DISMINUIDAS

La diáda de quinta disminuida no debería ser ajena. Es la forma que hace la relación de una progresión I-Vb-I. También se la conoce como *tritono*, ya que se halla a tres(tri) tonos(tono) completos de distancia de la tónica. Cuando se la toca como un acorde de diáda, crea una hostil disonancia. Eso quiere decir, que las notas no se compaginan bien, en su lugar, suenan turbulentas o inquietantes.



SÉPTIMAS MAYORES

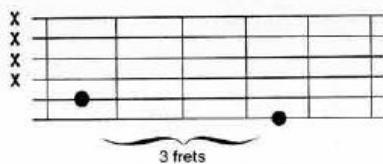
La diáda de séptima mayor está un traste por debajo de la octava. También es un intervalo disonante. Aunque es rara en el metal, se conoce de algunas extrañas apariciones de esta diáda en el género. (Mira el inicio de "One" de Metallica por ejemplo).



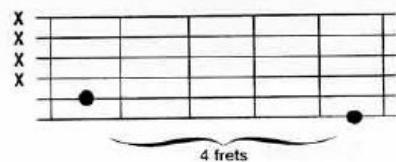
SEGUNDAS MAYORES Y MENORES

Las diádas de segunda son también raras, pero nunca digas nunca. Cualquier grupo de notas puede funcionar, es solo cuestión de cómo lo hagas. Otro set claro de disonancias, una segunda mayor es un intervalo de un tono entero, o dos trastes, mientras que una segunda menor, es un intervalo de medio tono, o un traste.

Moveable major 2nd diad



Moveable minor 2nd diad



Ahora, alineémoslas, y démosles algo de estructura. Verás que cada medio todo entre la octava de A ha sido tomado en cuenta.

Diads based on "A":

94

clean	Minor 2nd	Major 2nd	Minor 3rd	Major 3rd	4th	Diminished 5th
T						
A						
B	1	5	5	4 5	5	5

5th	Minor 6th	major 6th	Minor 7th	Major 7th	Octave
T					
A	7	5	5	6 X	7 X
B	5		5	5	5

El siguiente riff usa diferentes tipos de diádas. Tócalo, y luego escribe el nombre de cada diáada. Las respuestas están abajo.

95

5ta, 3era may.

Respuestas: 5ta, 5ta dis., 6ta may, 5ta may, 5ta dis., 5ta dis., octava, 5ta dis., 3era dis., 3era may, 5ta, oct, 3era men.

TRESILLOS

Un tresillo son tres notas que están igualmente distribuidas en el tiempo de dos. Por lo que los tresillos de corchea son tres notas dentro del tiempo que normalmente ocuparían dos corcheas, es decir un beat. Nota el pequeño tres sobre cada una de las figuras rítmicas, indicando que son tresillos.

TIP: Los tresillos generalmente son contados usando las sílabas “Tre..si..llo, tre..si..llo, etc”

El ejemplo 97 mezcla corcheas comunes con tresillos.

TIP: Pasar del feel de corcheas “1...&...2 &..” al de tresillo “tre..si.llo, tre..si..llo...” puede ser todo un reto. Escúchalo unas pocas veces. Luego intenta llevar el beat con el pie mientras lo lees. Cuando puedas hacerlo, estarás listo para tocarlo.

97

N.C. (Em) G5 A5 dist.

3 3

4 4

0 0 0 0 0 5 / 7 7 5 0 0 0 5 7 5 6 .

P.M. - P.M. -

BEAT: 1 + 2 + 3 + 4 trip let 1 + 2 + 3 trip let 4

El siguiente riff de notas mezcla semicorcheas con tresillos de corchea. Mantén tu beat firme y constante.

N.C. (F#m)

dist.

98

T 4 A 4 B 4

2 2 2 2 5 5 5 5 | 2 2 2 2 3 2 | 5 4 | 2 2 2 2 5 5 5 5 | 4 3 5 3 2 5 | .

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

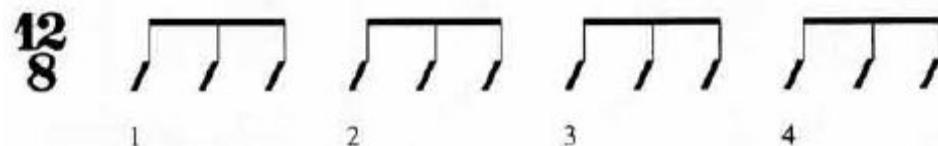
BEAT: 1 e + a 2 e + a 3 e + a 4 e + a 1 e + a 2 e + a 3 trip let 4 trip let

Los tresillos de semicorchea son tres notas igualmente distribuidas en el espacio normalmente ocupado por dos semicorcheas, es decir, medio beat. El punteo alternado es a menudo necesario para tocar los tresillos de semicorchea, como el siguiente riff a lo Metallica/Sepultura.

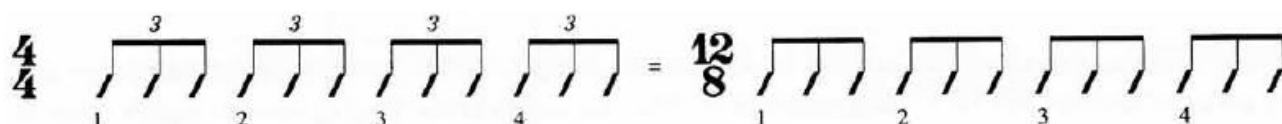
COMPASES DE 12/8 Y RITMOS DE SHUFFLE

Cuando los tresillos son la base del ritmo, en lugar de la excepción, la canción a menudo será escrita en compases de 12/8. Canciones en 12/8 incluyen por ejemplo, "For Whom The Bell Tolls" de Metallica, "Psyco Holiday" de Pantera, "Simple Lessons" de Candlebox, y "Release" de Pearl Jam.

Técnicamente, en un compás de 12/8 hay doce beats por cada uno, y una corchea recibe un beat. Pero es siempre tocado en su versión "recortada", con cuatro beats principales, cada uno subdividido en tres "sub-beats".



¿Qué significa eso en realidad? Significa que 12/8 es igual a 4/4, solo que en lugar de dividir el beat en mitades, el pulso está naturalmente subdividido en tresillos. Por tanto, los signos de tresillo son innecesarios en 12/8.



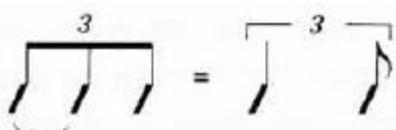
Bastante simple ¿o no? Solo hay una cosa que debes saber. Ahora, *tres corcheas* cubren un beat completo. Por lo que una negra en 4/4 es igual a una negra con puntillito en 12/8.



El ejemplo 100 usa un groove de 12/8. Recuerda, las reglas han cambiado. Ahora, una negra con puntillo—el equivalente a tres corcheas ligadas—recibe un beat entero.

100

Un ritmo de shuffle ocurre cuando ligamos las dos primeras notas de un tresillo. Esto se escribe como una figura de negra-corchea.



Escucha el característico feel de shuffle en el ejemplo 101. Los tresillos se compaginan bien con él, ya que ambos están basados en el pulso de tresillo. Primero, intenta tocarlo con ataques descendentes, luego prueba con el punteo alterno de “swing”.

101

Los ritmos de shuffle son también escritos en 4/4 como corcheas, con indicación al inicio “Shuffle $\overline{\overline{J}} = \overline{J} \overline{J}$ ”. Esto significa que debes aplicar el “swing” a las corcheas, tocándolas como si estuvieran escritas como shuffle. El ejemplo 101 está reescrito usando este formato.

Example 101 rewritten, “shorthand”:

Shuffle $(\overline{\overline{J}} = \overline{J} \overline{J})$

TRESILLOS DE NEGRA

Los tresillos de negra son tres notas igualmente distribuidas en 2 beats. Aunque más lentos, son en realidad más difíciles de tocar debido a su feeling aletargado de offbeat.

Este feel parece muy difícil de lograr ¿o no? No debe ser así, si lo descomponemos. Primero, empezaremos con “patrón rítmico” basado en tresillos. Usaremos un patrón de dos notas contra los tresillos.

TIP: En el segundo compás, siente la subdivisión de cada nota ligada como si la estuvieras tocando. Pero por supuesto, esquiva las cuerdas y no las toques en realidad. De esa manera, la ubicación temporal de cada nota ligada estará claramente definida.

¡Eso es todo! Acabas de tocar tresillos de negra. Verás, cada grupo de dos corcheas ligadas puede ser escrito como una negra, y tendremos exactamente lo mismo que en el ejemplo 108. La diferencia es que ahora sabes cómo tocar las subdivisiones de tresillo escondidas, y el misterio queda resuelto. Así que de ahora en adelante, cada vez que veas tresillos de negra, piensa en ellos como lo hiciste en el ejemplo 103 y no te volverán a molestar más.

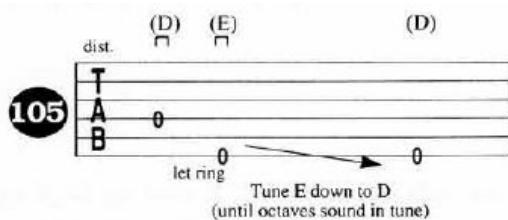
Finalmente, consideraremos los tresillos de negra en 12/8. Recuerda, en el tiempo de 12/8, una negra con puntillito recibe un beat completo—no una negra regular. Por lo que tres negras forman realidad un tresillo de negra. Otra vez, los símbolos de tresillo son omitidos cuando pasamos de 4/4 a 12/8. En realidad, sentir los tresillos de negra en 12/8 debería ser un poco más fácil, ya que el pulso subyacente de tresillo se halla presente todo el tiempo, a diferencia de los ejemplos anteriores. Por otro lado, hay una pequeña sorpresa de sincopa esperándote en el ejercicio 104.

57

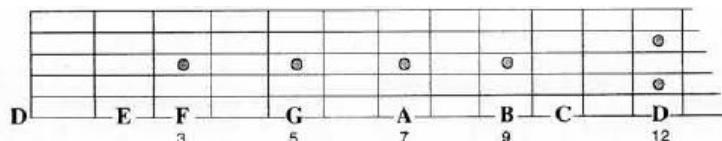
AFINACIÓN “DROPPED-D”

La afinación “dropped-d” es una afinación alterna muy común en el metal. Canciones con esta afinación incluyen “Black Hole Sun” de Soundgarden, “Go” de Pearl Jam, “Shine” de Collective Soul, solo para nombrar algunas. Al afinar la sexta cuerda en D, no solo el timbre es más grave, sino que ésta dura vibrar más. El resultado es un sonido más profundo y pesado.

Para este tipo de afinación, la sexta cuerda, o Cuerda de E grave es bajada un tono completo hasta llegar a D. El resto de cuerdas permanece sin alteración. Un buen método para lograr esta afinación es tocar la cuarta cuerda y la sexta juntas, luego ir bajando la cuerda E hasta que las octavas de D sean consonantes.



Bien. Estás en afinación “Dropped-D”. Las cuerdas ahora son D,A,D,G,B,E. Démosles un vistazo. Primero que nada, los nombres de las notas han sido movidas dos trastes. La sexta cuerda al aire es ahora D, en el segundo traste es E, el tercero F, el quinto G, etc.



El siguiente riff usa a afinación “Dropped-D”. Nota el tono más profundo.

Ya que debes aumentar dos trastes para tocar la nota original, la forma del power chord con la tónica en la sexta cuerda debe ser cambiada.

POWER CHORDS EN AFINACIÓN REGULAR



POWER CHORDS EN AFINACIÓN DROPPED-D



¡El Dropped D es brutal!

OTRAS AFINACIONES

AFINACIÓN EN Eb

La bandas de rock y metal a menudo afinan cada cuerda un semitono más grave, bajando todas las notas. Esto se conoce como afinación Eb, y es probablemente más común que la afinación estándar.

Técnicamente, cada nota producirá una nota medio tono más grave. Por lo que las cuerdas al aire serán Eb, Ab, Db, Gb, Bb, Eb. Sin embargo, no cambiamos el nombre de las notas o acordes en el diapasón. Seguiremos llamando al acorde abierto de E, acorde "E". Simplemente añadimos la indicación de que estamos usando la afinación de Eb. Canciones grabadas en Eb incluyen la mayoría de canciones de Van Halen, Ozzy Osbourne, Jimi Hendrix, Stevie Ray Vaughan, Alice in Chains, y Guns 'n Roses solo para dar algunos nombres.

AFINACIÓN EN Eb-DROPPED D

Si empezamos con una afinación en Eb, y bajamos la sexta cuerda un tono completo como en Dropped D, tenemos la afinación Eb-Dropped-D. Ahora estamos empezando a bajar en serio. Aunque técnicamente, la sexta cuerda al aire registrará un Db/C# en el afinador electrónico, simplemente la llamaremos "D", sabiendo que en términos absolutos, todo está medio tono más grave. Una vez más, por propósitos de terminología, no cambiaremos los nombres de las notas en el diapasón en relación con la afinación dropped-D estándar. Algunas canciones compuestas en esta afinación incluyen "No More Tears" de Ozzy Osbourne, o "Heart Shapped Box" de Nirvana, entre otras.

AFINACIÓN EN D Y C#

Si todas las cuerdas de la guitarra son bajadas un tono completo de la afinación estándar en E, tenemos una afinación en D. Por supuesto, es como la afinación en Eb, pero medio tono más grave. La afinación en C# está solo un semitono más abajo, por lo que cada cuerda es bajada un tono y medio (el equivalente a tres trastes). Esta afinación ultra-pesada fue explorada por Black Sabbath a principios de los 70's y hoy en día ha sido vuelta a tomar en cuenta por bandas como Soundgarden y White Zombie. Escucha por ejemplo "More Human Than Human" de White Zombie como un buen ejemplo. Por cierto, en caso de que te lo estés preguntando, en realidad cualquier timbre puede ser tomado como estándar. Podrías por ejemplo afinar entre E y Eb, y mientras todos los instrumentos estén afinados igual, no tendrán ningún problema.

AFINACIONES AL AIRE Y ALTERNAS

La afinación de G al aire es muy usada para tocar con slide. Otras afinaciones al aire son también usadas por diferentes grupos de vez en cuando. Soundgarden, por ejemplo, es muy aventurero en cuanto a afinaciones exóticas. La Canción "My Wave" por ejemplo utiliza la afinación E,E(octava),B,B,B,B (octava). Al experimentar con afinaciones exóticas puedes darle nueva vida a los viejos patrones. Lo único malo es que debes tener muchas guitarras o mucha paciencia, para afinar la guitarra para cada canción! Sin embargo, es un tema muy interesante.

“Demons’ Waltz” usa la afinación dropped D. Nos presenta una cautivante introducción arpegiada, pero no es tan difícil. Luego se dispara un groove pesado à la “For Whom The Bell Tolls” de Metallica en compases de 12/8. El riff de las estrofas usa un groove al estilo de Pantera. Nota las formas de las diádas—terceras mayores y sextas menores en las partes limpias, la 5ta disminuida y las tercera mayores en el coro de 12/8.

La forma completa de la canción es A-BBCB-DEF-DEF-BB-AA. Sí, parece todo un embrollo al principio, pero no lo es tanto. La estructura está dominada por la idea ABA, o intro/sección principal/outro. En otras palabras es como una mini canción embutida en las partes limpias de 4/4 del intro y outro. Es como pelar una cebolla, ignora las “A’s” por un momento y toda esa pesadilla alfabetica empieza a parecer más manejable. La sección intermedia completa, en 12/8, incluye una introducción y un outro propios. Considera la parte “BBCB” que viene a continuación como la “introducción 12/8”. Esto es seguido por un estrofa/pre-corro/coro, repetición. Así que eso es el “DEF-DEF”. Entonces la figura de introducción de 12/8 se vuelve el outro de 12/8, “BB” (es la versión abreviada). Y dale la vuelta, volvemos, a la parte limpia y arpegiada en 4/4 como outro. ¡Si que es una cebolla retorcida!

DEMONS' WALTZ 44 45

(Song #11)

Dropped D tuning

A 4/4 Intro (lead solo, 2nd-4th times)

Moderately Creepy $\downarrow = 104$

Gtr. 1 (clean) Dm E/D
 Gtr. 2 Dm A5/D
 C Dm E/D
 D5 E^maj7
 play 4 times

T 4 A 4 B 4
 2 3 1 2 0 3 0 2 2 3 0 2 3 1 2 0 2 3 0 0 0 1 1 0 1
 0 0 0 1 1 0 1

let ring throughout
 Rhy. Fig. 1

End Rhy. Fig. 1

B 12/8 Intro (theme)

Gtrs. 1 & 2
 (w/hevy. dist.)

T 12 A 8
 D5 E^b5 D5 E^b5 D5
 P.S. H P.S. H

(Restated theme)

D5 E^b5 DS E^b5

P.M. P.M. P.M. H H

C 12/8 Intro (Riff 2)

D5 F5 D5 G5 D5 A^b5 G5 D5 F5 D5 G5 D5 A^b5 G5 E^b5

P.M. P.M.

B 12/8 Intro (Theme)

D5 E^b5 D5 E^b5 D5
 P.S. H P.S. H

D Verse Riff

F5 N.C. A¹5 G5 N.C. G5
P.M. P.M. P.M.

E Pre-Chorus (transition riff)

N.C. A¹5 G5 F5 F/A A⁵
P.M. P.M. P.M.

F Chorus Riff

D5 D(5) D5 F5 D5 D(5) D(6) D5 A¹5 D5 D(5) D5 F5 D5
P.M. P.M.

D.S. al Fine

B 12/8 Outro (theme)

C N.C. D5 E¹5 D5 E¹5 D5
P.M. P. H P P.S. H H

(Restated theme)

E¹5 D5 E¹5 E¹5 D5 E¹5
P.S. H H P.M. H H P.M.

A 4/4 Outro

Gtr. 1: w/ Fig. 1, four times

Gtr. 2 D5

roll down volume

Gtr. 1: w/Rhy. Fig. 1, three times

Repeat and Fade

1. E¹5 2. E¹5 3. E¹5
P.M. P.M. P.M.

Capítulo Doce

NOTAS SOBRE BABYLON

Babylon es una canción instrumental completa en F# que aplica los conceptos y técnicas usadas a lo largo del método de guitarra rítmica, incluyendo power chords, riffs de notas, progresiones, tiempos de 12/8 y 4/4 así como compases de beats faltantes de 2/4 y ¾, medio tiempo, varios tipos de diádas, acordes con cejilla mayores y menores, acordes de séptima, arpegiación, así como punteos alternados y acentos, toda clase de sincopas de semicorcheas, patrones rítmicas, etc.

La estructura de “Babylon” es algo más complicada, con una introducción bien definida, una sección de estilo verso/coro/verso/coro, un interludio acústico, una sección de acento que actúa como puente, una sección especial de un “nuevo verso” que es completamente independiente a los versos anteriores, otro set de breaks de transición y el solo final de guitarra, o finalé. En un momento, se acelera, va a medio tiempo, luego construye el escenario para la batalla climática final.—un Armagedón Musical!. Aprende cada parte por separado, entonces toca con la grabación. Además, notarás que Babylon es un tanto diferente ya que hay un inusual número de cambios de tempo. Pero en conjunto suenan bien, y eso es lo que cuenta.

Lee la siguiente sección y escucha su porción correspondiente, para poder comprender los puntos principales que usados en Babylon. Luego pasa a la siguiente.

(A) Intro.- Esta sección es la parte rápida en 12/8. La clave es F#. Básicamente, las frases de la guitarra solista ascienden junto a cada frase, solo para ser regresadas a la tónica con un simple set de acentos VIIb5-IV5-i5. Luego de cuatro repeticiones, la guitarra rítmica, bajo y batería, se unen a la batalla en una versión simplificada de esa línea de la guitarra solista. La sección de introducción termina con series más largas de acentos, luego mantiene en Vb para pasar a un nuevo medio tiempo, un groove de 4/4.

(B) Estrofa.- Aunque el paso va un poco más lento que un tiempo medio exacto, la variación no es discernible. Primero, el bajo y la batería establecen el ambiente, entonces entra la guitarra rítmica con su motif repetitivo básico—cuatro semicorcheas y una negra en staccato. Luego de esta corta introducción, la estrofa comienza con la melodía de la guitarra solista. Armónicamente, puedes ver que la sección rítmica emplea un patrón F#-F#-E-F# o i-i-VIIb-I para cada frase de cuatro compases, aunque no se toquen acordes. Escucha el movimiento tonal general, o progresión. El intro de la “estrofa” tiene seis compases. Esta estrofa tiene ocho compases de duración, y esta formado por una repetición de una frase de cuatro compases. Nota también los patrones rítmicos en acción en los fills al final de los compases, dos, cuatro seis y ocho.

(C) Coro.- La estrofa nos lleva directamente al Coro. Aquí, nota la misma idea VIIb-IV-i tomada de la introducción. Ahora está en un nuevo ambiente con ritmos completamente diferentes. También añade el acorde de paso IIb, introducido en la estrofa. El primer coro dura cuatro compases, en una estructura de riff ABAC. (En otras palabras, hay dos frases de dos compases con finales diferentes.)

En este punto, se repite a la segunda estrofa y el coro. El segundo coro, sin embargo, es doblado. Esta vez, la forma es ABAD-ABAE, (permitiendo que C se mantenga en el final del coro, lo que lleva otra vez a la estrofa). Más importante aun, el final de la última frase, es en realidad el principio de la siguiente sección, por lo que interactúan. (A diferencia del fraseo común, donde se completarían los compases completos, para proseguir a la nueva sección).

▷ **Interludio Acústico.**- Un interludio es una sección corta que está en medio de otras dos secciones similares. Aquí actúa como un espacio temporal de respiro. Las guitarras acústicas tocan un F#m arpegiado con una línea de bajo que desciende por la escala de blues. En la segunda mitad, el medio tiempo empieza a acelerarse y la tensión crece. Accel. Viene de “accelerando”, el término musical usado para subir la velocidad. Nota la indicación “Poco á Poco” para entender el tipo de aceleración usada.

(E) Acentos del puente.- Brutales acentos unísonos destruyen la calma que les precedió. La sección de acentos esta basada en un riff de un compás. La forma es ABAC-ABD, donde D es un fill armado en su totalidad de la escala de blues de F#m. Entonces, todo se repite. El compás de $\frac{3}{4}$ que le sigue está enraizado en la música, tanto que quizás no lo notes si no lo cuentas.

(F) Nueva Estrofa.- Aquí el tempo se relaja un poco, a medida que cambiamos a un nuevo ambiente. Nota el uso de diádas de octava, que marca el final de cada frase de cuatro compases. La tercera vez, sin embrago, una interrupción más bien ruda parte el compás en la mitad, y un *crescendo* construye el camino a la siguiente parte.

(g) **El solo irrumppe.**- La guitarra rítmica inicia su ascenso aquí. Rítmicamente, no hay batería, solo acentos y un conteo de fondo que mantiene el pulso. La progresión es i-VIIb-IV-V y es tocada dos veces.

(#) Finalé.- Éste es clímax. La progresión es una gran monstruosidad de ocho compases que usa una resolución de acordes clásica para ayudar a impulsar la canción a su lugar final de descanso. (Para mayor información acerca de la resolución de acordes véase Heavy Metal Lead Guitar Vol. II). Para lograr el ritmo final a la velocidad requerida querrás practicar cada compás como un ejercicio de velocidad, para luego empezar a juntarlos. Y una cosa más. Si sientes un dolor profundo en los tendones de la mano, ¡Detente! Un calor ligero es normal, ¡pero no te lastimes! Intenta tocarlo un poco más relajado, con menor presión en el diapasón y quizás agarrando la vitela con menor fuerza. Al final, el termino *ritard* es empleado. Esto significa que bajes la velocidad. Y el símbolo de fermata, u “ojito de pájaro”, sobre los dos acordes indica deben ser sostenidos por un periodo indefinido de tiempo. Eso es todo! Ahora, ¡es momento de agarrar esa guitarra!

BABYLON 46 (Song #12)

A 12/8 Intro

J. = 178

Flex. "Rhy." Gtrs. (w/dist.)

B Verse (Intro)

$\text{♩} = 82$ (written in half-time)

N.C. (F♯)

16. 14 let ring P.M.

G5

(lead melody begins)

(F♯)

P.M.

(E)

(F♯)

P.M.

(F♯)

sim.

P.M.

sim.

(♩ ♩ ♩ ♩)

P.M.

add notes in () on repeat

C Chorus

F♯5 G5 E5

F.M. - - - -

P.M. - - - -

D Acoustic Interlude

Elec. Rhy. Gtrs., cont.

Electric Rhythms, cont.

T A B

Add. acous. gtrs.

F#m/C# F#°/C B7 F#m/A

let ring

roll down volume to off

T A B

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

///

accel. poco a poco

E Bridge Accents

Electric Rhy. Gtrs.

F#5 A5 F#5 D5 C#5 F#5 A5

Elec. Rhy. Gtrs. P V P V P V | P V P V P V | P V P V P V | P V P V P V |

T : . | - - - - | - - - - | - - - - | - - - - |

A : . | 4 4 4 4 4 4 | 6 2 0 2 0 2 | |

B : . | 2 2 2 2 2 2 | 0 2 0 2 0 2 | |

let ring together

F New Verse

open up P.M. and crescendo

Traducción: Christian Carvajal
Christian AcG@hotmail.com

G Solo Breaks

$\bullet = 140$

H Finale (Guitar Solo)

$\delta = 145$

Fretboard diagram for the first measure of the solo, showing notes on the 1st, 2nd, and 3rd strings. The notes are: 1st string (D5) at 1, 2, 3; 2nd string (G#5) at 1, 2, 3; 3rd string (B5) at 1, 2, 3.

4. D5 □ G[#]5 □ B5 □ Cdim □ C[#] □ *ritard* E[#]dim □ A5 □ *Fine*

T
A
B

7
6
5

6
5
4

4
3
2

5
4
3

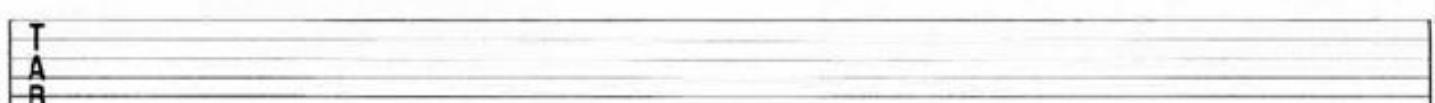
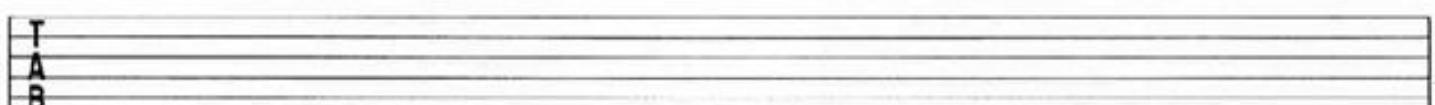
8
6
4

3
2
1

2
1
0

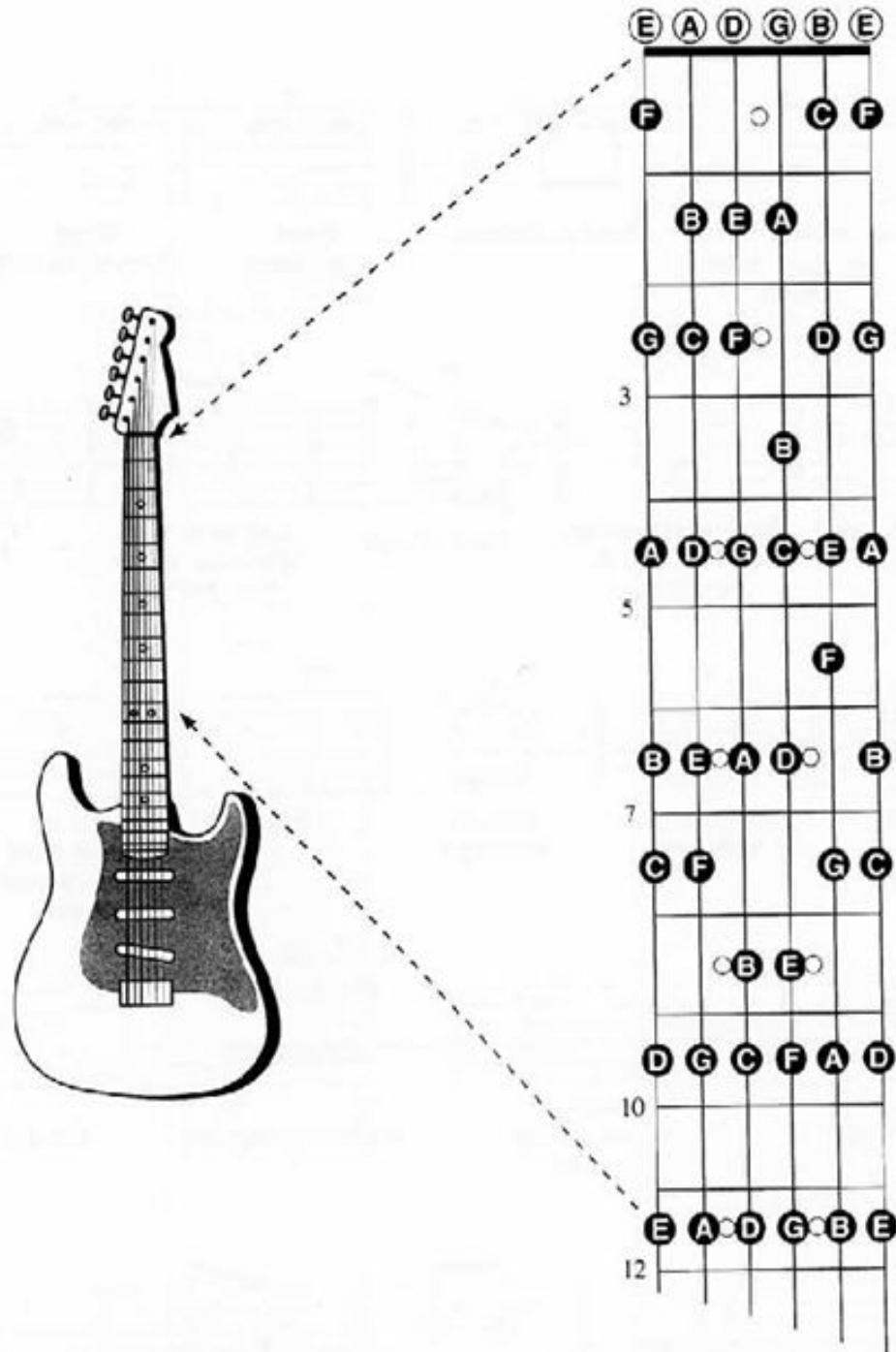
MANTENER TUS PROPIOS RIFFS GENIALES EN TABLATURA

Ahora que lo sabes. ¡Escríbelo! No hay nada como un mal riff. Los riffs viejos y rehusados son puentes a los nuevos e inspirados. Tócalos al revés, de arriba abajo, de lado. Puedes hallar una buena idea en casi cualquier cosa. Esta página te ayudara a empezar, pero no pares aquí. Consigue un libro de pentagrama y llénalo también. Además, prueba grabar tus riffs.



NOMBRES DE LAS NOTAS EN EL DIAPASÓN

El siguiente diagrama muestra la posición de las notas naturales en todo el diapasón, en afinación regular. Recuerda que usamos sostenidos y bemoles para nombrar todas las posiciones entre las notas naturales. Un bemol baja el timbre de una nota un traste. Y un sostenido (#) lo eleva un traste. Por lo que todas las notas sin marcar en el diagrama pueden tener en realidad dos nombres—el bemol de la nota siguiente o el sostenido de la anterior.



El patrón se repite después del doceavo traste.
Todas las notas están en una octava más aguda.
(Por ejemplo, sexta cuerda, 13avo traste es F, 15 es G etc.)

GUÍA DE NOTACIÓN

Redonda

Blanca

Negra

Corchea

Semicorchea

Estira en el 15 traste (un tono entero)

Bend inmediato, o bend de nota (una nota de destino en paréntesis)

Bend y release

Bend (medio tono)

Bend (Tono y Medio)

Pre-Bend y release

Vibrato

Bend con vibrato

Indicación de punteo (hacia arriba o abajo)

Rake en las cuerdas

Muteo de mano izquierda (Tono percusivo)

Muteo de palma

Slide

Slide hacia una nota desde un punto indefinido

Slide descendente hacia una nota desde un punto indefinido

Fraseo con staccato

Técnica de hammer-on

Técnica Pull-off

Slide

Slide hacia una nota desde un punto indefinido

Slide descendente hacia una nota desde un punto indefinido

Estiramiento de la barra de vibrato

Hundimiento de la barra de vibrato

Tapping de mano derecha

Técnica de bend y tapping

Slide ascendente hasta un punto indeterminado y regreso

Arrastre de vitela

P.S.

Armónico Artificial (o armónico pellizcado o de pulgar)

Armónico Natural

Armónicos con Tapping

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Escala.- Un grupo particular de notas que empieza en un timbre, llamado tónica o raíz, y que continúa hasta la octava de esa tónica. Una escala de siete notas se conoce como escala diatónica, y una escala de cinco notas es llamada escala pentatónica. Las escalas relativas son escalas que comparten las mismas notas, pero con diferentes tónicas. Las escalas paralelas tienen la misma tónica, pero diferentes notas.

Modo.- Un tipo de escala creada al desplazar la tónica de otra escala. Los modos se pueden crear de cualquier escala.

Tono.- Generalmente, tono se refiere a la “agudeza” o “gravedad” de un sonido. En éste método, *tono* significa el número en relación de un sonido con la tónica de la escala. Por ejemplo, 1, 2 y 3b o tónica, segunda y tercera menor, son *tonos*.

Nota.- Un sonido específico, identificado por un nombre. Por ejemplo A, C, F#.

Ritmo.- En forma general, el aspecto concerniente a la duración de las notas. Específicamente, puede también referirse a cierta secuencia de valores de tiempo. Por ejemplo, un ritmo de corcheas.

Beat.- El pulso subyacente en la música, en relación al cual se mide la duración y ubicación de las notas.

Riff.- Un pensamiento o frase musical, corta y autocontenido, que aparece repetidamente y juega un rol importante en una canción. Común en el rock y el metal.

Lick.- Se refiere a una frase de la guitarra líder que generalmente implica bends u otras técnicas de guitarra. Un término vagamente definido, a los licks en ocasiones también se los llama riffs.

Acorde.- Un grupo de notas que suenan a la vez.

Arpegio.- Notas de un acorde tocadas secuencialmente.

Armonía.- Generalmente se refiere a una melodía secundaria que apoya y refuerza la melodía principal. En su sentido más amplio, la armonía es la relación de dos notas que suenan a la vez.

Intervalo.- La distancia de dos notas. Los pasos de la escala mayor son usados para nombrar los intervalos, como en *tercera mayor* o *quinta perfecta*. También, un intervalo de tono entero implica dos trastes, y el de medio tono solo un traste.

Cromático.- Que usa todos los intervalos en semitonos, en oposición de diatónico, que seguiría los pasos de una escala mayor o menor.

Forma.- Se refiere a la estructura general de la música. Letras, empezando en A,B,C se usan para nombrar las variables que denotan las diferentes partes de la música. Por ejemplo AABA es la forma básica de canción, con A como sección de estrofa y coro y B como sección de puente y/o solo.