

RECITAL
EL PIANO EN EL CONTEXTO ACADÉMICO Y POPULAR

LUDWIN JAVIER SANABRIA RODRÍGUEZ

Cod. 2031512

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA

2014

**RECITAL
EL PIANO EN EL CONTEXTO ACADÉMICO Y POPULAR**

**LUDWIN JAVIER SANABRIA RODRÍGUEZ
Cod. 2031512**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

**DIRECTOR
NATALIA AVELLA RAMIREZ
Magister en pedagogía musical**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA**

2014

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por ser mi padre y mi madre, mi guía... Y por darme el talento y la posibilidad de vivir a plenitud la música.

A Irina Sachli... Mi maestra de piano...

Al gran maestro Blas Emilio Atehortúa... Quien me motivó y fué mi primera influencia en composición.

Al maestro Janusz Kopytko... La exigencia es parte de la excelencia.

Al maestro Carlos Acosta de Lima... Mi primera influencia de Jazz...

A todos los músicos que de una u otra forma hicieron aportes en mi crecimiento profesional.

Al maestro Libardo Barrero (Q.E.P.D), al señor Álvaro Mejía, a la señora Nohora Robayo y a todo el personal de Dirección Cultural UIS... Por toda la colaboración que me brindaron en el auditorio Luis A. Calvo mi segunda casa.

*A MI ESPOSA DERLY...
EL ÁNGEL QUE DIOS ENVÍÓ
PARA LLENAR MI VIDA.*

CONTENIDO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUCCIÓN | 17 |
| 1. GENERALIDADES | 18 |
| 1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA | 18 |
| 1.1.1 Pregunta problema | 20 |
| 1.2 OBJETIVOS..... | 20 |
| 1.2.1 Objetivo General..... | 20 |
| 1.2.2 Objetivos Específicos..... | 20 |
| 1.3 JUSTIFICACIÓN..... | 21 |
| 1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS | 23 |
| 2. MARCO REFERENCIAL..... | 26 |
| 2.1 MARCO DE ANTECEDENTES..... | 26 |
| 2.2 MARCO LEGAL..... | 27 |
| 2.3 MARCO CONCEPTUAL..... | 28 |
| 2.3.1 El Recital..... | 29 |
| 2.3.2 Música académica y música popular..... | 30 |
| 2.3.3 La Técnica Pianística..... | 32 |
| 2.3.4 La “Escuela” Popular de Piano..... | 34 |
| 3. ALGUNOS ELEMENTOS DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA | 37 |
| 3.1 POSTURA CORPORAL NATURAL..... | 38 |
| 3.2 PESO Y RELAJACIÓN | 40 |
| 3.3 DIGITACIÓN..... | 41 |
| 4. SOBRE EL USO DE LA TÉCNICA EN EL CONTEXTO POPULAR | 45 |
| 4.1 PLANTEAMIENTO PARA LA INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS TRASCENDENTALES DE LOS CONTEXTOS ACADÉMICO Y POPULAR EN EL PIANO..... | 48 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.2 GUÍA APLICADA POR EL AUTOR PARA LA INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS IMPORTANTES EN EL ESTUDIO INICIAL DEL PIANO DENTRO DE LOS CONTEXTOS MUSICALES ACADÉMICO Y POPULAR..... | 49 |
| 4.3 DIGITACIÓN DE ESCALAS..... | 50 |
| 4.3.1 Escalas Mayores..... | 51 |
| 4.3.2 Escalas Menores. | 55 |
| 4.3.3 Escala Cromática..... | 58 |
| 4.3.4 Escala Pentatónica Mayor y Menor | 59 |
| 4.3.5 Escala Blues. | 59 |
| 4.4 DIGITACIÓN DE ARPEGIOS MAYORES Y MENORES CON INVERSIONES | 61 |
| 4.5 ESCALAS MODALES (MODOS GRIEGOS) ESTRUCTURA Y DIGITACIÓN..... | 63 |
| 4.5.1 Digitación de Escalas Modales. | 65 |
| 5. ARMONÍA TONAL Y PROGRESIONES ARMÓNICAS | 69 |
| 5.1 PROGRESIONES ARMÓNICAS EN TONALIDAD MAYOR. DO MAYOR (C) | 70 |
| 5.2 PROGRESIONES ARMÓNICAS EN TONALIDAD MENOR: DO MENOR (CM) | 76 |
| 6. LA CLAVE EN EL CONTEXTO POPULAR..... | 83 |
| 6.1 ADAPTACIÓN RÍTMICA DE UNA CANCIÓN A LA CLAVE..... | 92 |
| 7. TUMBA'OS EN EL PIANO | 107 |
| 7.1 ARMONÍA (CIFRADO) EN LOS TUMBAOS..... | 108 |
| 7.1.1 Tumba'os para tonalidades mayores | 109 |
| 7.1.2 Tumba'os para tonalidades menores..... | 117 |
| 8. DEMOSTRACIÓN PRÁCTICA – RECITAL DE PIANO | 124 |
| 8.1 OBRAS A INTERPRETAR DEL CONTEXTO ACADÉMICO | 124 |
| 8.2 OBRAS A INTERPRETAR DEL CONTEXTO POPULAR..... | 124 |
| 9. CONCLUSIONES | 125 |
| 10. RECOMENDACIONES..... | 126 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 127 |
| ANEXOS..... | 130 |

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1. | Postura Corporal..... | 38 |
| Figura 2. | Postura de la muñeca y la mano | 39 |
| Figura 3. | Digitación para el piano | 42 |
| Figura 4. | Módulo de estudio a cuatro octavas para la digitación de la escala C mayor | 51 |
| Figura 5. | Digitación para la escala de Fa mayor (F) | 52 |
| Figura 6. | Digitación para la escala de Si mayor (B) | 53 |
| Figura 7. | Digitación escala Si bemol mayor (Bb) | 53 |
| Figura 8. | Digitación escala de Mi bemol mayor (Eb)..... | 54 |
| Figura 9. | Digitación escala de La bemol mayor (Ab). | 54 |
| Figura 10. | Digitación escala de Re bemol mayor (Db)..... | 54 |
| Figura 11. | Digitación escala de Sol bemol mayor (Gb)..... | 55 |
| Figura 12. | Digitación de la escala de La menor natural (módulo de estudio en cuatro octavas). | 56 |
| Figura 13. | Digitación de escala La menor armónica..... | 57 |
| Figura 14. | Digitación escala la menor melódica..... | 57 |
| Figura 15. | Digitación Escala Cromática | 58 |
| Figura 16. | Digitación 1, Escala pentatónica de Do mayor | 59 |
| Figura 17. | Digitación escala pentatónica de Do menor..... | 59 |
| Figura 18. | Digitación 1 para la escala Blues de Do. | 60 |
| Figura 19. | Digitación 2 para la escala Blues de Do. | 60 |
| Figura 20. | Digitación escala Blues de Do con notas adicionales..... | 60 |
| Figura 21. | Digitación del Arpegio Do Mayor (C) | 61 |
| Figura 22. | Digitación del Arpegio de Do menor. | 61 |
| Figura 23. | Digitación del Arpegio de Do Mayor (con Inversiones) | 62 |
| Figura 24. | Digitación de Arpeggios de Do menor (Cm) en inversiones. | 63 |

| | | |
|------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 25. | Tabla estructural Modos Griegos..... | 65 |
| Figura 26. | Digitación para la escala modal de Do Jónico | 65 |
| Figura 27. | Digitación para la escala modal de Re Dórico. | 66 |
| Figura 28. | Digitación para la escala modal de Mi Frigio. | 66 |
| Figura 29. | Digitación para la escala modal de Fa Lidio. | 67 |
| Figura 30. | Digitación para la escala modal de Sol Mixolidio. | 67 |
| Figura 31. | Digitación para la escala modal de La Eólico. | 68 |
| Figura 32. | Digitación para la escala modal de Si Locrio. | 68 |
| Figura 33. | Progresión armónica (I - V - I)..... | 70 |
| Figura 34. | Progresión armónica (I - IV - I)..... | 70 |
| Figura 35. | Progresión armónica (I - IV menor - I)..... | 71 |
| Figura 36. | Progresión armónica (II - V7- I)..... | 71 |
| Figura 37. | Progresión armónica (I - VI - II - V) | 71 |
| Figura 38. | Progresión armónica (I - VI mayor - II - V7) | 72 |
| Figura 39. | Progresión armónica (I - VI- II mayor - V7) | 72 |
| Figura 40. | Progresión armónica (I - III -VI- II - V7)..... | 72 |
| Figura 41. | Progresión armónica (I - II - III - IV - V - VI - VII - I)..... | 73 |
| Figura 42. | Progresión armónica (I - III - III b - II - V)..... | 73 |
| Figura 43. | Progresión armónica (I - V ⁶ - VI ⁷ - I ^{6/4} - IV - I ⁶ - V ^{6/4} - I) | 73 |
| Figura 44. | Progresión armónica (I - V ⁶ - IV ⁶ - I ^{6/4} - V ² - I ⁶ - V ^{6/4} - I) | 74 |
| Figura 45. | Progresión armónica (I - V ⁶ - IV ⁶ - I ^{6/4} - V ² - I ⁶ - IIb9 - I)..... | 74 |
| Figura 46. | Progresión armónica (I - II mayor 7 - IV menor - I)..... | 74 |
| Figura 47. | Progresión armónica (I - V menor 7 - I 7 - IV)..... | 75 |
| Figura 48. | Progresión armónica (I - VII ^b - IV - V)..... | 75 |
| Figura 49. | Progresión armónica (I - V mayor - I) | 76 |
| Figura 50. | Progresión armónica (I - V menor - I)..... | 76 |
| Figura 51. | Progresión armónica (I - IV mayor - I) | 77 |
| Figura 52. | Progresión armónica (V mayor - IV - V mayor) | 77 |
| Figura 53. | Progresión armónica (II - V dominante 7 - I) | 77 |
| Figura 54. | Progresión armónica (I - IV mayor - II7 -V dominante 7) | 77 |

| | | |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 55. | Progresión armónica (I – IV – VII – III – VI7 – II7 – V dominante 7 – I) | 78 |
| Figura 56. | Progresión armónica (I – VI – II dominante 9 – V dominante 7) | 78 |
| Figura 57. | Progresión armónica (I – III - VI – II – V7) | 79 |
| Figura 58. | Progresión armónica (I – II - III – IV – V menor - VI – VII – I) | 79 |
| Figura 59. | Progresión armónica (I – II menor – III ^{#5} – IV mayor – V mayor – VI – VII – I) | 79 |
| Figura 60. | Progresión armónica (I – II – III ^{#5} – IV – V mayor - VI – VII – I) | 80 |
| Figura 61. | Progresión armónica (I – III – II mayor 7 – V) | 80 |
| Figura 62. | Progresión armónica (I – VII – VI – V dominante 7) | 80 |
| Figura 63. | Progresión armónica (I – VII – VI – VII) | 81 |
| Figura 64. | Progresión armónica (I – V ⁶ – VI – I ^{6/4} – IV – I ⁶ – V ^{6/4} – I) | 81 |
| Figura 65. | Progresión armónica (I – V ⁶ – IV ⁶ – I ^{6/4} – V ² – I ⁶ – II ^b Dominante 7 – I) | 81 |
| Figura 66. | Progresión armónica (I – II ² – IV ^{6/4} – I) | 82 |
| Figura 67. | Progresión armónica (I – V ^{b5} 7 – I dominante 7 – IV) | 82 |
| Figura 68. | Notación escrita de la clave 3 – 2: | 83 |
| Figura 69. | Notación escrita de la clave 2 - 3: | 84 |
| Figura 70. | Fragmento canción Lágrimas negras con clave 2 – 3 (forma correcta) | 85 |
| Figura 71. | Fragmento canción Lágrimas negras con la “clave cruzada” (forma errónea) | 86 |
| Figura 72. | Fragmento canción Pare Cochero Clave 2 – 3 (forma correcta) | 86 |
| Figura 73. | Fragmento canción Pare cochero con la “clave cruzada” | 87 |
| Figura 74. | Fragmento Canción Cali ají en clave 3 - 2. (Forma correcta) | 87 |
| Figura 75. | “Fragmento de la canción Cali ají en clave cruzada. (Forma incorrecta) | 88 |
| Figura 76. | Fragmento de la canción Cali Pachanguero en clave 3 – 2 (forma correcta) | 88 |

| | | |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 77. | Fragmento de la canción Cali Pachanguero en “clave cruzada” (forma incorrecta) | 89 |
| Figura 78. | Partitura: Fragmento de la canción Cali ají Score Sección vientos en clave 3-2 | 90 |
| Figura 79. | Score sección vientos introducción de la canción Cali ají Clave 3 - 2 | 91 |
| Figura 80. | Paso 1 Melodía completa escrita en el primer sistema..... | 94 |
| Figura 81. | Paso 1 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves | 95 |
| Figura 82. | Paso 2 Clave 2 - 3 escrita en el segundo sistema. Canción Autumn Leaves | 96 |
| Figura 83. | Paso 2 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves | 97 |
| Figura 84. | Paso 3 - Adaptación rítmica de la melodía Autumn Leaves a la clave 2 - 3. | 98 |
| Figura 85. | Paso 3 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves | 99 |
| Figura 86. | Paso 4, melodía y Clave 3 – 2 escrita en el segundo sistema. Canción Autumn Leaves | 100 |
| Figura 87. | Paso 4 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves | 101 |
| Figura 88. | Paso 5 - Adaptación rítmica de la melodía de la canción Autumn Leaves a la clave 3 - 2. | 102 |
| Figura 89. | Paso 5 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves | 103 |
| Figura 90. | Resultado – Adaptación de la canción Autumn Leaves en clave 3 – 2 seleccionada por el autor. | 105 |
| Figura 91. | Resultado – Adaptación de la canción Autumn Leaves en clave 3 – 2 Hoja 2 | 106 |
| Figura 92. | Tumba’o # 1 Do mayor (C) | 109 |
| Figura 93. | Tumba’o # 2 en Do mayor (C) | 111 |
| Figura 94. | Tumba’o # 3 en Do mayor (C). | 111 |
| Figura 95. | Tumba’o # 4 en Do mayor (C). | 112 |
| Figura 96. | Tumba’o # 5 en Do mayor (C) | 112 |
| Figura 97. | Tumba’o # 6 en Do mayor (C) | 113 |

| | | |
|-------------|-------------------------------|-----|
| Figura 98. | Tumba'o # 7 en Do mayor (C). | 113 |
| Figura 99. | Tumba'o # 8 en Do mayor (C). | 114 |
| Figura 100. | Tumba'o # 9 en Do mayor (C). | 115 |
| Figura 101. | Tumba'o # 10 en Do mayor (C). | 115 |
| Figura 102. | Tumba'o # 11 en Do mayor (C). | 116 |
| Figura 103. | Tumba'o # 12 en Do mayor (C). | 116 |
| Figura 104. | Tumba'o # 13 en Do mayor (C). | 117 |
| Figura 105. | Tumba'o # 1 en Do menor (Cm). | 117 |
| Figura 106. | Tumba'o # 2 en Do menor (Cm). | 118 |
| Figura 107. | Tumba'o # 3 en Do menor (Cm). | 118 |
| Figura 108. | Tumba'o # 4 en Do menor (Cm) | 119 |
| Figura 109. | Tumba'o # 5 en Do menor (Cm) | 119 |
| Figura 110. | Tumba'o # 6 en Do menor (Cm) | 120 |
| Figura 111. | Tumba'o # 7 en Do menor (Cm). | 120 |
| Figura 112. | Tumba'o # 8 en Do menor (Cm) | 121 |
| Figura 113. | Tumba'o # 9 en Do menor (Cm) | 121 |
| Figura 114. | Tumba'o # 10 en Do menor (Cm) | 122 |
| Figura 115. | Tumba'o # 11 en Do menor (Cm) | 122 |
| Figura 116. | Tumba'o # 12 en Do menor (Cm) | 123 |
| Figura 117. | Tumba'o # 13 en Do menor (Cm) | 123 |

LISTA DE ANEXOS

| | |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| ANEXO A. Preludio y Fuga en E mayor N9 BWV 854 Libro I. | 130 |
| ANEXO B. Estudio No. 24 en C menor del OP. 25 No. 12 | 134 |
| ANEXO C. Portraid of Stranger..... | 140 |
| ANEXO D. Caribe | 141 |

RESUMEN

TITULO: EL PIANO EN EL CONTEXTO ACADEMICO Y POPULAR *

AUTOR: LUDWIN JAVIER SANABRIA RODRÍGUEZ **

PALABRAS CLAVES: Música académica, música popular, tumba'o, clave, latin jazz, jazz, blues, metodología, digitación.

CONTENIDO: En el presente trabajo de investigación -para optar al título de Lic. en Música- se propone dilucidar las características y temáticas más pertinentes a la hora de abordar la interpretación del piano y la formación musical de un aprendiz teniendo en cuenta los aspectos académicos y populares de la música, congregando en un todo integral la versatilidad de la música popular y el virtuosismo a la hora de interpretar música académica, fomentando en el interesado con demostraciones vívidas que su desempeño como músico, pedagogo e interprete dependen de su disciplina, de la contextualización y la pertinencia de su estudio sea metodológico académico o autodidacta.

Parte esencial para el desarrollo de este proyecto fue la vivencia propia del autor, en primer lugar como participante de la música popular debido a su desarrollo en la escena local y en segundo lugar las investigaciones pertinentes en que se vio involucrado a la hora de decidir empezar y cursar su carrera como músico profesional en la academia. Su incursión en la carrera de Lic. en Música en la Universidad Industrial de Santander que posteriormente potencializo su idiosincrasia musical y le motivo a desarrollar este proyecto en aras de compartir la metodología que tanto le ayudo con los demás músicos tanto populares como compañeros de la academia.

*Trabajo de Grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes - Música. Director: Natalia Avella

ABSTRACT

TITLE: THE PIANO IN THE CONTEXT ACADEMIC AND POPULAR *

AUTHOR: LUDWIN JAVIER SANABRIA RODRÍGUEZ **

KEY WORDS: Classical music, popular music, tumba'o, key, latin jazz, jazz, blues, methodology, fingering.

CONTENIDO: This research project, a requirement for graduating as a Musician BFA, aims to decipher the most important characteristics and issues of piano interpretation and learning by students. I took into account the academic and popular music aspects, joining in an integral whole the versatility of popular music with the interpretative virtuosity of academic music. With this, I promote in the reader, with lively music, that the performance of the musician, pedagogue, and executer depend on discipline, the contextualization, and the pertinence of his or her study, even if the study is methodological, academic, or autodidactic.

The life experiences of the author were key for the development of this project, first as a participant of popular music performances in a familiar context, his development in the local music scene, and second, the researches related to the topic that were met when deciding to start and continue the academic musician career. It is remarkable in this process the enrollment in the BFA in Music at Universidad Industrial de Santander, which stimulated my musical idiosyncrasy and motivated me to develop this project, intending to share with other academic or popular musicians the methodology that has contributed so much to me in my musical training.

* Work Degree

** Faculty of Humanities School of Arts - Music. Director: Natalia Avella

INTRODUCCIÓN

«“Hacer música, comprenderla y disfrutarla a través del piano” es la meta que persigue el futuro pianista para hacer de aquello su profesión, su forma de sustento, su arte y su vida misma»

La evolución de la técnica pianística ha estado marcada a través de la historia por diferentes escuelas y metodologías derivadas de los más grandes exponentes. Por ejemplo La Escuela Vienesa fundada por Wolfgang Amadeus Mozart tiene como característica principal desarrollar un toque liviano, igualdad, pureza y ligereza en el sonido. Las características anteriores contrastan con la escuela Inglesa fundada por Muzio Clementi, que sugiere un toque más pesado, brillante y potente que da como resultado un sonido más fuerte.

Del mismo modo, en el estudio del piano más precisamente en Latinoamérica existen procesos de aprendizaje totalmente distanciados y con diferencia de opiniones que buscan un mismo objetivo: “hacer música”. Tal es el caso del pianista empírico que se desarrolla en el contexto de música popular (con su infinidad de estilos) y por otra parte el pianista de escuela que se desarrolla en el contexto de música académica. Este es tal vez un camino trazado por la casualidad o por las circunstancias sociales en las que el aprendiz de piano se desarrolle. Lo verdaderamente importante es tener las herramientas apropiadas de cada contexto para lograr múltiples competencias y la versatilidad que le permita al ejecutante desarrollarse y desenvolverse en un medio musical global y cambiante.

Este trabajo está basado en la experiencia personal del autor, un músico que inicia su aprendizaje en el contexto de la música popular y posteriormente toma la decisión de iniciar su formación musical a nivel profesional sin dejar a un lado su desempeño como pianista popular.

1. GENERALIDADES

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Al hablar de formación musical a temprana edad, es posible encontrar procesos que se desarrollan en academias o instituciones constituidas para tal fin. Otros procesos se llevan a cabo de manera autodidacta por el interesado utilizando como medios: la observación, la imitación y las TIC (tecnologías de información y comunicaciones).

Ahora bien, los procesos autodidactas se enfocan principalmente en la ejecución de repertorio seleccionado de acuerdo al gusto del interesado, que generalmente corresponde a piezas de música popular o comercial. Es importante reconocer que durante ese entrenamiento musical realizado de manera autodidacta o empírica, se generan resultados muy interesantes en lo que se refiere al desarrollo del sentido rítmico, melódico y armónico del aprendiz. Muchos de estos apasionados por la música deciden posteriormente desempeñarse como profesionales y optan por vincularse a programas de pregrado que les permitan validar sus conocimientos y talentos con un título profesional. Es aquí donde se generan situaciones que resultan paradójicas. Tal es el caso del estudiante que ejecuta con habilidad un instrumento sin saber leer una sola nota en el pentagrama, o bien el estudiante que reconoce los distintos intervalos melódicos y/o armónicos escuchados en una clase de teoría y solfeo, pero no conoce sus nombres o cómo se escriben; estos son apenas algunos entre muchos ejemplos que se podrían enunciar.

Cuando se realiza este proceso invertido de aprendizaje, enfocado solo en el entrenamiento auditivo sin conocimiento técnico o teórico, se hace necesario para el estudiante empezar de cero en la educación básica musical.

Por esta razón en una carrera de pregrado donde se supone debería tener conocimientos musicales se ve en la necesidad de aprender conceptos como: notación musical, armonía, contrapunto, y solfeo entre otros.

Así, frente a este nuevo panorama, el estudiante se siente frustrado por tener que devolverse a lo que debería ser en realidad el inicio de su aprendizaje. Por supuesto, para los docentes esto también representa un reto en la pedagogía musical, pues surge el interrogante ¿Cómo formar técnica y académicamente a un músico autodidacta?

Para el estudiante, afrontar este nuevo proceso representa el aprendizaje de conceptos totalmente nuevos, desaprender las “manías” y reaprender desde la técnica. El camino del aprendizaje académico después de un aprendizaje autodidacta en la música no resulta fácil, muy pocos logran integrar los conocimientos empíricos y académicos de una forma funcional, en cambio son muchos los que desertan y deciden continuar desenvolviéndose como músicos sin título profesional.

En el ámbito musical se encuentran distintas apreciaciones. Por ejemplo, un músico empírico rechaza la academia y la técnica, por considerarla “aburrida y fría”, mientras que un músico académico cuestiona la calidad interpretativa y técnica de un músico autodidacta, pues supone que la ejecución de la música “popular” es poco evolucionada en lenguaje y refinamiento musical.

El presente proyecto ha sido motivado a partir de la vivencia del autor, un músico autodidacta de amplia experiencia que decidió formarse profesionalmente como Licenciado en Música, y que durante su proceso de aprendizaje como “pianista académico”, encontró que ambos contextos tienen aportes significativos, que al potencializarlos dan como resultado un músico integral, capaz de entender, conceptualizar e interpretar técnicamente música erudita y/o popular en el piano,

además de desarrollar otras importantes capacidades musicales como las de realizar conciertos, transcripciones, arreglos, adaptaciones, y la formación o dirección de grupos y ensambles musicales.

1.1.1 Pregunta problema ¿En los programas de formación musical universitarios se tienen en consideración los pre-saberes de sus aspirantes en aras de lograr una educación musical más integral?

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo General. Realizar un recital de piano con repertorio académico y popular donde se puedan evidenciar recursos técnicos aplicables para ambos contextos, que a partir de la integración aporten versatilidad en la formación pianística del ejecutante.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Presentar un recital de piano con repertorio de los contextos musicales académico y popular.
- Socializar mediante una exposición magistral el trabajo escrito.
- Identificar y presentar algunas de las falencias que se encuentran comúnmente en el pianista con formación exclusivamente académica y viceversa en el ejecutante de piano popular.
- Presentar algunos de los elementos técnicos más relevantes en el estudio académico del piano y que resultan importantes para el ejecutante de música popular.

- Exponer conceptos de vital importancia en la ejecución del piano dentro del contexto de música popular (progresiones armónicas, la clave y tumba'os).
- Resaltar la importancia de la técnica pianística como herramienta eficaz en el desarrollo del pianista integral.
- Proponer una metodología de estudio que permita integrar elementos importantes de la música académica y popular en el estudio diario del piano.
- Motivar al ejecutante de piano popular para que emprenda su formación académica profesional en aras de mejorar significativamente su calidad interpretativa.
- Motivar al pianista con formación académica para que se interese en el aprendizaje de la música popular fomentando así la conservación cultural.
- Resaltar la importancia del recital como estrategia de motivación para el desarrollo del músico integralmente.

1.3 JUSTIFICACIÓN

El Piano es un instrumento que ha logrado un alto desarrollo técnico a través de la historia. Su versatilidad le ha permitido estar presente en gran parte de la música de diferentes culturas, por lo que hoy se puede hablar del piano tanto en el contexto académico como en el contexto popular. Cada uno de estos se ha desarrollado de manera independiente, a pesar de que uno podría complementarse con el otro. Basta con analizar algunas composiciones para piano en las cuales compositores eruditos se basaron en estilos populares o realizaron música popular con elementos académicos notoriamente definidos.

Es claro que *Béla Bartók cimentó gran parte de su obra en la música folclórica y otros grandes compositores como *Frédéric Chopin, hicieron música popular con altos niveles de erudición. Estos compositores tomaron elementos académicos y populares, que a través de sus obras se convirtieron en un gran legado pianístico para la humanidad.

Es natural encontrar planteamientos en la música académica y popular que parecen contradictorios, y que han llevado a músicos académicos a rechazar la música popular así como a músicos populares a rechazar la música de academia. Como ejemplo de lo anterior, la academia ha considerado la *técnica* como el medio para la correcta ejecución instrumental, y a partir de este planteamiento ha proyectado el instrumento musical como una extensión del cuerpo. En contraste, en la formación empírica se podría decir que lo más importante es hacer música, sin importar la correcta utilización del cuerpo como medio para tal fin, pues como dicen algunos “Desde que suene bien, no importa cómo se toque”.

Existen pianistas con formación académica profesional que optaron por la ejecución de música popular en un alto nivel. Se puede mencionar *grosso modo* a Herbie Hancock, Chucho Valdés y Michel Camilo. Si se analizan estos grandes pianistas, se podría afirmar que al integrar conceptos académicos y populares junto a la investigación, es posible desarrollar una estética y/o estilo musical propio, características importantes para consolidar una exitosa carrera artística.

En América Latina la música hace parte de la cotidianidad, pues está presente en casi todos los sucesos sociales como celebraciones, actos culturales y demás. Podemos decir entonces que la sociedad requiere músicos integrales para el desarrollo laboral. En este escenario, se presentan situaciones en las que el pianista debe saber interpretar una obra erudita con el apoyo de la partitura, pero también en su entorno laboral o en la más simple reunión de amigos, debe contar

con las herramientas necesarias para acompañar “a oído” una canción popular. Si un pianista decide ser un músico integral y busca optimizar su desempeño artístico en ambos contextos, éste proyecto le será útil como punto de partida con elementos de base importantes para tal fin.

1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente proyecto se desarrolló a partir de cinco etapas:

Etapa 1. Documentación y sistematización. Esta etapa correspondió a la búsqueda, lectura y sistematización de la información relevante para el desarrollo del proyecto.

Etapa 2. Selección del repertorio. Se procedió a seleccionar las obras de música erudita y música popular que servirían para cumplir con los objetivos propuestos. Para la selección de las obras a interpretar, se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos:

En el contexto académico:

- Obras importantes en la formación de un pianista erudito y que se ajusten al nivel de formación del autor del proyecto.
- Obras de lenguaje compositivo diferente entre sí.
- Obras que permitan mostrar fácilmente, diferentes aspectos técnicos e interpretativos exigidos en la formación profesional del pianista.

En el contexto popular:

- Composiciones de reconocimiento internacional.
- Composiciones que integren elementos del jazz, la salsa y el latin jazz.
- Composiciones con nivel de dificultad que requieran la aplicación de la técnica pianística académica, para su correcta interpretación.
- Composiciones que se ajusten al nivel de formación del autor del proyecto.

Etapas 3. Estudio de repertorio para el recital

En esta etapa se llevó a cabo el proceso de reconocimiento, lectura, digitación, estudio, análisis y memorización de las obras eruditas y composiciones populares a interpretar en el recital.

En el contexto docto, se tuvo en cuenta los aspectos técnicos e interpretativos aprendidos por el autor durante la carrera de Licenciatura en música en la cátedra de piano principal.

Por otra parte en el contexto de música popular, el autor aplica los conocimientos adquiridos con la praxis del piano desde su niñez, en su desempeño laboral como pianista acompañante y durante su formación como pianista profesional, apoyado en investigaciones individuales, lecturas, conciertos, talleres, ensayos y *Jam session*[∇], escenarios propios del ámbito popular. Los arreglos de estas composiciones, así como la dirección de los músicos acompañantes fue realizada por el autor.

[∇] Una *jam session* es un encuentro informal de improvisación musical. La definición clásica de una *jam session* se debe a George Frazier: *Una reunión informal de músicos de jazz, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute música no escrita ni ensayada.*

Etapa 4. Muestras Previas. A esta etapa corresponde la realización de muestras musicales del repertorio seleccionado en diferentes escenarios, con el fin de adquirir experiencia en el manejo del público y madurar las obras del programa.

Etapa 5. Socialización. Corresponde al momento final de del proyecto, en el que se presentaran los resultados de la siguiente manera:

- Recital.

- Exposición teórica donde se resaltara la importancia de diversos elementos de cada contexto, sugeridos para la formación de un pianista integral.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 MARCO DE ANTECEDENTES

En la búsqueda de antecedentes se recurrió principalmente al catálogo bibliográfico de la biblioteca de la Universidad Industrial de Santander. Allí fueron revisados los proyectos de grado realizados por los hoy licenciados en música graduados de la Escuela de Artes – Música.

Como resultado de esta búsqueda, se puede citar como antecedente, el proyecto denominado “*Dos facetas de la ejecución e interpretación del saxofón basadas en la música académica y popular*”, realizado por Hermes Joel Santos Restrepo en el año 2008. Este trabajo presenta el contexto académico y popular a través de un recital de saxofón en cuyo programa incluye obras de ambos géneros y plantea como objetivo principal “Desarrollar criterios técnicos e interpretativos que permitan dar una mayor aproximación a la ejecución e interpretación de cada obra de acuerdo con los requerimientos que hacen parte de su contexto”¹. Pero aun cuando se pretendió abordar los dos contextos (el académico y el popular), no establece elementos resultantes de la integración de los mismos.

Existen otros proyectos que tienen como objetivo principal la realización de recitales de piano, en estos sólo se efectuó el estudio, análisis y presentación de obras del contexto académico, por esta razón no son tomados como antecedentes relevantes para el desarrollo de este proyecto.

¹ SANTOS, Hermes Joel. *Dos facetas de la ejecución e interpretación del saxofón basadas en la música académica y popular*. Proyecto de grado como requisito para optar al título de Licenciado en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Escuela de Artes – Música, 2008. p. 6.

2.2 MARCO LEGAL

El presente proyecto reconoce como marco legal, lo expuesto a partir de la Constitución Nacional, la Ley 397 de 1997 y el pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales de las naciones unidas para los derechos humanos.

De la Constitución Nacional², es importante destacar los artículos 70,71 y 72 mediante los cuales, el Estado Colombiano se compromete a fomentar las diversas manifestaciones culturales en el país para todas las personas, sin ningún tipo de discriminación. Así mismo, determina que los planes de desarrollo económico y social de los diferentes entes territoriales deben incluir y fomentar las expresiones artísticas y culturales así como incentivar a las personas o instituciones que tengan dicho objetivo cultural.

Por otra parte, la Ley 397 de 1997³, reconoce las diferentes manifestaciones culturales existentes en Colombia y define cultura como: el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales, que caracterizan a los grupos humanos y que comprende más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores tradiciones y creencias.

Desde lo internacional, el pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales, reconoce que toda persona tiene derecho a “participar en la vida cultural”⁴ y los estados se comprometen a difundir y desarrollar las diferentes

² COLOMBIA. ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE. Constitución Política de Colombia. (1991). [En línea]. Bogotá, D.E., Ministerio de Cultura. Sine facta. Pág. 12. [citado 2013-08-08]. Disponible en Internet: <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=6545#>

³ COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. LEY GENERAL DE CULTURA. Ley 397. (7, Agosto, 1997). Por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. [En línea]. Bogotá, D.E., Ministerio de Cultura. Sine facta. Disponible en Internet: http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa_Conceptos_Comite_Tecnico/ley%20397%20de%201997.pdf

⁴ OFICINA DEL ALTO COMISIONADO PARA LAS NACIONES UNIDAS PARA LOS DERECHOS HUMANOS. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.). [En línea]. Sine facta. [citado 2013-08-08]. Disponible en: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/cescr.htm>

expresiones culturales y a respetar la libertad para la actividad creadora del arte en cualquiera de sus manifestaciones.

Finalmente, a nivel institucional, se cita el Acuerdo N° 004 del 2007 emitido por el Consejo Superior, mediante el cual se modifica el Reglamento Académico Estudiantil de Pregrado, en su “Título V, Capítulo IX Del Trabajo de Grado”. En este documento se establece como modalidad de trabajo de grado la creación artística y lo define como:

“Una experiencia académica desarrollada por estudiantes del área artística, que les permite expresar sus habilidades y talentos mediante un lenguaje personal a partir del cual generan su propia obra y la presentan al público.

El trabajo implica asimismo, la responsabilidad profesional del proceso de exhibición o socialización en relación consigo mismo, con el espacio y con la sociedad; demostrando además, sus capacidades argumentativas y conceptuales frente a su obra y el contexto artístico general”⁵.

2.3 MARCO CONCEPTUAL

Dada la naturaleza de este proyecto, el marco conceptual se desarrolla a partir de cuatro conceptos fundamentales, así:

- Recital
- Música académica y música popular
- La técnica pianística
- La “escuela” popular de piano

⁵ UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER. Acuerdo No. 004 de 2007 (Febrero 12) Por el cual se modifica el Reglamento Académico Estudiantil de Pregrado, en su Título V, Capítulo IX “Del Trabajo de Grado”. [En línea]. [citado 2013-08-08]. Disponible en: <http://www.uis.edu.co/webUIS/es/trabajosdegrado/documentos/ACUERDO%20SUPERIOR%20004%202007%20COMPLETO.pdf>

2.3.1 El Recital. El diccionario de la real academia de la lengua española define el recital como un “concierto compuesto de varias obras ejecutadas por un solo artista en un mismo instrumento”⁶. El programa que se ejecuta es el resultado de un proceso de selección, análisis y montaje, que exige al instrumentista poner en manifiesto no sólo sus habilidades musicales, sino también su desarrollo intelectual, estético, físico y emocional.

Así pues, durante la formación como instrumentista, el músico dedica muchas horas diarias de su vida al estudio técnico del instrumento como también al estudio de distintas obras específicas. Este estudio no se hace solamente para el desarrollo personal y musical, pues parte del oficio del músico es hacer música y ponerla en escena al servicio de la sociedad. En cada recital, el artista presenta además, todo su universo humano y estético, su trascendentalidad, de manera que la exigencia que conlleva la realización de éstos, permite que el músico se forme integralmente, dado que además de su preparación musical, que contiene la técnica instrumental, el conocimiento de las obras, los compositores, los estilos, las épocas, entre otros; debe prepararse para interpretar y llevar su música al público, dominando a la perfección el instrumento y con él, el escenario.

En coherencia con lo anterior, el recital se constituye en un elemento fundamental para la formación del instrumentista y termina siendo el espacio en el que se transmite un mensaje estético-musical con la identidad propia del artista, permitiéndole a la vez consolidar y socializar su lenguaje musical, su vida en escena.

De la misma manera, el recital permite vincular la música directamente proporcional al desarrollo cultural de las sociedades, pues por medio de éste, se transmite al oyente, conceptos históricos, estéticos y musicales, que forman

⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario. Vigésimosegunda edición. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/>

públicos exigentes y con un sentido estético progresivamente más preparado para la apreciación del arte.

2.3.2 Música académica y música popular: La música en sí misma es una forma de expresión de los seres humanos que podría considerarse una organización estética de sonidos. A pesar de que la palabra música denota un mismo arte, ésta ha sido objeto de división en distintas categorías que principalmente, hacen referencia al lenguaje compositivo, la función social y su nivel de difusión o divulgación. Hoy, tales categorías permiten escuchar términos como música académica, popular y folclórica entre otras.

A lo largo de la historia, la música académica se ha denominado de diferentes formas: música clásica, docta, culta, erudita, son tan solo algunos ejemplos. El primero de los términos es el más común, sin embargo, es erróneo usarlo, pues hace referencia a la música de un periodo de la historia de las artes: “El clasicismo”. Los demás términos tienen una connotación principalmente académica, pues si se recurre a sus definiciones, es docto quien “(...) a fuerza de estudios ha adquirido más conocimientos que los comunes u ordinarios (...)”⁷ es culto quien ha sido “(...) dotado de las calidades que provienen de la cultura o instrucción (...)”⁸ y, es erudito, quien ha sido “(...) instruido en varias ciencias, artes y otras materias (...)”⁹. Conforme a lo anterior, la música docta, culta o erudita, es aquella que “(...) implica consideraciones estructurales y teóricas avanzadas, así como una tradición musical escrita bajo las normas y parámetros de la composición.”¹⁰

⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario. Vigésimosegunda edición. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/>

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ PAJARES ALONSO, Roberto L. Historia de la música en 6 bloques, Vol. 1. España: Editorial Visión Libros, 2010. p. 2

En la historia, cuando los compositores eruditos creaban su obra, no existían las categorías que hoy tiene la música, ellos escribían música para la iglesia, las altas cortes, las artes escénicas y demás, pero también lo hacían para su entorno socio-cultural y para acompañar celebraciones o acontecimientos importantes sin ningún interés académico.

Por otra parte, el término “música popular” se refiere a aquella música que también nace con la necesidad de expresión de una sociedad y “(...) cobija sectores más amplios pero no necesariamente representa o expresa el modo de sentir de un grupo.”¹¹ Por su parte, Ángel Luis Olmeda¹² advierte que la música popular involucra elementos culturales, políticos, sociales, históricos, tecnológicos y está directamente relacionada con la producción y el consumo.

Ahora bien, también podría afirmarse que, con el surgimiento de la imprenta, el fonógrafo, la llegada de la radio, la televisión, el cine y el internet, han surgido otras categorías que probablemente no fueron denominadas por músicos sino por personas pertenecientes a la llamada *industria de la música*. Tales categorías vinculan términos como música comercial, electrónica, tradicional, chill out o lounge, de baile, incidental (para cine y televisión), que hacen parte del concepto de entretenimiento musical.

Algunos músicos empíricos o autodidactas definen la música popular como un medio de sustento o diversión que hace parte del consumo de las masas y que no necesita de una formación erudita para ser escrita o interpretada, pues consideran que es del sentir del pueblo y que se aprende con el uso del oído y la intuición para su ejecución.

¹¹ ESCOBAR, Luis Antonio. La música en Cartagena de Indias. [En línea] Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Consultado el 12 de Agosto de 2013. Disponible en: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/folpopu.htm#LO_FOLCLORICO_Y_LO_POPULAR

¹² OLMEDA, Luis Ángel. ¿Qué es música popular y cómo la definimos? [En línea] Consultado el 13 de Agosto de 2013. Disponible en: http://kalathos.metro.inter.edu/Num_10/Que_es_Musica.pdf

Ya que la música en el contexto popular hace referencia a infinidad de estilos musicales, vale la pena aclarar que en este proyecto el autor expone elementos para el aprendizaje de LATIN JAZZ y la SALSA en el piano como dos estilos de su preferencia, que además integran varios de los aspectos importantes en el desarrollo de un músico popular, lo cual no quiere decir que son los únicos estilos que hacen parte de este contexto.

2.3.3 La Técnica Pianística. La técnica instrumental es planteada como el medio para hacer música mejorando la calidad y los recursos interpretativos del ejecutante. Al intentar definir este concepto, Narejos menciona que ésta se refiere a las destrezas que le permiten la adecuación de los medios físicos a la traducción del mensaje musical contenido en una partitura.¹³

Por su parte, Chuan C. Chang dice: “Técnica es la habilidad de ejecutar millones de pasajes pianísticos diversos; por tanto no es una destreza, sino un agregado de muchas habilidades.”¹⁴ En este sentido, puede afirmarse que la técnica pianística es el medio que le permitirá al intérprete sentir el instrumento como una extensión de su cuerpo, con el fin elevar su calidad y versatilidad interpretativa.

Además de esto, se habla también de *escuelas*, que han tenido sus inicios con los compositores e intérpretes desde el surgimiento de los instrumentos musicales. Éstas se han ido consolidando para desarrollar todo el potencial humano en la ejecución de un instrumento musical, teniendo como fundamentos la implementación de ejercicios, métodos, estudios y obras que permitirán optimizar el desempeño musical.

¹³ NAREJOS, Antonio. Teoría y práctica de la ejecución pianística. En: Revista de la Lista electrónica Europea de Música en la Educación. nº 1. [En línea] Citado el 20 de Agosto de 2013. Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/narejos98.pdf>

¹⁴ CHANG, Chuan C. Fundamentos del Estudio del Piano. 2a Edición. North Charleston: Booksurge Llc, 2007. p. 10

En cuanto al estudio del piano, existen diferentes escuelas como La Lisztiana, La Rusa Moderna, La Rusa Independiente, La Alemana, La Checa, La de Theodor Leschetitzky, La Española, La Centroeuropea, La Francesa, La Escuela Italiana, La Polaca, La Escuela Inglesa, La Norteamericana, La Cubana, La Brasileira, La Escuela Argentina, entre otras, que cuentan cada una de ellas con su propia metodología y filosofía e ideología.

Amanda Judith Alba González, después de analizar la obra del pianista, pedagogo y compositor español Alberto Jonás, concluye que su planteamiento hace referencia a lo que podría denominarse una “Técnica Integral”¹⁵ es decir, la unión de factores mecánicos e intelectuales, así como también la asociación de elementos físicos, emocionales y creativos que requiere la formación de un intérprete junto con su salud física y mental, apartándose de la “Vieja Escuela” que antepone el desarrollo del aspecto mecánico del intérprete, a partir del estudio de ejercicios desligados de la idea musical.

A saber, los elementos técnicos descritos en el libro “Master school of modern piano playing and virtuosity”¹⁶ de Alberto Jonás son los siguientes:

1. **Profundidad del toque**, relacionada con la amplitud del gesto y la sonoridad que caracterizaban la técnica de Liszt y Rubinstein.
2. **Uso de la caída libre**, empuje o actividad muscular.
3. **Muñeca flexible**, posición de la muñeca en línea con el antebrazo, evitando elevarla para no generar tensión muscular
4. **Movimientos rotatorios** de antebrazo y brazo
5. **Uso del peso corporal**
6. **Digitación** a favor del toque y del fraseo

¹⁵ ALBA GONZÁLEZ, Amanda Judith. *Escuela Magistral de la Virtuositad Pianística Moderna de Alberto Jonás y sus ejercicios técnicos originales: convergencia de la ejecución pianística y el estudio teórico de la técnica*. Tesis doctoral como requisito para obtener el grado de Doctor en Historia y Ciencias de la Música. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Música, 2007. p. 787

¹⁶ *Ibid.*, p. 792

7. Recursos musculares en relación con la calidad del sonido y efecto sonoro

Lo anterior es el resultado del análisis que Alberto Jonás hizo sobre los planteamientos técnicos descritos en las obras de los teóricos del siglo XX y de los recursos utilizados en la práctica interpretativa de los grandes pianistas románticos precursores de la técnica moderna.

2.3.4 La “Escuela” Popular de Piano. Este quizá no sea un concepto desarrollado por una comunidad académica, pero pretende exponer el planteamiento del autor frente a la formación pianística del músico popular. De acuerdo al contexto, es posible sugerir que se encuentran tres diferentes grupos de “pianistas” y el resultado de su formación ha dependido del desarrollo de sus habilidades intelectuales y motrices.

Grupo A

En esta clasificación encontramos a los mal denominados “pianistas” que generalmente se formaron de manera autodidacta, sin la guía de un maestro, sin métodos, técnica o conocimientos de teoría musical, y que además en la mayoría de las veces su proceso se lleva a cabo en un teclado electrónico con algunas características similares a las del pianoforte, pero sin los recursos físicos y sonoros del mismo, razón por la cual su denominación correcta debiera ser “tecladistas”, pues al momento de la ejecución musical en un pianoforte su capacidad real se ve limitada. Recordemos que en este grupo carente de herramientas técnico-musicales el aprendizaje se da necesariamente por medio de la imitación, es decir que su principal herramienta es el oído, ya que el aprendiz no cuenta con conocimientos de notación musical, su principal motivación es la música en sí y no la técnica. Vale la pena aclarar que esto no significa que un músico autodidacta o empírico no pueda desarrollar un alto nivel musical.

Grupo B

Este grupo comprende los pianistas que ahora podemos llamar tecladistas que gracias a su inquietud por el aprendizaje, de alguna manera han tenido acceso a la técnica pianística y a la educación musical a nivel básico. Las formas de acceso a la información pueden darse ya sea en academias de educación no formal, bajo la tutoría esporádica de un maestro, o en ocasiones cumpliendo los ciclos iniciales en una carrera de pregrado, que por diversas razones se puede ver interrumpida. Los pertenecientes a este grupo asumen con responsabilidad y tal vez disciplina la ejecución de ejercicios, estudios, escalas, arpeggios y acordes, que se encuentran en métodos de piano como los de Charles Louis Hannon, Ferdinand Beyer y Carl Czerny, -para mencionar ejemplos específicos- también pueden estar presentes en su proceso algunas obras eruditas de nivel básico con el fin de favorecer el desarrollo de sus destrezas, que serán aplicadas en la ejecución de su principal objetivo: el repertorio popular. Cabe mencionar que en este grupo al igual que en el anterior, el oído juega un papel muy importante ya que sigue presente la imitación, sin embargo gracias a los conocimientos básicos de la técnica pianística-musical, el intérprete cuenta con los medios para hacer más óptimo su proceso progresivo de aprendizaje.

Grupo C

Por último, en este tercer grupo se puede hablar de los pianistas/tecladistas que cuentan con amplia formación académica tanto en la técnica pianística como en las diferentes disciplinas en el estudio de la música.

Su proceso de aprendizaje se pudo dar desde temprana edad en Conservatorios, Institutos Especializados, Carreras de Pregrado, Postgrados, Especializaciones y Clases Magistrales, todos estos enfocados a la enseñanza técnico-musical del piano, y aunque su formación se fundamenta en la academia, durante este proceso investigan y profundizan en la música popular por medio de actividades que también permiten su desarrollo en otros aspectos.

Tal es el caso de los talleres, tutoriales en línea o clases magistrales presenciales con reconocidos pianistas de algunos géneros populares como jazz, salsa, latin jazz, funk, y los tan conocidos -en el contexto musical- “*Jam Session*” que ponen a prueba las capacidades técnicas, creativas y funcionales en el músico, pero que a su vez le aportan seguridad en el escenario.

Estos pianistas que bien se pueden llamar “integrales” aprovechan todo el respaldo escolástico que fue diseñado para potencializar su capacidad musical y lo aplican de acuerdo a su gusto en los géneros de su preferencia. Pero al mismo tiempo, ya que en el contexto popular no se encuentra suficiente material académico escrito, la imitación continúa presente en este tercer grupo, pero a diferencia de los anteriores, el pianista cuenta con las herramientas no solo para transcribir música sino también para analizar y presentar propuestas diferentes, que en algunos casos permite desarrollar un lenguaje musical propio, donde además de ser pianistas, arreglistas, y directores, hacen de los contextos académico y popular uno solo: “**Música Total**”.

Vale la pena mencionar que el nivel musical de cualquiera de los grupos se determina en realidad por el talento y la decisión personal del aprendiz, quien traza sus metas y las alcanza por medio del estudio, la disciplina y la entrega.

3. ALGUNOS ELEMENTOS DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA

"La profesión de músico es, desde un punto de vista intelectual, físico y psíquico, un trabajo de alto rendimiento. La presión, la tensión y el estrés de los ensayos, la práctica diaria, el análisis de las estructuras musicales, la actividad concertística, así como horarios irregulares en comidas y horas de sueño, llevan al músico al límite de su resistencia"

Natalia Gutman

(Violonchelista de nivel internacional)

Durante el desarrollo de este proyecto, fue posible encontrar elementos que desde el estudio académico del piano, pueden ser utilizados en la ejecución de música popular y aportarle a ésta, riqueza sonora con la maduración del pensamiento musical y de la aplicación de conocimientos validados durante años de estudio y práctica de las distintas escuelas, compositores y pianistas.

Entre los elementos técnicos más relevantes el autor seleccionó los siguientes: postura, manejo del peso-relajación y digitación. Esto claro, contando con que para el estudio del piano es importante tener conocimientos en notación musical, solfeo y armonía, lo que se conocen como bases teóricas de la música.

Para hablar de la postura, serán abordados criterios generales, ya que el manejo del cuerpo podría en muchos casos depender de la fisonomía del aprendiz. Entre esos criterios, se hace referencia tanto al control y posición del cuerpo en general, como a la relación existente entre la mano, la muñeca, el antebrazo y el brazo como un todo.

Podría decirse que la postura corporal correcta para la ejecución del piano es aquella que permite mantener la espalda erguida y reducir la tensión sobre la

espalda baja, o región lumbar, para poder facilitar la relajación en los miembros superiores e inferiores, con el ánimo de utilizar el peso del cuerpo, antes que la fuerza generada a partir de tensiones musculares.

3.1 POSTURA CORPORAL NATURAL

Figura 1. Postura Corporal



Fuente: <http://isa-instrumentosmusicales.webnode.com.ar/instrumentos-musicales/piano/>

De acuerdo a lo que mencionan los autores en numerosos libros de la técnica pianística, para conseguir la postura correcta, es necesario tener en cuenta que el pianista debe sentarse de la mitad del banco hacia adelante en una posición ágil (que permita una gran amplitud de movimientos de cintura para arriba) y que sus pies queden firmes (más no tensionados) paralelos y cerca a los pedales tal como lo muestra la figura 1. También, se sugiere tener un banco de altura ajustable, que pueda adaptarse a las dimensiones del intérprete de tal forma que el brazo y el antebrazo con la mano construyan aproximadamente un ángulo recto con el teclado.

Como lo menciona Ángel Jábega Murado¹⁷ profesor de piano en Granada, España, la espalda debe erguirse hasta el punto más alto del cráneo (conocido popularmente como la coronilla). El cuello no debe estar inclinado hacia delante, sino ligeramente estirado. El cinturón escapular (clavícula, escápula, húmero) debe estar relajado, dejando los omóplatos bajos, suspendidos libremente, permitiendo que los brazos cuelguen relajadamente.

El codo se mantiene inactivo; sigue el movimiento de los antebrazos y sostiene el balance por medio de su centro de gravedad en la articulación del codo y sirve como ayuda al imaginarse una bola de plomo en esta articulación para buscar la sensación adecuada.

Figura 2. Postura de la muñeca y la mano



Fuente: <http://www.wikihow.com/Image:Play-the-Piano-Step-5-Version-2.jpg>

La muñeca debe estar preparada para cualquier movimiento lateral, ascendente, descendente y elíptico y con ello es la responsable de la mejor disposición de los dedos en el teclado. La mano permanece formando una “cueva” con la palma. La disposición de los dedos será, según la longitud de estos, circular, alargados, pero

¹⁷ Revista mensual de publicación en Internet Número 88º - Marzo-mayo 2.008 ISSN 1576-0464. D.L.M.A 184 – 2000

nunca con la última falange doblada, sino siguiendo la línea de la segunda falange. Jamás se dispondrá la mano en forma de garra y el pulgar debe estar con la última falange ligeramente doblada. Ver figura 2.

A su vez, se recomienda que el brazo este relajado y libre en los movimientos, de la misma manera que con la muñeca se pretende un descanso de la mano, el levantar el brazo después de ciertos acordes favorece la relajación del mismo.

En lo que tiene que ver con la relación entre la mano, la muñeca, el antebrazo y el brazo, se puede recomendar:

- Entre el antebrazo y el brazo debe haber un ángulo un poco mayor de 90°.
- La muñeca debe estar ligeramente por encima de la altura de los dedos.
- La muñeca debe estar ligeramente más baja que el nivel de los nudillos
- La parte superior de la mano debe encontrarse ligeramente curva con relación al antebrazo.
- Los dedos dibujan un semicírculo que comienza con la curvatura de la muñeca y las yemas de los dedos reposan sobre las teclas. La última falange del dedo pulgar debe estar paralela a los otros dedos. Ver Figura 2

3.2 PESO Y RELAJACIÓN

El segundo elemento técnico considerado en este proyecto hace referencia al manejo del peso y la relajación. “La teoría de Breithaupt explica el peso usando la ecuación $P = m \times a$, en donde ejemplifica que el peso es igual a la masa multiplicada por la aceleración”¹⁸ Veamos:

¹⁸ CHIANTORE, Luca. Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik. Citado por: ALBA GONZÁLEZ, Amanda Judith. Escuela Magistral de la Virtuosa Pianística Moderna de Alberto Jonás y sus ejercicios técnicos originales: convergencia de la ejecución pianística y el estudio teórico de la técnica. Tesis doctoral como requisito para obtener el grado de Doctor en Historia y Ciencias de la Música. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Música, 2007. p. 96

“La mano, el antebrazo y el brazo en su totalidad representan tres masas profundamente distintas, capaces de producir grados de energía muy diferenciados incluso cayendo de la misma altura. A esto debe añadirse la posibilidad de jugar con la distancia entre la mano y el teclado, o con la elasticidad de la muñeca en el momento del impacto, así como la facultad de liberar sólo parcialmente el peso del brazo: un vasto abanico de posibilidades que permiten prescindir de la actividad muscular”¹⁹

Esto hace referencia a la necesidad de relajar los brazos, mantener las muñecas flexibles, y después de elevar las manos, permitir que sea la gravedad la que actúe para que la mano y los dedos caigan sobre el teclado como una unidad. Las manos relajadas y las muñecas serán las encargadas de amortiguar el impacto, y al contacto se activarán para presionar así las teclas y producir el sonido deseado.

3.3 DIGITACIÓN

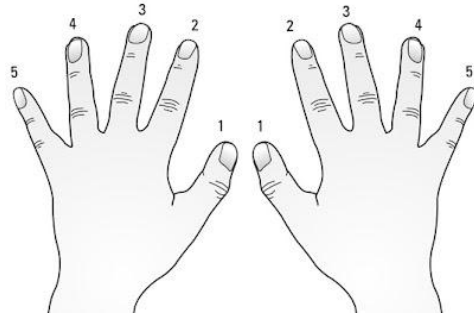
El tercer elemento técnico es la digitación, que en palabras de Albert Nieto, “(...) consiste en seleccionar el orden sucesivo o simultáneo de los dedos que deben ejecutar una obra musical, cifrándolos sobre o debajo de las notas correspondientes. El conjunto de cifras correspondiente es lo que denominamos digitación. En el piano se asigna los números del 1 al 5 a los dedos de ambas manos, del pulgar al meñique respectivamente”²⁰

Conforme a lo anterior, es necesario conocer el orden que se le ha dado a cada dedo y su respectiva numeración siendo para cada mano, el pulgar el número 1 y el meñique el número 5.

¹⁹ CHIANTORE, Luca. Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik. Citado por: ALBA GONZÁLEZ, Amanda Judith. Escuela Magistral de la Virtuositad Pianística Moderna de Alberto Jonás y sus ejercicios técnicos originales: convergencia de la ejecución pianística y el estudio teórico de la técnica. Tesis doctoral como requisito para obtener el grado de Doctor en Historia y Ciencias de la Música. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Música, 2007. p. 96

²⁰ NIETO, Albert. La Digitación Pianística. España: Mira Editores. 2011. p.25

Figura 3. Digitación para el piano



Fuente: El aprendiz de piano. Disponible en: http://www.elaprendizdepiano.com/2010_12_01_archive.html

Encontrar los dedos correctos para la ejecución de las notas escritas es resultado de un estudio disciplinado de secuencias de sonidos y de dedos que garanticen la lógica y la memoria muscular para la fluidez de un fragmento. Podrían asumirse ciertas “reglas”, como aquella que aconseja evitar el uso del dedo pulgar en teclas negras, aunque en la práctica deba hacerse en algunas excepciones o casos específicos, por ejemplo, en la ejecución de ciertos acordes. Las digitaciones pueden venir sugeridas en las partituras, pero es conveniente advertir que éstas podrían ser modificadas de acuerdo a la anatomía de la mano y al desarrollo de la agilidad de los dedos del intérprete.

Aparte de los elementos mencionados anteriormente, durante el proceso de formación del autor de este proyecto, como pianista en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, su formación en la cátedra de piano se desarrolló en tres principales aspectos **ejercicios, estudios y obras.**

Entre los cuales se pueden mencionar algunos de los más importantes como son:

- Ejercicios de pulgares y dedos
- Escalas
- Acordes y arpeggios
- Ejercicios con trinos, notas dobles y octavas
- Ejercicios de extensiones y de posición fija
- Estudios técnicos
- Obras (De acuerdo al nivel musical del estudiante)

Lo anterior, como un sistema de aprendizaje, tenía como objetivo consolidar el desarrollo motriz y musical de manera progresiva, pues en la medida que se avanza en la complejidad de tales aspectos, el pianista en formación potencializa su agilidad, velocidad, mejora la calidad de su sonido, y adquiere mayor dominio de los movimientos necesarios para ejecutar el instrumento de manera pertinente.

Uno de los métodos utilizados para el desarrollo técnico del estudiante del piano, es “El pianista Virtuoso” de Charles Louis Hanon. A partir de este, el instrumentista tiene la posibilidad de desarrollar las digitaciones en todas las tonalidades para la ejecución de escalas, arpeggios, notas dobles, octavas, y más.

Como se mencionó anteriormente, otro recurso para el desarrollo técnico son los estudios que, a manera de pequeñas obras, están diseñados para poner en práctica los distintos elementos técnicos estudiados individualmente a partir de los métodos de técnica (ejercicios). Entre los estudios más reconocidos se encuentran los propuestos por Carl Czerny, Frederic Chopin, Henry Lemoine y Muzio Clementi.

Por otra parte, las obras, que son asignadas progresivamente de acuerdo al nivel técnico y de ejecución desarrollado por el pianista, permiten evidenciar los avances obtenidos.

Su estudio exige, además, la incorporación de elementos contextuales contenidos en el análisis de la forma, las épocas y los compositores, para nutrir desde estos elementos académicos la interpretación.

Ahora bien, en el montaje de una obra se llevan a cabo diferentes etapas: la primera corresponde a la lectura y análisis de la digitación; posteriormente, se comienzan a valorar otros elementos técnicos enfocados a ajustar el tempo y la ejecución de las articulaciones sugeridas en la partitura; finalmente, se incorporan los conceptos estilísticos e interpretativos que le dan vida a la música escrita.

4. SOBRE EL USO DE LA TÉCNICA EN EL CONTEXTO POPULAR

A partir de la experiencia académica del autor de este proyecto durante su formación como pianista en la carrera de pregrado, surgió la necesidad de adaptar dicho sistema de aprendizaje al estudio de la música popular, pues como se ha mencionado en las primeras páginas de este estudio, se desempeñaba como pianista autodidacta en diferentes ensambles musicales de la región.

Dado que la intención del autor era convertirse en un músico “integral”, al comenzar su estudio académico, no se apartó del ámbito popular. Por el contrario, comenzó a buscar la manera de incorporar sus aprendizajes técnicos en la ejecución de esta música, pues al observarse a sí mismo en sus inicios musicales y a otros músicos con formación empírica, pudo concluir que en general no se evidenciaba el uso de elementos propios de la técnica en la ejecución instrumental.

Como se expuso en la sección anterior, se establecieron como *elementos técnicos* más relevantes la postura corporal, el peso, la relajación y la digitación. Al observar detenidamente cada uno de estos parámetros en relación con la ejecución de música popular, se deduce que:

- El tecladista empírico toca su instrumento, sin tener en cuenta si está sentado correctamente, si sus pies están cruzados o paralelos, si la altura del teclado es adecuada, si hay tensión en alguna parte de su cuerpo, e incluso en la mayoría de los casos por practicidad o costumbre toca su instrumento de pie.
- En la mayoría de las ejecuciones no utiliza pedal y si lo hace probablemente sea de forma incorrecta.

- No conoce el concepto ni la relación peso/relajación, pues en un teclado electrónico no se hace necesario el manejo del peso para la producción o calidad del sonido.
- Utiliza la digitación que su capacidad motriz le permite ajustar a los diferentes pasajes musicales, sin importar cuánto levanta la mano, el brazo, el antebrazo, o cómo se desplaza en el teclado. Es decir generalmente el tecladista empírico no tiene en cuenta si está usando todos los dedos de sus manos sino que por el contrario concentra la digitación en el uso de dos o tres dedos, realizando “saltos” con su mano hacia la tecla que necesita.
- No se preocupa por la calidad del sonido que proyecta, ni dedica atención a la ejecución de articulaciones y ataques, pues se encuentra más interesado en ejecutar todas las notas que hacen parte de un tema o línea melódica.

Basado en su experiencia personal y posterior formación académica el autor encuentra que:

- Existe una gran diferencia en el aprendizaje por medio de un pianoforte y un teclado electrónico, de manera que el pianista desarrolla la capacidad de tocar cualquier instrumento de tecla, pero por el contrario para el tecladista no le resulta nada fácil poder tocar un pianoforte. Sin embargo vale la pena mencionar que en el ejercicio de la música popular es común la utilización de un teclado electrónico gracias a su practicidad.
- La correcta postura corporal favorece el cuidado del cuerpo y la salud física, evitando que se generen lesiones como tendinitis y espasmos o dolores musculares principalmente en dedos, muñeca, brazos y espalda.

- Al usar correctamente el concepto y la relación existente entre peso y relajación se favorece la calidad de la producción sonora en el piano, ya que unifica la “fuerza” con que se presionan las teclas, distribuyendo el trabajo muscular (contracción–relajación) en todo el cuerpo.
- Al tener como referencia el estudio técnico desde la academia, el pianista se preocupa por analizar diferentes digitaciones, hasta encontrar la que le permita ejecutar con mayor facilidad un pasaje musical.
- Al combinar distintos aspectos técnicos y utilizarlos correctamente, se nutre la calidad de la ejecución instrumental, pues las ideas musicales generadas en el cerebro se traducen con mayor facilidad a través del cuerpo. De este modo, también se exterioriza la musicalidad del intérprete, se generan ideas musicales que exigen la integración de elementos de tipo interpretativo.
- Lo que se denomina “sistema” en el estudio académico, puede implementarse correctamente en el estudio de la música popular, lo que quiere decir que resulta positivo el estudio de ejercicios, escalas, estudios y obras que se pueden aplicar a cualquier género.
- La digitación utilizada para la ejecución de las escalas mayores, menores y cromáticas incluidas en el programa de Licenciatura en música de la UIS se puede trasladar y adaptar a las escalas y modos utilizados en la música popular y la música moderna -escala blues, pentatónica, con variantes o notas adicionales y modos griegos-.
- El dominio de la digitación de diferentes escalas y arpeggios permite desarrollar sesiones de estudio melódico e improvisación sobre éstas.

- Las digitaciones estudiadas para los acordes y arpeggios son componente fundamental para la ejecución de lo que en música popular se denominan “tumbaos”.

4.1 PLANTEAMIENTO PARA LA INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS TRASCENDENTALES DE LOS CONTEXTOS ACADÉMICO Y POPULAR EN EL PIANO

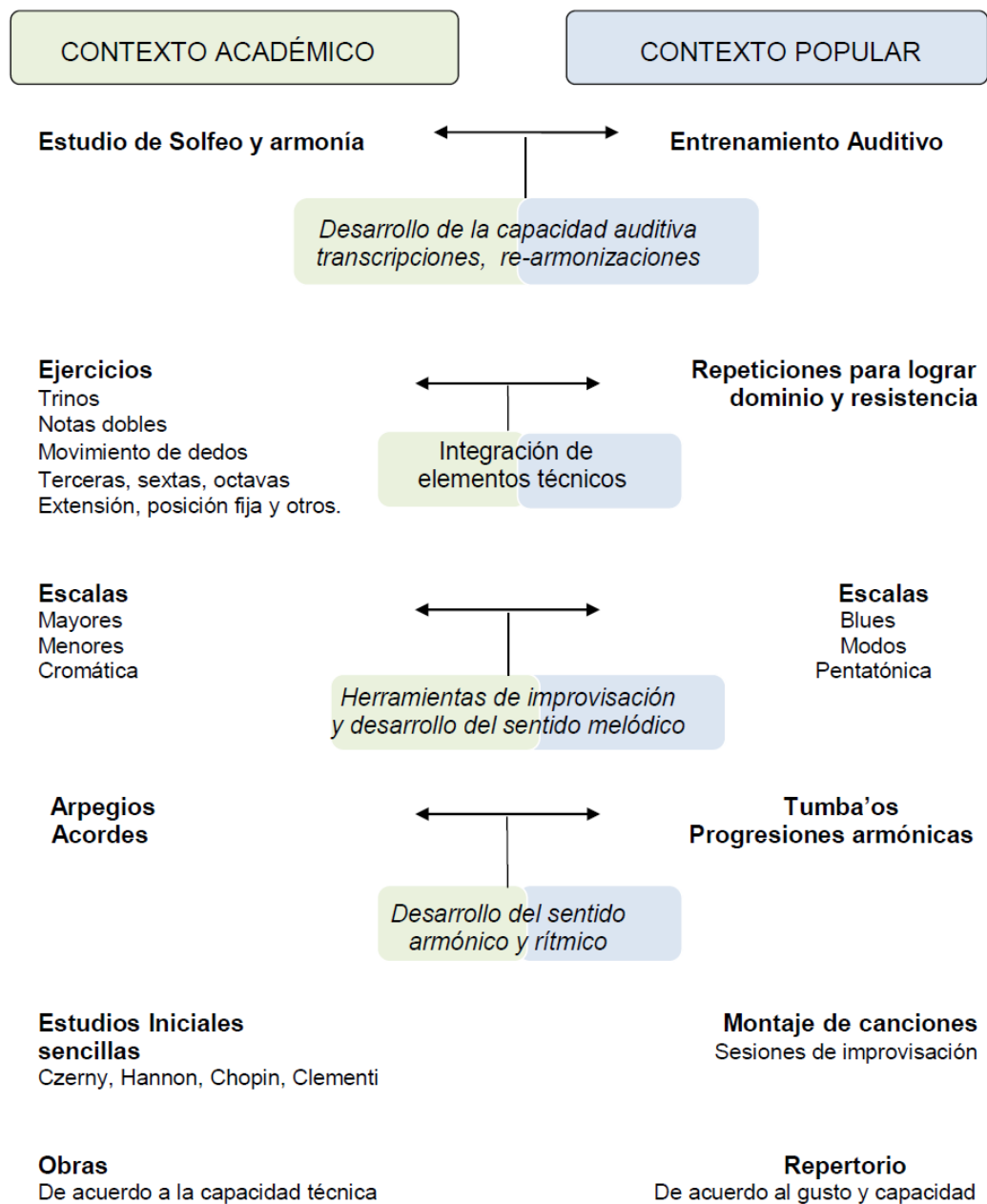
En este capítulo se presenta la forma como el autor sugiere integrar algunos de los elementos teórico/prácticos más importantes en el aprendizaje del piano, dentro de los dos contextos a partir de su propia experiencia musical.

Como es natural, es muy común encontrar músicos con formación empírica que inician una carrera profesional donde generalmente durante su primera etapa de aprendizaje académico, les resulta difícil poner en práctica la técnica en la interpretación de música popular. Se presentan casos en los que posiblemente después de tocar una obra clásica prestando especial atención a cada uno de los elementos técnicos aprendidos, el estudiante de piano se enfrenta nuevamente a una canción popular, y seguramente esta se ejecutará sin pensar en la técnica (tal como lo hacía antes), lo que para su maestro resulta como una ambigüedad que interfiere en el proceso y tal vez sugiera el énfasis en un solo contexto como fue el caso del autor. Es importante entender que este cambio de aprendizaje tiene una difícil etapa de transición, donde el estudiante poco a poco con un estudio verdaderamente consciente debe lograr unificar sus criterios técnicos en la praxis de ambos contextos. Sin embargo, es un reto para el aprendiz encontrar la manera de integrar el conocimiento con las herramientas propias de cada contexto, pues solo así podrá obtener los resultados que desea.

El siguiente gráfico muestra parte de la metodología de estudio que el autor del proyecto implementó durante su formación como pianista académico y popular de

forma paralela, con el objetivo de optimizar sus capacidades para lograr un desarrollo integral.

4.2 GUÍA APLICADA POR EL AUTOR PARA LA INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS IMPORTANTES EN EL ESTUDIO INICIAL DEL PIANO DENTRO DE LOS CONTEXTOS MUSICALES ACADÉMICO Y POPULAR



A continuación el autor presenta algunos de los elementos antes mencionados y que resultan de vital importancia en el proceso de integración de los dos contextos estudiados.

4.3 DIGITACIÓN DE ESCALAS

Adviértase, en efecto que, en su proceso, el autor pudo concluir que tener claridad en la digitación de las escalas le permite al intérprete un dominio del instrumento y una mejor ejecución de la música tanto académica como popular. Cabe resaltar que aprender la digitación de las escalas mayores posibilita al estudiante entender y elaborar bajo los mismos parámetros la digitación de otras escalas y frases o pasajes musicales. De igual manera, el aplicar los movimientos contrario y directo en la ejecución a cuatro octavas proporciona dominio de las tonalidades.

Se puede concluir además que existe una normatividad en la ejecución de escalas donde las digitaciones se estructuran de manera sucesiva con diferentes desplazamientos; dentro de esta “reglamentación” se menciona la ejecución del dedo pulgar en tecla blanca evitando su uso en la tecla negra.

Por ende, el unificar la pulsación de las teclas resulta altamente importante, pues para lograr un “buen sonido” es necesario tener en cuenta además de una buena digitación, la utilización de la muñeca, antebrazo y brazo que iguale la fuerza de los dedos.

Antes al contrario es un error común en tecladistas populares descuidar la sonoridad en la ejecución de las escalas por lo cual se hacen evidentes acentuaciones incorrectas cuando el dedo 1 (pulgar) toca la tecla. A este proceso el ejecutante debe prestarle una especial atención ya que incluso por la fisonomía del dedo pulgar, se pueden generar sonoridades diferentes a las de los demás dedos. Estos aspectos resultan igualmente importantes tanto para el pianista

académico como para el pianista popular, pues muchos compositores basaron su música en escalas.

4.3.1 Escalas Mayores. A continuación el autor presenta un módulo de estudio a cuatro octavas con las digitaciones correspondientes a la escala de Do mayor (C):

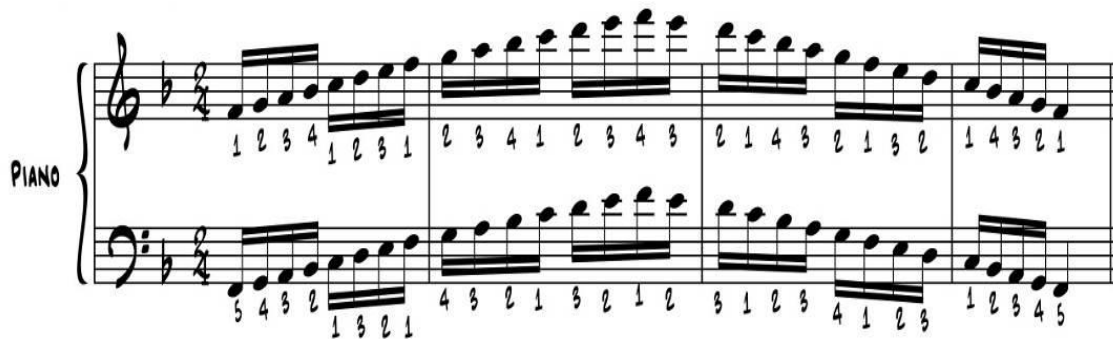
Figura 4. Módulo de estudio a cuatro octavas para la digitación de la escala C mayor

The image displays a musical score for a piano study of the C major scale, spanning four octaves. The score is written in 2/4 time and consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The word "PIANO" is written at the beginning of the first system. The first system covers the first octave, with the right hand starting on middle C (C4) and the left hand on C3. The second system covers the second octave, starting on C5 in the right hand and C4 in the left hand. The third system covers the third octave, starting on C6 in the right hand and C5 in the left hand. The fourth system covers the fourth octave, starting on C7 in the right hand and C6 in the left hand. Each system includes fingerings (1-5) above or below the notes and octave markings (8^{va}, 15^{ma}) to indicate the register. The piece concludes with a final C5 note in the right hand and a C3 note in the left hand.

En el ejemplo anterior se presenta la digitación utilizada en la escala de Do mayor (C) para ambas manos. En este módulo a cuatro octavas -que se sugiere para todas las escalas- se emplean los movimientos paralelo y contrario para proporcionarle al intérprete mayor dominio en todo el instrumento. La digitación sugerida en este ejemplo se aplica de la misma manera en otras escalas como Re mayor (D), Mi mayor (E), Sol mayor (G) y La mayor (A).

Existen escalas con pequeñas variantes en la digitación como es el caso de Fa mayor (F) y Si mayor (B) que se presentan a continuación:

Figura 5. Digitación para la escala de Fa mayor (F)



Como se observa en la figura 6, la digitación de la escala de Fa Mayor (F) es similar a las anteriores, la diferencia se encuentra en la mano derecha, que no cambia al dedo 1 en el IV grado (Si bemol) sino en el V, es decir, en la nota Do (C). Esto se hace por la comodidad que representa el movimiento para el pianista siguiendo la regla de evitar el dedo pulgar sobre teclas negras.

Figura 6. Digitación para la escala de Si mayor (B)

The musical score for the B major scale (Si mayor) in piano is presented in two staves. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) both play in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The right hand starts on B4 with finger 1, and the left hand starts on B3 with finger 4. The score shows ascending and descending passages with specific fingering numbers written below the notes. The right hand uses fingers 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The left hand uses fingers 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.

La figura anterior escala de Si mayor (B), muestra que la digitación en la mano derecha es igual a la de la escala de Do mayor, pero por otra parte la digitación de la mano izquierda no inicia con el dedo 5 sino con el dedo 4 en el primer grado; De esta manera, al aplicar la regla de la no utilización del dedo pulgar en tecla negra, se hace necesario cambiar al dedo 4 después de utilizado el dedo 1 en las teclas correspondientes a las notas Mi (E) y Si (B).

Sobre las teclas negras del piano, se aplica la regla de evitar la utilización del dedo 1 en ambas manos, -es decir dedos pulgares-. A continuación se presenta la digitación para escalas mayores sobre tecla negra:

Figura 7. Digitación escala Si bemol mayor (Bb)

The musical score for the Bb major scale (Si bemol mayor) in piano is presented in two staves. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) both play in 2/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The right hand starts on Bb4 with finger 2, and the left hand starts on Bb3 with finger 3. The score shows ascending and descending passages with specific fingering numbers written below the notes. The right hand uses fingers 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The left hand uses fingers 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.

Figura 8. Digitación escala de Mi bemol mayor (Eb).

Musical score for piano showing the fingering for the Eb major scale. The score is written in 2/4 time and consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The scale is played in both directions (ascending and descending). The fingering for the ascending scale is: Treble clef: 2 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1 2; Bass clef: 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1. The descending scale fingering is: Treble clef: 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1; Bass clef: 2 3 4 1 2 3 1 2 1 2 3 4 1 2 3.

Figura 9. Digitación escala de La bemol mayor (Ab).

Musical score for piano showing the fingering for the Ab major scale. The score is written in 2/4 time and consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has four flats (Bb, Eb, Ab, Db). The scale is played in both directions (ascending and descending). The fingering for the ascending scale is: Treble clef: 2 3 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1; Bass clef: 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1. The descending scale fingering is: Treble clef: 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2 3 2; Bass clef: 2 1 4 3 2 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3.

Figura 10. Digitación escala de Re bemol mayor (Db).

Musical score for piano showing the fingering for the Db major scale. The score is written in 2/4 time and consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has five flats (Bb, Eb, Ab, Db, Gb). The scale is played in both directions (ascending and descending). The fingering for the ascending scale is: Treble clef: 2 3 1 2 3 4 1 2 1 3 1 2 3 4 1 2; Bass clef: 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1. The descending scale fingering is: Treble clef: 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1; Bass clef: 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3.

Figura 11. Digitación escala de Sol bemol mayor (Gb).

The image shows a musical score for piano, labeled 'PIANO', for the G-flat major scale. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand starts on G4 and the left hand starts on G3. The scale is played in both directions. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. The right hand fingering for the ascending scale is 2 3 4 1 2 3 1 2, and for the descending scale is 3 4 1 2 3 1 2 1. The left hand fingering for the ascending scale is 4 3 2 1 3 2 1 4, and for the descending scale is 3 2 1 3 2 1 2 1. The score is divided into four measures, each containing two measures of the scale.

Como se observa en las figuras anteriores, en las escalas de Re bemol mayor (Db), Mi bemol mayor (Eb), Sol bemol mayor (Gb), La bemol mayor (Ab), y Si bemol mayor (Bb), las digitaciones inician utilizando el dedo 2 de la mano derecha en el primer grado y en la mano izquierda, se inicia con el dedo 3, para tonalidades como Db, Eb, Ab y Bb, con excepción de Gb que se inicia con el dedo 4.

4.3.2 Escalas Menores. A continuación se presenta la digitación de las tres escalas menores más utilizadas. Las digitaciones que se exponen en las siguientes figuras (Escalas de La menor natural, melódica y armónica) sirven para marcar la pauta de cómo hacer la digitación de otras escalas menores. Es importante mencionar, que en el contexto popular existen músicos que desconocen las escalas natural y armónica y solo trabajan la escala menor melódica en sus interpretaciones y composiciones.

Como sugiere el autor, es importante siempre trabajar las digitaciones a cuatro octavas, y también se considera importante la práctica de las mismas en todas las tonalidades.

Escala La menor Natural – Armónica – melódica Am

Figura 12. Digitación de la escala de La menor natural (módulo de estudio en cuatro octavas).

The image displays a musical score for the A minor natural scale, presented in four systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with fingerings and octave markings. The first system is marked 'PIANO' and includes fingerings such as 1 2 3 1, 2 3 4 1, 2 3 1 2, 3 4 1 2, 3 1 2 3, 4 1 2 3, 1 2 3 4, 5 4 3 2, and 5 4 3 2 1. Octave markings include 8^{va}, 8^{va}, and 15^{ma}. The second system starts at measure 5 and includes fingerings like 1 3 2 1, 4 3 2 1, 3 2 1 2, 3 1 2 3, 4 1 2 3, 1 2 3 4, 5 4 3 2, 1 3 2 1, 4 3 2 1, 3 2 1 2, 3 4 1 2, 3 2 1 4, 3 2 1 3, 2 1 4 3, 2 1 3 2, 1 2 3 1, 2 3 4 1, 2 3 1 2, 3 4 1 2, 3 1 2 3, 4 3 2 1, 3 2 1 2, 3 4 1 2, 3 2 1 4, 3 2 1 3, 2 1 3 2, 1 2 3 1, 2 3 4 1, 2 3 1 2, 3 4 1 2, 3 1 2 3. The third system starts at measure 10 and includes fingerings like 3 1 2 3, 4 1 2 3, 1 2 3 4, 5 4 3 2, 1 3 2 1, 4 3 2 1, 3 2 1 4, 3 2 1 3, 2 1 3 2, 1 2 3 1, 2 3 4 1, 2 3 1 2, 3 4 1 2, 3 1 2 3. The fourth system starts at measure 14 and includes fingerings like 2 1 4 3, 2 1 3 2, 1 3 2 1, 4 1 2 3, 4 1 2 3, 1 2 3 4, 5. Octave markings include 8^{va} and 8^{va}.

Figura 13. Digitación de escala La menor armónica.

The musical score for the harmonic minor scale of A minor in 2/4 time is presented in two staves. The right hand (treble clef) plays the ascending scale with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, #4, 5, and the descending scale with fingerings #4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The left hand (bass clef) plays the ascending scale with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, and the descending scale with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5. The word "PIANO" is written to the left of the staves.

Figura 14. Digitación escala la menor melódica.

The musical score for the melodic minor scale of A minor in 2/4 time is presented in two staves. The right hand (treble clef) plays the ascending scale with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, #3, #4, 5, and the descending scale with fingerings 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The left hand (bass clef) plays the ascending scale with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, and the descending scale with fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The word "PIANO" is written to the left of the staves.

Es importante que el estudiante de piano sepa que existen numerosos tipos de escalas, el autor considera las siguientes como un complemento importante de las anteriores ya que son utilizadas comúnmente en ambos contextos. A continuación se presenta la digitación para las escalas cromática, pentatónica mayor/menor y la escala Blues.

4.3.3 Escala Cromática

Figura 15. Digitación Escala Cromática

The image displays a musical score for piano, labeled 'PIANO', illustrating the fingering for a chromatic scale. The score is organized into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system covers the first octave (C4 to C5), the second system covers the second octave (C5 to C6), and the third system covers the third octave (C6 to C7). The notes are written in a chromatic sequence, and the fingering numbers (1, 2, 3) are indicated below each note to show the recommended fingerings for the thumb, index, and middle fingers. The score concludes with a double bar line and a final note in the bass clef.

Fuente. Transcripciones hechas por el autor del proyecto

Joaquín Zamacois define la escala cromática, dodecáfona o duodécuple, como una escala o modo musical constituido por una sucesión de doce sonidos, alturas o notas diferentes dentro de una octava. Contiene los doce semitonos de la escala temperada occidental. Cada nota está separada de sus vecinas superior e inferior por el intervalo de medio tono. Vale la pena mencionar que en este ejemplo, la digitación sugerida es para los dedos 1 (pulgar) 2 (índice) 3 (medio).

4.3.4 Escala Pentatónica Mayor y Menor. Estas escalas son utilizadas en diversos géneros y culturas musicales. Resultan de vital importancia para improvisar en el Jazz y sus derivados.

Figura 16. Digitación 1, Escala pentatónica de Do mayor



Figura 17. Digitación escala pentatónica de Do menor.



4.3.5 Escala Blues. La escala blues es la escala musical más utilizada en canciones y progresiones de: rock and roll, jazz y obviamente blues. Se deriva de la escala pentatónica menor añadiéndole el 5º grado bemol. Como se había mencionado anteriormente en el contexto popular, es fundamental conocer la escala blues y entender la ambigüedad de las armonías mayores y menores propias de su lenguaje. A continuación, se presentan dos formas de digitación para esta escala y otra como una variante con notas adicionales.

Figura 18. Digitación 1 para la escala Blues de Do.

Figura 19. Digitación 2 para la escala Blues de Do.

Figura 20. Digitación escala Blues de Do con notas adicionales.

En la figura anterior, las notas adicionales se señalan con el símbolo “+”. Estas notas, La (A) y Si (B) naturales, no corresponden a la escala blues de Do y son notas utilizadas frecuentemente en improvisaciones.

En cuanto a las escalas con agregados, es necesario tener en cuenta la digitación de la escala básica -sin agregados- y para el lugar en el que se presenta la nota agregada, se analiza la digitación a partir de la utilizada para la escala cromática.

4.4 DIGITACIÓN DE ARPEGIOS MAYORES Y MENORES CON INVERSIONES

Del mismo modo en que se estudian las escalas para conocer el piano en las 24 tonalidades, se deben estudiar los acordes y arpeggios que hacen parte de cada tonalidad. A continuación se presentan ejemplos de algunas de las digitaciones más comunes en la tonalidad de Do mayor (C) y Do menor (Cm).

Figura 21. Digitación del Arpeggio Do Mayor (C)

Figura 22. Digitación del Arpeggio de Do menor.

La digitación que se sugiere en la Figura 22, es utilizada también para arpeggios de

otras tonalidades como Re mayor (D), Mi mayor (E), Fa mayor (F), Sol mayor (G), La mayor (A), y Si mayor (B). Para tonalidades como Si bemol mayor (Bb), Mi bemol mayor (Eb), La bemol mayor (Ab) y Re bemol mayor (Db) en las que se utilizan teclas negras, se aplica la regla de evitar el uso del dedo pulgar en tecla negra tal como se plantea en la digitación de escalas. También es importante tener en cuenta los arpeggios y los acordes con sus inversiones, que le permiten al estudiante de piano desarrollar dominio de las tonalidades y sus posiciones.

Añádase a esto que, a partir de los años 60's se hizo muy popular el método -aquí mencionado- "El pianista virtuoso" de Charles Louis Hannon, ya que contiene las digitaciones para las escalas y arpeggios en todas las tonalidades, y diferentes ejercicios para el desarrollo técnico del pianista que de esta manera se prepara para asumir las exigencias de la música académica y popular.

Figura 23. Digitación del Arpeggio de Do Mayor (con Inversiones)

The musical score for Figure 23 consists of three systems of piano arpeggios for the C major triad. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the arpeggio in its basic form (C-E-G) and first inversion (E-G-C). The second system shows the arpeggio in second inversion (G-C-E) and third inversion (C-E-G). The third system shows the arpeggio in fourth inversion (E-G-C) and fifth inversion (C-E-G). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Octave markings (8vb, 8va) are present. The word "PIANO" is written at the beginning of the first system.

Figura 24. Digitación de Arpeggios de Do menor (Cm) en inversiones.

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass clef. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The exercises are arpeggios for the C minor chord in various inversions, with fingerings and octave markings indicated below the notes.

- System 1:** Treble clef starts with an 8^{va} marking. Bass clef starts with an 8^{va} marking. Fingerings are provided for each note.
- System 2:** Treble clef starts with an 8^{va} marking. Bass clef starts with an 8^{va} marking. Fingerings are provided for each note.
- System 3:** Treble clef starts with a 5 marking. Bass clef starts with a 5 marking. The system concludes with a final chord marked with 1 and 8^{va} in both staves.

4.5 ESCALAS MODALES (MODOS GRIEGOS) ESTRUCTURA Y DIGITACIÓN

En cuanto a las escalas modales (modos griegos), la construcción de éstas se puede pensar a partir de la estructura de las escalas mayores y menores con algunas variaciones. A continuación el autor presenta una forma funcional de aplicar los modos en la ejecución de improvisaciones, pasajes musicales y otros.

Para empezar, los modos *Jónico*, *Lidio* y *Mixolidio* se pueden estructurar como una escala mayor, ya que comparten la tercera mayor, lo importante es tener en cuenta las variantes respectivas para cada uno de ellos:

- Modo Jónico Estructura = Escala Mayor
- Modo Lidio Estructura = Escala Mayor con cuarto grado aumentado ($\#4^{\circ}$) es decir, el cuarto grado de la escala mayor se aumenta un semitono.
- Modo Mixolidio estructura = Escala Mayor con séptimo grado disminuido ($b7^{\circ}$). Es decir, el séptimo grado de la escala mayor, se disminuye un semitono. (Algunos intérpretes de Jazz al improvisar piensan el modo Mixolidio como una escala con carácter y armonía en función de dominante).

Por otra parte, los modos *Eólico*, *Dórico*, *Frigio*, *Locrio* comparten el tercer grado menor, propio de las escalas menores y para su construcción se presentan las siguientes variaciones:

- Modo Eólico estructura = Escala Menor Natural.
- Modo Dórico estructura = Escala Menor Natural con sexto grado aumentado ($\#6^{\circ}$). Es decir que el sexto grado aumenta un semitono.
- Modo Frigio estructura = Escala Menor Natural con segundo grado disminuido ($b2^{\circ}$). Es decir, segundo grado se disminuye un semitono.
- Modo Locrio estructura = Escala Menor Natural con segundo y quinto grado disminuidos ($b2^{\circ}$ - $b5^{\circ}$). Es decir que el segundo y el quinto grado se disminuyen un semitono.

El autor sugiere tener presente la siguiente tabla para simplificar el estudio de los Modos Griegos:

Figura 25. Tabla estructural Modos Griegos

| MODOS GRIEGOS | ESTRUCTURA |
|---------------|--------------------------------|
| Jónico | Escala mayor |
| Lidio | Escala mayor (#4) |
| Mixolidio | Escala mayor (b7) |
| Eólico | Escala menor natural |
| Dórico | Escala menor natural (#6) |
| Frigio | Escala menor natural (b2) |
| Locrio | Escala menor natural (b2 – b5) |

4.5.1 Digitación de Escalas Modales. Como lo menciona el autor en el capítulo de digitación para escalas mayores y menores, las reglas básicas de la digitación se siguen aplicando de la misma manera. A continuación se presentan ejemplos de algunas digitaciones para estos modos.

Figura 26. Digitación para la escala modal de Do Jónico

The musical score for the Do Jónico scale is presented in two systems. The first system shows the scale in 4/4 time, starting on middle C (Do). The right hand (treble clef) plays the scale with the following fingering: 1 2 3 1 | 2 3 4 1 | 2 3 1 2 | 3 4 5 4. The left hand (bass clef) plays the scale with the following fingering: 5 4 3 2 | 1 3 2 1 | 4 3 2 1 | 3 2 1 2. The second system shows the scale in 4/4 time, starting on G4 (Sol). The right hand (treble clef) plays the scale with the following fingering: 3 2 1 3 | 2 1 4 3 | 2 1 3 2 | 1. The left hand (bass clef) plays the scale with the following fingering: 3 1 2 3 | 4 1 2 3 | 1 2 3 4 | 5. The word 'PIANO' is written to the left of the first system.

Figura 27. Digitación para la escala modal de Re Dórico.

The musical score for the Re Dórico scale is presented in two systems. The first system is marked 'PIANO' and the second system is marked 'f'. Both systems are in 4/4 time. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The second system also consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Fingering numbers (1-5) are placed above or below the notes to indicate fingerings. The scale is played in a descending direction in both systems.

Figura 28. Digitación para la escala modal de Mi Frigio.

The musical score for the Mi Frigio scale is presented in two systems. The first system is marked 'PIANO' and the second system is marked 'f'. Both systems are in 4/4 time. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The second system also consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Fingering numbers (1-5) are placed above or below the notes to indicate fingerings. The scale is played in a descending direction in both systems.

Figura 29. Digitación para la escala modal de Fa Lidio.

The musical score for the Fa Lydian mode scale is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the ascending scale with fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 4. The bass staff contains the descending scale with fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2. The second system also consists of two staves. The treble staff contains the ascending scale with fingerings: 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The bass staff contains the descending scale with fingerings: 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5. The word "PIANO" is written to the left of the first system.

Figura 30. Digitación para la escala modal de Sol Mixolidio.

The musical score for the Sol Mixolydian mode scale is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the ascending scale with fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 4. The bass staff contains the descending scale with fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2. The second system also consists of two staves. The treble staff contains the ascending scale with fingerings: 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The bass staff contains the descending scale with fingerings: 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5. The word "PIANO" is written to the left of the first system.

Figura 31. Digitación para la escala modal de La Eólico.

The musical score for the La Eólico modal scale is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the ascending scale with fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 4. The bass staff contains the descending scale with fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2. The second system also consists of two staves. The treble staff contains the ascending scale with fingerings: 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The bass staff contains the descending scale with fingerings: 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5.

Figura 32. Digitación para la escala modal de Si Locrio.

The musical score for the Si Locrio modal scale is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the ascending scale with fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 4. The bass staff contains the descending scale with fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2. The second system also consists of two staves. The treble staff contains the ascending scale with fingerings: 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The bass staff contains the descending scale with fingerings: 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5.

5. ARMONÍA TONAL Y PROGRESIONES ARMÓNICAS

Joaquín Zamacois en su tratado define la armonía como “(...) la parte de la tecnología musical que trata todo lo referente a la simultaneidad de los sonidos”²¹, de hecho algunos eruditos la definen como el estudio vertical de la música y es considerada toda una ciencia. El estudio de la armonía resulta extenso por su amplio desarrollo a lo largo de la historia y es así como de forma tonal está presente tanto en la música académica como en la música popular.

En la música tonal se hace necesario comprender un sistema armónico donde predominan tres funciones principales: Tónica, Dominante, y Subdominante. En el caso del pianista académico es de vital importancia comprender los elementos armónicos presentes en una obra, pues estos le permitirán tener claridad acerca del lenguaje de la misma y su correcta interpretación.

Por otra parte para el pianista del ámbito popular se hace necesario tener claridad acerca de las progresiones armónicas, comúnmente llamadas entre los músicos empíricos como “círculos armónicos”, pues esto le permite mejorar sus destrezas a la hora de interpretar, “montar-transportar” o componer una canción.

Así como se sugiere estudiar escalas y arpeggios en las veinticuatro tonalidades -una vez más- también se recomienda hacer lo mismo con las progresiones armónicas para establecer las relaciones sonoras de cada una y aportar al desarrollo del oído armónico del ejecutante. Avanzado en el estudio de las progresiones, se sugiere establecer variaciones en las inversiones de los acordes para generar nuevas sonoridades. En los ejemplos que se presentan a continuación, el autor empleó cifrado americano para las denominaciones armónicas, puesto que es de dominio universal. Las tonalidades empleadas son

²¹ ZAMACOIS Joaquín. Tratado define la armonía.

Do mayor (C) y Do menor (Cm). Se sugiere trabajar estos ejemplos en las demás tonalidades.

5.1 PROGRESIONES ARMÓNICAS EN TONALIDAD MAYOR. DO MAYOR (C)

Figura 33. Progresión armónica (I - V - I)

(I - V - I)

PIANO

The musical score is for piano in 4/4 time. It consists of three measures. The first measure shows a C major triad (C-E-G) in the right hand and a C bass note in the left hand. The second measure shows a G major triad (G-B-D) in the right hand and a G bass note in the left hand. The third measure shows a C major triad (C-E-G) in the right hand and a C bass note in the left hand. Above the first measure is the label '(I - V - I)'. Above the second measure is the letter 'G'. Above the third measure is the letter 'C'.

Figura 34. Progresión armónica (I - IV - I)

(I - IV - I)

PIANO

The musical score is for piano in 4/4 time. It consists of three measures. The first measure shows a C major triad (C-E-G) in the right hand and a C bass note in the left hand. The second measure shows an F major triad (F-A-C) in the right hand and an F bass note in the left hand. The third measure shows a C major triad (C-E-G) in the right hand and a C bass note in the left hand. Above the first measure is the label '(I - IV - I)'. Above the second measure is the letter 'F'. Above the third measure is the letter 'C'.

Figura 35. Progresión armónica (I – IV menor – I)

(I - IV MENOR - I)

PIANO

C F MIN C

Detailed description: This musical notation shows a piano accompaniment for a harmonic progression. It consists of three measures in 4/4 time. The first measure has a C major chord in the right hand and a C bass note in the left hand. The second measure has an F minor chord in the right hand and an F bass note in the left hand. The third measure has a C major chord in the right hand and a C bass note in the left hand. The word 'PIANO' is written to the left of the first measure. Above the staff, the progression is labeled '(I - IV MENOR - I)' and the chords are labeled 'C', 'F MIN', and 'C'.

Figura 36. Progresión armónica (II - V7- I)

(II - V - I)

D MIN G7 C

Detailed description: This musical notation shows a piano accompaniment for a harmonic progression. It consists of three measures in 4/4 time. The first measure has a D minor chord in the right hand and a D bass note in the left hand. The second measure has a G7 chord in the right hand and a G bass note in the left hand. The third measure has a C major chord in the right hand and a C bass note in the left hand. Above the staff, the progression is labeled '(II - V - I)' and the chords are labeled 'D MIN', 'G7', and 'C'.

Para los *intérpretes de Jazz* esta progresión armónica es quizá la más importante, pues de ésta se derivan otras progresiones.

Figura 37. Progresión armónica (I - VI - II - V)

C A MIN D MIN G7

Detailed description: This musical notation shows a piano accompaniment for a harmonic progression. It consists of four measures in 4/4 time. The first measure has a C major chord in the right hand and a C bass note in the left hand. The second measure has an A minor chord in the right hand and an A bass note in the left hand. The third measure has a D minor chord in the right hand and a D bass note in the left hand. The fourth measure has a G7 chord in the right hand and a G bass note in the left hand. Above the staff, the chords are labeled 'C', 'A MIN', 'D MIN', and 'G7'.

La progresión de la figura 37 es muy conocida en música popular, se encuentra principalmente en géneros como bolero, salsa y balada. En el ámbito popular se refieren a esta como “círculo armónico de Do”.

Figura 38. Progresión armónica (I - VI mayor - II – V7)

Figure 38 shows a harmonic progression in C major, 4/4 time. The progression consists of four measures: C (I), A (VI mayor), Dmin (II), and G7 (V7). The bass line consists of single notes: C, A, D, G.

Figura 39. Progresión armónica (I - VI- II mayor - V7)

Figure 39 shows a harmonic progression in C major, 4/4 time. The progression consists of four measures: C (I), Amin (VI-), D (II mayor), and G7 (V7). The bass line consists of single notes: C, A, D, G.

Figura 40. Progresión armónica (I - III -VI- II - V7)

Figure 40 shows a harmonic progression in C major, 4/4 time. The progression consists of five measures: C (I), Emin (III), Amin (VI-), Dmin (II), and G7 (V7). The bass line consists of single notes: C, E, A, D, G.

Figura 41. Progresión armónica (I - II - III - IV - V - VI - VII - I)

A musical score for piano in C major, showing a harmonic progression. The score is written in treble and bass clefs. The chords are: C (C4, E4, G4), Dmin (D4, F4, A3), Emin (E4, G4, B3), F (F4, A4, C5), G (G4, B4, D5), Amin (A4, C5, E5), Bdim (B4, D5, F5), and C (C5, E5, G5). The bass line consists of single notes: C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3.

La progresión de la figura 41 en otros terminos es una escala mayor vista verticalmente, es decir cada grado de la escala con su respectivo acorde respetando las alteraciones propias de su tonalidad.

Figura 42. Progresión armónica (I - III - III b - II - V)

A musical score for piano in C major, showing a harmonic progression. The score is written in treble and bass clefs. The chords are: C (C4, E4, G4), Emin (E4, G4, B3), Ebmin (E4, G4, Bb3), Dmin (D4, F4, A3), and G (G4, B4, D5). The bass line consists of single notes: C2, E2, Eb2, D2, G2.

Figura 43. Progresión armónica (I - V⁶ - VI⁷ - I^{6/4} - IV - I⁶ - V^{6/4} - I)

A musical score for piano in C major, showing a harmonic progression. The score is written in treble and bass clefs. The chords are: C (C4, E4, G4), G/B (G4, B4, D5), Amin7 (A4, C5, E5, G5), C/G (C5, E5, G5), F (F4, A4, C5), C/E (C5, E5, G5), G/D (G4, B4, D5), and C (C5, E5, G5). The bass line consists of single notes: C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1.

En la progresión anterior se debe escuchar la escala mayor descendente en el bajo, mientras la mano derecha ejecuta armonías diferentes.

Figura 44. Progresión armónica (I – V⁶ – IV⁶ – I^{6/4} – V² – I⁶ – V^{6/4} – I)

C G/B F/A C/G $G7/F$ C/E G/D C

En la figura anterior al tocar la progresión se debe escuchar la escala descendente en el bajo, solo con armonía de tónica, dominante y subdominante.

Figura 45. Progresión armónica (I – V⁶ – IV⁶ – I^{6/4} – V² – I⁶ – II^{b9} – I)

C G/B F/A C/G $G7/F$ C/E $D7^{b9}$ C

En la progresión anterior se debe escuchar la escala descendente en el bajo, con diferentes armonías y el segundo grado bemol en función de dominante.

Figura 46. Progresión armónica (I – II mayor 7 – IV menor – I)

C $D7/C$ $Fmin/C$ C

En la progresión anterior se debe escuchar el pedal en el bajo y la armonía cambiante. Esta progresión es utilizada en secciones *punte* o *bridge* de música popular.

Figura 47. Progresión armónica (I – V menor 7 – I 7 – IV)



La figura 47 muestra una progresión que es utilizada para preparar la subdominante y está estructurada por (II – V – I), donde Sol menor siete (G min7) es segundo grado de Fa mayor (F), Do mayor siete (C7) es el quinto y Fa mayor (F) es el primero.

Figura 48. Progresión armónica (I – VII^b – IV – V)



La progresión anterior es muy utilizada en musica latina. Tónica - subtónica - subdominante - dominante.

5.2 PROGRESIONES ARMÓNICAS EN TONALIDAD MENOR: DO MENOR (Cm)

A continuación, el autor presenta las progresiones armónicas en Do menor (Cm).

Figura 49. Progresión armónica (I – V mayor – I)

(I - V - I)

PIANO

C MIN G C MIN

Figura 50. Progresión armónica (I – V menor – I)

(I - V (MENOR) - I)

C MIN G MIN C MIN

Figura 51. Progresión armónica (I – IV – I)

(I - IV - I)

C MIN F MIN C MIN

Figura 51. Progresión armónica (I – IV mayor – I)

(I-IV (MAYOR) - I)

10

Figura 52. Progresión armónica (V mayor – IV – V mayor)

15

Figura 53. Progresión armónica (II – V dominante 7 – I)

16

Figura 54. Progresión armónica (I – IV mayor – II7 – V dominante 7)

19

La progresión anterior es muy común en los *tumbaos* propios del género salsa.

Figura 55. Progresión armónica (I – IV – VII – III – VI7 – II7 – V dominante 7 – I)

The musical notation for Figure 55 shows a harmonic progression in C minor. The chords are: Cm, Fm, Bb, Eb, Ab, Dm7(b9), G7, and Cm. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings for each measure.

La progresión de la figura 56 es muy utilizada en música popular como: bolero, salsa y música andina colombiana -citando algunos ejemplos-. En esta se establecen relaciones armónicas entre la tonalidad menor (Cm) y su relativo mayor (Eb). Algunos músicos populares llaman a esta progresión “*circulo de cuartas*”.

Figura 56. Progresión armónica (I – VI – II dominante 9 – V dominante 7)

The musical notation for Figure 56 shows a harmonic progression in C minor. The chords are: Cm, Ab, Dm9, and G7. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings for each measure.

La progresión anterior también es muy utilizada en música popular.

Figura 57. Progresión armónica (I – III - VI – II – V7)

Figure 57 shows a harmonic progression in C minor. The progression consists of five chords: C minor (I), E-flat major (III), A-flat major (VI), D minor (II), and G7 (V7). The score is written in a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings in both hands.

Figura 58. Progresión armónica (I – II - III – IV – V menor - VI – VII – I)

Figure 58 shows a harmonic progression in C minor. The progression consists of eight chords: C minor (I), D minor (II), E-flat major (III), F minor (IV), G minor (V), A-flat major (VI), B-flat major (VII), and C minor (I). The score is written in a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings in both hands.

En esta progresión se establecen las relaciones armónicas de la escala de do menor natural, dicho de otro modo, es la escala de Do menor natural analizada verticalmente.

Figura 59. Progresión armónica (I – II menor – III^{#5} – IV mayor – V mayor – VI – VII – I)

Figure 59 shows a harmonic progression in C minor. The progression consists of eight chords: C minor (I), D minor (II), E-flat augmented (III^{#5}), F major (IV), G major (V), A minor (VI), B minor (VII), and C minor (I). The score is written in a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings in both hands.

En la progresión anterior se establecen las relaciones armónicas de la escala de Do menor (Cm) melódica -es la escala de Do menor melódica analizada verticalmente-.

Figura 60. Progresión armónica (I – II – III^{#5} – IV – V mayor - VI – VII – I)

The musical score for Figure 60 shows a harmonic progression in C minor. The chords are: Cm, D°, EbAug, Fmin, G, Ab, Bdim, and Cm. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings in both hands.

En esta progresión se establecen las relaciones armónicas de la escala de Do menor armónica, dicho de otro modo es la escala de Do menor armónica analizada verticalmente.

Figura 61. Progresión armónica (I – III – II mayor 7 – V)

The musical score for Figure 61 shows a harmonic progression in C minor. The chords are: Cm, Eb, D7, and G. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings in both hands.

Figura 62. Progresión armónica (I – VII – VI – V dominante 7)

The musical score for Figure 62 shows a harmonic progression in C minor. The chords are: Cm, Bb, Ab, and G7. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs, showing the chord voicings in both hands.

La progresión anterior es muy utilizada en tonalidad menor; para algunos, es “la escala descendente desde tónica hasta el quinto grado”, pues el bajo establece la línea melódica.

Figura 63. Progresión armónica (I – VII – VI – VII)

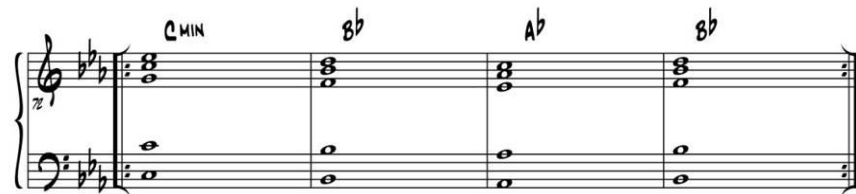
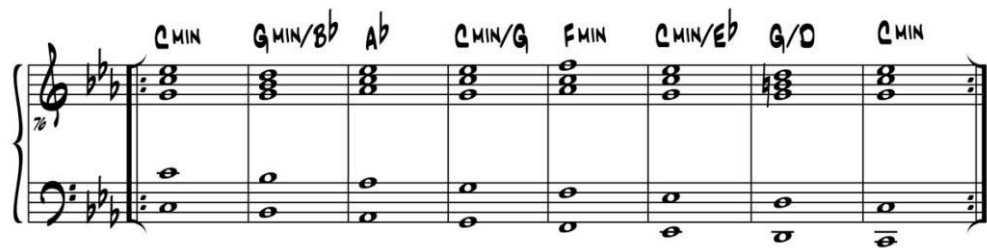
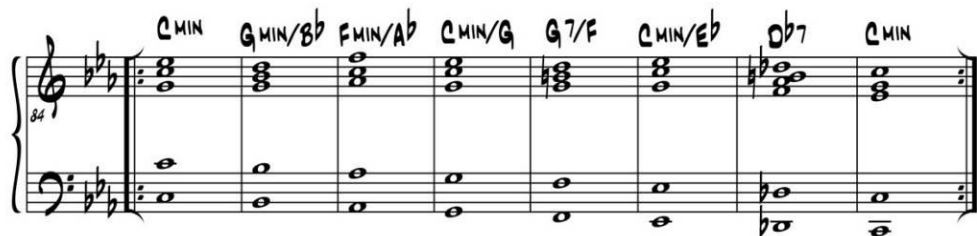


Figura 64. Progresión armónica (I – V⁶ – VI – I^{6/4} – IV – I⁶ – V^{6/4} – I)



En esta progresión de la figura 65 se establecen relaciones armónicas mientras el bajo canta la escala menor natural descendente.

Figura 65. Progresión armónica (I – V⁶ – IV⁶ – I^{6/4} – V² – I⁶ – II^b Dominante 7 – I)



En la progresión anterior se establecen relaciones armónicas mientras el bajo canta la escala menor natural descendente hasta llegar al Re bemol (Db7) generando una sensación cadencial.

Figura 66. Progresión armónica (I – II² – IV^{6/4} – I)

The musical notation for Figure 66 is in C minor. It consists of four measures. The first measure has a C MIN chord. The second measure has a D7/C chord. The third measure has an F MIN/C chord. The fourth measure has a C MIN chord. The bass line shows a descending natural minor scale: C, Bb, Ab, G, F, Eb, D, C.

En la progresión anterior es importante establecer las relaciones armónicas mientras el bajo construye un pedal.

Figura 67. Progresión armónica (I – V^{b5}7 – I dominante 7 – IV)

The musical notation for Figure 67 is in C minor. It consists of four measures. The first measure has a C MIN chord. The second measure has a Gm7(b5) chord. The third measure has a C7 chord. The fourth measure has an F MIN chord. The bass line shows a descending natural minor scale: C, Bb, Ab, G, F, Eb, D, C.

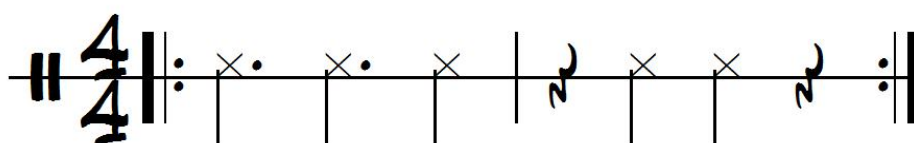
La progresión anterior es muy utilizada en la música popular, pues prepara la llegada al cuarto grado (subdominante).

6. LA CLAVE EN EL CONTEXTO POPULAR (Explicación para Salsa y Latin Jazz)

En su libro *Afrocuban Keyboards Grooves*, Manny Patiño define “La Clave” como un patrón rítmico en ostinato que resulta ser el elemento más importante de la música latina y Afro-Caribeña. Este patrón puede ser tocado comúnmente en dos palos de madera de una pulgada de diámetro por ocho pulgadas de largo llamado por el mismo nombre "claves". También se toca en un Wood block o Jam block. Se cree que la clave nació a partir de los ritmos en 6/8 de las tribus africanas y que en un principio había muchas claves que fueron utilizados por los esclavos Nigerianos y Congoleños para acompañar sus cantos.

En este capítulo, el autor expone la clave con el fin de hacer un aporte técnico/musical que le permita al estudiante de piano comprender el uso de la clave como un concepto importante en la ejecución de salsa y latin jazz. La clave que aborda el autor, es la clave 3 - 2 y 2 - 3 aplicada en salsa y latin jazz.

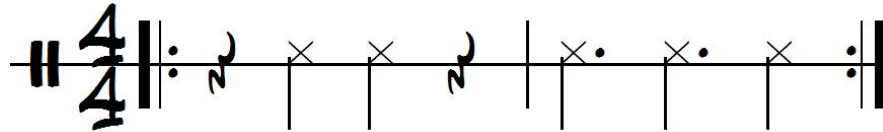
Figura 68. Notación escrita de la clave 3 – 2:



En esta clave existen tres acentos, en el primer compás (o compás fuerte) y están organizados así: el *primer acento sobre el primer tiempo*, el *segundo acento en la parte débil del segundo tiempo*, (denominada *bombo* en terminología cubana) y el *tercer acento en la parte fuerte del cuarto tiempo* (denominada *ponche* en terminología cubana). En el segundo compás (o compás débil) existen dos

acentos que están organizados así: *en el segundo tiempo y en el tercer tiempo.*

Figura 69. Notación escrita de la clave 2 - 3:



En esta clave 2 - 3, se puede decir que el primer compás es igual al segundo compás de la clave 3 - 2 (ver fig.94) y el segundo compás es igual al primer compás de la clave 3 - 2 (ver fig.94). Al analizar la clave de esta manera se puede afirmar que en realidad se trata de un patrón compuesto de dos compases y que puede iniciar con tres acentos por lo que recibe su nombre “clave 3 - 2” o con dos acentos llamada “clave 2 - 3” es decir los acentos simplemente se trasladan. Es importante recordar que la clave es un patrón repetitivo compuesto de dos compases, *por eso es posible* pensarla en realidad como una célula rítmica bicompasada con dos variantes. Por otra parte, de la clave se derivan patrones rítmicos que toda la instrumentación de una banda de *salsa* o *latin jazz* debe tener en cuenta para la correcta ejecución de un tema, es decir que según corresponda -la clave 3-2 o 2-3- la sección de ritmo (*groove*[▲] para los norteamericanos o *base* para los latinos) ejecutará su parte, relacionando todo un sistema rítmico derivado de la clave cuidando “no estar cruzado”.

Para la sección de los vientos, voces y demás instrumentistas, algunos arreglistas de salsa y latin-jazz, le aportan estética a las canciones con frases que rítmicamente corresponden a la clave que se está utilizando. De otra manera se podría entorpecer el discurso rítmico de la canción lo que daría como resultado “estar cruzado en clave”.

[▲] Groove es la "sensación", expansiva, creada por la sección acompañante de una banda (batería, bajo eléctrico o contrabajo, guitarra y teclados). El *Groove* es un factor importante en los distintos subgéneros del jazz, y de ahí a otros géneros como salsa, funk, rock y soul.

A continuación el autor presenta ejemplos de canciones populares que están escritas en clave. Las presenta de forma correcta e incorrecta -con la clave cruzada-. La melodía está escrita en el primer sistema y la clave en el segundo sistema, de esta manera es fácil observar la relación de la clave respecto al ritmo de la melodía, y se puede determinar a qué clave corresponde si 2-3 o 3-2.

Figura 70. Fragmento canción Lágrimas negras con clave 2 – 3 (forma correcta)

LAGRIMAS NEGRAS

(FRAGMENTO)

COMPOSITOR
MIGUEL MATAMOROS

CORO

VOZ

TU ME QUIE-RES DE - JAR ____ YO NO QUIE-RO SU - FRIR ____ CON-TI

CLAVE

5

— GO ME VOY MI SAN - TA AUN - QUE ME CUES-TE MO - RIR ____ TU ME

CLV.

5

Figura 71. Fragmento canción Lágrimas negras con la “clave cruzada” (forma errónea)

LAGRIMAS NEGRAS
(FRAGMENTO)

COMPOSITOR
MIGUEL MATAMOROS

CORO

VOZ

TU ME QUIE-RES DE - JAR ____ YO NO QUIE-RO SU - FRIR ____ CON-TI

CLAVE

5

5

Figura 72. Fragmento canción Pare Cochero Clave 2 – 3 (forma correcta).

PARE COCHERO
(FRAGMENTO)

COMPOSITOR
**MIGUEL ANGEL BANGUELA
MARCELINO GUERRA**

CORO

VOZ

CO - CHE-RO PA-RE PA-RE CO-CHE-RO CO - CHE-RO PA-RE PA-RE CO-CHE-RO CO

CLAVE

En este ejemplo se muestra como la clave 2 - 3 se complementa con el ritmo de la melodía que plantea el compositor, lo cual aporta riqueza sonora al tema.

Figura 73. Fragmento canción Pare cochero con la “clave cruzada”.

PARE COCHERO
(FRAGMENTO)

COMPOSITOR
MIGUEL ANGEL BANGUELA
MARCELINO GUERRA

CORO

VOZ

CLAVE

Figura 74. Fragmento Canción Cali ají en clave 3 - 2. (Forma correcta)

CALI AJI
(FRAGMENTO)

COMPOSITOR
JAIRO VARELA

VOZ

CLAVE

En este ejemplo es evidente la relación rítmica de la melodía con la clave 3-2, nótese que el inicio es igual a la clave y se encuentran en diferentes puntos.

Figura 75. “Fragmento de la canción Cali ají en clave cruzada. (Forma incorrecta)

CALI AJI
(FRAGMENTO)

COMPOSITOR
JAIRO VARELA

VOZ

CLAVE

Figura 76. Fragmento de la canción Cali Pachanguero en clave 3 – 2 (forma correcta)

CALI PACHANGUERO
(FRAGMENTO)

COMPOSITOR
JAIRO VARELA

CORO

VOZ

CLAVE

Figura 77. Fragmento de la canción Cali Pachanguero en “clave cruzada” (forma incorrecta)

CALI PACHANGUERO
(FRAGMENTO)

COMPOSITOR
JAIRO VARELA

CORO

VOZ

CA - LI PA - CHAN - GUE - RO CA - LI LUZ DE UN NUE - VO CIE - LO

CLAVE

Ya que es importante entender la relación rítmica de cada instrumento frente a la clave, el autor presenta a continuación dos fragmentos en “score” correspondientes a la sección de vientos en la popular salsa “Cali Aji” composición de Jairo Varela. En el primer ejemplo se puede observar el score de la sección de vientos en clave 3 – 2; y en el segundo ejemplo el mismo score incluyendo las partes del piano y el bajo.

Figura 78. Partitura: Fragmento de la canción Cali ají Score Sección vientos en clave 3-2

CALI AJÍ

FRAGMENTO EN CLAVE 3-2

SCORE

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Trumpet in Bb, Alto Sax, Trombone, Claves, and Piano. The second system includes parts for Bb Trumpet, Alto Sax, Trombone, Claves, and Piano. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/2. The score shows a melodic line for the wind instruments and a rhythmic pattern for the Claves. The piano part is mostly silent, with some rests and a few notes in the second system.

Figura 79. Score sección vientos introducción de la canción Cali ají Clave 3 - 2

CALI AJI FRAGMENTO 2

SCORE

The score is written for a wind section and includes the following parts:

- TRUMPET IN B \flat
- ALTO SAX.
- TROMBONE
- CLAVES
- PIANO
- BASS

The score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark '7'. The first system covers measures 7 through 12, and the second system covers measures 13 through 18. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Claves part is marked with 'x' symbols indicating the rhythmic pattern. The Piano part features a complex harmonic structure with many chords. The Bass part provides a steady accompaniment.

6.1 ADAPTACIÓN RÍTMICA DE UNA CANCIÓN A LA CLAVE

Para ayudar al estudiante de piano a entender el concepto de clave el autor a partir de sus conocimientos plantea un procedimiento sencillo para adaptar composiciones “sin clave” a versiones “en clave”, lo que permitirá al intérprete tener las herramientas para proponer nuevas versiones en ritmos de salsa y latin jazz. Es común encontrar composiciones de jazz en versiones de latin. Para lograr estas versiones el arreglista tiene que adaptar los ritmos de la melodía a la clave, en otras palabras *“adaptar la canción a la clave más funcional”*.

La síntesis del procedimiento consiste en acomodar rítmicamente la melodía a la clave que sea más funcional.

Procedimiento: Para mayor facilidad el autor sugiere preparar tres sistemas.

Paso 1:

En el primer sistema se escribe toda la melodía de la canción que se desea adaptar.

Paso 2:

En el segundo sistema (debe ser de una sola línea para notación rítmica) se escribe el ritmo de la clave (3 - 2 ó 2 - 3).

Paso 3:

En el tercer sistema se procede escribir la melodía adaptándola rítmicamente a la clave escrita en el segundo sistema.

Este procedimiento debe realizarse tanto en clave 3 – 2 como en clave 2 – 3, una vez finalizado, se analiza cuál de las dos adaptaciones de la melodía resulta ser más funcional, generalmente la adaptación que sufre menos cambios es la

correcta. Por tal razón es de vital importancia ejecutar las adaptaciones y compararlas.

A continuación se presenta el procedimiento para adaptar una canción a la clave. Se realizará con el estándar de Jazz Autumn Leaves de Joseph Kosma.

EJEMPLO DEL PROCEDIMIENTO CON LA CLAVE 2 – 3

Figura 80. Paso 1 Melodía completa escrita en el primer sistema.

Canción Autumn Leaves

SCORE **AUTUMN LEAVES** JOSEPH KOSMA

(A)

The image displays a musical score for the song "Autumn Leaves" by Joseph Kosma. It is presented in a three-system format. The first system is labeled "SCORE" and includes a circled letter "A" above the first measure. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The accompaniment is shown in two staves: the upper one is labeled "CLAVES" and the lower one is labeled "CLV.". Both accompaniment staves are currently empty, with only a 4/4 time signature and a key signature of two flats indicated. The second system continues the melody and accompaniment. The third system also continues the melody and accompaniment, with a double bar line at the end of the system. The page number "94" is located at the bottom center.

Figura 81. Paso 1 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves

2 8 AUTUMN LEAVES

CLV. 18

CLV. 24

CLV. 30

Figura 82. Paso 2 Clave 2 - 3 escrita en el segundo sistema. Canción Autumn Leaves

AUTUMN LEAVES JOSEPH KOSMA

SCORE

A

CLAVES

CLV.

CLV.

12

Figura 83. Paso 2 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves

2 AUTUMN LEAVES

8

The image displays three systems of musical notation for the second step of the 'Autumn Leaves' exercise. Each system consists of three staves: a piano (p) staff in treble clef, a clarinet (CLV.) staff in alto clef, and a bass staff. The piano part features a melodic line with various note values and rests, including slurs and ties. The clarinet part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a simple bass line with rests. The systems are numbered 8, 13, and 18 at the beginning of their respective piano staves.

Figura 84. Paso 3 - Adaptación rítmica de la melodía Autumn Leaves a la clave 2 - 3.

AUTUMN LEAVES JOSEPH KOSMA

SCORE

A

CLAVES

CLV.

CLV.

12

Figura 85. Paso 3 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves

2 3 AUTUMN LEAVES

CLV. 18

CLV. 23

CLV. 28

EJEMPLO DEL PROCEDIMIENTO CON LA CLAVE 3 - 2

Figura 86. Paso 4, melodía y Clave 3 – 2 escrita en el segundo sistema.
Canción Autumn Leaves

AUTUMN LEAVES JOSEPH KOSMA

SCORE

A

CLAVES

CLV.

CLV.

12

Figura 87. Paso 4 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves

2

AUTUMN LEAVES

8

CLV.

18

CLV.

24

CLV.

29

Figura 88. Paso 5 - Adaptación rítmica de la melodía de la canción Autumn Leaves a la clave 3 - 2.

AUTUMN LEAVES JOSEPH KOSMA

SCORE

A

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment lines. The first piano line is labeled 'CLAVES' and the second is labeled 'CLV.'. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/2. The first system includes a circled letter 'A' above the vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the Claves part and a more melodic line in the Clavichord part. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Figura 89. Paso 5 - Hoja 2 Canción Autumn Leaves

2 B AUTUMN LEAVES

The image displays a musical score for the song 'Autumn Leaves', specifically 'Paso 5 - Hoja 2'. It consists of five systems of music. Each system includes a piano (piano) part on a treble clef staff and a clavichord (CLV.) part on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The clavichord part is written in a simplified notation with stems and flags. The score is numbered with measure numbers 18, 23, and 28 at the beginning of the piano staves. A circled letter 'B' is placed above the first system. The title 'AUTUMN LEAVES' is centered above the first system. The piano part features a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and half notes, and rests. The clavichord part provides a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes and flags.

Una vez terminado el proceso anterior para adaptar canciones a la clave, el autor sugiere escuchar las dos adaptaciones e incluso cantar la melodía llevando los dos patrones rítmicos de la clave con las palmas. Esto le permitirá al estudiante comparar minuciosamente los resultados y así poder seleccionar la adaptación más funcional.

Ahora bien, la siguiente figura muestra la adaptación seleccionada por el autor (Canción: Autumn Leaves con melodía adaptada en clave 3 – 2). Su decisión se basa en que en esta adaptación no se entorpece el discurso rítmico de la canción, tiene mínimas variantes en la melodía y es la que mejor suena al ser interpretada. Además se adiciona la armonía para facilitar su ejecución. Vale la pena aclarar que el sistema de la clave se pone al comienzo y se deja como referencia para su mejor comprensión, pero no es necesario escribirla una vez se finaliza el proceso.

Figura 90. Resultado – Adaptación de la canción Autumn Leaves en clave 3 – 2 seleccionada por el autor.

AUTUMN LEAVES

SCORE JOSEPH KOSMA

(A)

CLAVES

The musical score is written in 3/2 time and features a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of three systems, each with a piano accompaniment and two vocal lines (CLV.).

System 1 (Piano): The piano part begins with a 4-measure rest, followed by four measures of accompaniment. The chords are C MIN, F7, BbΔ, and EbΔ.

System 2 (CLV. 1): The first vocal line has a 4-measure rest, followed by six measures of melody. The piano accompaniment for these six measures has chords: A M7(9s), D7, G MIN, G MIN, C MIN, and F7.

System 3 (CLV. 2): The second vocal line has a 4-measure rest, followed by six measures of melody. The piano accompaniment for these six measures has chords: BbΔ, EbΔ, A M7(9s), D7, G MIN, and G MIN.

Figura 91. Resultado – Adaptación de la canción Autumn Leaves en clave 3 – 2
Hoja 2

AUTUMN LEAVES

2 8

CLV.

18

CLV.

23

CLV.

28

Es importante aclarar que existen composiciones en las que la selección de la clave resulta muy evidente. Por otra parte existen composiciones con frases melódicas en número impar de compases, lo que hace que el primer paso sea adaptar estas frases a número par de compases, pues como se mencionaba anteriormente, la clave es un patrón rítmico bi-compasado.

7. TUMBA'OS DE SALSA EN EL PIANO

Manny Patiño y Jorge Moreno en su libro *Afro Cuban Keyboard Grooves*^{*}, definen la palabra tumba'o como un término de lenguaje coloquial derivado de la palabra "tumbar" que significa dejar caer. En la música se encuentran otros sinónimos como "guajeo" o "montuno" que hacen referencia a lo que los norte americanos llaman "groove" entendido por los músicos latinos como "sección de ritmo".

En el año 1900 el piano era conocido en la élite social por ser un instrumento utilizado exclusivamente para interpretaciones de lo que anteriormente mencionábamos como música erudita. Sin embargo, los "tumba'os comenzaron a incorporarse en el piano con la interpretación de contradanzas, danzas, habaneras, merengues y danzones para los bailes de la alta sociedad en Haití y Cuba.

En la ejecución de tumbaos se deben tener en cuenta aspectos de carácter rítmico, melódico y armónico. Algunos de los elementos rítmicos más relevantes en los tumbaos son: la sincopa y la *clave*. Como elemento melódico se hace necesario establecer una *frase* durante la ejecución y como elemento armónico se hace necesario que el pianista tenga la capacidad de realizar los tumbaos de acuerdo al cifrado y la armonía de la canción a interpretar.

Es importante establecer la relación rítmica de los tumbaos respecto a la clave, ya que ésta es un patrón fundamental de donde se derivan poliritmias en estilos como "Rumba, Guaguancó, Songo y Mozambique" que son parte importante dentro del concepto de Salsa y Latin jazz. Vale la pena destacar que la digitación de los tumbao's corresponde a las digitaciones utilizadas en arpeggios y acordes.

^{*} Véase: MORENO, J. & PATIÑO, M. *Afro Cuban Keyboard Grooves*. disponible en: <http://es.scribd.com/doc/216648802/Afro-Cuban-keyboard-grooves-pdf>

En el siguiente capítulo el autor utilizará la palabra “tumba’o” para referirse a los patrones rítmicos de acompañamiento propios de la música de origen afro que se han desarrollado a través de la historia.

7.1 ARMONÍA (CIFRADO) EN LOS TUMBAOS.

En la música popular generalmente la armonía de una canción está escrita en cifrado americano. En géneros como Salsa y Latin jazz donde se ejecutan tumbao’s, los arreglistas asumen que es trabajo del pianista saber que tumbaos debe ejecutar. Muchos arreglistas y directores consideran que “*el tumba’o se ejecuta a gusto*” sobre la armonía sugerida, sin embargo en algunos casos se escriben los tumbao’s en notación musical cuando se deben ejecutar exactamente, por ser “pasajes obligados”.

Conviene, entonces, proponer los siguientes ejemplos que el autor plantea teniendo en cuenta la relación que debe existir entre el *tumba’o de piano* y los demás elementos importantes a tener en cuenta durante la ejecución del mismo. De este modo se explica a continuación la forma en que se presentarán los ejemplos de tumba’os mayores (ejemplos en Do mayor) y menores (ejemplos en Do menor). El autor sugiere transportarlos a todas las tonalidades para maximizar la versatilidad al interpretarlos.

7.1.1 Tumba'os para tonalidades mayores

Figura 92. Tumba'o # 1 Do mayor (C)

The musical score consists of four systems. The first system, labeled 'VOICE', shows a treble clef with a 4/4 time signature and four measures of chords: C, G, G, and C. The second system, labeled 'PIANO', shows a grand staff with a 4/4 time signature and four measures of piano accompaniment. The third system, labeled 'BASS', shows a bass clef with a 4/4 time signature and four measures of a bass line. The fourth system, labeled 'TIMBALES', shows a 4/4 time signature and four measures of a clave rhythm pattern.

Primer sistema
cifrado americano

Segundo sistema
Tumba'o en el piano

Tercer sistema
Línea del bajo

Ritmo de clave

PRIMER SISTEMA: Armonía.

Escrita a manera de cifrado americano.

El autor sugiere analizar la armonía (primer sistema), el tumba'o (segundo sistema), y el bajo (tercer sistema) de forma vertical, pues entender la relación entre estos tres elementos de manera simultánea le permite al ejecutante decidir que tumba'o puede aplicar al encontrar un cifrado.

SEGUNDO SISTEMA: Tumba'o.

Escrito para ejecutarse en el piano con las dos manos.

TERCER SISTEMA: Bajo.

El autor lo escribe para establecer la relación rítmica del bajo con respecto a la armonía, el tumba'ó y la clave. También se puede ejecutar este sistema con la mano izquierda, y el tumba'ó con la mano derecha, con el fin de establecer patrones, relaciones rítmicas, melódicas y armónicas de cada ejemplo en el piano.

CUARTO SISTEMA: Clave.

Está escrita rítmicamente la clave correspondiente al patrón 3 - 2 y 2 - 3 con el objetivo de establecer rítmicamente la relación de cada uno de los elementos.

La figura 93. Muestra el *tumba'ó 1* en Do mayor. Este se considera básico ya que una de las características más importantes es que tiene la posibilidad de ejecutarse en diferentes armonías, es decir se puede ejecutar tal como está escrito (C - G) armonía de I - V, pero también en armonías como (C - F - Dm - G) I - IV - II - V o (C - F - G) I - IV - V , esto es posible ya que los acordes presentes en el tumba'ó pueden tomarse o no como acordes de paso, teniendo en cuenta por supuesto la armonía del bajo, de esta manera se puede decir que este tumba'ó tiene diversas aplicaciones. Además es crucial mencionar que este ejemplo corresponde a un tumba'ó que se puede utilizar en géneros como: salsa, porro, merengue y caribeño entre otros.

A continuación el autor presenta algunos ejemplos de Tumba'os que son "relativamente iguales" pero tienen diferentes aplicaciones armónicas. Es importante que el estudiante de piano tenga claro este concepto pues se puede decir que de un tumba'ó se derivan muchos más.

Figura 93. Tumba'o # 2 en Do mayor (C)

The musical score for Tumba'o # 2 in C major consists of four staves. The top staff is a single treble clef line with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of whole notes: C4, G4, G4, and C4. The second staff is labeled 'PNO.' and is a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part has a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff is labeled 'BASS' and is a single bass clef line with a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is labeled 'TIMB.' and is a single bass clef line with a common time signature, containing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

El tumba'o anterior está escrito para ser ejecutado con la mano derecha en octavas, lo cual es una variante que se puede aplicar en todos los tumba'os. Es así como se puede decir que los tumba'os se pueden ejecutar con o sin octavas en la mano derecha y su elección obedecerá al gusto del intérprete o al estilo musical que se ejecute.

Figura 94. Tumba'o # 3 en Do mayor (C).

The musical score for Tumba'o # 3 in C major consists of four staves. The top staff is a single treble clef line with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of whole notes: C4, G4, G4, and C4. The second staff is labeled 'PNO.' and is a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part has a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff is labeled 'BASS' and is a single bass clef line with a common time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is labeled 'TIMB.' and is a single bass clef line with a common time signature, containing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

En este ejemplo que resulta muy similar al número 1, se incluyen cromatismos que enlazan los arpeggios, concepto utilizado en tumba'os modernos.

Figura 95. Tumba'o # 4 en Do mayor (C).

Musical score for Tumba'o # 4 in C major, measures 15-18. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Timbale (TIMB.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Treble Clef staff shows a sequence of chords: C, G, G, C. The Piano part features a complex melodic line with chromaticism and arpeggiated figures. The Bass part provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The Timbale part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Este tumbao similar al ejemplo 3, se diferencia por las octavas en la mano derecha.

Figura 96. Tumba'o # 5 en Do mayor (C)

Musical score for Tumba'o # 5 in C major, measures 17-20. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Timbale (TIMB.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Treble Clef staff shows a sequence of chords: C, G, G, C. The Piano part features a complex melodic line with chromaticism and arpeggiated figures, similar to Figure 95 but with different octave placement in the right hand. The Bass part provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The Timbale part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

El tumba'o anterior es ejecutado en décimas, es decir que en la mano izquierda se tocan voces a una décima mas abajo que la voz de la mano derecha. Los tumbaos al igual que los arpeggios pueden ser ejecutados en todas las inversiones.

Figura 97. Tumba'o # 6 en Do mayor (C)

Similar al tumbao 5, este es ejecutado con octavas en la mano derecha.

Figura 98. Tumba'o # 7 en Do mayor (C).

El tumba'o anterior se ejecuta en una región aguda del piano con octavas en la mano derecha. La mano izquierda toca a distancia de dos octavas en una región medio-aguda, esto se conoce en el género salsa como “tumba'o águila” que

normalmente es utilizado en el “*mambo*” de la canción. Cabe mencionar que estos son utilizados en grabaciones actuales de salsa en Puerto Rico y New York.

Figura 99. Tumba’o # 8 en Do mayor (C).

The musical score for Tumba'o # 8 in C major is presented in four staves. The top staff shows the guitar part with a simple harmonic structure: G, C, G, C. The piano part (PNO.) consists of two staves (treble and bass clef) with a complex, rhythmic accompaniment. The bass part (BASS) is a single staff in bass clef with a simple, steady line. The timbale part (TIMB.) is a single staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is marked with a '29' in the bottom left corner of each staff.

En el tumba’o # 8 es importante analizar que mientras la armonía en el cifrado y el bajo es de V grado (función dominante), el tumba’o se ejecuta en II y V grado. Rafael Itier pianista del Gran Combo de Puerto Rico utilizaba este tumba’o en múltiples variantes para enriquecer las sonoridades de una canción.

A continuación el autor presenta ejemplos donde se aplica el mismo tumba’o obedeciendo a diversas armonías.

Figura 100. Tumba'o # 9 en Do mayor (C).

The musical score for Tumba'o # 9 is written in C major and common time. It consists of four staves: guitar (G), piano (PNO.), bass (BASS), and timbales (TIMB.). The guitar part is a simple chord progression: DMIN, G, C, DMIN, G, C. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The bass part provides a steady bass line. The timbales part shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits.

La diferencia que se presenta entre éste tumba'o y el anterior es que el cifrado incluye el II grado de Do mayor (Dm). Vale la pena recordar que “un tumba'o se puede ejecutar en diversas armonías”.

Figura 101. Tumba'o # 10 en Do mayor (C).

The musical score for Tumba'o # 10 is written in C major and common time. It consists of four staves: guitar (G), piano (PNO.), bass (BASS), and timbales (TIMB.). The guitar part includes a new chord, A MIN, in addition to the previous ones: DMIN, G, C, A MIN, DMIN, G, C, A MIN. The piano, bass, and timbales parts follow a similar structure to the previous figure, with the piano part providing harmonic support and the timbales part showing a rhythmic pattern.

En el ejemplo anterior se presentan los tumba'os 8 y 9, con la variante armónica del VI grado de Do mayor (Am).

Figura 102. Tumba'o # 11 en Do mayor (C).

Similar a los ejemplos anteriores los tumba'os que el autor presenta a continuación (11,12 y 13) manejan diferentes armonías. En este ejemplo la progresión es II – V.

Figura 103. Tumba'o # 12 en Do mayor (C).

En el tumba'ó 12 la progresión es V suspendido y V con función de dominante.

Figura 104. Tumba'ó # 13 en Do mayor (C).

Musical score for Tumba'ó # 13 in C major. The score is for four staves: Treble Clef (with G7 chords), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Timbales (TIMB.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bass part has a simple eighth-note line. The timbales part shows a pattern of eighth notes with accents.

En el tumba'ó 13 cuando se encuentran secciones donde la armonía se repite dos o más compases, es común alternar el tumba'ó en acorde suspendido y mayor.

7.1.2 Tumba'os para tonalidades menores. A continuación el autor presenta los tumba'os que se consideran básicos para la ejecución en tonalidad menor.

Figura 105. Tumba'ó # 1 en Do menor (Cm).

Musical score for Tumba'ó # 1 in C minor. The score is for four staves: Voice, Piano (PIANO), Bass, and Timbales (TIMBALES). The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The voice part has a simple line with Cm, G, G, and Cm chords. The piano part has a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bass part has a simple eighth-note line. The timbales part shows a pattern of eighth notes with accents.

Figura 106. Tumba'o # 2 en Do menor (Cm).

The musical score for Tumba'o # 2 in C minor consists of four staves. The top staff shows the harmonic structure with four measures: Cm, G, G, and Cm. The piano (PNO.) part is written in a grand staff with a treble and bass clef, featuring a melodic line in the treble and a bass line in the bass clef. The bass (BASS) part is a single staff in the bass clef with a simple melodic line. The timbale (TIMB.) part is a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Similar al ejemplo 1 solo que es ejecutado con octavas en la mano derecha.

Figura 107. Tumba'o # 3 en Do menor (Cm).

The musical score for Tumba'o # 3 in C minor consists of four staves. The top staff shows the harmonic structure with four measures: Cm, G, G, and Cm. The piano (PNO.) part is written in a grand staff with a treble and bass clef, featuring a melodic line in the treble and a bass line in the bass clef. The bass (BASS) part is a single staff in the bass clef with a simple melodic line. The timbale (TIMB.) part is a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

El tumba'o anterior (#3) es similar al ejemplo 1 pero con cromatismos.

Figura 108. Tumba'o # 4 en Do menor (Cm)

Musical score for Tumba'o # 4 in C minor, measures 15-18. The score is written for four staves: Treble Clef (with a key signature of two flats and a common time signature), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Timbales (TIMB.). The Treble Clef staff shows a sequence of chords: C MIN, G, G, and C MIN. The Piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. The Timbales part shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits.

Muy similar al ejemplo 3, el tumba'o #4 es ejecutado con octavas en la mano derecha.

Figura 109. . Tumba'o # 5 en Do menor (Cm)

Musical score for Tumba'o # 5 in C minor, measures 17-20. The score is written for four staves: Treble Clef (with a key signature of two flats and a common time signature), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Timbales (TIMB.). The Treble Clef staff shows a sequence of chords: C MIN, G, G, and C MIN. The Piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. The Timbales part shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits.

El ejemplo anterior muestra lo que se conoce como “tumba'o a voces”, es decir la mano derecha ejecutada sobre la segunda inversión de Do menor (Cm) y la

izquierda sobre la primera inversión. En otras palabras es un tumba'ó ejecutado a décimas.

Figura 110. Tumba'ó # 6 en Do menor (Cm)

The musical score for Tumba'ó # 6 in C minor consists of four staves. The top staff shows the chord progression: Cm, G, G, Cm. The piano (PNO.) part is written in a complex rhythmic style with triplets and sixteenth notes. The bass part features a simple eighth-note line. The timbale (TIMB.) part shows a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Similar al ejemplo 5, el tumba'ó # 6 se toca con las manos en diferentes inversiones y ejecutado con octavas.

Figura 111. Tumba'ó # 7 en Do menor (Cm).

The musical score for Tumba'ó # 7 in C minor consists of four staves. The top staff shows the chord progression: Cm, G, G, Cm. The piano (PNO.) part is written in a complex rhythmic style with triplets and sixteenth notes. The bass part features a simple eighth-note line. The timbale (TIMB.) part shows a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

El tumba'o # 7 es Similar al ejemplo 6, con algunas variantes rítmicas.

A continuación en los ejemplos 8, 9, y 10, se presenta un “mismo tumba'o”, con diferentes armonías. Se debe analizar cada caso respecto a su armonía (cifrado-bajo), éste es un tumba'o básico con múltiples aplicaciones armónicas.

Figura 112. Tumba'o # 8 en Do menor (Cm)

The musical score for Tumba'o # 8 in C minor consists of four staves. The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of two flats (C minor). It contains four measures of music with notes G, C, G, and C, each with a fermata. Above the notes are the chord symbols G, C MIN, G, and C MIN. The second staff is for the piano (PNO.), with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. It features a complex rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The third staff is for the bass (BASS), with a bass clef and a key signature of two flats, showing a simple bass line. The fourth staff is for the timbales (TIMB.), with a single line and a key signature of two flats, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Figura 113. Tumba'o # 9 en Do menor (Cm)

The musical score for Tumba'o # 9 in C minor consists of four staves. The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of two flats (C minor). It contains four measures of music with notes G, C, G, and C, each with a fermata. Above the notes are the chord symbols DM7(b9), G, C, DM7(b9), G, and C. The second staff is for the piano (PNO.), with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. It features a complex rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The third staff is for the bass (BASS), with a bass clef and a key signature of two flats, showing a simple bass line. The fourth staff is for the timbales (TIMB.), with a single line and a key signature of two flats, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Figura 114. Tumba'o # 10 en Do menor (Cm)

Musical score for Tumba'o # 10 in C minor, measures 57-60. The score is written for four staves: Treble Clef (with a key signature of two flats and a common time signature), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Timbale (TIMB.). The Treble Clef staff shows a sequence of chords: Dm7(b9), G, C, F7, Dm7(b9), G, C, F7. The Piano staff features a complex harmonic texture with chords and moving lines in both hands. The Bass staff provides a steady bass line with eighth and quarter notes. The Timbale staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits on the instrument.

A continuación en los ejemplos 11, 12, y 13, se presenta un “mismo tumba'o”, en diferentes armonías. Se debe analizar cada caso respecto a su armonía (cifrado-bajo).

Figura 115. Tumba'o # 11 en Do menor (Cm)

Musical score for Tumba'o # 11 in C minor, measures 41-44. The score is written for four staves: Treble Clef (with a key signature of two flats and a common time signature), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Timbale (TIMB.). The Treble Clef staff shows a sequence of chords: Dm7(b9), G, Dm7(b9), G. The Piano staff features a complex harmonic texture with chords and moving lines in both hands. The Bass staff provides a steady bass line with eighth and quarter notes. The Timbale staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits on the instrument.

Figura 116. Tumba'o # 12 en Do menor (Cm)

Musical score for Tumba'o # 12 in C minor (Cm), measures 45-48. The score is written for four staves: Melody (top), Piano (PNO.), Bass, and Timbale (TIMB.). The key signature is C minor (two flats). The melody line features a sequence of chords: G^{sus4}, G⁷, G^{sus4}, and G⁷. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic bass line. The bass line is a simple eighth-note pattern. The timbale part shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Figura 117. Tumba'o # 13 en Do menor (Cm)

Musical score for Tumba'o # 13 in C minor (Cm), measures 49-52. The score is written for four staves: Melody (top), Piano (PNO.), Bass, and Timbale (TIMB.). The key signature is C minor (two flats). The melody line features a sequence of chords: G⁷, G⁷, G⁷, and G⁷. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic bass line. The bass line is a simple eighth-note pattern. The timbale part shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

8. DEMOSTRACIÓN PRÁCTICA – RECITAL DE PIANO

Con el ánimo de presentar los dos contextos y la aplicación práctica de lo expuesto anteriormente en este documento, el autor se propone realizar un recital cuyo programa se encuentra dividido en dos secciones correspondientes al contexto académico y popular enfocado como se mencionó anteriormente en salsa y latin jazz.

8.1 OBRAS A INTERPRETAR DEL CONTEXTO ACADÉMICO

- **Preludio y Fuga** en E mayor N9 BWV 854 Libro I.
El clave bien temperado Johann Sebastian Bach.

- **Estudio** No. 24 en C menor del OP. 25 No. 12
Fryderyk Franciszek Chopin

8.2 OBRAS A INTERPRETAR DEL CONTEXTO POPULAR

- **Portrait of Stranger**
Compositor: Humberto Ramírez.

- **Caribe**
Compositor: Michel Camilo.

9. CONCLUSIONES

De acuerdo a lo anterior el autor concluye que:

- El pianista académico que se interesa en la música popular, tiene elementos para enfrentarse a diferentes situaciones en el ejercicio de su profesión.
- Es indispensable para el pianista desarrollar mayores competencias que le permitan enfrentarse como profesional a una *sociedad de consumo* donde la música está en constante cambio.
- La técnica (pianística) es el medio para hacer del instrumento una extensión del cuerpo, y se puede aplicar a toda la música tanto popular como académica.
- Desarrollar una técnica pianística integral al servicio de la música académica y popular le permitirá al pianista profesional entender y ejecutar “cualquier música” y desenvolverse con naturalidad en cualquier rol que se le presente.
- El recital es una actividad que resulta de gran motivación para el pianista pues es en escena donde se refleja el trabajo diario de su formación.
- Es indispensable para el desarrollo integral del músico mantener en constante entrenamiento su capacidad auditiva.
- Entender elementos propios de la música popular desde una perspectiva técnica permite enriquecer el lenguaje musical.

10. RECOMENDACIONES

- Es crucial para el desarrollo integral del músico mantener en constante entrenamiento su capacidad auditiva con la aplicación de los conceptos aprendidos en teoría, solfeo y armonía por medio de transcripciones, adaptaciones, sesiones de improvisación “jam session”, arreglos musicales y otros.
- Es de vital importancia que el profesor de piano como guía en el proceso de formación profesional, tenga en cuenta, si también está impartiendo conocimientos integrales que puedan ser aplicados por el estudiante de piano en la ejecución de diferentes tipos de música de acuerdo a su entorno social.
- Para el pianista es de carácter trascendental estar activo tanto como docente como participar en la escena local -e internacional- realizando conciertos, recitales, acompañamientos, grabaciones y todo lo posible para hacer de su conocimiento una herramienta funcional.
- El ejecutante de piano popular que desee iniciar un proceso de aprendizaje profesional, debe ser consciente de la importancia de aplicar la técnica pianística en la ejecución de “toda la música”, pues solo así podrá unificar criterios para optimizar el desarrollo de sus capacidades.
- Para la preparación del recital se debe tener en cuenta aspectos importantes como son: seleccionar las obras de acuerdo al nivel alcanzado, contar con el tiempo adecuado de preparación y maduración de las obras, verificar los recursos técnicos a emplear (digitación, interpretación, fraseo, uso de pedal).

BIBLIOGRAFÍA

*Béla Viktor János Bartók, Músico húngaro que se destacó como compositor, pianista e investigador de música folclórica de la Europa oriental, uno de los fundadores de la etnomusicología, basada en las relaciones que unen la etnología y la musicología.

BOURDIEU, Pierre. Questions de sociologie, París, Minuit, 1984, pp. 222-25

CHANG, Chuan C. Fundamentos del Estudio del Piano. 2a Edición. North Charleston: Booksurge Llc, 2007. 267 p.

CLAYTON & GAMMOND: Jazz A-Z , Edt. Taurus, 1989, pag. 153, ISBN 84-306-0162-7

COLOMBIA. ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE. Constitución Política de Colombia. (1991). [En línea]. Bogotá, D.E., Ministerio de Cultura. Sine facta. 108 Págs. [Citado 2013-08-08]. Disponible en: [http://www.mincultura.gov.co/index.php?Curso de Piano y Lectura musical para alumnos](http://www.mincultura.gov.co/index.php?Curso%20de%20Piano%20y%20Lectura%20musical%20para%20alumnos) Disponible En: <http://cursopianoalumnos.blogspot.com/2011/11/acordes-posicion-en-el-piano-graficos.html>

ESCOBAR, Luis Antonio. La música en Cartagena de Indias. [En línea] Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Consultado el 12 de Agosto de 2013. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/folpo>

FRAZIER, George Una reunión informal de músicos de jazz, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute música no escrita ni ensayada.1

*Fryderyk Chopin fué un compositor y virtuoso pianista polaco considerado como uno de los más importantes de la historia y uno de los mayores representantes del Romanticismo musical. Su perfecta técnica, su refinamiento estilístico y su elaboración armónica han sido comparadas históricamente, por su perdurable

influencia en la música de tiempos posteriores, al igual que las de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven y Franz Liszt.

JOAQUIN ZAMACOIS , Tratado de la Armonía (I) . IDEA BOOKS, S.A., 2002

NAREJOS, Antonio. Teoría y práctica de la ejecución pianística. En: Revista de la Lista electrónica Europea de Música en la Educación. nº 1. [En línea] Citado el 20 de Agosto de 2013. Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/narejos98>.

NIETO, Albert. La Digitación Pianística. España: Mira Editores. 2011. p.280

OFICINA DEL ALTO COMISIONADO PARA LAS NACIONES UNIDAS PARA LOS DERECHOS HUMANOS. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.). [En línea]. Sine facta. [Citado 2013-08-08]. Disponible en: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/ceschr.htm>

OLMEDA, Luis Ángel. ¿Qué es música popular y cómo la definimos? [En línea] Consultado el 13 de Agosto de 2013. Disponible en: http://kalathos.metro.inter.edu/Num_10/Que_es_Musica.pdf

PAJARES ALONSO, Roberto L. Historia de la música en 6 bloques, Vol. 1. España: Editorial Visión Libros, 2010. 518 p.

PATIÑO, Manny y MORENO, Jorge: En su libro Afro Cuban Keyboard Grooves. Editor [Miami, Fla.] : Warner Bros. Publications, c1997 Descripción 77 p. of music : ill., ports. ; 31 cm.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/>

SANTOS R., Hermes Joel. Dos facetas de la ejecución e interpretación del saxofón basadas en la música académica y popular. Proyecto de grado como requisito para optar al título de Licenciado en Música. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Escuela de Artes – Música, 2008. 121 págs.

Selected Correspondence of Fryderyk Chopin, abridged from Fryderyk Chopin's correspondence, collected and annotated by Bronislaw Edward Sydow, translated by Arthur Hedley, McGraw-Hill, 1963, p. 116

STARR, Eric. Manual para tocar el piano Rock y Blues: Fraseos magistrales, solos y estilos de blues, desde Nueva Orleans a Nueva York. Traducido por David Agustí Hernández. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009. p. 272.

UIS. Universidad Industrial De Santander. Acuerdo No. 004 de 2007 (Febrero 12) Por el cual se modifica el Reglamento Académico Estudiantil de Pregrado, en su Título V, Capítulo IX “Del Trabajo de Grado”. [En línea]. [citado 2013-08-08]. Disponible en: <http://www.uis.edu.co/webUIS/es/trabajosdegrado>

ZAMACOIS, Joaquín: *Teoría de la música (I)*, Escala cromática. Idea, 2002, p. 21.

ANEXOS

ANEXO A. Preludio y Fuga en E mayor N9 BWV 854 Libro I.

El clave bien temperado Johann Sebastian Bach.

Preludio IX.

Allegretto. (♩ = 84.)

p sempre legato.

cresc.

f

dimin.

p

cresc.

f

First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 5, 4, 2, 1, 4, 2). The left hand provides a bass line with fingerings (1, 2, 1, 5). Dynamics include *dimin.* and *p*.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (7, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with fingerings (7, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). Dynamics include *p*.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with fingerings (4, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). Dynamics include *cresc.* and *f*.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). Dynamics include *f* and *dimin.*

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with fingerings (1, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). Dynamics include *p* and *rallent.*

Fuga IX.

a 3 Voci.

Allegro vivace. (♩=108.)

The musical score for Fuga IX is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score is highly technical, featuring complex rhythmic patterns, triplets, and sixteenth-note runs. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. The piece is for three voices, as indicated by 'a 3 Voci.' The score includes numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks such as accents and slurs. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second system features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The third system includes a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The fifth system begins with a piano (*p*) dynamic. The sixth system starts with a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a forte (*f*) dynamic.

ANEXO B. Estudio No. 24 en C menor del OP. 25 No. 12

Fryderyk Franciszek Chopin

ff *dimin.*

ff marcato
con 8va ad libitum

c.8...

Allegro molto e con fuoco. $\text{♩} = 80$.

12.

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

The image displays six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation is highly rhythmic, featuring sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several instances of the instruction 'Ped.' (pedal) and '* Ped.' (pedal) placed below the staves. Some notes are marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The piece appears to be a technical exercise or a short study, given the complexity and repetition of the rhythmic patterns.

This page of musical notation consists of seven systems of staves. Each system contains a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The page includes performance instructions such as 'Led.', '* Led.', and 'poco a poco cresc.'

System 1: Grand staff with treble and bass clefs. Includes 'Led.' and '* Led. * Led. *' markings.

System 2: Grand staff with treble and bass clefs. Includes 'Led.' and '* Led. * Led. *' markings.

System 3: Grand staff with treble and bass clefs. Includes 'Led.' and '* Led. * Led. *' markings.

System 4: Grand staff with treble and bass clefs. Includes 'Led.', '* Led.', '* Led.', and '* Led.' markings. Dynamic markings: *p*, *poco a poco cresc.*

System 5: Grand staff with treble and bass clefs. Includes 'Led.', '* Led.', and '* Led.' markings.

System 6: Grand staff with treble and bass clefs. Includes 'Led.', '* Led.', and '* Led.' markings.

System 7: Grand staff with treble and bass clefs. Includes 'Led.', '* Led.', and '* Led.' markings.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a dense, rhythmic texture of eighth and sixteenth notes. Performance markings include:

- System 1: *Led.* (under the first measure), followed by asterisks and *Led.* under measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7.
- System 2: *cresc.* (under the first measure), followed by asterisks and *Led.* under measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7.
- System 3: *sempre cresc.* (under the first measure), followed by asterisks and *Led.* under measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7.
- System 4: *Led.* (under the first measure), followed by asterisks and *Led.* under measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7.
- System 5: *molto cresc.* (under the first measure), followed by asterisks and *Led.* under measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7. The final measure of this system includes the instruction *fz sempre più f*.
- System 6: *Led.* (under the first measure), followed by asterisks and *Led.* under measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7.

The piece ends with a double bar line and repeat signs.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with the instruction *con tutta la forza* and includes a *Ped.* marking. The second system starts with a forte *f* dynamic. The third system also begins with a forte *f* dynamic. The fourth, fifth, and sixth systems continue the piece, with the sixth system concluding with a fortissimo *ff* dynamic and a final cadence. Pedal markings (*Ped.*) are placed at the beginning of each system and are accompanied by asterisks at the end of each system, indicating the duration of the pedal effect. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final chord in the treble clef staff.

ANEXO C. Portraid of Stranger

Compositor: Humberto Ramírez.

PORTRAID OF STRANGER

BY HUMBERTO RAMIREZ

TRANSCRIPCIÓN Y COPIA: LUDWING J SANABRIA

A

C_{MIN} G_{MIN}

F_{MIN} D_{mi7(b9)} G₇

C_{MIN} G_{MIN}

F_{MIN} D_{mi7(b9)} G₇

B

C_{MIN} G_{mi7(b9)} C₇ F_{MIN} B_{b7}

A_{mi7(b9)} A_b D_{mi7(b9)} G₇

C_{MIN} G_{mi7(b9)} C₇ F_{MIN} B_b

A_{mi7(b9)} A_b_{mi7} D_{mi7(b9)} G₇

ANEXO D. Caribe

Compositor: Michel Camilo.

CARIBE

Michel Camilo

Poco Rubato
(pn) L.H. arpeggios

Am B7 E7 Am

Am G F Eb D# B Asus4 A Dm E# A7

accelerand

9 Dm Eb C/E F A#(13) G7 C/B

p

11 C9 F9 Bsus4 B7 B/D# E7 E+7

rit

17 Am *Bomba! (pon-pon)* Dm B/D# Em Em E/G#

21 Am Dm B7 Em Em E/G#

25 Am 2. E7(9) *rit* *accelerand* E7(9)

A *Tempo! Rumba = 150*

33 A7 A/C# Dm B/D# E E/G# Am Am/E

(pn solo)

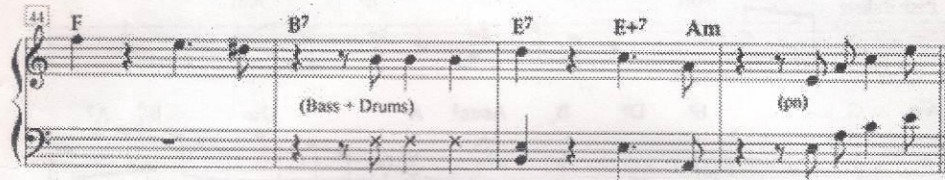
36 F7 B7 E7 Am

40 A7 Dm C7 C

© 2006 Alamo Acosta

Caribe - 2

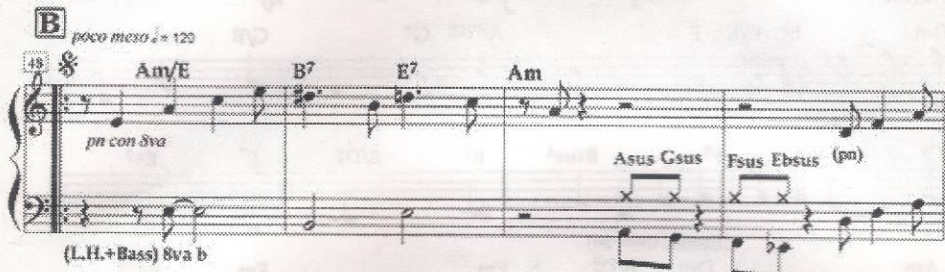
44 F B⁷ E⁷ E+⁷ Am



(Bass + Drums) (pn)

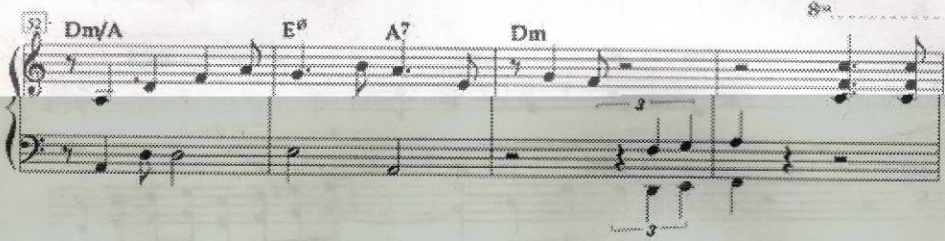
B poco meno $\text{♩} = 120$

48 ♩ Am/E B⁷ E⁷ Am



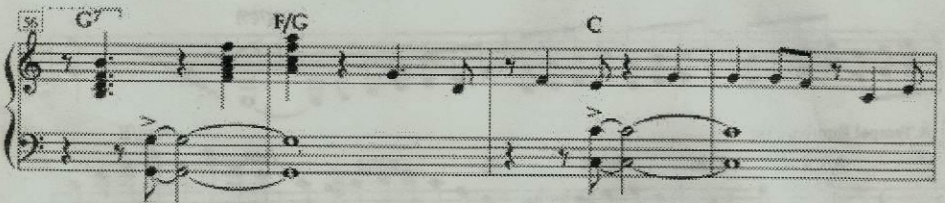
pn con sva (L.H.+Bass) 8va b Asus Gsus Fsus Ebsus (pn)

52 Dm/A E⁶ A⁷ Dm



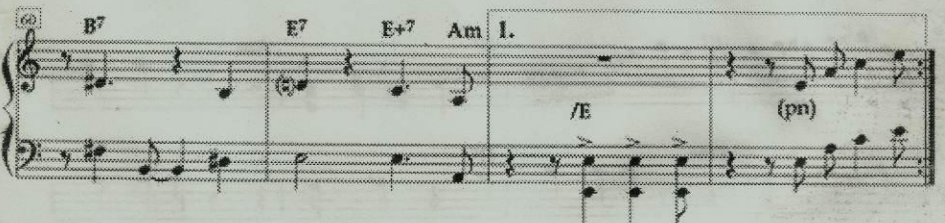
8va

56 G⁷ F/G C



8va

60 B⁷ E⁷ E+⁷ Am I.



/E (pn)

Caribe - 3

64 2. **C** 8va (2x)
Dm/E E7
cresc. siempre

68 Am Dm E7

72 Am Dm E7

76 Am/E a Coda Dm E7

79 1. 2. Am E7 E7 Am

Caribe - 4

D
83 Am Dm E7 Am
Montuno!

87 F7 B7 E7 Am A7

91 Dm E7 Am

95 F7 B7 E7 Am

SOLOS
99 Am A7 Dm E7 Am
(*pn solo*)

103 F7 B7 E7 Am

107 A7 Dm E7 Am

111 F7 B7 E7 Am
VAMP

Caribe - 5

E (On Cue)
119 D⁹/B C/B⁹ F⁹/E B⁷(#11) B⁷(#11) F⁹/E D⁹/B

2a: B⁷(#11) B⁷(#11)

2da vez: *P cresc.*

120 C/B⁹ F⁹/E B⁷(#11) B⁷(#11) F⁹/E

121

E(#11)

122

E(#11)

Caribe - 6

131 2. E7 Am **F** Am Dm E7
(montuno piano)

133 Am F7 B7 E7

135 E7 Am **F1** Am Dm
DRUMS 8

139 E7 Am F7 B7 E7

143 (A7) Am 1.-4. 8 5. 4 Am Dm
DRUMS X 5 veces DRUMS

149 E7 Am **F2** Am (A7)
Pn Melodia

153 Dm E7 Am F7

157 B7 E7 1. Am 2. Am (poco con Svc)

D.S. a Coda
(c/rep)

Caribe - 7

Ⓢ Coda

181

Dm E7

3

Drums Fill

3

187

E7 Am

Fine