



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

GUÍA BÁSICA PARA CONTRABAJO FUNCIONAL

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico con mención en ejecución instrumental o canto y al grado de licenciado en arte, tecnología y gestión musical

CLAUDIO ANDRÉS BERNIER JILABERTO

Profesor Guía:

HERNÁN RENÉ BERNARDO MORIS ALISTE

Valparaíso, Chile

2014

Agradecimientos.

A mis padres por su amor incondicional, a Álvaro por su paciencia infinita, a Carloto por indicarme un camino práctico que gatilló esta tesis y a René por guiarla.

dedicado a todos los que alguna vez estudiaron conmigo,
por todo lo que aprendí y seguiré aprendiendo

Índice.

Introducción.....	9
Capítulo 1.....	11
1.1. Notas en la llave de fa.....	11
1.2. Intervalo.....	11
1.3. Modos que se generan a partir de una escala mayor.....	12
1.4. Secuencia.....	14
1.5. Alteraciones.....	15
1.6. Enarmonía.....	15
1.7. Tonalidades.....	15
1.8. Grados.....	16
1.9. Acordes.....	17
1.10. Tríadas.....	17
1.11. Progresión armónica.....	18
1.12. Figuras musicales.....	19
1.13. Pulso.....	19
1.14. Metro.....	20
1.15. Compás.....	20
Capítulo 2.....	21
2.1. Generación de sonido.....	21
2.2. Cuerdas al aire.....	21
2.2.1. Ejercicio 1.....	22
2.2.2. Ejercicio 2.....	22
Capítulo 3.....	24
3.1. Media posición.....	24
3.2. Tonalidades contenidas en media posición.....	25
3.2.1. Do mayor.....	25
3.2.2. Fa mayor.....	26
3.2.3. Sib mayor.....	26
3.3. Secuencias para la integración de la tonalidad.....	27
3.3.1. Secuencia 1 en do mayor.....	27
3.3.2. Secuencia 2 en do mayor.....	27
3.3.3. Secuencia 3 en do mayor.....	28
3.3.4. Secuencia 4 en do mayor.....	28
3.3.5. Secuencia 1 en fa mayor.....	29

3.3.6.	Secuencia 2 en fa mayor.....	29
3.3.7.	Secuencia 3 en fa mayor.....	29
3.3.8.	Secuencia 4 en fa mayor.....	30
3.3.9.	Secuencia 1 en sib mayor.....	30
3.3.10.	Secuencia 2 en sib mayor.....	30
3.3.11.	Secuencia 3 en sib mayor.....	31
3.3.12.	Secuencia 4 en sib mayor.....	31
3.4.	Ejercicios para enlazar la notas de los acordes de una progresión armónica en una línea de contrabajo.....	32
3.4.1.	Progresión armónica usando la fundamental y la quinta de cada acorde. Do mayor.....	32
3.4.2.	Progresión armónica usando la fundamental y la quinta de cada acorde. Fa mayor.....	33
3.4.3.	Progresión armónica usando la fundamental y la quinta de cada acorde. Sib mayor.....	33
Capítulo 4.....		34
4.1.	Primera posición.....	34
4.2.	Tonalidades contenidas en primera posición.....	34
4.2.1	Do mayor.....	34
4.2.2	Sol mayor.....	35
4.2.3	Re mayor.....	35
4.3.	Secuencias para la integración de la tonalidad.....	36
4.3.1.	Secuencia 1 en do mayor.....	36
4.3.2.	Secuencia 2 en do mayor.....	36
4.3.3.	Secuencia 3 en do mayor.....	36
4.3.4.	Secuencia 4 en do mayor.....	37
4.3.5.	Secuencia 1 en sol mayor.....	37
4.3.6.	Secuencia 2 en sol mayor.....	37
4.3.7.	Secuencia 3 en sol mayor.....	38
4.3.8.	Secuencia 4 en sol mayor.....	38
4.3.9.	Secuencia 1 en re mayor.....	39
4.3.10.	Secuencia 2 en re mayor.....	39
4.3.11.	Secuencia 3 en re mayor.....	39
4.3.12.	Secuencia 4 en re mayor.....	40
4.4.	Ejercicios para enlazar las notas de un acorde de una progresión armónica en una línea de contrabajo.....	40
4.4.1.	Progresión armónica usando aproximación cromática. Do mayor....	40
4.4.2.	Progresión armónica usando aproximación cromática. Sol mayor....	41
4.4.3.	Progresión armónica usando aproximación cromática. Re mayor....	41

Capítulo 5.....	42
5.1. Segunda posición.....	42
5.2. Grados contenidos en las tonalidades de sol mayor, do y fa mayor en la segunda posición.....	42
5.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de sol mayor.....	43
5.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de do mayor.....	43
5.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de fa mayor.....	44
5.3. Progresión armónica usando la doble aproximación cromática.....	44
5.3.1. Progresión en sol mayor.....	44
5.3.2. Progresión en do mayor.....	45
5.3.3. Progresión en fa mayor.....	45
Capítulo 6.....	46
6.1. Segunda y media posición.....	46
6.2. Círculo de cuartas.....	46
Capítulo 7.....	48
7.1. Tercera posición.....	48
7.2. Grados contenidos en las tonalidades de la mayor, re mayor y sol mayor en la tercera posición.....	48
7.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de la mayor.....	49
7.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de re mayor.....	49
7.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de sol mayor.....	50
7.3. Progresión usando la aproximación por nota dominante.....	50
7.3.1. Progresión en la mayor.....	51
7.3.2. Progresión en re mayor.....	51
7.3.3. Progresión en sol mayor.....	51
Capítulo 8.....	52
8.1. Tercera y media posición.....	52
8.2. Grados contenidos en las tonalidades de sib mayor, mib mayor y lab mayor en la tercera y media posición.....	52
8.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de sib mayor.....	53
8.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de mib mayor.....	53
8.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de lab mayor.....	54
8.3. Progresión armónica usando la aproximación por grado conjunto....	54
8.3.1. Progresión en sib mayor.....	55

8.3.2. Progresión en mib mayor.....	55
8.3.3. Progresión en lab mayor.....	55
Capítulo 9.....	56
9.1. Cuarta posición.....	56
9.2. Grados contenidos en las tonalidades de si mayor, mi mayor y la mayor en la cuarta posición.....	56
9.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de si mayor.....	57
9.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de mi mayor.....	57
9.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de la mayor.....	58
9.3. Progresión armónica usando las diferentes aproximaciones.....	58
9.3.1. Progresión en si mayor.....	58
9.3.2. Progresión en mi mayor.....	59
9.3.3. Progresión en la mayor.....	59
Capítulo 10.....	60
10.1. Quinta posición.....	60
10.2. Grados contenidos en las tonalidades de do mayor, fa mayor y sib mayor en la quinta posición.....	60
10.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de do mayor.....	60
10.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de fa mayor.....	61
10.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de sib mayor.....	61
10.3. Progresión armónica usando la escala del momento.....	61
10.3.1. Progresión en do mayor.....	62
10.3.2. Progresión en fa mayor.....	62
10.3.3. Progresión en sib mayor.....	63
Capítulo 11.....	64
11.1. Quinta y media.....	64
11.2. Grados contenidos en las tonalidades de reb mayor, fa# mayor y si mayor en la quinta posición.....	64
11.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de reb mayor.....	65
11.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de fa# mayor.....	65
11.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de si mayor.....	66
11.3. Progresión armónica usando la quinta en el tiempo fuerte.....	66
11.3.1. Progresión en reb mayor.....	66
11.3.2. Progresión en fa# mayor.....	67
11.3.3. Progresión en si mayor.....	67

Capítulo 12.....	68
12.1. Sexta posición.....	68
12.2. Grados contenidos en las tonalidades de re mayor, sol mayor y do mayor en la sexta posición.....	68
12.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de re mayor.....	69
12.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de sol mayor.....	69
12.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de so mayor.....	70
12.3. Progresión usando la tercera en el tiempo fuerte.....	70
12.3.1. Progresión en re mayor.....	71
12.3.2. Progresión en sol mayor.....	71
12.3.3. Progresión en do mayor.....	71
Capítulo 13.....	72
13.1. Sexta y media posición.....	72
13.2. Grados contenidos en las tonalidades de mib mayor, lab mayor y reb mayor en la sexta y media posición.....	72
13.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de mib mayor.....	73
13.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de lab mayor.....	73
13.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de reb mayor.....	74
13.3. Progresión armónica usando los arpeggios de los acordes.....	74
13.3.1. Progresión en mib mayor.....	74
13.3.2. Progresión en lab mayor.....	75
13.3.3. Progresión en reb mayor.....	75
Capítulo 14.....	76
14.1. Séptima posición.....	76
14.2. Grados contenidos en las tonalidades de mi mayor, la mayor y re mayor en la séptima posición.....	76
14.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de mi mayor.....	77
14.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de la mayor.....	77
14.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de re mayor.....	78
14.3. Progresión armónica usando aproximaciones indirectas.....	78
14.3.1. Progresión en mi mayor.....	78
14.3.2. Progresión en la mayor.....	79
14.3.3. Progresión en re mayor.....	79
Conclusión.....	80
Referencias bibliográficas.....	81

Introducción.

“Guía básica para contrabajo funcional” es un texto introductorio a las posiciones del contrabajo y a la armonía funcional, y complementario a los estudios universitarios de contrabajo y armonía.

La posición es la colocación de la mano izquierda en un punto superior o inferior de la tastiera.

El contrabajo funcional establece una práctica instrumental para el desarrollo del estudio de la armonía como disciplina teórica.

El texto presenta progresivamente al contrabajo desde sus notas más graves hasta la séptima posición, a la vez que explica y ejemplifica las herramientas básicas para enlazar las notas de los acordes de una progresión armónica.

La armonía funcional se “refiere al estudio de los diferentes tipos de materiales armónicos, los distintos sistemas (o familias armónicas) en que pueden agruparse y su comportamiento funcional entre ellos”¹. Nosotros nos centraremos en el primer, cuarto y quinto grado de las tonalidades mayores, es decir, en la tónica, subdominante y dominante de centros tonales que sean acordes mayores.

El estudio del contrabajo tiene dos grandes ramas: la técnica y la armonía para acompañamiento. El camino del estudio de la técnica busca crear competencias para desenvolverse en el contexto de la orquesta sinfónica y en el repertorio solista; El del estudio de la armonía está centrado en la comprensión de ésta y busca crear competencias para desenvolverse en el acompañamiento de los diferentes formatos de bandas populares y saber improvisar sobre la armonía de alguna composición. Es así como, los textos de estudio, están escritos con énfasis en alguna de estas dos formas de entender el contrabajo. Esto implica que si se escoge la formación técnica, el estudio va a ser progresivo en lo que respecta a ésta, pero sin noción armónica de la música aparte de las escalas que se usan para los ejercicios. Si se escoge el camino de los estudios de la armonía, éste va a centrarse en los conceptos vinculados a ella, sin plantear una comprensión progresiva en lo que se refiere a la técnica.

La presente tesis no pretende llegar a ser un método de contrabajo, sino más bien, un texto complementario que integra la práctica instrumental con el estudio de la armonía, y alcanzar, en segundo término, a entregar las

¹ Claudio Gabis “Armonía Funcional”, Ed. , Pag. 50.

herramientas básicas para enlazar las notas de los acordes de una progresión armónica en una línea de contrabajo, así como proponer una sistematización de las posiciones del contrabajo y presentar la técnica básica para desarrollar la ejecución instrumental.

Para unir todos los objetivos, proponemos una metodología basada en las posiciones del contrabajo, que permite el gradual conocimiento de la tastiera desde las notas más graves hasta su registro medio y por lo tanto el paulatino, pero constante, aumento de la dificultad técnica, todo esto, conceptualizado con nociones armónicas que permiten la visualización de la tastiera y sus posiciones en tonalidades, las que, a su vez, permiten la agrupación de las notas en conjuntos que definen su funcionalidad.

1.1. Notas en la llave de fa.

Las notas musicales son siete y se nombran: do, re, mi, fa, sol, la y si, y según la nomenclatura americana a cada nota le corresponde un letra del abecedario:

A	B	C	D	E	F	G
la	si	Do	re	mi	fa	sol

Tabla 1

Notas en los espacios del pentagrama y en los espacios adicionales.

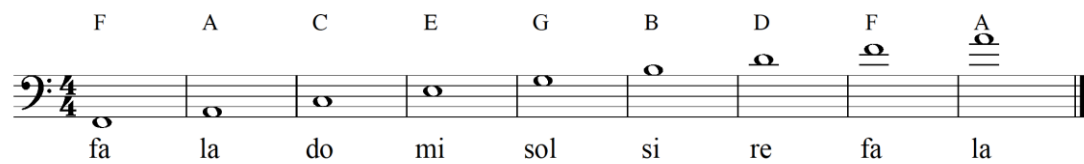


Fig. 1

Notas en las líneas del pentagrama y en las líneas adicionales.



Fig. 2

1.2. Intervalo.

Entre dos notas musicales cualquiera, hay una distancia que las separa denominada intervalo. Esta distancia puede ser entre notas que suenen una después de la otra, o las dos al mismo tiempo, así los intervalos serán melódicos o armónicos correspondientemente. Además los intervalos tienen dirección, es decir se pueden medir desde la nota más grave hacia la más aguda o desde la nota más aguda hacia la más grave. En el primer caso el intervalo será ascendente y en el segundo será descendente.

Para medir estos intervalos se usa el tono y el semitono que son las distancias que puede haber entre dos notas sucesivas.

Intervalos de acuerdo a su correspondencia en tonos y semitonos:

Segunda menor	Semitono	2m
Segunda mayor	Tono	2M
Segunda aumentada ²	tono y medio	2Aum
Tercera menor	tono y medio	3m
Tercera mayor	2 tonos	3M
Cuarta justa	2 tonos y medio	4J
Cuarta aumentada	3 tonos	4Aum
Quinta disminuida	3 tonos	5Dis
Quinta justa	3 tonos y medio	5J
Sexta menor	4 tonos	6m
Sexta mayor	4 tonos y medio	6M
Séptima disminuida	4 tonos y medio	7Dis
Séptima menor	5 tonos	7m
Séptima mayor	5 tonos y medio	7M
Octava	6 tonos = 12 semitonos	8

Tabla 2

Los intervalos que están a más de una octava de distancia se les denomina compuestos, ya que se estructuran por una octava, más alguno de los demás intervalos expuestos anteriormente.

1.3. Modos que se generan a partir de una escala mayor.

La escala mayor está compuesta por dos semitonos y cinco tonos dispuestos de la siguiente forma:

Tono – tono – semitono – tono – tono – tono – semitono

² Los intervalos que tienen la misma cantidad de tonos y semitonos contienen notas enarmónicas.

Escala mayor o modo jonio (en do mayor).

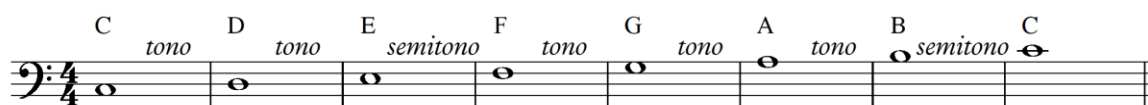


Fig. 3

Modo dorio.



Fig. 4

Modo frigio.

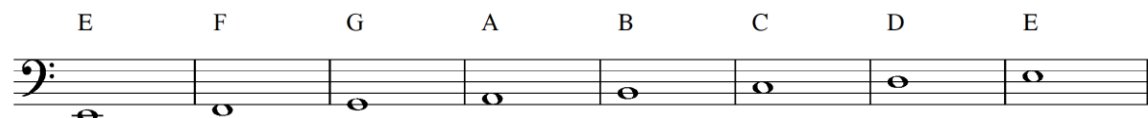


Fig. 5

Modo lidio.

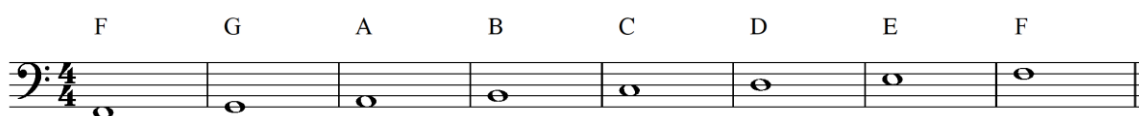


Fig. 6

Modo mixolidio.

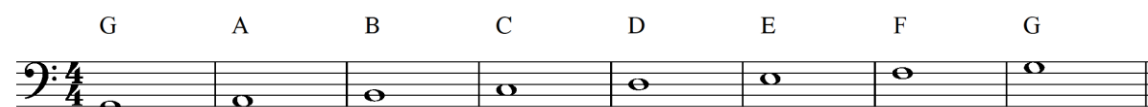


Fig. 7

Modo eolio.

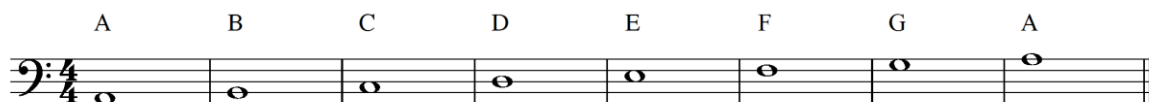


Fig. 8

Modo locrio.

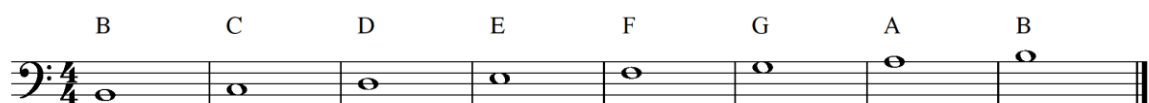


Fig. 9

1.4. Secuencia.

Una secuencia es la repetición continua de un patrón interválico ascendente o descendente desde cualquiera de los grados de una tonalidad:



Fig. 10

En la figura 10 la secuencia se compone de cinco compases con tres segundas ascendentes y una tercera descendente, y cinco compases con tres segundas descendentes y una tercera ascendente.

1.5. Alteraciones.

A cada una de las notas musicales se las puede alterar subiendo o bajando un semitono. Para estas alteraciones existen los siguientes signos:

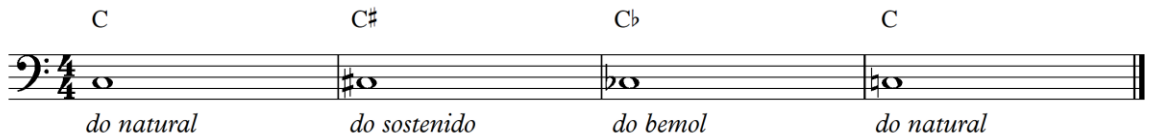


Fig. 11

El sostenido sube un semitono, mientras que el bemol baja un semitono. El becuadro anula el efecto del sostenido o bemol, dejando la nota natural.

1.6. Enarmonía.

Hay casos en donde un mismo sonido puede tener dos nombres, por ejemplo: re sostenido y mi bemol. Esta coincidencia de sonido entre dos notas de distinto nombre se conoce como enarmonía.

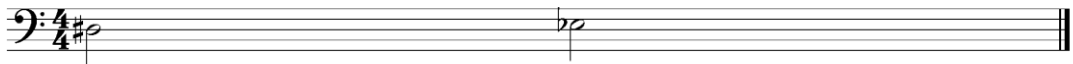


Fig. 11b

1.7. Tonalidades.

La escala mayor se puede construir desde cualquiera de las notas musicales, solo basta aplicar la disposición de tonos y semitonos a la nota que se quiera usar como centro tonal o tónica, que le dará el nombre a la escala. De esta manera surgen las armaduras que definen la tonalidad en la que se va a leer o tocar.

Do mayor es la única tonalidad que no tiene alteraciones por lo cual no necesita armadura:

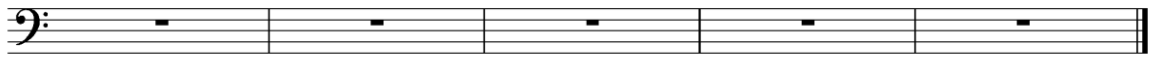


Fig. 12

Armaduras con sostenidos.



Fig. 13

Armaduras con bemoles.

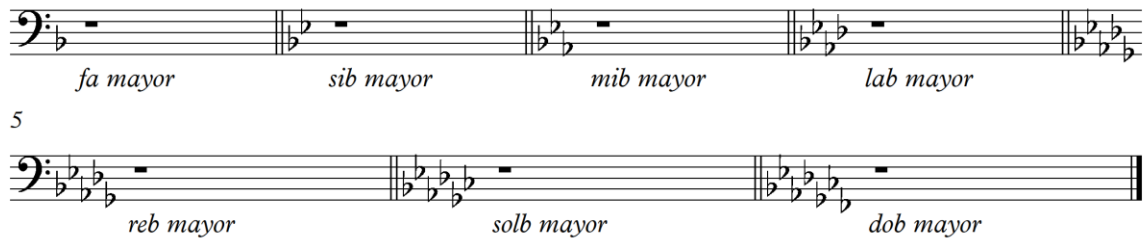


Fig. 14

1.8. Grados.

Cada tonalidad está compuesta por grados que se corresponden con sus siete notas y se simbolizan con números romanos:

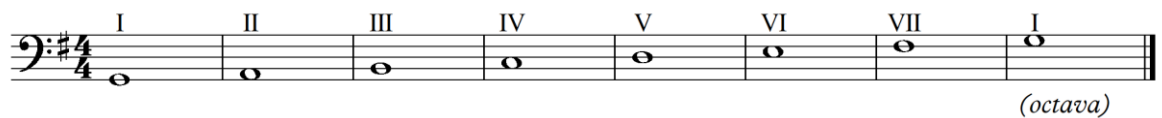


Fig. 15



Fig. 16

Además los grados se nombran de la siguiente forma:

I	Tónica
II	Supertónica
III	Mediante
IV	Subdominante
V	Dominante
VI	Superdominante
VII	Sensible

Tabla 3

1.9. Acordes.

Un acorde es una superposición de tres o más notas, siendo los intervalos que hay entre las notas los que definen la especie de acorde.

1.10. Tríadas.

Son acordes de tres notas que se generan a partir desde cada uno de los grados de una escala superponiendo dos terceras consecutivas. El grado que es base del acorde es llamado fundamental, y las siguientes dos notas se denominan tercera y quinta por el intervalo que forman con la fundamental.

Especies de tríadas en la escala de Mi mayor:



Fig. 17

Especies de tríadas en la escala de Fa mayor:

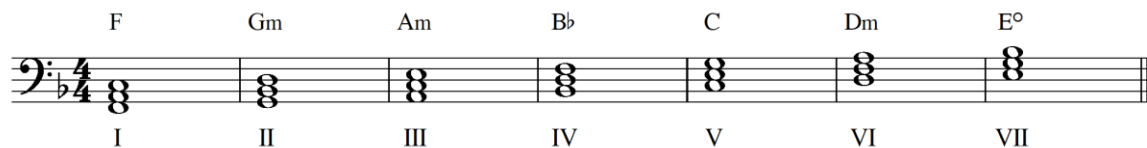


Fig. 18

Especie de acorde	Terceras que la componen	Cifrado (fundamental re)	Grados
Mayor	Tercera mayor + tercera menor	D	I – IV – V
Menor	Tercera menor + tercera mayor	Dm	II – III – VI
Disminuido	Tercera menor + tercera menor	D°	VII
Aumentado ³	Tercera mayor + tercera mayor	Daug	

Tabla 4.

1.11. Progresión armónica.

Una progresión armónica es una sucesión de acordes como por ejemplo: C, F, G, C

Para escribir una progresión sin especificar la tonalidad se escribe el número romano del grado: I, IV, V, I

³ Esta especie de acorde aparece en el tercer grado de la escala menor armónica y en el tercer grado de la escala menor melódica.

1.12. Figuras musicales.

Las figuras musicales son símbolos que determinan la duración de un sonido.



Fig. 19

La redonda es tomada como unidad y las demás figuras son su continua división: en mitades para la blanca, cuartos para la negra y octavos para la corchea.

1.13. Pulso.

Es la velocidad con la que se lee una partitura. Para esto, se le asigna a una figura musical la función de pulso y las demás figuras obtienen su velocidad de acuerdo a la división de la redonda.

1.14. Metro.

El metro es la cifra indicadora que se coloca después de la llave e indica cuántos pulsos hay por compás y a qué figura corresponde el pulso.

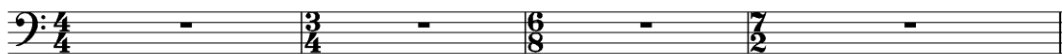


Fig. 20

En la figura 20 el primer compás indica 4 pulsos de negra, el segundo 3 pulsos de negra, el tercero 6 pulsos de corchea y el cuarto 7 pulsos de blanca.

Cuando la cantidad de pulsos no son divisibles en 2 o en 3, se denominan compuestos como en el caso del 7 medios de la figura 20.

1.15. Compás.

Son los segmentos de música que determina el metro y se delimitan con líneas divisorias perpendiculares al pentagrama.

Los pulsos de un compás pueden ser fuertes, semifuertes o débiles de acuerdo a su metro:



Fig. 21

Capítulo 2.

2.1. Generación de sonido.

Existen dos maneras básicas de generar sonido en el contrabajo, frotando las cuerdas con un arco o pulsándolas con los dedos. El lector puede elegir según el estilo que quiera desarrollar, ya que hoy en día, hay textos que enseñan sólo con los dedos, como es el caso de “Bass Builders” de Ron Carter, o textos que enseñan solo con el arco y consideran el pizzicato solo como una forma de efecto orquestal, como es el caso de “New Method for Double Bass” de Franz Simandl. Recomendamos practicar los ejercicios con las dos formas de producción sonora, puesto que en la actualidad, los límites entre los diferentes tipos de música se están diluyendo. Esto no quita, por supuesto, que se opte por desarrollar música en estilo.

En cualquiera de las dos formas de producción sonora que se proponen, se debe atender a que la emisión sea pareja y continua, sin que se detecten fluctuaciones en el sonido.

2.2. Cuerdas al aire.

Para estudiar la producción sonora haremos ejercicios muy básicos con las cuerdas al aire, de esta manera toda la concentración se enfocará a crear la mayor cantidad de sonido.

Para todas las cuerdas al aire se usará el número cero debajo de la nota. La dirección de arco se designará con los siguientes símbolos:

Π = arco tirando (moviéndose hacia la derecha)

V = arco empujando (moviéndose hacia la izquierda)

Para la articulación con los dedos la mano derecha se debe alternar entre dedo índice y medio, apoyando el dedo pulgar en el borde de la tastiera.

2.2.1. Ejercicio 1.

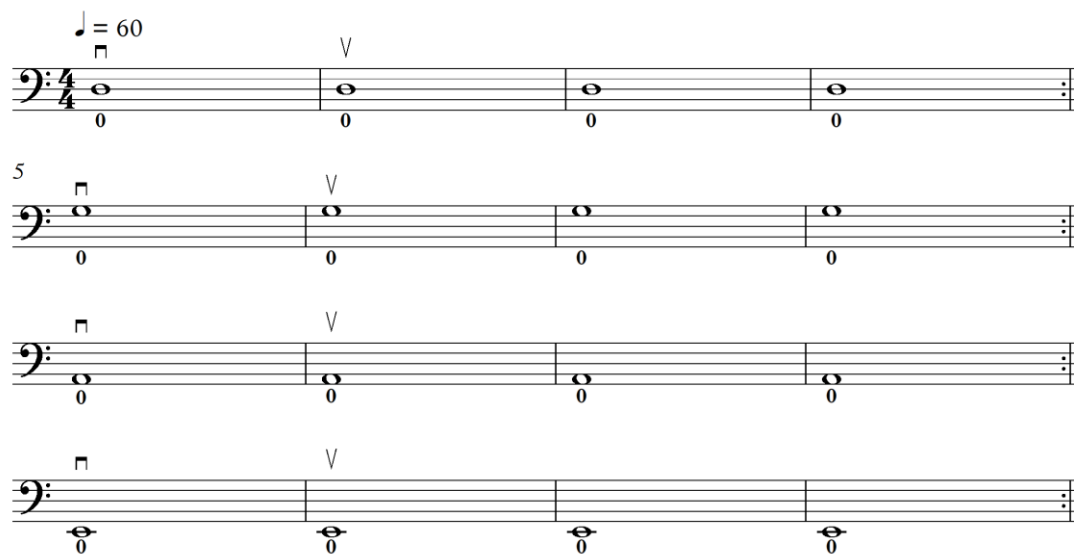


Fig. 22

Si se va a tocar con arco se debe tener en cuenta los dos parámetros básicos: presión y velocidad. La presión es cuánto peso traspasamos de la mano a la vara y la velocidad es cuán rápido movemos el arco de un a lado a otro. Lo ideal es que presión y velocidad se mantengan en la misma cantidad durante la ejecución de todos los ejercicios y que ésta permita moverse con facilidad de un extremo al otro del arco generando un sonido de la mejor calidad posible.

2.2.2. Ejercicio 2.

Aquí el cambio de dirección debe ser al mismo tiempo que el cambio de cuerda.

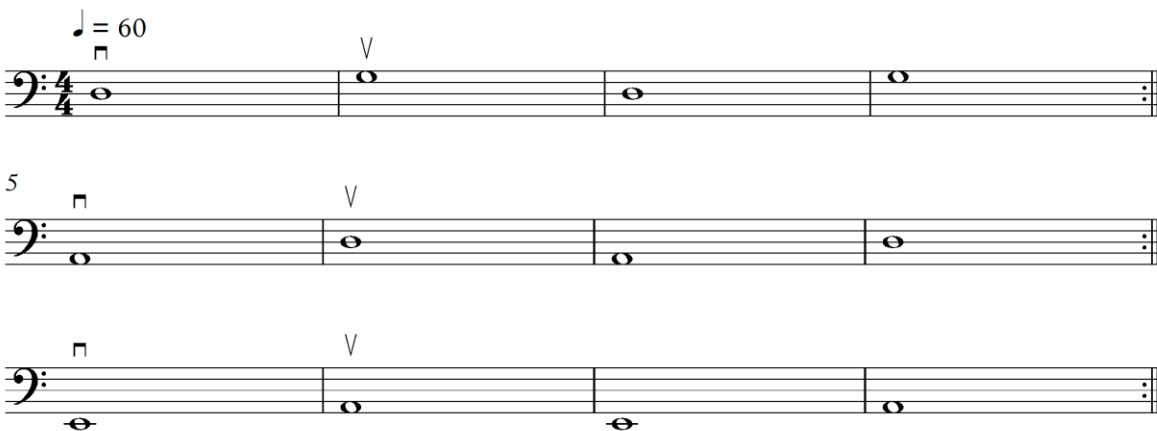


Fig. 23

Se debe tener paciencia y no pasar por estos ejercicios superficialmente, ya que los ejercicios con cuerda pulsada necesitan un buen sonido.

Una vez que tengamos un sonido continuo y parejo, pasaremos a estudiar los ejercicios anteriores a blanca = 60, y luego a redonda = 60, lo que nos permitirá la agilidad necesaria para los ejercicios de digitación.

Capítulo 3.

3.1. Media posición.

Una posición es la colocación de la mano izquierda sobre un punto superior o inferior de la tastiera.

El sistema de posiciones que usaremos es el aplicado por Franz Simandl en su “New Method for the Double Bass”.



Fig. 24

Los números arábigos bajo cada nota indican los dedos de la mano izquierda que se utilizan para digitar los ejercicios:

Índice = 1

Medio = 2

Anular = 3

Meñique = 4

En ésta posición el dedo 1 está a una segunda menor de cada cuerda al aire.

De aquí en adelante el golpe de arco será alternando la dirección tirando, con la dirección empujando como lo muestra la figura 22.

La indicación de metrónomo es de negra = 60 para todos los ejercicios que siguen.

3.2. Tonalidades contenidas en media posición.

Dado que la extensión interválica de la posición de la mano izquierda en el contrabajo es de segunda mayor, solo en la media y la primera posición podremos encontrar, con la ayuda de las cuerdas al aire, todos los grados de una tonalidad sin la necesidad de cambiar de posición. En el resto de la tastiera se usarán por lo menos dos posiciones.

La idea es usar todo el ámbito que nos facilite la posición en una determinada tonalidad. Así que normalmente los ejercicios van a estar contruidos en alguno de los modos del tono estudiado, e incluso, desde la segunda posición en adelante, en algunos casos, por lo menos en una de las octavas, va a faltar uno de los grados que definen la tonalidad, como la sensible.

3.2.1. Tonalidad de do mayor.

Por encima de las notas se indicará con números romanos cuáles son los grados tónica, subdominante y dominante para ir reconociéndolos en el contexto de la posición. De esta forma el mi que aparece al principio de la figura 25 es el tercer grado de la tonalidad.

The figure shows five staves of musical notation in bass clef, 4/4 time, for the key of C major. The first two staves use whole notes with Roman numerals (IV, V, I, IV, V) and fingering numbers (0, 1, 4, 0, 2, 4, 0, 2, 4, 0) above the notes. The third staff starts at measure 21 and uses eighth notes. The fourth staff starts at measure 28 and uses eighth notes. The fifth staff starts at measure 33 and uses eighth notes.

Fig. 25

3.2.2. Tonalidad de fa mayor.

The musical score for Fig. 26 is written in bass clef with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (F major). It consists of five staves. The first two staves are guitar fretboard diagrams with chord names and fingerings. The first staff shows chords I (0-1-4-0), IV (1-4-0-2), V (2-4-0-0), and I (4-0). The second staff shows chords IV (2-4-2-0), I (4-2-0-4), V (0-4-1-0), and IV (0-0). The third, fourth, and fifth staves are melodic lines. The third staff starts at measure 21, the fourth at measure 29, and the fifth at measure 35. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Fig. 26

3.2.3. Tonalidad de sib mayor.

The musical score for Fig. 27 is written in bass clef with a 4/4 time signature and a key signature of two flats (G major). It consists of five staves. The first two staves are guitar fretboard diagrams with chord names and fingerings. The first staff shows chords V (1-4-0-2), I (1-4-0-0), IV (1-4-0-1), V (4-0-1-4), and I (0-2). The second staff shows chords I (4-2-0-4), V (4-1-0-4), IV (1-0-4-1), and I (1-0-4-0). The third, fourth, and fifth staves are melodic lines. The third staff starts at measure 21, the fourth at measure 28, and the fifth at measure 33. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Fig. 27

A continuación se enumerarán algunas secuencias para la integración de las tonalidades.

3.3. Secuencias para la integración de las tonalidades.

Las secuencias nos van a permitir el reconocimiento del sonido particular de cada grado y su ubicación en los diferentes tonos.

3.3.1. Secuencia 1 en do mayor.

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

7

0 2 4 0 2 4 0 2 2 0 4 2 0 4 2 0 4 2 0 4 2 0 4 2

13

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

Fig. 28

3.3.2. Secuencia 2 en do mayor.

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

6

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

Fig. 29

3.3.3. Secuencia 3 en do mayor.

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

7

0 2 4 2 4 0 4 0 2 0 2 2 0 4 0 4 2 4 2 0

14

2 0 4 0 4 2 4 2 0 2 0 4

18

0 4 1 4 1 0 1 0 1 4 4

Fig. 30

3.3.4. Secuencia 4 en do mayor.

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

7

0 4 2 2 4 0 0 2 4 4 0 2

11

Fig. 31

3.3.5. Secuencia 1 en fa mayor.

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

6

4 0 2 4 0 2 4 0 2 4 0 2 4 0 2 4

11

15

Fig. 32

3.3.6. Secuencia 2 en fa mayor.

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

6

Fig. 33

3.3.7. Secuencia 3 en fa mayor.

0 1 4 1 4 0 4 0 1 0 1 4 1 4 0

6

4 0 2 0 2 4 2 4 0 4 0 2 0 2 4

11

16

Fig. 34

3.3.8. Secuencia 4 en fa mayor.

Fig. 35

3.3.9. Secuencia 1 en sib mayor.

Fig. 36

3.3.10. Secuencia 2 en sib mayor.

Fig. 37

3.3.11. Secuencia 3 en sib mayor.

1 4 0 4 0 1 0 1 4 1 4 0 4 0 1 0 1 4

7

1 4 0 4 0 2 0 2 4

14

Fig. 38

3.3.12. Secuencia 4 en sib mayor.

1 0 4 4 1 0 0 4 1 1 0 4 4 1 0

6

0 4 2 1 0 4

11

Fig. 39

3.4. Ejercicios para enlazar las notas de los acordes de una progresión armónica en una línea de contrabajo.

Las primeras notas que usaremos son la fundamental y la quinta de cada acorde como blancas, y dispondremos a la fundamental en el tiempo fuerte y a la quinta en el tiempo semifuerte de un compás de 4/4 (ver figura 21).

Fundamental y quinta del primer, cuarto y quinto grado (do mayor).

The figure shows three musical staves in bass clef, each representing a different chord: I, IV, and V. Each staff contains a sequence of notes: a half note for the fundamental, a quarter rest, a half note for the quinta, a quarter rest, and a final half note for the fundamental. The notes are labeled 'fundamental' and 'quinta' above them.

Fig. 40

Nomenclatura para la fundamental y la quinta.

f = fundamental del acorde

q = quinta nota del acorde

3.4.1. Progresión armónica (I – IV – I – V – I – IV – V – I) usando la fundamental y la quinta nota de los acordes en Do mayor.

The figure shows two musical staves in bass clef, 4/4 time. The first staff is for the progression I-IV-I-V-I-IV-V-I. Above the staff, the chords are labeled: I (C), IV (F), I (C), V (G), I (C), IV (F), V (G), I (C). Notes are marked as 'f' (fundamental) and '5ta' (quinta). Fingering is indicated below the staff: 4, 0, 4, 4, 4, 0, 4, 0. The second staff shows the same progression with notes marked as 'f' and '5ta'. Fingering is indicated below the staff: 4, 4, 1, 4, 0, 0, 4.

Fig. 41

3.4.2. Progresión armónica usando la fundamental y la quinta nota de los acordes en fa mayor.

Fig. 42 shows a harmonic progression in F major using the fundamental and fifth notes of chords. The progression consists of two lines of music, each with four measures. The first line starts with a bass clef and a 4/4 time signature. The notes and fingerings are: Measure 1: F (1), 4; Measure 2: Bb (1), 4; Measure 3: F (4), 4; Measure 4: C (4), 0. The second line starts with a 5 (representing the fifth finger) and a bass clef. The notes and fingerings are: Measure 1: F (4), 4; Measure 2: Bb (1), 1; Measure 3: C (4), 0; Measure 4: F (4), 4. Chord symbols above the notes are: I F f, IV Bb f, I F f, V C f in the first line; and I F f, IV Bb f, V C f, I F f in the second line. The word '5ta' is written above the notes in the second line.

Fig. 42

3.4.3. Progresión 1 usando la fundamental y la quinta de cada acorde en sib mayor.

Fig. 43 shows a harmonic progression in Bb major using the fundamental and fifth notes of chords. The progression consists of two lines of music, each with four measures. The first line starts with a bass clef and a 4/4 time signature. The notes and fingerings are: Measure 1: Bb (1), 4; Measure 2: Eb (1), 4; Measure 3: Bb (1), 1; Measure 4: F (1), 4. The second line starts with a 5 (representing the fifth finger) and a bass clef. The notes and fingerings are: Measure 1: Bb (1), 4; Measure 2: Eb (1), 4; Measure 3: F (4), 4; Measure 4: Bb (1), 4. Chord symbols above the notes are: I Bb f, IV Eb f, I Bb f, V F f in the first line; and I Bb f, IV Eb f, V F f, I Bb f in the second line. The word '5ta' is written above the notes in the second line.

Fig. 43

Capítulo 4.

4.1. Primera posición.



Fig. 44

En esta posición el dedo 1 está a una segunda mayor de cada cuerda al aire.

4.2. Tonalidades contenidas en primera posición.

Como la posición está a una segunda mayor de las cuerdas al aire tendremos disponible la digitación de todos los grados de do mayor, sol mayor y re mayor sin mover la mano izquierda.

4.2.1. Tonalidad de do mayor.



Fig. 45

4.2.2. Tonalidad de sol mayor.

0 1 2 0 1 2 0 1 4 0

11
1 4 1 0 4 1 0 2 1 0

21

29

36

40

Fig.46

4.2.3. Tonalidad de re mayor.

0 1 2 0 1 4 0 1 4 0

11
1 4 1 0 4 1 0 4 1 0

21

29

35

Fig. 47

4.3.1. Secuencia 1 en do mayor.

2 0 1 2 0 1 2 0 1 2 0 1 2 0 1 2 0 1 2 0

6

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

11

Fig. 48

4.3.2. Secuencia 2 en do mayor.

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

5

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

Fig. 49

4.3.3. Secuencia 3 en do mayor.

2 0 1 0 1 2 1 2 0 2 0 1 0 1 2

6

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

12

Fig. 50

4.3.4. Secuencia 4 en do mayor.

Fig. 51

4.3.5. Secuencia 1 en sol mayor.

Fig. 52

4.3.6. Secuencia 2 en sol mayor.

Fig. 53

4.3.7. Secuencia 3 en sol mayor.

0 1 2 1 2 0 2 0 1 0 1 2

5

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

10

16

Fig. 54

4.3.8. Secuencia 4 en sol mayor.

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

6

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

12

Fig. 55

4.3.9. Secuencia 1 en re mayor.

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

6

11

16

Fig. 56

4.3.10. Secuencia 2 en re mayor.

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

6

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

Fig. 57

4.3.11. Secuencia 3 en re mayor.

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

6

11

17

Fig. 58

4.3.12. Secuencia 4 en re mayor.

Fig. 59

4.4. Progresión armónica usando aproximación cromática.

Aproximación cromática quiere decir llegar a una nota cualquiera desde el semitono adyacente a ésta, ascendente o descendentemente, con notas que pueden o no, pertenecer a la tonalidad.

La distribución de las notas en el compás será: en el tiempo fuerte la fundamental, en el tiempo semifuerte la quinta y en los tiempos débiles las aproximaciones cromáticas. Todas las notas serán negras (ver figura 21).

Nomenclatura para la aproximación cromática:

Aproximación cromática ascendente: **ac/a**

Aproximación cromática descendente: **ac/d**

4.4.1. Progresión en do mayor.

Fig. 60

4.4.2. Progresión en sol mayor.

I G *f* *ac/a* *5ta* *ac/a* IV C *f* *ac/a* *5ta* *ac/a* I G *f* *ac/a* *5ta* *ac/a* V D *f* *ac/d* *5ta* *ac/a*
 2 4 0 1 2 4 0 #1 2 4 0 4 0 2 1 4

5 I G *f* *ac/a* *5ta* *ac/a* IV C *f* *ac/d* *5ta* *ac/a* V D *f* *ac/a* *5ta* *ac/a* I G *f*
 0 4 0 1 2 4 2 4 0 #4 0 #1 2

Fig. 61

4.4.3. Progresión en re mayor.

I D *T* *ac/d* *5ta* *ac/a* IV G *T* *ac/a* *5ta* *ac/a* I D *T* *ac/a* *5ta* *ac/d* I A *T* *ac/d* *5ta* *ac/a*
 0 2 1 4 0 4 0 4 0 #4 0 2 1 2 1 4

5 I D *T* *ac/a* *5ta* *ac/d* IV G *T* *ac/a* *5ta* *ac/a* V A *T* *ac/d* *5ta* *ac/a* I D *T*
 0 #4 0 4 2 4 0 #4 0 2 1 4 0

Fig. 62

Capítulo 5.

5.1. Segunda posición.



Fig. 63

En esta posición la distancia entre las cuerdas al aire y el primer dedo es de tercera menor. Por esta razón no hay posibilidad de abarcar todos los grados de una tonalidad sin mover la mano izquierda.

Lo que sí posibilita ésta posición es tocar una nota con dos cuerdas distintas lo que se conoce como unísono; nótese que el cuarto dedo de la cuerda re, la y mi coincide en altura con la cuerda que le sigue hacia el agudo, por lo que recomendamos usar esta coincidencia para corroborar la afinación.

5.2. Grados contenidos en las tonalidades de sol mayor, do mayor y fa mayor en la segunda posición.

Estas tonalidades ya se trabajaron en los capítulos anteriores, la diferencia en esta posición, es que la tónica está en otro dedo, lo que da como resultado diferentes digitaciones entre los mismos grados.

5.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de sol mayor.

1
4
1
4
2
4
2
4
2
4

11
2
4
1
4

19

23

Fig. 64

5.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de do mayor.

V
1
4
I
1
4
IV
1
4
V
2
4
I
2
4
V
2
4

11
1
4
1
4

19

23

Fig. 65

5.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de fa mayor.

Fig. 66 shows a bass line in 4/4 time, starting with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: F2, B-flat2, D3, F3, A-flat3, C4, E-flat4, G4, B-flat4, D5. Above the notes, chords are labeled: V (F3), I (F3), IV (C4), and IV (C4). Fingerings are indicated by numbers 1 and 4. Measure numbers 11, 19, and 23 are shown.

Fig. 66

5.3. Progresión armónica usando la doble aproximación cromática.

Doble aproximación cromática quiere decir llegar a una nota cualquiera pasando por los dos semitonos que la anteceden ascendente o descendente.

La distribución de las notas en el compás será: en el primer tiempo la fundamental, en el primer tiempo débil la fundamental o la quinta, en el tiempo semifuerte y el segundo tiempo débil la doble aproximación cromática.

5.3.1. Progresión en sol mayor.

Fig. 67 shows a bass line in 4/4 time, starting with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are: G2, B2, D3, F#3, G3, B3, D4, F#4, G4, B4, D5. Above the notes, chords are labeled: I (G3), IV (C4), I (G3), V (D4), I (G3), IV (C4), V (D4), I (G3). Fingerings and dynamics are indicated: f, Sta, ac/d, f, Sta, ac/d, f, f, ac/d, ac/d, f.

Fig. 67

Capítulo 6.

6.1. Segunda y media posición.



Fig. 70

En esta posición el dedo 1 está a una tercera mayor de las cuerdas al aire y el unísono está entre el segundo dedo y la siguiente cuerda hacia el agudo.

6.2. Círculo de cuartas.

El círculo de cuartas es una progresión en donde las tonalidades se van sucediendo en una distancia de cuarta justa, lo que posibilita que aparezcan todas las armaduras.

El círculo de cuartas lo desarrollaremos desde una nota que va a servir de pivote entre las tonalidades, y por lo tanto la misma nota, o su enarmónico, va a ser un grado distinto en cada tonalidad.

Desde esa nota ascenderemos hacia los demás grados en forma de escala hasta un ámbito de oncena (8 + 4J) y luego descenderemos hasta la nota pivote e iniciaremos la siguiente tonalidad (véase tabla 2).

Decidimos introducir el círculo de cuartas en ésta posición, debido a que se completa sin necesitar cuerdas al aire, y desarrolla una digitación que es muy útil para moverse entre posiciones.

La digitación que muestra este círculo de cuartas da el molde para resolver las secuencias en las posiciones que necesitan mover la mano izquierda para ser digitadas.

Como vamos a necesitar más de una posición para digitar el ejercicio, designaremos la siguiente nomenclatura para las posiciones:

Media: $\frac{1}{2}$

Primera: **1ra**

Segunda: **2da**

Segunda y media: **2 $\frac{1}{2}$**

El esfuerzo físico de la mano izquierda es considerable, por lo que el estudio de este ejercicio de ser dosificado.

grados: I

digitación: 1 4 1 1 4 1 2 4 1 2 4 4 1 4 4 1 4 2 1 4 1 4 1 1

posiciones: 2da 1ra 2da 1ra 2da 1ra 2da 1ra 2da 1ra 2da 1ra 2da 1ra 2da

7

V

13

II

19

VI

25

III

30

VII

35

IV

40

I

45

V

50

II

55

VI

III

Fig. 71

Capítulo 7.

7.1. Tercera posición.



Fig. 72

En esta posición el dedo 1 está a una cuarta justa de cada cuerda al aire y es unísono con la cuerda siguiente hacia el agudo.

7.2. Grados contenidos en las tonalidades de la mayor, re mayor y sol mayor en la tercera posición.

Recomendamos practicar el círculo de cuartas descrito en el capítulo anterior en ésta posición, y en las siguientes, para ir acostumbrando la mano a la progresiva disminución de la distancia entre los dedos. Para esto solo hay tocar el ejercicio de la figura 71 un semitono más arriba.

7.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de la mayor.

Musical score for Fig. 73, showing a bass line in 4/4 time. The score consists of four staves. The first staff contains measures 1-10 with chords I, IV, V, I, IV, I and fingerings 1, 4, 1, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4. The second staff starts at measure 11 with chords V, IV and fingerings 2, 4, 1, 4. The third staff starts at measure 19. The fourth staff starts at measure 23.

Fig. 73

7.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de re mayor.

Musical score for Fig. 74, showing a bass line in 4/4 time. The score consists of four staves. The first staff contains measures 1-10 with chords I, IV, V, I, IV, I and fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 4, 2, 4. The second staff starts at measure 11 with chords V, IV and fingerings 1, 4, 1, 4. The third staff starts at measure 19. The fourth staff starts at measure 23.

Fig. 74

7.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de sol mayor.

The figure shows four staves of music in G major (one sharp, 4/4 time). The first staff contains ten whole notes with fingerings: 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4. Above the notes are Roman numerals: V, I, IV, V, IV. The second staff starts at measure 11 with a whole note (1, 4) and a half note (1, 4), followed by eighth notes. The third staff starts at measure 19 with eighth notes. The fourth staff starts at measure 23 with eighth notes and ends with a double bar line.

Fig. 75

7.3. Progresión armónica usando aproximación por dominante.

Aproximación por dominante es acercarse a una nota cualquiera ascendiendo o descendiendo a través de la dominante de ésta.

La distribución de las notas en el compás será: en tiempo fuerte la fundamental, en el tiempo semifuerte la quinta y en los tiempos débiles las aproximaciones por dominante.

En el caso del acorde de mi mayor no es posible tocar la dominante de su quinta nota en la tercera posición, por lo que repetiremos la fundamental en el lugar de la dominante de la quinta del acorde de mi mayor.

Nomenclatura para aproximación por dominante:

Dominante ascendente: **d/a**

Dominante descendente: **d/d**

7.3.1. Progresión en la tonalidad de la mayor.

progresión: I IV I V
 acordes: A D A E
 notas: *f* *d/a* *5ta* *d/a* *f* *d/a* *5ta* *d/d* *f* *d/a* *5ta* *d/a* *f* *f* *5ta* *d/d*

digitación: 1 4 4 1 1 4 4 4 1 4 4 4 0 0 4 4

5 I IV V I
 A D E A
f *d/a* *5ta* *d/d* *f* *d/a* *5ta* *d/a* *f* *f* *5ta* *d/d* *f*

1 4 4 4 1 4 4 4 0 0 4 4 1

Fig. 76

7.3.2. Progresión en la tonalidad de re mayor.

I IV I V
 D G D A
f *d/a* *5ta* *d/a* *f* *d/d* *5ta* *d/a* *f* *d/d* *5ta* *d/a* *f* *d/a* *5ta* *d/a*

1 4 4 1 1 4 1 4 4 4 1 4 4 4 4 1

I IV V I
 D G A D
f *d/a* *5ta* *d/d* *f* *d/d* *5ta* *d/d* *f* *d/a* *5ta* *d/a* *f*

1 4 4 4 1 4 1 4 1 4 4 1 4

Fig. 77

7.3.3. Progresión en la tonalidad de sol mayor.

I IV I V
 G C G D
f *d/a* *5ta* *d/a* *f* *d/d* *5ta* *d/a* *f* *d/a* *5ta* *d/a* *f* *d/d* *5ta* *d/d*

1 4 4 1 1 4 1 1 1 4 4 1 1 4 1 4

I IV V I
 G C D G
f *d/a* *5ta* *d/a* *f* *d/d* *5ta* *d/d* *f* *d/a* *5ta* *d/a* *f*

1 4 4 1 1 4 1 4 1 4 4 1 1

Fig. 78

Capítulo 8.

8.1. Tercera y media posición.



Fig. 79

En esta posición el dedo 1 está a una cuarta aumentada o quinta disminuida de cada cuerda al aire.

8.2. Grados contenidos en las tonalidades de sib mayor, mib mayor y lab mayor en la tercera y media posición.

En esta posición el grado de dificultad para lograr la afinación aumenta considerablemente debido a que no hay unísono entre alguna nota y una cuerda al aire. Pero si se puede corroborar la octava que hay entre el dedo 2 de la cuerda la, re y sol con la cuerda mi, la y re respectivamente.

8.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de sib mayor.

1 I IV V I IV I
1 4 1 4 2 4 2 4 2 4

11 V IV
2 4 1 4

19

23

Fig. 80

8.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de mib mayor.

V I IV V I V
1 4 1 4 1 4 2 4 2 4

11 IV I
1 4 1 4

19

23

Fig. 81

8.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de lab mayor.

The figure shows four staves of musical notation in bass clef, 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are: Staff 1: G2, B-flat2, D3, F3, G3, B-flat3, D4, F4, G4, B-flat4. Above the notes are chord symbols: V (G), I (B-flat), IV (D), V (F), IV (G). Below the notes are fingering numbers: 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4. Staff 2: G4, B-flat4, D5, F5, G5, B-flat5, D6, F6, G6, B-flat6. Above the notes are chord symbols: I (G), V (B-flat). Below the notes are fingering numbers: 1, 4, 1, 4. Staff 3: G6, B-flat6, D7, F7, G7, B-flat7, D8, F8, G8, B-flat8. Staff 4: G8, B-flat8, D9, F9, G9, B-flat9, D10, F10, G10, B-flat10.

Fig. 82

8.3. Progresión armónica usando aproximación por grado conjunto.

Aproximación por grado conjunto quiere decir llegar a una nota cualquiera desde la nota diatónica más cercana ascendente o descendentemente.

Para agregar más posibilidades de aproximación por grado conjunto usaremos las cuerdas al aire.

La distribución de las notas en el compás será: en el tiempo fuerte la fundamental, en el tiempo semifuerte la quinta y en los tiempos débiles las aproximaciones por grado conjunto.

Nomenclatura para aproximación por grado conjunto:

Grado conjunto ascendente: **g/a**

Grado conjunto descendente: **g/d**

8.3.1. Progresión en sib mayor.

I B \flat f g/a 5ta g/a
 1 1 4 0
 IV E \flat f g/a 5ta g/a
 1 0 1 2
 I B \flat f g/d 5ta g/a
 4 0 4 1
 V F f g/d 5ta g/a
 4 0 4 0

I B \flat f g/a 5ta g/a
 1 1 4 2
 IV E \flat f g/a 5ta g/a
 4 2 4 1
 V F f g/a 5ta g/a
 4 1 4 2
 I B \flat f
 4

Fig. 83

8.3.2. Progresión en mib mayor.

I E \flat f g/d 5ta g/d
 1 4 1 4
 IV A \flat f g/d 5ta g/a
 1 4 1 0
 I E \flat f g/d 5ta g/a
 1 4 1 1
 V B \flat f g/d 5ta g/d
 4 0 4 4

I E \flat f g/a 5ta g/d
 1 1 4 4
 IV A \flat f g/a 5ta g/a
 1 2 4 1
 V B \flat f g/d 5ta g/a
 4 0 4 0
 I E \flat f
 1

Fig. 84

8.3.3. Progresión en lab mayor.

I A \flat f g/d 5ta g/d
 1 4 1 4
 IV D \flat f g/d 5ta g/a
 1 4 1 0
 I A \flat f g/a 5ta g/d
 1 1 4 4
 V E \flat f g/d 5ta g/d
 1 4 1 4

I A \flat f g/d 5ta g/d
 1 4 1 4
 IV D \flat f g/a 5ta g/d
 1 0 1 4
 V E \flat f g/d 5ta g/d
 1 4 1 4
 I A \flat f
 1

Fig. 85

Capítulo 9.

9.1. Cuarta posición.

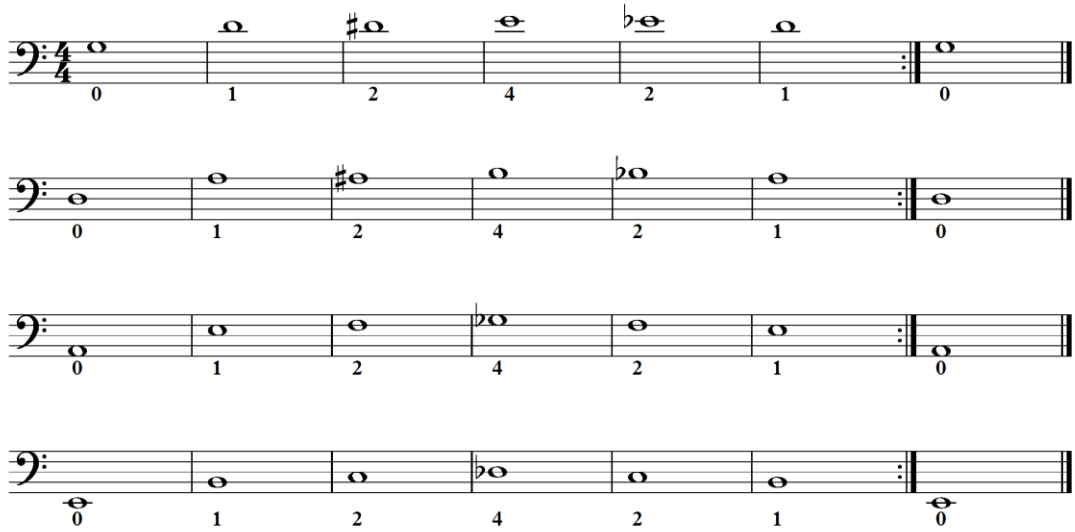


Fig. 86

En esta posición el dedo 1 está a una quinta justa de cada cuerda al aire.

9.2. Grados contenidos en las tonalidades de si mayor, mi mayor y la mayor en la cuarta posición.

Con ésta posición empezamos el registro de dos octavas por tonalidad, dado que el mi del dedo 4 de la cuerda sol completa dos octavas con la cuerda mi.

9.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de si mayor.

1 4 1 4 2 4 2 4 2 4

11 2 4 1 4

19

23

Fig. 87

9.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de mi mayor.

1 4 1 4 1 4 2 4 2 4

11 1 4 1 4

19

23

Fig. 88

9.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de la mayor.

Fig. 89 shows a bass line in G major (one sharp) with a 4/4 time signature. The first line contains ten measures with chord degrees V, I, IV, V, IV and fingering 1-4-1-4-1-4-1-4-1-4. The second line starts at measure 11 with chord degree I and fingering 1-4, followed by a melodic line. The third line starts at measure 19 with a melodic line. The fourth line starts at measure 23 with a melodic line.

Fig. 89

9.3. Progresión armónica usando las diferentes aproximaciones.

Los siguientes ejemplos van a combinar las diferentes aproximaciones que hemos estudiado anteriormente por lo que las notas van a ocupar su lugar en el compás según qué aproximación se use.

9.3.1. Progresión en si mayor.

Fig. 90 shows a bass line in D major (two sharps) with a 4/4 time signature. The first line contains four measures with chord degrees I, IV, I, V and various fingering patterns. The second line starts at measure 5 with chord degree I and various fingering patterns.

Fig. 90

9.3.2. Progresión en mi mayor.

I E f g/d 5ta g/d IV A f d/a 5ta ac/d I E f 5ta ac/d ac/d V B f f ac/a ac/a
 1 4 1 4 1 4 4 2 1 1 4 2 1 4 1 2
 5 I E f f ac/d ac/d IV A f g/d 5ta ac/a V B f ac/d 5ta ac/d I E f
 4 4 4 2 1 4 1 2 4 0 4 2 1

Fig. 91

9.3.3. Progresión en la mayor.

I A f d/a 5ta ac/d IV D f f 5ta ac/d I A f d/a 5ta d/d V E f g/d 5ta ac/d
 1 4 4 2 1 1 4 2 1 4 4 4 1 4 1 2
 5 I A f ac/d 5ta ac/d IV D f 5ta ac/a ac/a V E f ac/a 5ta d/d I A f
 1 2 1 2 1 1 1 2 4 2 4 4 1

Fig. 92

Capítulo 10.

10.1. Quinta posición



Fig. 93

10.2. Grados contenidos en las tonalidades de do mayor, fa mayor y sib mayor en la quinta posición.

Aquí volvemos a tener unísono entre algún dedo y una cuerda al aire, en éste caso es entre los dedos 4 de la cuerda mi y la, y la cuerda re y sol respectivamente.

10.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de do mayor.



Fig. 94

10.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de fa mayor.

V I IV V I V

1 4 1 4 1 4 2 4 2 4

11 IV I

1 4 1 4

19

23

Fig. 95

10.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de sib mayor.

V I IV V IV

1 4 1 4 1 4 1 4 1 4

11 I V

1 4 1 4

19

23

Fig. 96

10.3. Progresión armónica con la escala en uso.

Para aplicar la escala en uso nos fijamos en el grado que está en el tiempo fuerte del compás, desarrollamos el modo del grado hasta el tiempo semifuerte del compás y en el segundo tiempo débil usamos alguna de las aproximaciones anteriormente explicadas.

Como vimos en la progresión por cuartas, cuando usamos escalas necesitamos más de una posición, por lo que usaremos la siguiente nomenclatura para las posiciones:

Cuarta: **4ta**

Quinta: **5ta**

Nomenclatura para la aproximación por escala:

Aproximación por escala ascendente: **e/a**

Aproximación por escala descendente: **e/d**

10.3.1. Progresión en do mayor.

progresión: I IV I V
 acordes: C F C G
 nota: f f f f

1 e/a e/a g/d f e/d e/d ac/d f e/a e/a g/a f e/a e/a d/a

digitación: 1 4 1 4 1 1 4 2 1 4 1 1 4 1 2 4

posiciones: 5ta 4ta 5ta 4ta 5ta 4ta 5ta 4ta 5ta

5 I IV V I
 C F G C
 f e/a e/a d/a f e/d e/d g/d f e/d e/d g/d f

4 1 2 4 4 4 1 1 4 2 1 4 1

4ta 5ta 4ta 5ta 4ta 5ta

Fig. 97

10.3.2. Progresión en fa mayor.

I IV I V
 F Bb F C
 f f f f

1 e/a e/a g/d f e/a e/a g/a f e/d e/d g/a f e/d e/d g/d

1 4 1 4 1 4 1 2 4 4 1 2 4 1 1 4

5ta 4ta 5ta 4ta 5ta 4ta 5ta 4ta 5ta 4ta 5ta

5 I IV V I
 F Bb C F
 f e/d e/d ac/d f e/a e/a ac/a f e/a e/a d/a f

1 1 4 2 1 4 1 2 4 1 2 4 4

4ta 5ta 4ta 5ta 4ta 5ta

Fig. 98

10.3.3. Progresión en sib mayor.

The musical notation consists of two staves in bass clef, 4/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat major). The notes and fingerings are as follows:

Staff 1:

- Measure 1: B-flat (1, 5ta), E-flat (4, 4ta), E-flat (1, 4ta), D-flat (2).
- Measure 2: E-flat (1, 5ta), G (4, 4ta), G (1, 4ta), A-flat (2).
- Measure 3: B-flat (1, 5ta), G (4, 4ta), G (1, 4ta), A-flat (2).
- Measure 4: B-flat (1, 5ta), F (4, 4ta), E-flat (1, 4ta), G (4, 4ta), A-flat (1, 4ta), B-flat (4, 5ta).

Staff 2:

- Measure 5: B-flat (1, 5ta), E-flat (4, 4ta), E-flat (1, 4ta), G (4, 5ta).
- Measure 6: E-flat (2, 4ta), G (1, 4ta), G (4, 5ta), A-flat (1).
- Measure 7: B-flat (1, 5ta), E-flat (4, 4ta), E-flat (1, 4ta), A-flat (4, 4ta).
- Measure 8: B-flat (1, 5ta), F (4, 4ta), E-flat (1, 4ta), G (4, 4ta), A-flat (1, 4ta), B-flat (2).

Chord symbols above the notes are: I Bb T, e/a, e/a, d/a, IV Eb T, g/d, T, ac/d, I Bb T, g/d, T, ac/d, V F T, e/a, e/a, g/d, I Bb T.

Fig. 99

Capítulo 11.

11.1. Quinta y media posición.



Fig. 100

En esta posición el dedo 1 está a una sexta mayor de cada cuerda aire.

11.2. Grados contenidos en la tonalidades de reb mayor, fa# mayor y si mayor en la quinta y media posición.

La dificultad técnica de estudiar todas las notas en una posición se va haciendo progresivamente más intensa, como lo puede corroborar quien siguió la guía paso por paso, así que recomendamos un estudio pausado pero riguroso, con el fin de no fatigar la mano izquierda y prevenir cualquier lesión en los tendones.

11.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de reb mayor.

Fig. 101 shows a bass line in B-flat major (two flats) with a 4/4 time signature. The notation consists of four staves. The first staff contains whole notes with chord symbols I, IV, V, I, IV, and I above them, and fingerings 1, 4, 1, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4 below. The second staff starts at measure 11 with a V chord and IV chord, followed by eighth notes. The third staff starts at measure 19 with eighth notes. The fourth staff starts at measure 23 with eighth notes.

Fig. 101

11.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de fa# mayor.

Fig. 102 shows a bass line in F# major (three sharps) with a 4/4 time signature. The notation consists of four staves. The first staff contains whole notes with chord symbols V, I, IV, V, I, and V above them, and fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 4, 2, 4 below. The second staff starts at measure 11 with an IV chord and I chord, followed by eighth notes. The third staff starts at measure 19 with eighth notes. The fourth staff starts at measure 23 with eighth notes.

Fig. 102

11.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de si mayor.

Fig. 103 shows a bass line in A major. The first line contains measures 1-10 with chord symbols V, I, IV, V, IV and fingering numbers 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4. The second line starts at measure 11 with chord symbols I and V. The third line starts at measure 19. The fourth line starts at measure 23.

Fig.103

11.3. Progresión armónica usando la quinta de un acorde en el tiempo fuerte.

La posibilidad de usar la quinta de un acorde en el tiempo fuerte abre nuevas posibilidades de acompañamiento, pero se debe tener cuidado en el uso de esta herramienta, puesto que dependiendo del estilo no siempre va a ser adecuado aplicarla. La escucha activa es muy importante a la hora de elegir.

La distribución en el compás será: 5ta en el tiempo fuerte, salvo en el primer y último compás, y en el resto cualquiera de las aproximaciones ya explicadas.

11.3.1. Progresión en reb mayor.

Fig. 104 shows a bass line in Bb major. The first line contains measures 1-4 with chord symbols I (Db), IV (Gb), I (Db), and V (Ab) and various fingering numbers and rhythmic markings like 5/2, 5ta, 51/2. The second line starts at measure 5 with similar chord symbols and markings.

Fig. 104

11.3.2. Progresión en fa# mayor.

Fig. 105 shows a bass line in F# major, 4/4 time. The first line contains measures 1-4. Measure 1: I F# (f), Sta (1), Ald (4), Sta (4), Ac/d (2). Measure 2: IV B (Sta), G/d (4), f (1), Ac/d (2). Measure 3: I F# (Sta), e/a (4), e/a (1), g/a (1). Measure 4: V C# (Sta), d/a (4), f (4), Ac/a (2). The second line contains measures 5-8. Measure 5: I F# (Sta), e/a (4), e/a (1), Ac/a (2). Measure 6: IV B (Sta), d/d (4), f (1), Ac/a (2). Measure 7: V C# (Sta), e/a (4), e/a (1), d/a (4). Measure 8: I F# (f), Sta (4). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include f and accents.

Fig.105

11.3.3. Si mayor.

Fig. 106 shows a bass line in B major, 4/4 time. The first line contains measures 1-4. Measure 1: I B (f), d/a (4), Sta (4), Ac/d (2). Measure 2: IV E (Sta), f (1), Ac/d (4), Ac/d (2). Measure 3: I B (Sta), f (1), Ac/d (4), Ac/d (2). Measure 4: V F# (Sta), Ac/d (2), f (1), G/d (4). The second line contains measures 5-8. Measure 5: I B (Sta), d/d (4), f (1), d/d (4). Measure 6: IV E (Sta), f (1), Ac/a (1), Ac/a (2). Measure 7: V F# (Sta), g/d (4), f (4), Ac/d (2). Measure 8: I B (f), Sta (1). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include f and accents.

Fig. 106

Capítulo 12.

12.1. Sexta posición.



Fig.107

En esta posición el dedo 1 está a una séptima menor de las cuerdas al aire.

12.2. Grados contenidos en las tonalidades de re mayor, sol mayor y do mayor en la sexta posición.

Como se hizo notar en el capítulo anterior, la dificultad es progresiva, y en esta posición se debe tener especial cuidado debido a que se introduce el uso del dedo 3. Recomendamos que en primera instancia se estudien los ejercicios con el armónico que se produce en cada dedo 3, sin digitar directamente sino que solo rozando la cuerda sin presionar, y luego que el dedo 3 logre una cierta destreza, estudiar los ejercicios digitando con este dedo.

12.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de re mayor.

Fig. 108 shows a sequence of chords and fingerings in the key of D major (two sharps). The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. The sequence is as follows:

- Measures 1-10: Chords I, IV, V, I, I, IV, I. Fingerings: 1 3, 1 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3.
- Measures 11-14: Chords V, IV. Fingerings: 1 3, 1 3.
- Measures 15-18: A melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5.
- Measures 19-22: A melodic line starting on D5, moving down stepwise to G4.
- Measures 23-26: A melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5.

Fig. 108

12.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de sol mayor.

Fig. 109 shows a sequence of chords and fingerings in the key of G major (one sharp). The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. The sequence is as follows:

- Measures 1-10: Chords V, I, IV, V, I, IV, I. Fingerings: 1 3, 1 3, 1 3, 2, 3, 2, 3.
- Measures 11-14: Chords IV, I. Fingerings: 1 3, 1 3.
- Measures 15-18: A melodic line starting on B4, moving up stepwise to G5.
- Measures 19-22: A melodic line starting on G5, moving down stepwise to B4.
- Measures 23-26: A melodic line starting on B4, moving up stepwise to G5.

Fig.109

12.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de do mayor.

The figure shows a musical exercise in 4/4 time, consisting of four staves of bass clef notation. The first staff contains ten measures of whole notes, with chord symbols V, I, IV, V, IV above the notes. Fingerings 1 and 3 are indicated below the notes. The second staff starts at measure 11 with a whole note I chord, followed by a whole note V chord, and then a sequence of eighth notes. The third staff starts at measure 19 with a sequence of eighth notes. The fourth staff starts at measure 23 with a sequence of eighth notes.

Fig. 110

12.3. Uso de la tercera de un acorde en el tiempo fuerte.

Así como el uso de la quinta nota de un acorde en el tiempo fuerte abre nuevas posibilidades, el uso de la tercera también, pero establece con más fuerza que especie de acorde se está usando, así que cierra otras para el que está soleando. Nuevamente el criterio de la escucha activa es fundamental.

La distribución de las notas en el compás será: la tercera en el tiempo fuerte, salvo en primer y último compás, y en el resto cualquiera de las aproximaciones anteriormente usadas.

12.3.1. Progresión en re mayor.

I D f e/a e/a ac/d 1 3 1 2
 6ta 51/2
 IV G 3ra e/d f g/a 1 3 1 3
 6ta
 I D 3ra e/a 5ta g/a 1 1 3 1
 51/2 6ta 51/2
 V A 3ra e/a 3ra ac/a 2 3 2 1
 6ta
 I D 3ra e/a 3ra ac/d 2 3 2 1
 51/2
 IV G 3ra e/d f g/d 1 3 1 3
 51/2 6ta
 V A 3ra e/d ac/a g/a 4 1 1 2
 51/2 6ta
 I D f 3

Fig. 111

12.3.2. Progresión en sol mayor.

I G f e/d e/d g/a 2 1 3 1
 51/2 6ta
 IV C 3ra ac/d 5ta g/a 3 2 1 3
 51/2 6ta
 I G 3ra g/d f g/d 1 3 1 2
 51/2 6ta
 V D 3ra g/d f g/d 1 3 1 2
 6ta 51/2
 I G 3ra g/d f g/d 3ra g/d f g/a 1 3 1 2
 51/2 6ta
 IV C 3ra g/d f ac/d 3ra g/d f ac/d 2 1 3 2
 51/2 6ta
 V D 3ra g/d f g/a 2 1 3 2
 6ta
 I G f 3

Fig. 112

12.3.3. Progresión en do mayor.

I C f d/a 5ta ac/a 1 3 3 2
 6ta
 IV F 3ra ac/d f ac/a 3 2 1 2
 6ta
 I C 3ra ac/d f g/d 3 2 1 2
 51/2
 V G 3ra d/d f g/a 1 3 1 3
 6ta
 I C 3ra ac/d f g/d 1 3 1 3
 51/2
 IV F 3ra d/a f g/a 3 1 1 3
 6ta
 V G 3ra ac/d f d/d 1 4 2 3
 51/2 6ta
 I C f 1

Fig. 113

Capítulo 13.

13.1. Sexta y media posición.



Fig. 114

En esta posición el dedo 1 está a una séptima mayor de las cuerdas al aire.

13.2. Grados contenidos en las tonalidades de mib mayor, lab mayor y reb mayor en la sexta y media posición.

Aquí el armónico de la mitad de la cuerda está en dedo 2, así que el dedo 3 debe digitar obligadamente, por lo que la posición anterior debe estar asimilada antes de pasar a ésta.

13.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de mi b mayor.

Fig. 115 shows a sequence of chords and fingerings in the key of B-flat major (two flats). The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. The sequence consists of four lines of music:

- Line 1:** Chords I, IV, V, I, IV, I. Fingerings: 1 3, 1 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3.
- Line 2 (starting at measure 11):** Chords V, IV. Fingerings: 1 3, 1 3. This line includes a triplet of eighth notes.
- Line 3 (starting at measure 19):** A triplet of eighth notes.
- Line 4 (starting at measure 23):** A triplet of eighth notes.

Fig. 115

13.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de lab mayor.

Fig. 116 shows a sequence of chords and fingerings in the key of A major (no sharps or flats). The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. The sequence consists of four lines of music:

- Line 1:** Chords V, I, IV, V, I, IV, V. Fingerings: 1 3, 1 3, 1 3, 2, 3, 2, 3.
- Line 2 (starting at measure 11):** Chords IV, I. Fingerings: 1 3, 1 3. This line includes a triplet of eighth notes.
- Line 3 (starting at measure 19):** A triplet of eighth notes.
- Line 4 (starting at measure 23):** A triplet of eighth notes.

Fig. 116

13.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de reb mayor.

Fig. 117

13.3. Uso del arpeggio de un acorde.

Una vez que se haya integrado el uso de la quinta y tercera de una acorde por separado, pasamos a usar el acorde en su conjunto en forma de arpeggio. Los arpeggios son una de las estructuras más usadas como líneas de acompañamiento, pero también son muy útiles para establecer las bases en las cuales se apoyen construcciones más elaboradas.

13.3.1. Progresión en mib mayor.

Fig. 118

13.3.2. Progresión en lab mayor.

I Ab 5ta f 3ra 5ta
 IV Db 3ra f 5ta 3ra
 I Ab 5ta f 3ra 5ta
 V Eb 3ra f 5ta 3ra

2 2 1 3 1 2 2 3 1 2 1 3 2 3 3 1
 6ta 61/2 6ta 61/2 6ta 61/2 6ta 61/2 6ta

I Ab 5ta f 3ra 5ta
 IV Db 3ra f 5ta 3ra
 V Eb 3ra 5ta f 3ra
 I Ab f

2 2 1 3 1 2 2 3 1 3 3 2 3
 61/2 6ta 61/2 6ta 61/2 6ta 61/2

5

Fig. 119

13.3.3. Progresión en reb mayor.

I Db 3ra 5ta f 3ra
 IV Gb f 5ta 3ra f
 I Db 5ta f 3ra 5ta
 V Ab f 5ta 3ra f

3 2 2 1 1 1 3 1 2 2 1 3 3 3 1 2
 61/2 6ta 61/2 61/2 6ta 51/2 6ta 61/2 6ta 61/2 6ta

I Db 5ta f 3ra 5ta
 IV Gb f 5ta 3ra f
 V Ab f 3ra 5ta f
 I Db f

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

5

Fig. 120

Capítulo 14.

14.1. Séptima posición.



Fig. 121

En esta posición el dedo 1 está a una octava de la cuerda al aire.

14.2. Grados contenidos en las tonalidades de mi mayor, la mayor y re mayor en séptima posición.

Con esta posición llegamos al final de lo que se considera el estudio básico del contrabajo. Pero como esta guía busca presentar todas las cuerdas por igual, volvemos a insistir en la dosificación del estudio, porque tocar la cuerda mi en estas últimas posiciones puede producir fatiga muscular y lesiones en los tendones.

14.2.1. Grados contenidos en la tonalidad de mi mayor.
mi mayor.

Fig. 122 shows a sequence of chords and fingerings in the key of D major (two sharps). The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. The sequence consists of four lines of music:

- Line 1:** Chords I, IV, V, I, IV, I. Fingerings: 1 3, 1 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3.
- Line 2 (starts at measure 11):** Chords V, IV. Fingerings: 2, 3, 1, 3.
- Line 3 (starts at measure 19):** A melodic line of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.
- Line 4 (starts at measure 23):** A melodic line of eighth notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Fig. 122

14.2.2. Grados contenidos en la tonalidad de la mayor.
la mayor.

Fig. 123 shows a sequence of chords and fingerings in the key of A major (three sharps). The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. The sequence consists of four lines of music:

- Line 1:** Chords V, I, IV, V, I, IV, V. Fingerings: 1 3, 1 3, 1 3, 2, 3, 2, 3.
- Line 2 (starts at measure 11):** Chords IV, I. Fingerings: 1 3, 1 3.
- Line 3 (starts at measure 19):** A melodic line of eighth notes: A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G#5, A5.
- Line 4 (starts at measure 23):** A melodic line of eighth notes: A5, G#5, F#5, E5, D5, C#5, B4, A4.

Fig. 123

14.2.3. Grados contenidos en la tonalidad de re mayor.

Fig. 124

14.3. Uso de las resoluciones indirectas.

Las resoluciones indirectas abordan el tiempo fuerte desde dos aproximaciones ubicadas en el tercer y cuarto tiempo del compás anterior. El segundo tiempo puede contener una nota de la escala o una nota del arpeggio. Las aproximaciones al tiempo fuerte pueden ser cromáticas o por grado conjunto, y una tiene que ser ascendente y la otra descendente o viceversa, como se puede apreciar en los siguientes ejercicios:

14.3.1. Progresión en mi mayor.

Fig. 125

14.3.2.

Progresión en la mayor.

I A f e/a g/a g/d 1 3 1 3
 7ma 61/2 7ma
 IV D f e/a g/d a/c/a 1 3 1 2 3
 61/2 7ma
 I A 5ta e/a a/c/a g/d 3 1 1 3
 61/2 7ma
 V E 3ra e/a g/d g/a 2 3 1 2
 61/2

I A 5ta e/d g/a g/d 3 1 1 3
 7ma 61/2 7ma
 IV D f e/d a/c/a g/d 1 1 3 1
 61/2
 V E 5ta e/d a/c/d a/c/a 3 1 3 1
 7ma 61/2
 I A f 2

Fig. 126

14.3.3.

Progresión en re mayor.

I D f e/a g/a a/c/d 1 3 1 3
 7ma 61/2
 IV G f e/d a/c/d g/a 2 1 3 1
 61/2
 I D f e/d a/c/d a/c/a 2 1 3 1
 7ma
 V A f e/a g/d g/a 1 3 3 1
 7ma 61/2

I D f e/a a/c/d g/a 1 3 3 1
 7ma 61/2
 IV G 5ta e/a g/d a/c/a 1 3 3 1
 7ma 61/2
 V A f e/a g/a g/d 1 3 1 3
 7ma 61/2 7ma
 I D f 2

Fig. 127

Conclusión.

El resultado del trabajo realizado es un resumen de las digitaciones posibles dentro de una posición, relacionadas a una tonalidad. A su vez las tonalidades están conectadas entre sí con una única progresión transportada a todos los tonos, lo que permite ver las estructuras en común de las diferentes posiciones y tonalidades.

Esto nos permite acceder a una mayor claridad en el trabajo de lectura musical y así permitir un proceso más acabado y profundo de interpretación. Hemos de agregar a esto que al estar la investigación centrada en el estudio específico del contrabajo, y tomando en cuenta sus particularidades en relación a otros similares, se acerca de mejor manera a la integración de su práctica concreta.

Este texto propuso la unión de Técnica y Armonía pero puede ser la de Técnica y Rítmica, o, ¡Técnica e Historia! ¿Por qué no? Existen relaciones que aún no hemos profundizado y es quizás el tiempo de detenerse a plantear los más atrevidos acercamientos.

Pienso que el progreso y su continua división del trabajo, ha fragmentado el saber humano en ramas cada vez más específicas, que alejan a las personas, en vez formar comunidades más integrales.

La investigación realizada deja como tarea la redacción de textos que unan la práctica de instrumentos melódicos con otras áreas de la música, en donde se invite a los lectores a hacer de esta unión un ejercicio vinculado a la técnica, además de un medio para comprender otros conocimientos que enriquezcan su punto de vista sobre el instrumento. Esta es una forma en la que podremos ir abriendo nuestro campo hacia una visión más amplia que permita vincular el ejercicio de la ejecución con la complejidad de la tarea de ser músico.

El estilo de escritura de esta tesis, de carácter sintético, no afectó los objetivos planteados, ya que, aun cuando no está pensado como un texto didáctico de fácil asimilación y el desarrollo de los ejercicios exige una práctica esforzada para quien está empezando, si se toma la determinación de seguir adelante, se va a conseguir herramientas efectivas en cuanto a técnica y a armonía, lo que le permitirá profundizar en estos temas.

De todos modos, quisiera enfatizar en que es mi camino personal el que está plasmado en las páginas de esta memoria, las que, a su vez, me sirven de punto de partida para futuras investigaciones.

Referencias Bibliográficas:

Carter Ron, "Building Jazz Bass Lines", ed. Hal Leonard Corporation 1998, Estados Unidos.

Del Puerto Carlos, "El Verdadero Bajo Cubano", ed. Sher Music Co 1994, Estados Unidos.

Friedland Ed, "Building Walking Bass Lines", ed. Hal Leonard Corporation 1989, Estados Unidos.

Gabis Claudio, "Armonía Funcional", ed. Ricordi Americana 2004, Buenos Aires Argentina.

Gregorio Gustavo, "Cuatro Cuerdas", ed Ricordi Americana 1991, Buenos Aires Argentina.

Herrera Enric, "Teoría musical y Armonía moderna" Volumen 1, ed. Aula de Música, España.

Hindemith Paul, "Armonía Tradicional", ed. Ricordi Americana 1994, Argentina.

Michels Ulrich, "Atlas de la música" Volumen 1, ed. Alianza 1991, Madrid España.

Morales Quintana María Soledad, "Manual de Armonía", ed. Ediciones Musicales, Chile.

Poblete Carlos, "Estructuras y Formas de la Música Tonal", ed. Universitarias de Valparaíso 1981, Chile.

Richmond Mike, "Modern Walking Bass Technique" Volume 1, ed. Ped Xing Music 1983, Estados Unidos.

Rimsky Korsakov Nicolai, "Tratado de Armonía", ed. Ricordi Americana 1946, Argentina.

Simandl Franz, "New Method for the Double Bass" Book 1, ed. Carl Fischer 1984, Estados Unidos.

Zamacois Joaquin, "Tratado de Armonía" Libro 1, ed. Span Press Universitaria 1997, España.