

Bulerías I

Die **Bulerías** zählen, vor allem bei den jungen Gitarristen, zu den beliebtesten *toques*, da Compás-Sicherheit und Virtuosität voll zur Geltung kommen können. Die Erfahrung zeigt, wenn der *compás* der **Bulerías** mit seinen Varianten begriffen wurde, fallen die Rhythmen der anderen *estilos*, die im 12er-Compás ablaufen, leichter. Wenn auch manche Gitarristen die **Bulerías** sehr zart, oder »akademisch« spielen, so ist und bleibt sie der Stil im Flamenco, der mit »full-power«, vor allem von den *gitanos*, vorgetragen wird. Nicht nur im *toque*, sondern auch im *cante* und *baile*. Während im Solospiel hauptsächlich in »La-Dórico« gespielt wird, sind im *acompañamiento* alle Modi zu finden. Für einen guten *tocaor* heißt dies, daß er die **Bulerías** auch in Dur, Moll, oder *por arriba* (Mi-Dórico) beherrschen sollte. Oft werden andere *estilos* über dem *compás* der **Bulerías** gesungen. Diese werden dann z. B. **Soleá por Bulerías**, »Fandango por Bulerías«, »Taranto por Bulerías«, usw. genannt und in alle möglichen Tonarten transponiert. Die beiden Schwestern BERNARDA Y FERNANDA DE UTRERA sind bekannt dafür, daß sie imstande sind, jede *copla* irgendeines *palos* in die **Bulerías** reinzupacken. CARMEN AMAYA adaptierte, zusammen mit SABICAS, während ihrer Südamerika-Tournee »Las dos puntas« (zu hören auf: Carmen Amaya - Le Chant du Monde LDX 74 880). Auf einer Schallplatte von PACO DE LUCÍA, die in Japan erschien, ist eine **Bulería** namens »Huida« in Sol#-Dórico zu hören. Die AMADOR-Brüder, besser bekannt unter »Pata Negra«, spielen auf ihrer Schallplatte »Blues de la Frontera« (Nuevos Medios) **Bulerías** über eine Blueskadenz. So könnten noch viele weitere Beispiele aufgezählt werden, um den Variationsreichtum der **Bulerías** zu demonstrieren.

Der *compás* ist nicht schwierig, wenn man richtig zählt. Viele zählen

1 · 2 · 3 · 4 · 5 · 6 · 7 · 8 · 9 · 10 · 11 · 12 ,

wie es auch in den meisten Lehrwerken zu finden ist. Irgendwann hat diese Zählweise jemand in die Welt gesetzt und wurde von vielen anderen, ohne zu hinterfragen, übernommen. Falsch kann man sie nicht unbedingt bezeichnen, aber optimal ist sie keinesfalls, da einerseits die meisten *coplas* und *falsetas* nicht auf der 1 beginnen und andererseits es dem Anfänger sehr schwerfällt, den *compás* zu hören, bzw. mitzuzählen. Geschweige davon, daß es mit dieser Zählweise sehr lange dauert, bis die **Bulerías** begriffen werden. Viel einfacher ist dies alles, wenn auf der betonten 12 begonnen wird und das Ganze in einem alternierenden Takt notiert wird.

$\frac{6}{8}$ 1 · 2 · 3 · 4 · 5 · 6 $\frac{3}{4}$ 1 · u · 2 · u · 3 · u

Die Akzente bleiben gleich, aber das Taktempfinden ist nun völlig anders, bzw. jetzt erst richtig vorhanden. Die 12 ist im $\frac{6}{8}$ -Takt die 1, die 3 ist die 4, die 6 ist im $\frac{3}{4}$ -Takt die 1, die 8 die 2 und die 10 die 3.

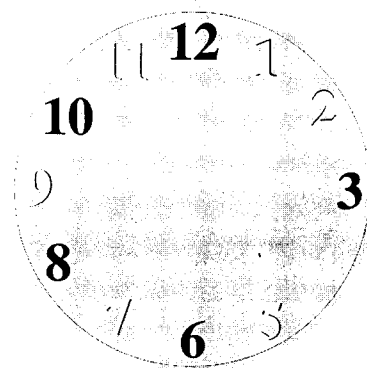
Uhr $\frac{6}{8}$ 12 · 1 · 2 · 3 · 4 · 5 $\frac{3}{4}$ 6 · 7 · 8 · 9 · 10 · 11

Takt $\frac{6}{8}$ 1 · 2 · 3 · 4 · 5 · 6 $\frac{3}{4}$ 1 · u · 2 · u · 3 · u

Bevor mit den Compás-Übungen auf der Gitarre begonnen wird, sollten folgende vier Beispiele mit Metronom geübt werden, bis man imstande ist, einfache **Bulerías** auf Schallplatten, oder auf beiliegender CD mit *palmas* zu begleiten. Diese Art von Perkussion zählt auch zum *jaleo* und ist für den *tocaor* eine Selbstverständlichkeit.

Die Perkussionsnoten über der Notenlinie sind die *palmas* (siehe Band I), die unterhalb, der Fuß. Über der Notenzeile sind die Zählheiten des alternierenden $\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{4}$ -Takts, unterhalb die Zählheiten der Flamenco-Uhr (*Reloj*). Hier möchte ich noch erwähnen, das es grundsätzlich ratsam ist, beim *toque* den Fuß als Kontrolle für das »timing« mitzubewegen. Nicht auf den Taktzählzeiten, sondern auf den Akzenten.

Bulerías



Zu **Compás-Übung I** :
Die *falsetas* der traditionellen **Bulerías** wurden streng in dieser Grundform gehalten.

Compás-Übung I (Bulerías)



Reloj	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Palmas	[Bar]			[Bar]			[Bar]		[Bar]		[Bar]	
Pie	6	x	x	x	x	x	3	x	x	x	x	x
Compás	1	2	3	4	5	6	1	u	2	u	3	u

Zu **Compás-Übung II** :
Wenn man von einem *bailaor* oder *jaleador* begleitet wird, ist mit Sicherheit dieser *compás* zu hören.

Compás-Übung II (Bulerías)



Reloj	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Palmas	[Bar]			[Bar]			[Bar]		[Bar]		[Bar]	
Pie	6	x	x	x	x	x	3	x	x	x	x	x
Compás	1	2	3	4	5	6	1	u	2	u	3	u

Zu **Compás-Übung III** :
Dies sind die berühmten *contras*, die, je höher das Tempo, um so schwieriger sind, vor allem, wenn der Fuß noch die Akzente klopfen soll.

Compás-Übung III (Bulerías)



Reloj	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Palmas	[Bar]			[Bar]			[Bar]		[Bar]		[Bar]	
Pie	6	x	x	x	x	x	3	x	x	x	x	x
Compás	1	2	3	4	5	6	1	u	2	u	3	u

Zu **Compás-Übung IV** :
Die *gitanos* haben in ihren **Bulerías** ein besonderen »swing«, der auch »como un caballo« (wie ein Pferd galoppiert) genannt wird. Für diesen *compás* ist eine alternierende Taktart nicht unbedingt notwendig, er läuft eigentlich nur im $\frac{3}{4}$ -Takt durch. Viele *falsetas* werden in diesem *aire*, oder nur im $\frac{6}{8}$ -Takt gespielt. Dazu später mehr.

Compás-Übung IV (Bulerías)



Reloj	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Palmas	[Bar]			[Bar]			[Bar]		[Bar]		[Bar]	
Pie	6	x	x	x	x	x	3	x	x	x	x	x
Compás	1	2	3	4	5	6	1	u	2	u	3	u

Bulerías-Compás I - IV ist immer derselbe Rhythmus. Nur die Akzentuierung des Fußes (*pie*) ist verschieden. Auf Akkordwechsel wurde bewußt verzichtet, da die Koordination der rechten Hand mit dem Fuß genug Schwierigkeiten bereitet. Sollte das *apagado* »L« (linke Hand) Probleme bereiten, so kann es anfangs weggelassen werden, was bedeuten würde, daß nun die Akkorde ausklingen.

Zu Bulerías-Compás I:

Hier tippt der Fuß genau die Akzente **12, 3, 6, 8, 10**. Zu beachten ist, wie auch bei den nachfolgende Übungen, daß das *rasgueo* auf **9** beginnt und auf **10** endet. Nach dem letzten p-Aufschlag (Zählzeit **10**) wird der Daumen sofort wieder auf **6** gestützt.



Bulerías-Compás I

Reloj	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Pie	x	7	7	x	7	7	x	7	x	7	x	7

Zu Bulerías-Compás II:

Diese Fußkontrolle wird inzwischen von vielen *tocaors* angewendet. Da dies auch bei PACO DE LUCÍA zu sehen ist, benützen es manche Gitarristen als Aushängeschild für absolute Compás-Sicherheit. Wenn aber das *aire* darunter leidet, sollte besser der Fuß von **Bulerías-Compás I** verwendet werden. Ob der *compás* im 6/8-, oder 3/4-Takt endet, ist auf diese Weise nicht auszuloten.



Bulerías-Compás II

12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
x	x	x	7	x	x	7	x	x	7	x	x

Zu Bulerías-Compás III:

Dieser Fuß-Compás wird selten verwendet. Als rhythmische Übung eignet er sich aber sehr gut. Zudem ist es wichtig, wie schon erwähnt, diesen *compás* im Ohr zu haben.

Bulerías-Compás III

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y y x y x y y

0 2 2 2 0

6 8

3 4

7 4

i L i L i L p p p L

3

T A B

0 2 2 2 0

6 8

3 4

7 4

Zu Bulerías-Compás IV:

Diese Fußbegleitung, die man hauptsächlich bei den *gitanos* sieht, kann jetzt schon mal versucht werden. Aber als Basis für den Bulerías-Compás sollte sie erst nach Durcharbeiten dieses Buches eingesetzt werden. D. h. eigentlich erst, wenn die Sicherheit des »compás alterno« (alternierender Takt) vorhanden ist.

Bulerías-Compás IV

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y x y y x y x y x y

0 2 2 2 0

6 8

3 4

7 4

i L i L i L p p p L

3

T A B

0 2 2 2 0

6 8

3 4

7 4

Bulerías-Compás V - X sollten alle mit der Fußakzentuierung, die oberhalb der Notenzeile steht, geübt werden. Später kann dann die Fußakzentuierung probiert werden, die unterhalb **Bulerías-Compás V** steht.

Zu beachten sind auch die verschiedenen *cierres* in jeder Übung. *Cierre* ist ein Abschluß. Hier in diesem Fall, die *rasgueos*, die auf Zählzeit 10 enden.

Bei den *apagados* sollte beachtet werden, ob sie mit der linken oder rechten Hand ausgeführt werden.

Bulerías-Compás V



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

63
84

i m m i m m i i a m i i

63
84

0 2 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

y x x y x x y x y x x

T
A
B

Bulerías-Compás VI



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

63
84

L p p p

63
84

0 2 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

y x x y x x y x y x x

T
A
B

Bulerías-Compás VII



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

63
84

m i i i

63
84

0 2 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

y x x y x x y x y x x

T
A
B

Bulerías-Compás VIII



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x 7 y y x 7 y y x 7 y y x 7 y y x 7 y

63/84

T A B

0 3 3 0 1

0 2 2 2 0

0 2 2 2 0

7

3 3 3

p 3 p 3 3

L

Detailed description: This musical score is for Bulerías-Compás VIII. It features a treble clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, rhythmic patterns are indicated with 'x' and 'y' for accented and unaccented notes. The bass staff shows guitar chords and fingerings (0, 3, 3, 0, 1). The right hand part includes triplets of eighth notes and dynamic markings 'p' (piano) and 'L' (lento).

Bulerías-Compás IX



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x 7 y y x 7 y y x 7 y y x 7 y y x 7 y

63/84

T A B

0 2 2 2 0

0 3 3 0

0 2 2 2 0

0 2 2 2 0

i i

a m i R

Detailed description: This musical score is for Bulerías-Compás IX. It features a treble clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The melody includes a melisma 'a m i R'. Above the staff, rhythmic patterns are indicated with 'x' and 'y'. The bass staff shows guitar chords and fingerings (0, 2, 2, 2, 0; 0, 3, 3, 0; 0, 2, 2, 2, 0). The right hand part includes triplets and dynamic markings.

Bulerías-Compás X



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x 7 y y x 7 y y x 7 y y x 7 y y x 7 y

63/84

T A B

0 2 2 2 0

0 3 3 0

0 2 2 2 0

0 2 2 2 0

i i

a m i R

Detailed description: This musical score is for Bulerías-Compás X. It features a treble clef staff with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The melody includes a melisma 'a m i R'. Above the staff, rhythmic patterns are indicated with 'x' and 'y'. The bass staff shows guitar chords and fingerings (0, 2, 2, 2, 0; 0, 3, 3, 0; 0, 2, 2, 2, 0). The right hand part includes triplets and dynamic markings.

Hier noch eine Form der **Bulerías**, wie sie von den älteren *tocaes* für das *acompañamiento* verwendet wurde. Der kleine Finger der linken Hand hat nach jedem Anschlag ein *apagado* auszuführen. Diese Übung sollte nicht zu lange gespielt werden, da der kleine Finger sehr schnell ermüdet und dies auf die Sehnen geht.

Auf der akzentuierten 3 könnte ein Akkordwechsel nach *Mi*⁷ stattfinden und beim *rasgueo*, vor Zählzeit 10, wieder zurückgewechselt werden zu *La*. In dem Fall wäre es eine **Bulerías** in La-Mayor.

Bulerías-Compás XI



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

i L' i L mL i L i L mL i L i L i L a m i R

T 6/8 8/4

A 2/2 2/2

B 0 2/2 0

Bulerías-Compás XII ist nur eine Vorübung zu den nachfolgenden Compás-Übungen. In der ersten Version, schlägt *i*, bis auf das letzte 8tel, nur ab und auf, wobei *a* mit einem *golpe* die Akzente markiert. In der zweiten Version schlägt *p* nur die Akzente zusammen mit einem *a*-Golpe und *i* hat in diesem Fall nur Begleitfunktion. Diese Technik wird *La Horquilla* genannt. *p* muß nicht unbedingt alle Saiten abschlagen, es reicht, wenn ⑤, ④ und ③ angeschlagen werden.

La Horquilla

Bulerías-Compás XII



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

i p i p i p i p i p

T 6/8 8/4

A 2/2 2/2

B 0 2/2 0

Bulerías-Compás XIII ist dieselbe Übung wie die vorhergehende, nur daß jetzt *i* auf Zählzeit 1, 2, 4, 5, 7 und 9 die 16tel nicht mehr abwärtsschlägt. Sollten dabei rhythmische Schwierigkeiten auftreten, so können anfangs die Abschläge imaginär ausgeführt werden, d. h. *i* schlägt abwärts, berührt aber dabei nicht die Saiten. *i* muß ja, um den nächsten Aufschlag zu machen, sowieso wieder abwärts gehen. Bei den Aufschlägen muß *i* nur die Diskantsaiten berühren.

Die zweite Anschlagversion ist schon eine spezielle Sache, für die es eigentlich keinen richtigen Grund gibt, aber, wenn sie locker von der Hand läuft, gut klingt. Die dritte Version ist wieder *horquilla*.

Bei nachfolgenden Übungen sollten die Fingersätze der Anschlagshand genauestens beachten werden. Oft ist auf den ersten Blick kein Unterschied festzustellen, aber bei längerer Übung und Gegenüberstellung der einzelnen *compáses*, sind diese kleine Nuancen sehr wohl zu hören.

Bulerías-Compás XIII



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

63 84 #

i ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↑

p p p i p p p i p p i p p p i p

p i i i p i i i p i i i p

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

T 63 84

A 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Bulerías-Compás XIV



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

63 84 #

↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓

p p p i p p p i p p i p p p i p

p i i i p i i i p i i i p

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

T 63 84

A 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Bulerías-Compás XV



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y

63 84

T 0 2 2 0 3 3 0 3 2 2 0 0

A 2 2 2 0 3 3 0 3 2 2 0 0

B 0 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0

i i m i i i

3 3

Bulerías-Compás XVI



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y

63 84

T 0 2 2 0 3 3 0 3 2 2 0 0

A 2 2 2 0 3 3 0 3 2 2 0 0

B 0 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0

i i m i i i i

3 3

Bulerías-Compás XVII



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y

63 84

T 0 2 2 0 3 3 0 3 2 2 0 0

A 2 2 2 0 3 3 0 3 2 2 0 0

B 0 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0

i m i i p p p p p p

3 3 3 3

Bulerías-Compás XVIII



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

3

i i m i i i p p i p

T A B

6 3 8 4

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

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

3

p i i p p p

T A B

6 3 8 4

3 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Diese Compás-Beispiele könnten unendlich fortgeführt werden. Nur ist es weniger motivierend, eben nur einzelne *compáses* zu üben. Obwohl ein guter *tocaor* sich dadurch auszeichnet, eine Vielzahl dieser Compás-Variationen abrufbereit zu haben.

Die vorhergehenden 18 *compáses* können nun in beliebiger Abfolge aneinandergereiht werden, oder besser gesagt, es kann mit ihnen improvisiert werden. Die Kunst besteht darin, sie richtig aneinanderzureihen und sie mit dem nötigen *aire* zu spielen. Darum empfehle ich nochmals, möglichst viele Gitarristen anhören, der eine oder andere *compás* wird bestimmt öfters zu hören sein, wenn es sich nicht gerade um Aufnahmen handelt, die in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts gemacht wurden.

pregunta - respuesta - desarrollo

Weitaus interessanter und abwechslungsreicher ist es, diese *compáses* mit *falsetas* zu mischen, obwohl es viele *tocaors* gibt, die durchaus nur mit *ritmo* das Publikum in ihren Bann ziehen und faszinieren können. Hierzu drei Beispiele, die durchaus aneinandergereiht werden können.

Columpio I (Bulerías) beginnt mit einer Zeile *Intro*, Zeile 2 und 3 ist quasi zum »eingrooven«, man könnte es auch das *temple* des Gitarristen bezeichnen, obwohl es diesen Ausdruck im *toque* nicht gibt. Zeile 4 bis 6 ist *ritmo*, der mit einem *cierre* endet.

Columpio I (Bulerías)



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

T
A
B

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

T
A
B

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

T
A
B

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

T
A
B

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

T
A
B

p

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

III. II. I.

T
A
B

Um den Aufbau einer klassischen *falseta* zu demonstrieren ist **Columpio II** (Bulerías) relativ einfach gehalten. Takt 3 und 4 ist die *pregunta* (Frage), Takt 5 und 6 die *respuesta* (Antwort) und Takt 7 bis 10 der *desarrollo* (Entwicklung). Der *desarrollo* sollte immer dieselbe Länge haben, wie *pregunta* und *respuesta* zusammen. Leider halten sich heute viele *tocaes* nicht mehr an diese Regel.

Interessant ist auch der rhythmische Ablauf. Während *pregunta* und *respuesta* in alternierenden $\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{4}$ -Takt ablaufen, wird der *desarrollo* im $\frac{3}{4}$ -Takt gespielt (siehe Fußrhythmik über der Notenzeile).

Columpio II (Bulerías)



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y y x y y x y x y x y

63/84

1

i m m i m m i i m i i i

T 63/84

A 0 2 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3

B 0 2 2 2 0

Pregunta

Respuesta

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y . x y y x y x y x y x y x y x y x y

III. I. III. I.

1 p m i i i p m i i i

T 5 5 3 3 0 2 2 2 5 5 3 3 0 2 2 2

A 1 3 1 0 1 3 1 0 1 3 1 0 1 3 1 0

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

Desarrollo

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y x y x y x y x y x y x y x y x y x y

III. I.

7 p p p p p p p p

T 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 3 0 2 2 2

A 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 0 0

B 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 0 0 0

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

11

T
A
B

Columpio III (Bulerías)



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

T
A
B

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

T
A
B

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

This system contains measures 12 through 11. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Above the staff, rhythmic patterns are indicated with 'x' and 'y' symbols. The guitar part is shown with a six-line staff, including fret numbers and a capo sign. The bass part is shown with a four-line staff, including fret numbers and a capo sign. The system concludes with a double bar line.

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

This system contains measures 12 through 11. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Above the staff, rhythmic patterns are indicated with 'x' and 'y' symbols. The guitar part is shown with a six-line staff, including fret numbers and a capo sign. The bass part is shown with a four-line staff, including fret numbers and a capo sign. The system concludes with a double bar line.

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

This system contains measures 12 through 11. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Above the staff, rhythmic patterns are indicated with 'x' and 'y' symbols. The guitar part is shown with a six-line staff, including fret numbers and a capo sign. The bass part is shown with a four-line staff, including fret numbers and a capo sign. The system concludes with a double bar line.

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

This system contains measures 12 through 11. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Above the staff, rhythmic patterns are indicated with 'x' and 'y' symbols. The guitar part is shown with a six-line staff, including fret numbers and a capo sign. The bass part is shown with a four-line staff, including fret numbers and a capo sign. The system concludes with a double bar line.