

II. MANUAL DE ARMONÍA APLICADA AL TECLADO

IMPROVISACIÓN Y ACOMPAÑAMIENTO

CONTENIDOS

	Pág
1.CAPÍTULO 1. ASPECTOS PRELIMINARES SOBRE LA TEORÍA MUSICAL.. ...	31
1.1 LOS INTERVALOS Y SU INVERSIÓN.....	31
1.2 LA ESCALA MAYOR Y LOS NOMBRES DE LOS GRADOS.....	32
1.3 LAS TRÍADAS Y SU INVERSIÓN.....	34
1.4 LAS ESCALAS MENORES: NATURAL, ARMÓNICA Y MELÓDICA.....	35
1.5 LOS ACORDES DE LAS ESCALAS MAYOR Y MENOR ARMÓNICA.....	35
1.6 EL CIFRADO LITERAL NUMÉRICO BÁSICO.....	36
1.6.1 CIFRADO DE LOS ACORDES CON SÉPTIMAS, USADOS EN LA ESCALA DIATÓNICA MAYOR Y MENOR.....	36
1.7 DESIGNACIÓN NUMÉRICA DE LOS GRADOS DE LA ESCALA MAYOR Y . MENOR Y EL CIFRADO WEBERIANO	37
1.8 ESCALA CROMÁTICA	37
1.9 CLASIFICACIÓN DE LOS REGISTROS EN EL PIANO.....	38
1.10 LAS ESCALAS MODALES.....	39
1.11 LAS ESCALAS PENTATÓNICAS MAYOR Y MENOR.....	40
1.12 TONALIDADES MAYORES, MENORES, CÍRCULO DE 5 ^{tas} Y 4 ^{tas} ...	40
1.13 TIPOS DE ESCRITURA EN CUATRO VOCES Y DISPOSICIONES ABIERTA Y CERRADA DE LOS ACORDES.....	41
1.14 LAS TRES POS. MELÓDICAS DE UN ACORDE: 8VA, 5TA Y 3RA.....	42
1.15 MOV. DE LAS VOCES: EL PARALELO, EL CONTRARIO Y EL OBLICUO.....	43
1.16 MOV. DE LAS PROGRESIONES ARMÓNICAS.....	44
1.17 TEORÍA RESUMIDA DEL BAJO CIFRADO.....	44
1.18 DUPLICACIONES EN LOS ACORDES PRIMARIOS Y SECUNDARIOS.	46
1.19 NORMAS GENERALES EN EL ENLACE DE LOS ACORDES:	47

1.19.1 Aspecto melódico	
1.19.2 Aspecto armónico	
1.20. CUADRO DE SUSTITUCIONES ARMÓNICAS.....	48
1.21 LA MICROFORMA.....	50
1.21.1 Motivo, inciso, frase, período, sección.	
1.22 LAS FORMAS MUSICALES EN PEQUEÑOS MODELOS.....	54
1.22.1 Formas binarias: a-a', a-b,a-a-b, a-a'-b-b'.....	54
1.22.2 Formas ternarias a-b-a, a-a' b-a', a-a'-b-b'-a'.....	57
1.23 RESOLUCIONES EN LOS GRADOS DIATÓNICOS Y CROMÁTICOS DE LA ESCALA.....	59
CAPITULO 2. MANUAL DE ARMONÍA AL TECLADO.....	60
2.1 USO DE LOS ACORDES I, V, V ₆	62
2.2 LA CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA E IMPERFECTA.....	64
2.3 EL ACORDE DOMINANTE CON SÉPTIMA V ₇ Y SUS INVERSIONES.	66
2.4 EL SÉPTIMO GRADO EN PRIMERA INVERSIÓN VII ^o ₆	72
2.5 CADENCIA PLAGAL I-IV.....	74
2.6 ACORDES I-IV-I-V Y CADENCIA COMPUESTA I-IV-V ₍₇₎ -I.....	75
2.7 ACORDES SUBDOMINANTES PRIMARIOS IV,IV ₆	82
2.8 ACORDES SUBDOMINANTES SECUNDARIOS II ₆ , ii ^o ₆	85
2.9 SEMICADENCIA AUTÉNTICA.....	88
2.10 USOS DE LOS ACORDES DE CUARTA Y SEXTA.....	91
2.10.1 Acorde de cuarta y sexta de paso.....	91
2.10.2 Acorde de cuarta y sexta de cadencia.....	93
2.10.3 Acorde de cuarta y sexta bordadura.....	95
2.10.4 Acorde de cuarta y sexta de arpeggio.....	99

2.11 CADENCIAS COMPUESTAS.....	99
2.11.1 Cadencia compuesta de primer aspecto.....	100
2.11.2 Cadencia compuesta de segundo aspecto.....	102
2.12 ACORDES SUBDOMINANTES CON SÉPTIMAS IV_7 Y ii_7 CON INVERSIONES.....	103
2.13 OTRAS CADENCIAS PLAGALES CON ii_7 , ii^{θ}_7 , $bVII$	108
2.14 OTROS ACORDES CON SÉPTIMA $I_7, iii_7, vi_7, vii^{\theta}_7$ Y vii°_7 SUS INVERSIONES.....	110
2.15 DOMINANTES SECUNDARIAS V_7 y vii°_7 (ii, iii, IV, V, vi)	113
2.16 OTROS ACORDES DIATÓNICOS. iii, vi, bIII, bVI.....	116
2.17 CUATRO SEMICADENCIAS FRIGIAS Y CADENCIAS ROTAS....	118
2.18 OTRAS EXPANSIONES DE TÓNICA (Con acordes de tónica de diferente función)	122
2.19 EXPANSIONES DE DOMINANTE.....	124
2.20 EXPANSIONES DE SUBDOMINANTE.....	125
2.21 ARMONIZACIÓN DE LAS ESCALAS DIATÓNICA Y CROMÁTICA.	125
2.21.1 Armonización de la escala mayor en el bajo y la soprano.....	125
2.21.2 Escala menor melódica.....	127
2.21.3 Escala cromática.....	128
2.22. ACORDES CORRECTORES.....	129
2.23 MODULACIÓN A TONOS CERCANOS I-V, $i - bIII$	130
2.24 FIGURACIÓN MELÓDICA.....	134
2.24.1 Nota repetida (rp).....	134
2.24.2 Nota de paso (p) y nota de paso cromática (p.cr).....	134
2.24.3 Anacrusa (ac).....	135

2.24.4 Escapada (esc).....	135
2.24.5 Cambiada (ca).....	135
2.24.6 Cordal y cordal 7(co ₇).....	135
2.24.7 Bordada (b).....	136
2.24.8 Anticipada (ant).....	136
2.24.9 Apoyante (ap), apoyante cordal (ap.co), apoyante de paso (ap.p), Apoyante rítmica (ap.r).....	137
2.24.10 Silencio retardante (sr).....	137
2.24.11 Retardo (ret) o suspensión (susp) 4-3, 7-6, 9-8, 6-5.....	138
2.25. EJEMPLOS DE FIGURACION MELÓDICA EN <i>JEVOUS DIRAI MAMAN</i>	
K.V 265 DE W. A. MOZART.....	138
2.26. SECUENCIAS.....	145
2.27 PROGRESIONES COMUNES EN MÚSICA POPULARES.....	150
CAPITULO 3. LA IMPROVISACIÓN Y EL ACOMPAÑAMIENTO AL TECLADO	
3.1 IMPROVISACIÓN PENTATÓNICA MAYOR Y MENOR TECLAS	
NEGRAS.....	151
3.1.1 Ritmo: En 2/4, 4/4, 3/4, 3/8	
3.1.2 Melodía: Gb, Ab, Bb, Db, Eb. Eje: Gb y Eb	
3.1.3 Armonía: Bloques de 1, 2, 3 sonidos	
3.1.4 Forma: Pregunta: 2-4 compases y respuesta: 2- 4 compases	
3.1.5 Recursos	
3.1.6 Ejercicios	
3.2 IMPROVISACIÓN PENTATÓNICA MAYOR Y MENOR EN TECLAS	
BLANCAS.....	154
3.2.1 Ritmo: En 2/4, 4/4, 3/4. Marcha, fox, danza, habanera, vals, guabina, pasillo, criolla	

3.2.2 Melodía: Pentatónica mayor o menor: C, G, D, A, E	
3.2.3 Armonía: Acordes formados con notas de la pentatónica	
3.2.4 Forma: Pregunta: 4 compases y respuesta: 4 compases	
3.2.5 Recursos	
3.2.7 Ejercicios	
3.3 ACOMPAÑAMIENTOS CON DOS MANOS CON DIFERENTES RITMOS	
EN PENTATONICA MAYOR Y MENOR.....	157
3.3.1 Ritmo: En 2/4, 4/4 Marcha, fox, danza y habanera. En 3/4 vals, guabina, pasillo, criolla.	
3.3.2 Melodía: Pentatónica mayor o menor: F-Bb-Eb-Ab	
3.3.3 Armonía: F-Bb-Eb-Ab. En Bloques 3 o 4 sonidos	
3.3.4 Forma: Pregunta: 2 o 4 compases y respuesta 2 o 4 compases	
3.3.5 Recursos	
3.3.6 Ejercicios	
3.4 IMPROVISACIÓN TONAL CON DIFERENTES RITMOS USADOS	
EN EL CLASICISMO Y MUSICAS POPULARES.....	158
3.4.1 Ritmo: En 2/4, 4/4, 3/4.	
3.4.2 Melodía	
3.4.2.1 Figuración melódica	
3.4.3 Armonía: I, ii, ii° ₆ - IV, V ₇ e inversiones, vi, bVI, iii, bIII, vii ₆ .	
3.4.4 Forma: binaria-ternaria	
3.4.5 Recursos	
3.4.6 Ejercicios	
3.5 IMPROVISACIÓN SOBRE PEDALES Y DIVERSAS	
PROGRESIONES.....	166
3.5.1 Motivos basados en notas de la tríada.....	166

3.5.2 Motivos con acordes o con llamados de trompeta o corno.....	168
3.5.3 Notas del acorde, arpeggios y notas de paso.....	169
3.5.4 Un solo acorde.....	171
3.5.5 Pedal en tónica.....	172
3.5.6 Pedal en dominante.....	174
3.5.7 Progresiones I, IV,V ₇ ,vii°6.....	175
3.5.8 Progresiones (V ₇)IV, vii° ₇ /V.....	177
3.5.9 Progresiones I ₇ - iii ₇ - #ii° ₇ - ii ₇ - bII ₇ - I ₇	179
3.5.10 Progresión ii ₇ -V ₇ -I ₇	180
3.5.11 Progresión ii ₇ -V ₇ -I ₇ en Solar- Miles Davis.....	180
3.5.12 El I ₇ -vi ₇ -ii ₇ -V ₇ . Bolero: Reloj - R Cantoral.....	183
3.5.13 El Blues. Blues en F J. Aebersold. Escala blues.....	184
3.6 IMPROVISACIÓN INDIVIDUAL, GRUPAL Y ACOMPAÑAMIENTOS	186
3.6.1 Ritmos en 2/4 y 4/4	
3.6.1.1 Fox: Besos y cerezas- Julio Chaidez.....	187
3.6.1.2 Cascanueces-P I Chaikovsky.....	188
3.6.1.3 Danza Húngara 5 - J Brahms.....	188
3.6.1.4 Danza negrita- Luis Dueñas Perilla.....	189
3.6.1.5 Danza- J.A Rey M.....	189
3.6.1.6 Bolero: Inolvidable- J Gutiérrez.....	190
3.6.1.7 Bolero: Tres palabras- O Farrés.....	191
3.6.2 Ritmos en 3/4	
3.6.2.1 Vals Pueblito viejo- José A Morales.....	192
3.6.2.2 Vals de las flores- P.I Tchaikovsky.....	193

3.6.2.3 Guabina: la mariposa- Leonor Buenaventura.....	193
3.6.2.4 Guabina: los guaduales- Jorge Villamil.....	194
3.6.2.5 Criolla: noches de Cartagena- J R Echavarria.....	195
3.6.2.6 Pasillo: Te extraño-Luis Uribe Bueno.....	196
3.6.2.7 Pasillo: Señora Maria Rosa-Efraín Orozco.....	196
3.6.2.8 Torbellino: Tiplecito de mi vida- Alejandro Wills.....	197
3.6.2.9 Torbellino en F- J. A Rey.....	198
3.6.2.10 Joropo: Ay si, si-Luis Ariel Rey.....	198
3.6.2.11 Joropo en Gm- Jesús A Rey.....	199
3.6.2.12 Pasaje: Luna roja - Jorge Villamil.....	199
3.6.2.13 Gaván – tradicional.....	200
3.6.2.14 Pajarillo- Jesús A Rey M.....	201
3.6.3 Ritmo en 2/2	
3.6.3.1 Cumbia: Botecito de cartón- Tiburcio Romero.....	201
3.6.3.2 Cumbia: Navidad negra- José Barros.....	202
3.6.3.3 Porro: Carmen de Bolívar L Bermúdez	203
3.6.3.4 Porro: Fiesta en corraleja- Rubén Darío Salcedo.....	204
3.6.3.5 Paseo vallenato: La casa en el aire- R Escalona.....	205
3.6.3.6 Paseo vallenato: El cantor de Fonseca- Carlos Huertas.....	206
3.6.4 Ritmo en 6/8-3/4	
3.6.4.1 Currulao: Mi Buenaventura- Petronio Álvarez.....	207
3.6.4.2 Currulao en Am - Jesús A Rey.....	208
3.6.4.3 Bambuco: Chambú- J Nieto.....	209
3.6.4.4 Bambuco: Muy antioqueño - H Ochoa.....	210

3.6.4.5 Bambuco: Cuatro preguntas- E, López y P Morales Pino.....	211
3.6.4.6 La caña-tradicional.....	212
3.6.4.7 El Moldava - F Smetana.....	212
3.7. IMPROVISACIÓN SOBRE MINUETOS, DANZAS Y PIEZAS	
BREVES DE DIFERENTES ESTILOS.....	213
3.7.1 A la manera de Mozart- Z. Nômar.....	213
3.7.2 Minuet	
3.7.2.1 Minuet de de Halle.....	214
3.7.2.2 Minuet en Eb de Héctor Echeverri.....	214
3.7.3 Pieza de L Mozart.....	215
3.7.4 Gavotte G.Ph.Teleman.....	216
3.7.5 Sarabanda	
3.7.5.1 Sarabanda en Dm G.F. Haendel.....	217
3.7.5.2 Sarabanda en Em A Corelli.....	219
3.7.6 Mazurca	
3.7.6.1 Mazurca en A de Diana Stalman.....	220
3.7.6.1 Mazurca en Dm de P. I. Tchaikosvki.....	221
3.7.7 A la manera de Nocturno F Chopin.....	221
3.7.8 Musette- J.S. Bach.....	223
3.7.9 Preludio Dm BWV 926 J.S.Bach.....	225
3.7.10 Polka Rusa M Glinka.....	227
3.7.11 Ragtime Maple leafrag S. Joplin.....	228
3.7.12 Sicilina R Schumann.....	230
3.7.13 Serenata F Schubert.....	232

3.7.14 Canon Pachelbel.....	233
3.8 TEMA Y VARIACIONES	
3.8.1 Carnaval de Venecia J Benedict.....	235
3.8.2 Allegretto en G. Héctor H Echeverri P.....	236
3.8.3 La flauta mágica: Aria Papageno- W. A Mozart.....	236
3.8.4 Greensleeves- Tradicional.....	237
3.8.5 Sonata op. 5 N° 12, La Follia A. Corelli-Pierre Gouin.....	238
ANEXOS	
ANEXO 1.	239
ESQUEMAS DE DIGITACIONES DE ESCALAS, ARPEGIOS, TRÍADAS Y ACORDES.	
ANEXO 2.....	247
RESUMEN DE PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTOS EN 2/4-4/4, 3/4, 2/2- 6/8-3/4	
ANEXO 3.....	263
RITMOS Y MOTIVOS DE MELODÍAS PARA COMPLETAR, ACORDIZAR E IMPROVISAR	
ANEXO 4.....	271
CANCIONERO (TEXTOS).	

LISTA DE TABLAS CAPÍTULO 1

	Pág
Tabla 1. Los intervalos: su distancia en tonos y su inversión.....	32
Tabla 2. El cifrado literal numérico básico.....	36
Tabla 3.Designación numérica de los grados de la escala mayor y menor y cifrado Weberiano.....	38
Tabla 4.Indicaciones generales del bajo cifrado.....	45
Tabla 5. Duplicación de los acordes.....	46
Tabla 6a. Cuadro de sustituciones armónicas básicos.....	48
Tabla 6b. Otros recursos de sustituciones armónicas.....	49
Tabla 7 Análisis formal minuet de A Reinagle.....	55
Tabla 8. Resolución de los grados diatónicos y cromáticos de la escala....	59

LISTA DE TABLAS CAPÍTULO 2

Tabla 1. Progresión semicadencia a la dominante.....	90
Tabla 2. Creación melódica y armónica.....	144
Tabla 3. Progresiones comunes en música populares.....	150

LISTA DE TABLAS CAPÍTULO 3

Tabla 1. Ejercicio de creación a partir de una progresión armónica 1.....	171
Tabla 2. Ejercicio de creación a partir de una progresión armónica 2.....	171
Tabla 3. Ejercicio de creación a partir de una progresión armónica 3.....	171

Tabla 4. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 1.....	172
Tabla 5. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 2.....	173
Tabla 6. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 3.....	173
Tabla 7. Ejercicio con acordes en pedales de dominante 1.....	174
Tabla 8. Improvisación basada en una estructura armónica 1.....	175
Tabla 9. Improvisación basada en una estructura armónica 2.....	176
Tabla 10. Improvisación basada en una estructura armónica 3.....	177
Tabla 11. Improvisación basada en una estructura armónica 4.....	178
Tabla 12. Improvisación basada en una estructura armónica 5.....	178
Tabla 13. Improvisación basada en una estructura armónica 6.....	179
Tabla 14. Improvisación basada en una estructura armónica 7.....	179
Tabla 15. Escritura en el swing.....	180
Tabla 16. Recursos escalísticos para improvisar en Solar de M Davis.....	182
Tabla 17. Escala pentatónica en F y D, Escala lidia y blues.....	182
Tabla 18. Esquema básico armónico del Blues	184
Tabla 19. Recursos de improvisación esc. en Blues en F de J Aebersold...	185
Tabla 20. Ejercicio de análisis armónico en la Sarabanda de Haendel	217

LISTA DE FIGURAS CAPÍTULO 1

Figura 1. Clasificación de los intervalos.....	31
Figura 2a. La escala diatónica mayor en C y G.....	33
Figura 3a. Tipos de tríada.....	33
Figura 3b. Las triadas y su inversión.....	34
Figura 4. Las escalas menores: natural, armónica y melódica.....	35
Figura 5. Acordes en la escala mayor.....	35
Figura 6. Acordes en la escala menor armónica.....	36
Figura 7a. Acordes con séptimas en la escala mayor.....	36
Figura 7b. Acordes con séptimas en la escala menor natural.....	37
Figura 7c. Acordes con séptimas en la escala menor armónica...	37
Figura 8. Escala cromática.....	38
Figura 9. Clasificación de los rangos en el piano.....	38
Figura 10. Las escalas modales.....	39
Figura 11. Las escalas pentatónicas mayor y menor.....	40
Figura 12. Tonalidades mayores, menores, círculos de quintas y cuartas...	41
Figura 13. Tipos de escritura en cuatro voces y disposiciones abierta y cerrada de los acordes.....	42
Figura 14. Las tres posiciones melódicas de un acorde: 8va, 5ta y 3ra.....	
Figura 15. Enlace armónico y melódico.....	43

Figura 16. Movimiento de las voces: el paralelo, el contrario y el oblicuo..	43
Figura 17. Movimiento de las progresiones armónicas. T- S- D.....	44
Figura 18. Teoría del bajo cifrado.....	44
Figura 19. Ejemplo de bajo cifrado H Purcel.....	46
Figura 20. Tipos de variación del motivo.....	51
Figura 21. Motivos de una, dos y tres notas.....	52
Figura 22a. Análisis microformal Pieza de F Schubert.....	52
Figura 22b. Análisis microformal del oso hormiguero Efraín Suárez.....	53
Figura 23. Estudio motivico en Gypsy Dance J Haydn.....	53
Figura 24. Forma binaria a-a´.....	54
Figura 25. Forma binaria a-b.....	54
Figura 26. Forma binaria: a-a b-b´. Bagatelle de A Diabelli	55
Figura 27. Forma binaria: II a-a´:II: b-a´:II Minuet A Reinagle.....	56
Figura 28. Forma a-a´-b-b´.....	56
Figura 29. Forma ternaria a-b-a. Minuet de L. Mozart.....	57
Figura 30. Forma ternaria: a-a´-b-b´-a-a´.....	58

LISTA DE FIGURAS CAPÍTULO 2

Figura 1. Acordes I-V-I, I-V6-I, I-V7-I en Mano izquierda M.I.....	62
Figura 2. Los acordes i-V-i, i-V ₆ , i-V ₇ -i con M.I.....	62

Figura 3. I-V en sus tres posiciones melódicas.....	63
Figura 4. Am con i-V, en sus tres posiciones melódicas.....	63
Figura 5. EII-V ₆ -I en sus tres posiciones melódicas.....	63
Figura 6. Uso de los acordes con diferentes diseños rítmicos.....	64
Figura 7. Las cadencias auténticas perfecta e imperfecta.....	64
Figura 8. El I-V según R Francolí en sus tres posiciones melódicas.....	65
Figura 9. Ejemplo en C en posición melódica de 8va.....	65
Figura 10. Ejemplo en C en posición melódica de 5ta.....	66
Figura 11. Ejemplo en C en posición melódica de 3ra.....	66
Figura 12. Resolución 4+, 5dis y 7m.....	66
Figura 13. La sensible en el acorde dominante principal.....	67
Figura 14. Uso de la sensible.....	68
Figura 15. Acorde dominante con séptima completo.....	68
Figura 16. Acorde dominante con séptima incompleto.....	69
Figura 17. El acorde V ₇ en sus tres inversiones y posiciones melódicas...	69
Figura 18. El V ₇ y sus inversiones en menor.....	69
Figura 19. El V ₇ y sus inversiones en la M.I.....	70
Figura 20. El V ₇ y sus inversiones en mayor.....	70
Figura 21. Ejercicio de completación con acordes en sexta.....	71
Figura 22. Canción tradicional Francesa- ritmo de marcha.....	71
Figura 23. Canción Francesa- Acompañamiento con inversiones.....	71

Figura 24. Resoluciones del vii°_6 en M.I	72
Figura 25. Otras resoluciones del vii°_6	72
Figura 26. El vii°_6 en diferentes posiciones melódicas.....	73
Figura 27. Otros ejemplos con el vii°_6	73
Figura 28. Acordizar melodías usando vii°_6	73
Figura 29. Acompañamientos en 4/4 en M.I.....	73
Figura 30. Cadencia plagal I-IV en sus tres posiciones melódicas.....	74
Figura 31. El bajo de Alberti y Marcha.....	75
Figura 32. Acompañamiento de bajo de Alberti en KV 545 de Mozart.....	75
Figura 33a. Tratamiento de los enlaces I-IV-I-V.....	75
Figura 33b. Ejercicio con i-iv o i-V	76
Figura 34. Ejercicio con I-IV-I-V.....	76
Figura 35. Uso del movimiento contrario en los enlaces I-IV-V.....	77
Figura 36a. Cadencia compuesta en sus tres pos. melódicas en C.....	77
Figura 36b. Cadencia compuesta en sus tres pos. melódicas en A.....	78
Figura 36c. Cadencia compuesta en sus tres pos. melódicas en Am.....	78
Figura 37. Tratamiento en el uso de las 5tas y 8 vas paralelas y directas...	78
Figura 38a. Tratamiento de la 2+.....	79
Figura 38b. Ejemplo de tratamiento de la 2+.....	79
Figura 39. Ejercicio con I-IV-I-V en F.....	80

Figura 40. Ejercicio I-IV-V-I en C y Cm.....	80
Figura 41. El I-IV-V en Roig-Francolí.....	81
Figura 42. Ejercicio con I-IV-V en E.....	81
Figura 43. Ejemplo de I_6 , IV_6 , V_6	82
Figura 44. Tratamiento de la 3ra.....	83
Figura 45. Pieza de Sol Berkowitz.....	83
Figura 46. Progresión a tres voces con I, IV, V, V_6 , I_6 , vii°_6	84
Figura 47. Cadencia compuesta I-IV- vii°_6 -I o I_6	84
Figura 48. Uso del ii , ii_6 , ii°_6	85
Figura 49. Pieza en Gm con iv_6 , i_6 , ii°_6	85
Figura 50. Ejemplo de IV_6 - V_6 y ii_6 - V_7	86
Figura 51. Uso de V- IV_6 - $V_{6/5}$ en mayor y en menor.....	86
Figura 52. Ejercicio de bajo cifrado con Gavotte de Telemann.....	87
Figura 53. Semicadencia a la dominante.....	88
Figura 54. Ritmo de habanera.....	89
Figura 55. Acompañamiento con acordes V_7 y sus inversiones.....	89
Figura 56. Sinfonía 94, II: Andante de FJ Haydn. Semicadencia al V.....	90
Figura 57a. Acorde de cuarta y sexta de paso.....	92
Figura 57b. Ejercicio en G con acorde de cuarta y sexta de paso.....	92
Figura 57c. Ejercicio en Gm con acorde de cuarta y sexta de paso.....	92
Figura 58. Preparación de la Cuarta.....	93

Figura 59a. Ubicación del acorde cadencial en 4/4.....	93
Figura 59b. Ejemplo de acorde cadencial en 4/4 con ii_6	94
Figura 59c. Posición del acorde cadencial en 3/4.....	94
Figura 59d. Ejercicio en Fm con el acorde cadencial.....	94
Figura 59e. Ej. en Am acorde de cuarta y sexta de paso y cadencial.....	94
Figura 59f. Acompañamiento e improvisación en Em.....	95
Figura 60a. Acorde de cuarta y sexta de doble bordadura.....	95
Figura 60b. Ejemplo de Acorde de $\frac{6}{4}$ bordadura y $V_6-V_{6/5}$	96
Figura 60c. El Uso de $IV_{6/4}-I$ y $I-IV$ en G.....	96
Figura 60d. El Uso de $IV_{6/4}-I$ y $I-IV$ en Gm.....	96
Figura 61a. Vals en Dm. Uso de con $\dot{I}, \dot{I}V_{6/4}, V_6, V_{6/5}, V_{4/3}$	97
Figura 61b. Formas de acompañamiento en vals en Dm.....	98
Figura 62. El $I - IV_{6/4} - \dot{I}V_{6/4} - V_6 - V_{6/5} - V_{4/3}$ para acompañar con M.I.....	98
Figura 63. La marcha de los santos.....	98
Figura 64. Acorde $\frac{6}{4}$ por arpeggio en D.....	99
Figura 65a. Cadencia compuesta de primer aspecto con $IV-V-I$	100
Figura 65b. Cadencia compuesta de primer aspecto con $IV-vii^\circ_6-I$	101
Figura 65c. Cadencia compuesta de 1 ^{er} aspecto con $\text{ii}-V-I$ o $\dot{I}-\text{ii}^\circ_6-V-\dot{I}$...	101
Figura.66. Cadencia compuesta de 2 ^{do} aspecto.....	102
Figura 67. Navegando alegremente melodía.....	103

Figura 68. Acompañamientos en 4/4.....	103
Figura 69. Ejemplo de IV_7 Y ii_7 con inversiones.....	104
Figura 70. Enlaces $IV_{6/5}$ - V_6 ii_7^{θ} con inversiones.....	104
Figura 71. Ejemplo de $vii^{\circ}_{4/6}$ - bVI - $i_{6/4}$	105
Figura 72. Vals en Fm ii°_6 - V_7 - i	106
Figura 73. La progresión IV_6 - $V_{6/4}$ - V_7 - I	106
Figura 74. Acordes ii_7 - V_7 - I_7 - I_7 y ii^{θ}_7 - V_7 - i_7 - i_7 en M.I	106
Figura 75a. El ii_7 - $V_{4/3}$ - I_7 en M.I. Modo Dórico, Mixolidio, Jónico y Lidio.....	107
Figura 75b. El ii^{θ}_7 - $V_{4/3}$ - i_7 - en M.I Modo Hipofrigio, Mixolidio, Dórico.....	107
Acorde 76. Enlaces ii_7 - V_7 - I_7 en sus tres posiciones melódicas.....	107
Figura 77. Cadencias plagales con ii_7 , ii^{θ}_7 , $bvii_7$	108
Figura 78. La Progresión i_6 - ii_6 - $i_{6/4}$ - V_7 - i	108
Figura 79. Acordes I_7 , iii_7 , - vi_7 y sus inversiones.....	109
Figura 80a. Errores comunes y ejemplos vii^{θ}_7 e inversiones.....	110
Figura 80b. Las inversiones en el acorde vii^{θ}_7	111
Figura 81a. El vii°_7 y sus inversiones.....	111
Figura 81b. El acorde vii°_7 en sus posiciones melódicas.....	112
Figura 81c. Errores comunes y resoluciones del vii°_7 y el vii^{θ}_7	112
Figura 81d. Ejemplo vii°_7 con inversiones.....	113
Figura 82a. Dominantes secundarias (V_7 y vii°_7) de ii, iii, iv, v, vi.....	113

Figura 82b. Ejercicio de completación, acordes (V)-bIII y (V ₆)-V.....	114
Figura 82c. Secuencia con V ₆	114
Figura 83. Dominante secundaria con (vii° ₇)-I ₇ , ii ₇ , iii ₇ , bIII ₇ , vii° _{6, b3}	114
Figura 84. Dominantes secundarias (V ₇)-iv, (vii°)-V.....	115
Figura 85. Dominante de la dominante (V ₇) _V	115
Figura 86. Dominante de la dominante (V ₇) _V	116
Figura 87a. Enlaces de i-vi-ii-V ₇	116
Figura 87b. Acompañamiento con de i-vi-ii-V ₇	117
Figura 88. Enlaces iv ₆ -bIII ₆ -V ₇ -i.....	117
Figura 89. Enlaces bVI-bIII ₆ -ii° ₆ -V ₇ -i.....	117
Figura 90. Enlaces de i ₇ -vi ₇₍₉₎ -ii ₇₍₉₎ -V _{7(9, b9)} , V _{9, 13}	118
Figura 91. Cuatro cadencias frigias en bajo y soprano.....	119
Figura 92a. Cadencia rota V-bVI.....	119
Figura 92b. Cadencia rota (vii° ₇)vi o bVI, V ₇ -vi.....	119
Figura 92c. Cadencia rota V ₇ -IV ₆	120
Figura 92d. Ejercicio con la cadencia rota.....	120
Figura 92e. Cadencia rota V ₆ -vi.....	120
Figura 92f. Ejercicio de creación melódica con cadencia rota.....	121
Figura 93a. Semicadencia frigia en músicas populares	121
Figura 93b. Tumbao de salsa clave 2-3 con semicadencia frigia.....	122

Figura 94a. Expansiones de tónica1.....	122
Figura 94b. Expansiones de tónica 2.....	123
Figura 94c. Expansiones de tónica 3.....	123
Figura 95a. Expansiones de dominante 1.....	124
Figura 95b. Expansiones de dominante 2.....	124
Figura 96. Expansiones de subdominante 3.....	125
Figura 97a. Armonización de la escala mayor en el bajo. Versión 1.....	125
Figura 97b. Armonización de la escala mayor en el bajo. Versión 2.....	126
Figura 98a. Armonización de la escala mayor en la soprano. Versión 1....	126
Figura 98b. Armonización de la escala mayor en la soprano. Versión 2....	126
Figura 99. Armonización de la escala menor melódica en el bajo.....	127
Figura 100a. Armonización de la escala cromática en la soprano.....	128
Figura 100b. Armonización de la escala cromática en el bajo.....	128
Figura 101a. Acordes correctores 1.....	129
Figura 101b.Acordes correctores 2.....	129
Figura 101c. Acordes correctores 3.....	129
Figura 102a. Modulación al V. Himno a la alegría L. V Beethoven.....	130
Figura 102b. Modulación al V. Melodía R Schumann.....	130
Figura 103a. Modulación i-bIII N° 1.....	131
Figura 103b.Modulación i-bIII N° 2.....	132
Figura 103c. Modulación i-bIII N° 3.....	132

Figura103d. Ejercicio de modulación i-bIII N° 3.....	133
Figura104. Figuración melódica . Modelo.....	134
Figura 104a. Nota repetida (rp).....	134
Figura104b. Nota de paso (p) y nota de paso cromática (p.cr).....	134
Figura 104c. Anacrusa.....	135
Figura 104d. Escapada (esc).....	135
Figura 104e.Cambiada (ca). Cambiada cordal (ca.co).....	135
Figura 104f. Cordal 7 (co ₇).....	136
Figura 104g. Bordada (b) ejemplo1.....	136
Figura 104g. Bordada (b).ejemplo 2.....	136
Figura 104h. Anticipada(ant).....	137
Figura 104i. Apoyante (ap)., apoyante cordal (ap.co), apoyante de paso (ap.p), apoyante rítmica (ap.r).....	137
Figura 104j. Silencio retardante (sr).....	137
Figura 104k Retardo (ret) o suspensión (susp) 4-3, 7-6, 9-8, 6-5.....	138
Figura 105. Tema <i>Ah, vous dirai-je Maman</i> , K.V 265 de W. A. Mozart.....	139
Figura 105a. Análisis Variación 1.....	139
Figura 105b. Análisis Variación 2.....	140
Figura 105c. Análisis Variación 3.....	141
Figura 106. Ejercicio de análisis de figuración melódica.....	141
Figura 107a. Ejercicio de figuración melódica 1.....	142

Figura 107b. Ejercicio de figuración melódica 2.....	142
Figura 107c. Ejercicio de figuración melódica 3.....	143
Figura 107d. Ejercicio de figuración melódica 4.....	143
Figura 108.Canzone C Gottlob N. Ejercicio de análisis melódico.....	144
Figura 109a. Secuencias por cuartas.....	145
Figura 109b. Secuencias de dominantes por cuartas.....	145
Figura 110a. Secuencias con $ii_7-V_7-I_{7\#}$ por segundas con M.I.....	146
Figura 110b. Secuencias con $ii_7-V_7-I_{7\#}$ por segundas	146
Figura 110c. Secuencias por cuartas con $ii_7-V_9-I_7$	146
Figura 111a. Secuencias por cuartas en menor 1.....	147
Figura 111b. Secuencias por cuartas en menor 2.....	147
Figura 111c. Secuencias por cuartas en menor 3.....	147
Figura 111d. Secuencias por cuartas en menor 3 en tumbao.....	148
Figura 111e. Secuencias por cuartas en menor 4.....	148
Figura 112. Secuencias de $ii_{7,9}-V_{7,13}-I_{7\#,9}$	149
Figura 113. Secuencia con séptimas.....	149

LISTA DE FIGURAS CAPÍTULO 3

Figura 1. Frase pentatónica en 4/4.....	151
Figura 2. Frase pentatónica en 2/4.....	152
Figura 3. Frase pentatónica en 3/4.....	152

Figura 4. Frase pentatónica en 3/8.....	152
Figura 6a. Esquemas rítmicos para completar e improvisar 1.....	153
Figura 6b. Esquemas rítmicos para completar e improvisar 2.....	153
Figura 6c. Esquemas rítmicos para completar e improvisar 3.....	153
Figura 6d. Esquemas rítmicos para completar e improvisar 4.....	153
Figura 7a. Formas de acompañamiento 1.....	153
Figura 7b. Formas de acompañamiento 2.....	154
Figura 7c. Formas de acompañamiento 3.....	154
Figura 8a. Formas de acomp. en M.I. Marcha, fox, danza, habanera.....	154
Figura 8b. Formas de acomp.en M.I. Vals, guabina, pasillo, criolla.....	155
Figura 9. Ej. Modelo para improvisar con M.I ritmo y M.D melodía.....	155
Figura 10. Improvisación en marcha y fox.....	156
Figura 11. Improvisación en danza y habanera.....	156
Figura 12. Improvisación en vals, guabina, pasillos y criolla.....	157
Figura 13a. Acomp. con dos manos marcha, fox, danza y habanera.....	157
Figura 13b. Acomp. con dos manos vals, guabina, pasillo y criolla.....	158
Figura 14a. Esquemas de acompañamientos en 4/4.....	159
Figura 14b. Esquemas de acompañamientos en 3/4.....	159
Figura 15a. Improvisación 1-3-5 en I-V en pos.mel 5ta.....	160
Figura 15b. Improvisación 1-3-5 en I-V en pos.mel 8va.....	160
Figura 15c. Improvisación 1-b3-5 en I-V en pos.mel 8va.....	161
Figura 15d. Impro. con notas de paso y 1-3-5 en I-V en pos.mel 8va.....	161

Figura 16a. Esquema rítmico para completar e improvisar 1.....	161
Figura 16b. Esquema rítmico para completar e improvisar 2.....	162
Figura 16c. Esquema rítmico para completar e improvisar 3.....	162
Figura 17a. Formas de acomp. en marcha en diferentes pos.....	162
Figura 17b. Tengo una muñeca vestida de azul.....	162
Figura 18a. Improvisación melódica a partir de un diseño 1.....	163
Figura 18b. Improvisación melódica a partir de un diseño 2.....	163
Figura 18c. Improvisación melódica a partir de un diseño 3.....	163
Figura 18d. Improvisación melódica a partir de un diseño 4.....	163
Figura 18e. Improvisación melódica a partir de un diseño 5.....	163
Figura 18f. Improvisación melódica a partir de un diseño 6.....	164
Figura 19a. Improvisación en I –IV-V-I.	164
Figura 19b. Improvisación en I –IV-V-I.	164
Figura 19c. Improvisación en I –IV-V-I.	164
Figura 19d. Cadencia compuesta en sus tres posiciones melódicas en F.	165
Figura 19e. Improvisación en I –IV-V-I. Ejercicio 4.....	165
Figura 19f. Cad. compuesta en sus tres posiciones melódicas en Fm.....	165
Figura 20. Motivo de la sinfonía 9, I de L.V Beethoven.....	166
Figura 21. Motivo de la sinfonía 3, I de L.V Beethoven.....	167
Figura 22. Motivo del cuarteto de cuerdas 499, de W.A Mozart.....	167
Figura 23. Ejercicio de acomp. para la M.D con el acorde de tónica.....	167

Figura 24a. Ej. de completación e improvisación rítmica y melódica 1.....	168
Figura 24b. Ej. de completación e improvisación rítmica y melódica 2.....	168
Figura 24c. Ej. de completación e improvisación rítmica y melódica 3.....	168
Figura 25a. Ejemplo de motivos con acordes 1.....	169
Figura 25b. Ejemplo de motivos con acordes 2.....	169
Figura 26. Ej. con notas del acorde y arpeggios en Czerny opus 599, 20....	170
Figura 27. Notas de paso y pentacordios- Arabesca de F. Burgmuller.....	170
Figura 28. Ej. de escala y notas del acorde en Czerny o.p 599, 19.....	170
Figura 29a. Esquema armónico con un solo acorde 1.....	171
Figura 29b. Esq. armónico con un solo acorde con ritmos variados.....	172
Figura 30a. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 1.....	173
Figura 30b. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 2.....	174
Figura 31a. Ejercicio con acordes en pedales de dominante 1.....	175
Figura 31b. Ejercicio con acordes en pedales de dominante 2.....	175
Figura 32. Ej. de improvisación a partir de un diseño propuesto.....	176
Figura 33. Ej. de improvisación con diferentes acompañamientos.....	176
Figura 34. Ejercicio de improvisación en bolero.....	177
Figura 35. Ej. de improvisación a partir de un acompañamiento 1.....	177
Figura 36. Ej. de improvisación a partir de un acompañamiento 2.....	178
Figura 37. Ej. de improvisación a partir de un acompañamiento 3.....	178
Figura 38. Ej. de improvisación con $I_7 - iii_7 - \#ii^\circ_7 - ii_7 - vii^\circ_{6/5, b3} - I_7$	179
Figura 39. Progresión $ii_7 - V_7 - I_7 - I_7$ en M.I.....	179

Figura 40. Progresión ii ₇ -V ₇ -I ₇ en Solar- Miles Davis.....	181
Figura 41. Acompañamientos del bolero: Reloj. R Cantoral.....	183
Figura 42a. Acompañamiento 1 Blues. Blues en F J. Aebersold.....	184
Figura 42b. Acompañamiento 2 Blues. Blues en F J. Aebersold.....	185
Figura 43. Fox: Besos y cerezas Julio Chaidez.....	187
Figura 44. Marcha de la suite Cascanueces- P I Chaikovsky.....	188
Figura 45. Húngara 5- J Brahms.....	188
Figura 46. Danza: Negrita- Luis Dueñas Perilla.....	189
Figura 47. Danza- J.A Rey M.....	189
Figura 48. Bolero: Inolvidable- J Gutiérrez.....	190
Figura 49. Bolero: Tres palabras- O Farrés.....	191
Figura 50. Vals: Pueblito viejo- José A Morales.....	192
Figura 51. Vals de las flores- P.I Tchaikovsky.....	193
Figura 52. Guabina: La mariposa- Leonor Buenaventura.....	193
Figura 53. Guabina: Los guaduales- Jorge Villamil.....	194
Figura 54. Criolla: Noches de Cartagena- J R Echavarría.....	195
Figura 55. Pasillo: Te extraño- Luis Uribe Bueno.....	196
Figura 56. Pasillo: Señora María Rosa.....	196
Figura 57. Torbellino: Tiplecito de mi vida A Wills.....	197
Figura 58. Torbellino en F de J. A Rey.....	198
Figura 59. Joropo: Ay si, si- Luis A Rey.....	198

Figura 60. Joropo en Gm de J. A. Rey.....	199
Figura 61. Pasaje: Luna Roja - Jorge Villamil.....	199
Figura 62. Gaván – Tradicional.....	200
Figura 63. Pajarillo J. A Rey M.....	201
Figura 64. Cumbia: Botecito de cartón- Tiburcio Romero.....	201
Figura 65. Cumbia: Navidad negra- José Barros	202
Figura 66. Porro: Carmen de Bolívar L Bermúdez.....	203
Figura 67. Porro: fiesta en corraleja- Rubén Darío Salcedo.....	204
Figura 68. Paseo vallenato la casa en el aire R Escalona.....	205
Figura 69. Paseo vallenato el cantor de Fonseca- Carlos Huertas.....	206
Figura 70. Currulao: Mi Buenaventura- Petronio Álvarez.....	207
Figura 71. Currulao en Am de J. A Rey.....	208
Figura 72. Bambuco el Chambú J Nieto.....	209
Figura 73. Bambuco: Muy antioqueño H Ochoa.....	210
Figura 74. Cuatro preguntas. E López y P. Morales.....	211
Figura 75. La caña Luis A Liz.....	212
Figura 76. Melodía y cifra del El Moldava F Smetana.....	212
Figura 77. A la manera de Mozart Z. Nômar.....	213
Figura 78. Minuet de Halle.....	214
Figura 79. Minuet en Eb Héctor Echeverri P.....	214
Figura 80. Pieza de L Mozart.....	215
Figura 81. Gavotte G.Ph.Teleman.....	216

Figura 82a. Análisis formal de la Sarabanda en Dm G.F. Haendel.....	217
Figura 82b Prog. de acordes de la Sarabanda en Dm- G. F Haendel.....	218
Figura 83. Esquema rítmico de Sarabanda.....	218
Figura 84. Sarabanda de A Corelli.....	219
Figura 85. Mazurca en A de Diana Stalman.....	220
Figura 86. Mazurca en Dm de P. I. Tchaikovski.....	221
Figura 87. Melodía marcha fúnebre de la sonata N°2 Op 35, III F Chopin...	221
Figura 88. Esquema de acompañamiento en forma de nocturno.....	222
Figura 89. Musette- J.S. Bach.....	223
Figura 90. Preludio Dm BWV 926 J.S.Bach.....	225
Figura 91. Polka Rusa M Glinka.....	227
Figura 92. Esquema rítmico de polka.....	227
Figura 93. Ragtime. Maple leaf rag de S. Joplin.....	228
Figura 94a. Esquema rítmico en Ragtime 1.....	229
Figura 94b. Esquema rítmico en Ragtime 2.....	230
Figura 95a. Siciliana de R Schumann.....	230
Figura 95b. Improvisación melódico en siciliana.....	231
Figura 95c. Esquema rítmico para improvisar en siciliana.....	231
Figura 96. Serenata F Schubert.....	232
Figura 97a. Canon de Pachelbel.....	233
Figura 97b. Recursos de acompañamiento- canon de Pachelbel.....	233

Figura 97c. Recursos melódicos en el canon de Pachelbel.....	234
Figura 98. Ejercicio para cifrar en forma de progresión.....	234
Figura 99. El Carnaval de Venecia J Benedict.....	235
Figura 100. Allegretto en G. Héctor H Echeverri P.....	236
Figura 101. La flauta mágica: Aria Papageno- W. A Mozart	236
Figura 102. Greensleeves tradicional.....	237
Figura 103. Sonata op.5.Nº 12-La folia- A Corelli.....	238

CAPITULO 1. ASPECTOS PRELIMINARES SOBRE LA TEORIA MUSICAL

Este capítulo es la parte expositiva, teórica preliminar de los capítulos 2 y 3 que tratan sobre la práctica armónica desarrolladas en el manual de armonía al teclado. Este apartado está pensado para estudiantes, por ello, los temas y el lenguaje utilizado son básicos con el objeto de lograr la comprensión de los lectores neófitos en los asuntos de la armonía.

1.1 LOS INTERVALOS Y SU INVERSIÓN. La unidad básica de la armonía es el intervalo. Este término se refiere a la distancia entre dos sonidos. Si estos sonidos se oyen uno después del otro se llama intervalo melódico y si se escuchan simultáneamente el intervalo se considera armónico.

Se llaman consonancias perfectas el unísono 1, la octava 8J, la quinta justa 5J y la cuarta justa 4J (nó sobre el bajo).

Se llaman consonancias imperfectas las terceras mayor 3M y menor 3m, y las sextas mayor 6M y menor 6m.

Las disonancias imperfectas son la cuarta justa sobre el bajo, la cuarta aumentada 4+, la quinta disminuída 5^{dis}, la séptima menor 7m y la segunda mayor 2M.

Las disonancias perfectas son la séptima mayor 7M y la segunda menor 2m.

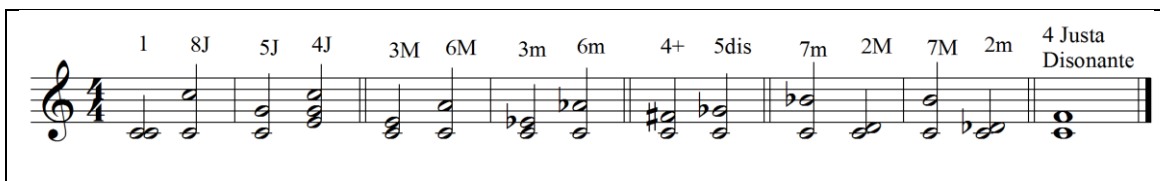


Figura 1. Clasificación de los intervalos

En el ejemplo anterior, observamos los intervalos antes descritos.

Los intervalos: su distancia en tonos y su inversión

INTERVALO	NOTAS	DISTANCIA EN TONOS	INVERSIÓN
2m	C-Db	1/2	7M
2M	C-D	1	7m
3m	C-Eb	1+1/2	6M
3M	C-E	2	6m
4J	C-F	2+1/2	5J
4+	C-F#	3	5dis
5J	C-G	3+1/2	4J
6M	C-A	4+1/2	3m
7M	C-B	5+1/2	2m
8J	C-C'	6	1 (unísono)

Tabla 1. Los intervalos: su distancia en tonos y su inversión

A modo de corolario sobre la inversión de los intervalos deducimos lo siguiente:

- De un intervalo justo o perfecto resulta otro justo.
- De un intervalo mayor resulta otro menor.
- De un intervalo menor resulta otro mayor.
- De un intervalo disminuido resulta otro aumentado.
- De un intervalo aumentado resulta otro disminuido.

1.2 LA ESCALA MAYOR Y LOS NOMBRES DE LOS GRADOS. Una sucesión ordenada de sonidos que guardan distancias de tono (1T, igual a una segunda mayor 2M) o de semitono (1/2, correspondiente a una segunda menor 2m), forma lo que se denomina escala. Las escalas más usadas en el período de la práctica común son la escala diatónica mayor y la diatónica menor; ésta en sus formas natural, armónica y melódica. Veamos el ejemplo en la escala de do mayor C.

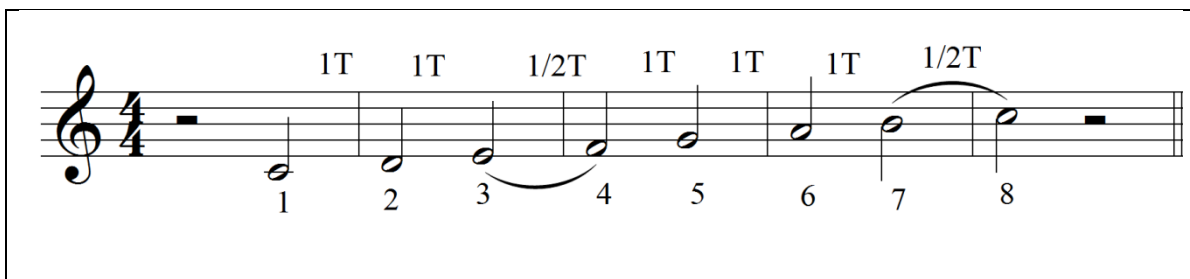


Figura 2a. La escala diatónica mayor en C

Obsérvese que entre los grados - sonidos 3 -4 y 7-8 aparece el semitono. En los demás sonidos, aparece un tono. Analicemos ahora la escala en sol mayor:

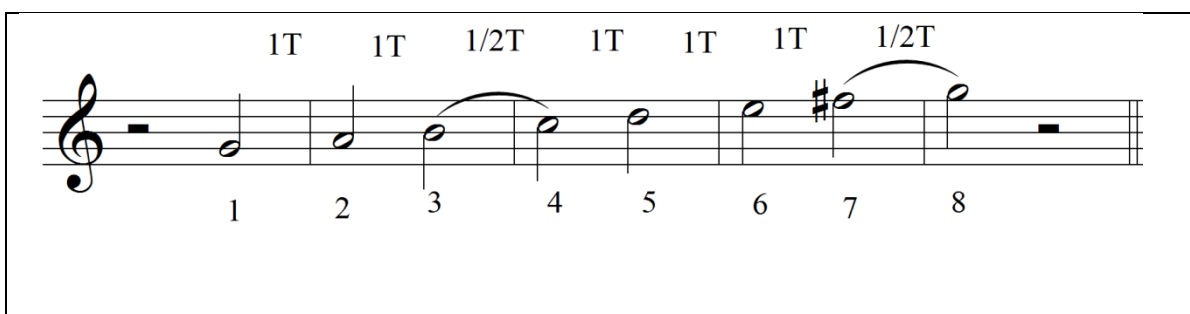


Figura 2a. La escala diatónica mayor en G

En el ejemplo anterior aparece la misma característica: entre los sonidos 3 -4 y 7-8, la distancia es de semitono.

La tríada es un acorde compuesto por dos terceras superpuestas. Cada tríada tiene su fundamental 1, tercera 3 y quinta 5.

Si las terceras son mayor y menor, forman el acorde mayor. Si las terceras son menor y mayor, forman el acorde menor. Si las dos terceras son mayores, forman el acorde aumentado y dos terceras menores forman el acorde disminuído.

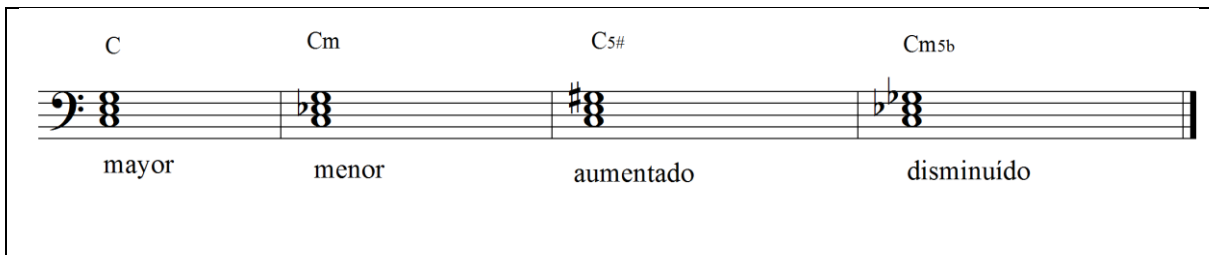


Figura 3a. Tipos de tríadas

Nombre de los grados de la escala

1:TÓNICA. 2:SUPRATÓNICA. 3:MEDIANTE. 4:SUBDOMINANTE.

5: DOMINANTE. 6: SUPRADOMINANTE. 7: SENSIBLE.b7: SUBTÓNICA.

1.3 LAS TRÍADAS Y SU INVERSIÓN. Cada tríada se presenta en alguno de tres estados: de fundamental, de primera inversión o sexta y de segunda inversión o cuarta y sexta.(posiciones basales – del bajo -)

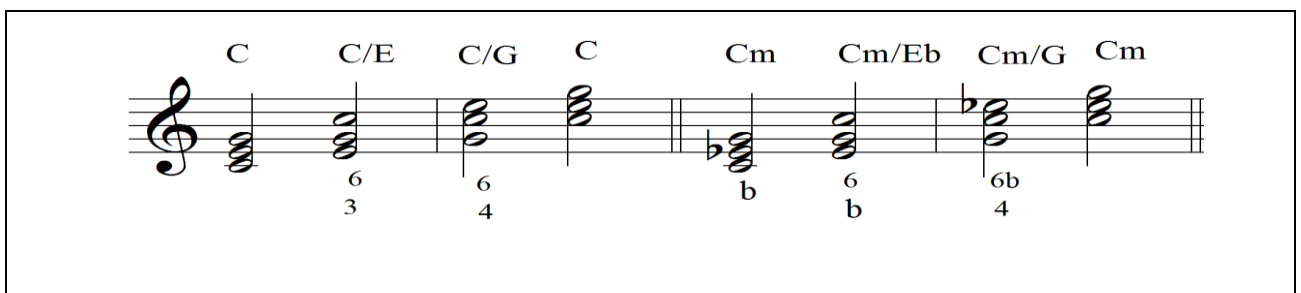


Figura 3b. Las tríadas y su inversión

En la parte inferior, aparecen los números arábigos que indican la primera y segunda inversiones de una tríada. Tales números serán utilizados posteriormente en los ejercicios de bajo cifrado.

1.4 LAS ESCALAS MENORES: NATURAL, ARMÓNICA Y MELÓDICA.

Las escalas menores natural, armónica y melódica. En cuanto a las escalas menores, encontramos la escala menor natural, menor armónica y menor melódica. Veamos el ejemplo en Cm

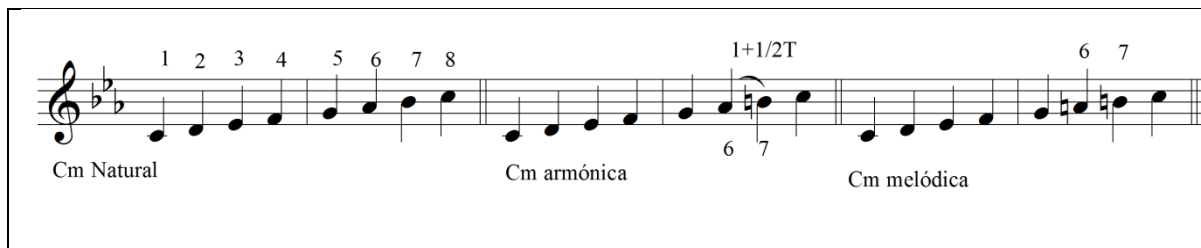


Figura 4. Las escalas menores: natural, armónica y melódica.

En la escala menor natural, el semitono aparece entre los grados 2-3 y 5-6; en los demás, aparece un tono. En la escala menor armónica, se asciende el 7º grado y en la escala menor melódica, se ascienden el 6º y el 7º grados, para luego descender normales, como en la menor natural. En el ejemplo anterior (figura4), obsérvense los cambios en el 7º sonido de Cm armónica, con la nota sensible y el 6º y 7º sonidos en Cm melódica.

1.5 LOS ACORDES DE LAS ESCALA MAYOR Y MENOR ARMÓNICA. Acordes de la escala mayor. Basados en la escala de Do mayor, obtenemos los siguientes acordes:

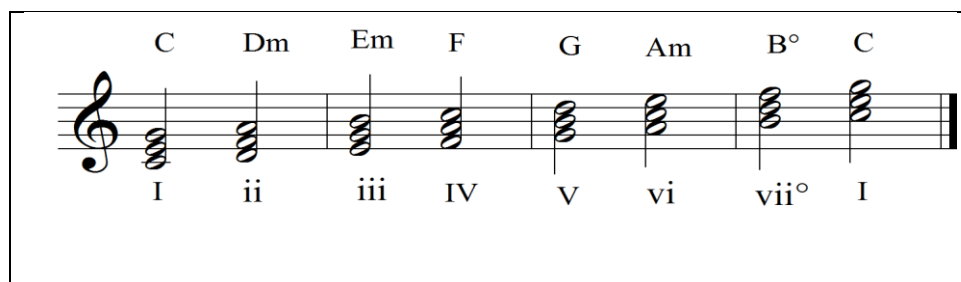


Figura 5. Acordes en la escala mayor

Tener en cuenta que la escala utilizada para la formación de los acordes es la escala menor armónica, dispuesta de tal manera que el V (dominante) sea mayor.

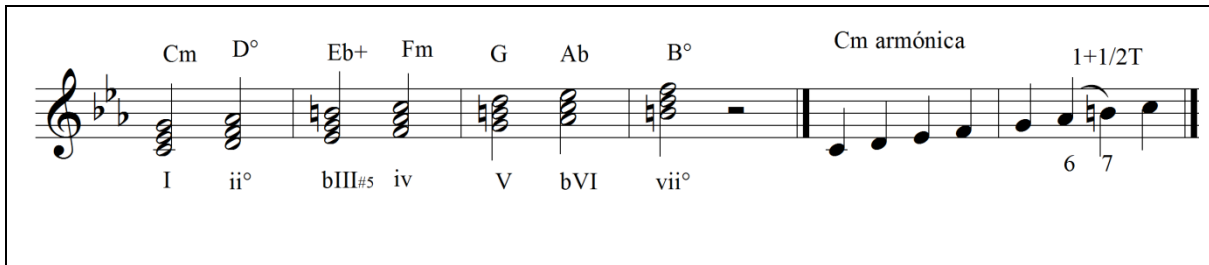


Figura 6. Acordes en la escala menor armónica

1.6 EL CIFRADO LITERAL NUMÉRICO BÁSICO

letras	c	D	e	f	G	a	b	c'
nombres	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do'
tríadas	mayor	menor	menor	mayor	mayor	menor	disminuida	mayor
acordes	C	Dm	Em	F	G	Am	B°	C

Tabla 2. El cifrado literal numérico básico

1.6.1 CIFRADO DE LOS ACORDES CON SÉPTIMAS USADOS EN LA ESCALA DIATÓNICA MAYOR Y MENOR NATURAL Y ARMÓNICA.

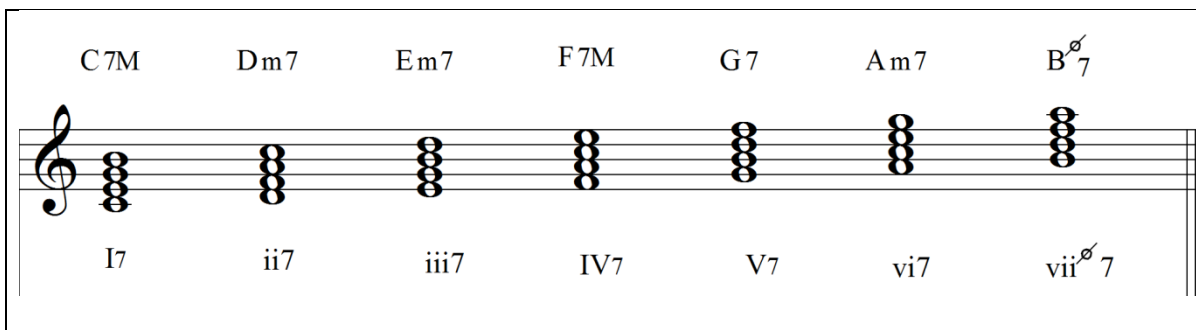


Figura 7a. Acordes con séptimas en la escala mayor

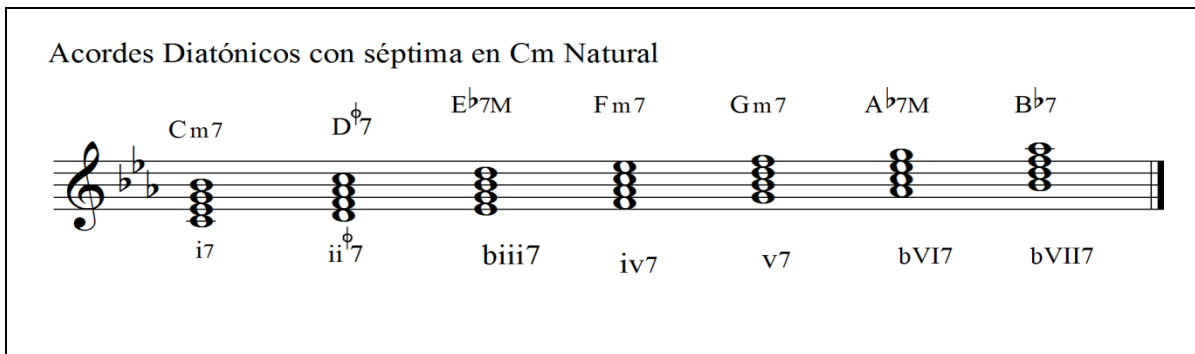


Figura 7b. Acordes con séptimas en la escala menor natural

Cifrado de los acordes con séptimas usados en la escala diatónica menor armónica.

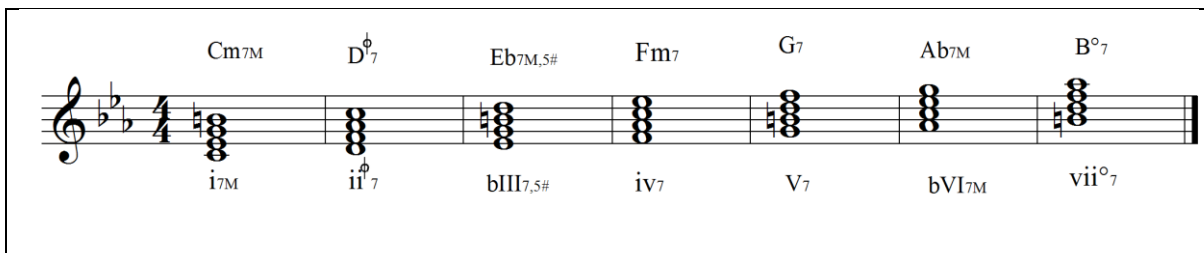


Figura 7c. Acordes con séptimas en la escala menor armónica

1.7 DESIGNACIÓN NUMÉRICA DE LOS GRADOS DE LA ESCALA MAYOR Y MENOR. CIFRADO WEBERIANO. A cada sonido de la escala, corresponde un nombre y una indicación en número arábigo que designa el grado.

Teniendo como base la escala mayor, a cada acorde corresponde un número, al cual también se lo denomina grado. La designación en números romanos aplicados a los acordes fue inicialmente usada por Georg Joseph Vogler y posteriormente mejorada por Gottfried Weber. Por tanto, a este cifrado lo denominaremos Weberiano, que indica el acorde correspondiente a ese grado cuando es aunado a sus terceras y quinta superpuestas. El cifrado literal numérico, también mal denominado cifrado *americano*, suele aparecer sobre el pentagrama.

Escala mayor	1	2	3	4	5	6	7	1'
	I	ii	iii	IV	V	vi	vii°	I
Escala menor	1	2	b3	4	5	b6	b7	1'
	i	ii°	biii	iv	v	bVI	bVII	I
Acordes en menor arm.			bIII _{#5}		V		vii°	
Acordes en menor mel.		ii		IV		vi°		

Tabla 3.Designación numérica de los grados de la escala mayor y menor y cifrado Weberiano

1.8 ESCALA CROMÁTICA

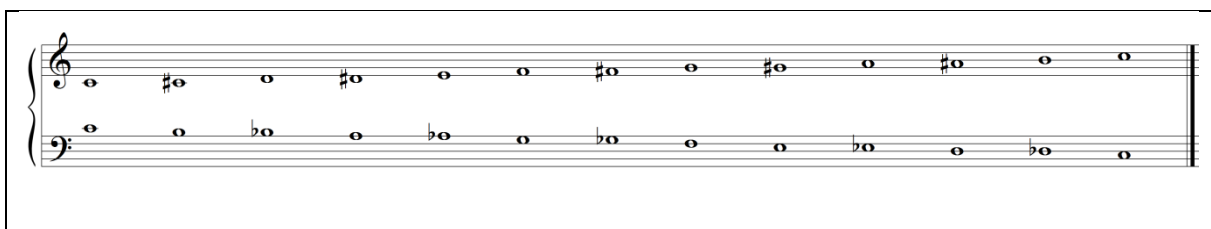


Figura.8. Escala cromática

1.9 CLASIFICACIÓN DE LOS REGISTROS EN EL PIANO

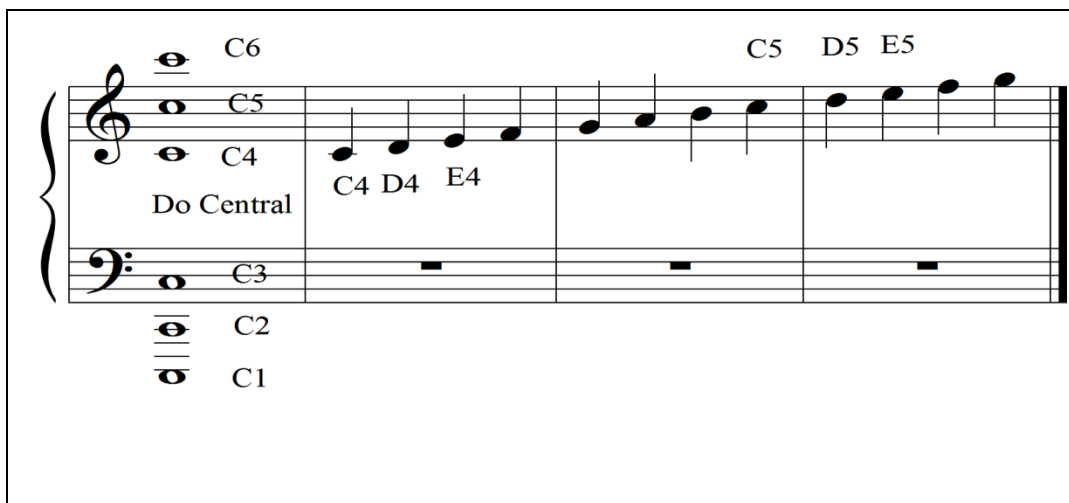


Figura 9. Clasificación de los registros en el piano

Obsérvese que las notas que parten del do central hasta el do del tercer espacio en clave de sol se denominan en conjunto como la cuarta octava, con base en la extensión del piano; la octava completa queda así: C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4 y así sucesivamente.

1.10 LAS ESCALAS MODALES

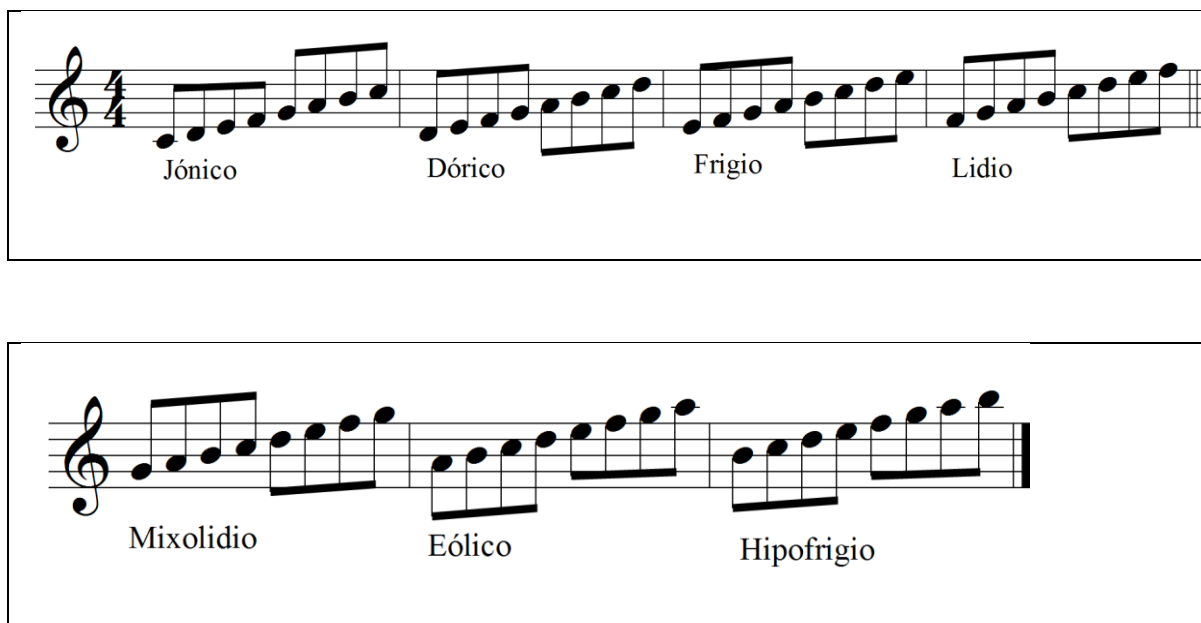


Figura 10. Las escalas modales

1.11 LAS ESCALAS PENTATÓNICAS MAYOR Y MENOR

La pentatónica o pentafona es una escala que se encuentra en muchas músicas del mundo y de recurrente uso en el jazz. Ésta es una escala de cinco sonidos constituida por los grados 1-2-3-5-6 de la escala mayor. Existen la pentáfona mayor y la menor, que se construyen de la siguiente manera:

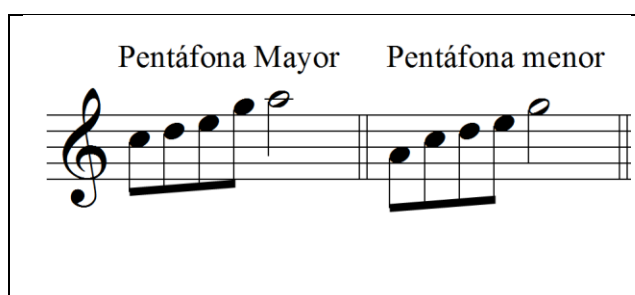


Figura 11. Las escalas pentatónicas mayor y menor

1.12 TONALIDADES MAYORES, MENORES, CÍRCULOS DE QUINTAS Y CUARTAS.

Veamos las armaduras de las escalas mayores y sus relativas menores usando el círculo de quintas hacia la derecha y el círculo de cuartas hacia la izquierda.

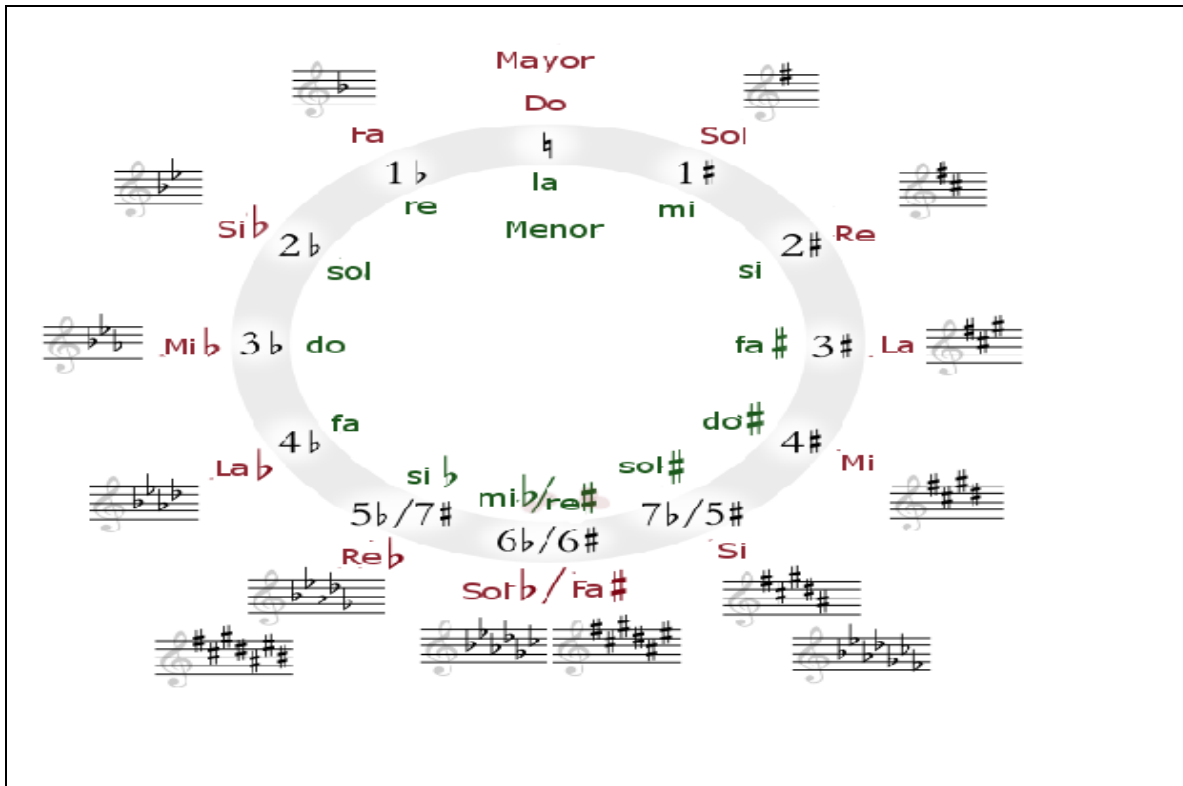


Figura 12. Tonalidades mayores, menores, círculos de quintas y cuartas

En el anterior cuadro, aparecen todos los tonos mayores y sus respectivos relativos menores.

1.13 TIPOS DE ESCRITURA EN CUATRO VOCES Y DISPOSICIONES ABIERTA Y CERRADA DE LOS ACORDES. Ejemplos de tipos de escritura en cuatro voces: escritura pianística (ejemplo a), escritura coral (ejemplo b). Al usar cuatro voces, los acordes se presentan en disposición cerrada (ejemplo c) o abierta (ejemplo d).

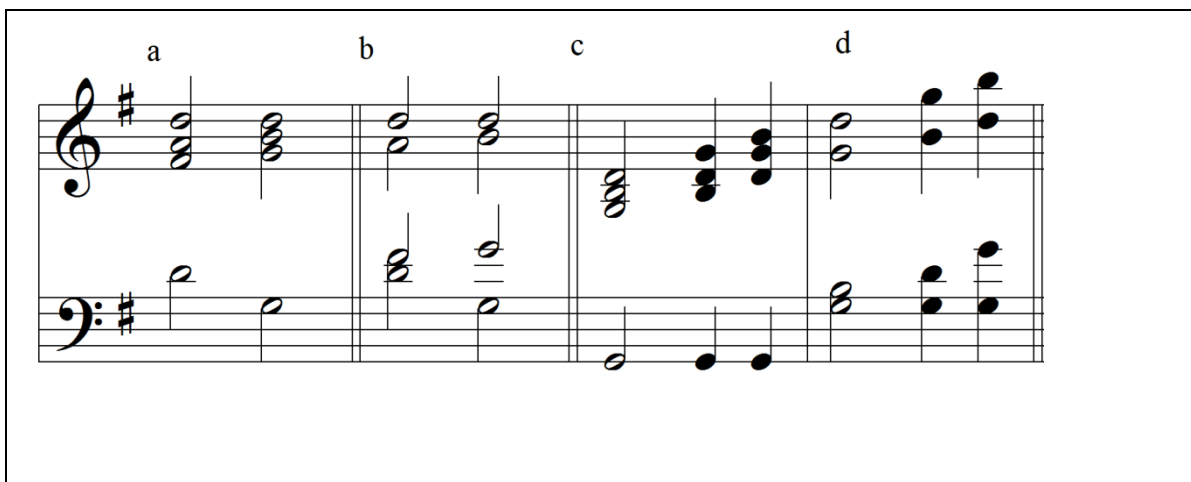


Figura 13.Tipos de escritura en cuatro voces y disposiciones abierta y cerrada de los acordes.

La disposición cerrada se da cuando, en las tres voces superiores, están las notas del acorde juntas y se hallan dentro del ámbito de octava, entre el tenor y la soprano. En disposición abierta, cabe una nota del acorde entre un sonido y otro. Además, entre tenor y soprano, hay una separación mayor que la octava.

1.14 LAS TRES POSICIONES MELÓDICAS DE UN ACORDE: 8VA, 5TA Y 3RA

La posición melódica se refiere a la nota superior asumida por la soprano: de 8ª, de 5ª, de 3ª. Ver ejemplos en Bb.

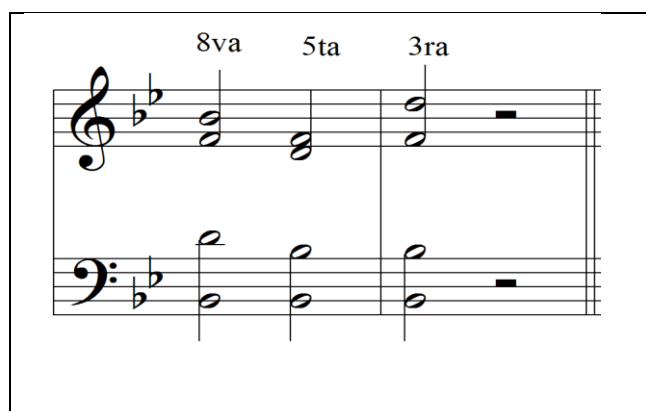


Figura 14.Las tres posiciones melódicas de un acorde: 8va, 5ta y 3ra

1.15 MOVIMIENTO DE LAS VOCES: EL PARALELO, EL CONTRARIO Y EL OBLICUO. Es importante mencionar y definir el concepto de enlace armónico y el melódico. El primero se refiere a la nota o notas comunes entre un acorde y el que lo sigue. El segundo se refiere a que no existen notas comunes y cada voz se mueve a otro sonido.

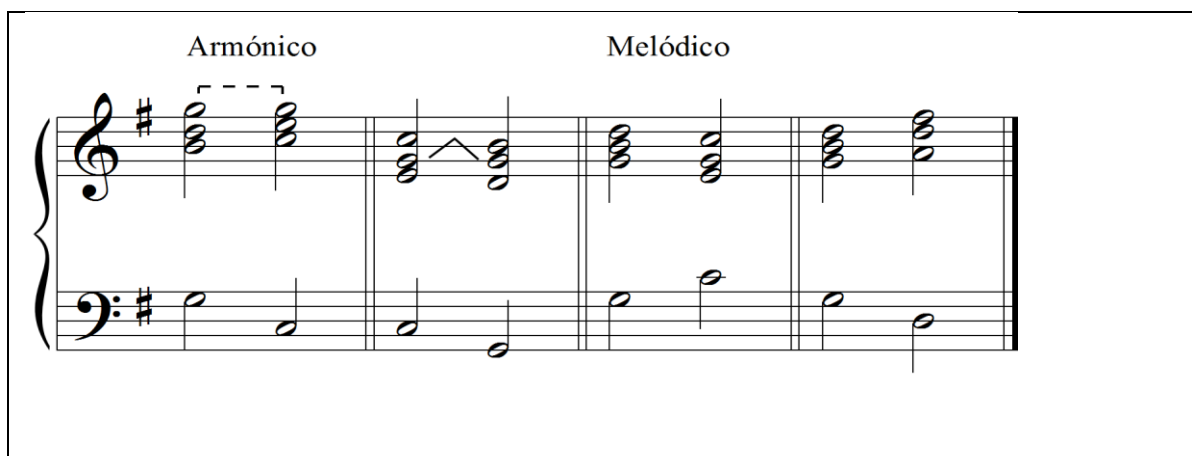


Figura 15.Enlace armónico y melódico

En movimientos melódicos, las voces pueden ir por grados conjuntos o saltos. Movimientos de las voces: El directo (paralelo o no), el oblicuo y el contrario. En el directo y paralelo, las voces se mueven en la misma dirección e igual intervalo numérico. En el directo - desigual las voces se mueven en la misma dirección pero con diferente intervalo. En el contrario antiparalelo, las voces se mueven en sentido contrario conservando la misma distancia de los intervalos pero pasando de intervalo simple a compuesto o viceversa. En el contrario desigual, las voces se mueven en movimiento contrario con diferentes intervalos. Finalmente, en el movimiento oblicuo, una voz permanece y las otras voces se mueven.



Figura 16. Movimiento de las voces: el paralelo, el contrario y el oblicuo

1.16 MOVIMIENTO DE LAS PROGRESIONES ARMÓNICAS T- S- D.

T-D-T, T-S-T, T- S- D- T.Donde T= Tónica, S= Subdominante, D= Dominante.

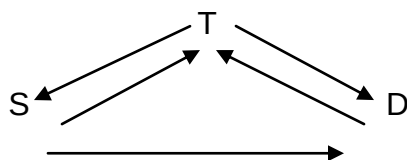


Figura 17. Movimiento de las progresiones armónicas. T- S- D

Funciones principales: I-IV-V. Funciones derivadas: ii-iii-vi-vii°. Si se utiliza V – IV, no hay la pretendida “retrogradación” (no se puede devolver el tiempo) sino una progresión de la tensión hacia un reposo de cuarta categoría. Ejemplos: V-I, V-vi, V-iii, V-IV₆ o, incluso, por movimiento contrario, V-IV, modalmente.

I: Tónica mayor	i: Tónica menor
IV: subdominante mayor	iv: subdominante menor
V: Dominante Mayor	V: Dominante mayor

1.17 TEORÍA RESUMIDA DEL BAJO CIFRADO. Indica el uso de números arábigos o de alteraciones añadidos sobre o debajo de la línea del bajo. Estas cifras o números y alteraciones siempre están supeditados a la armadura de la pieza.

Figura 18. Teoría del bajo cifrado

CUADRO ILUSTRATIVO

Número-símbolo	Significado
6	Tríada en 1ra Inversión o sexta
<u>6</u> 4	Tríada en 2da Inversión o cuarta y sexta
5 3	Tríada con la 3ra y la 5ta del acorde
7	Acorde con séptima
<u>6</u> 5	Acorde con séptima en 1ra Inversión
4 3	Acorde con séptima en 2da Inversión
<u>4</u> o, simplemente, 2 2	Acorde con séptima en 3ra Inversión
#, b, ♯	Indica que la tercera está alterada.
#2,#4,b5, etc.	Indica la nota que está alterada.
b6 y #6	indican que la sexta, con respecto al bajo, está alterada.

Tabla 4.Indicaciones generales del bajo cifrado



Figura 19.Ejemplo de bajo cifrado H Purcel

1.18 DUPLICACIONES DE LOS ACORDES PRINCIPALES Y DERIVADOS

Norma general: En los acordes principales, es decir, I, IV o V, no duplicar la tercera en mayor ni en menor. Veamos un cuadro resumido de las duplicaciones:

ACORDE	Duplicación principal	Duplicación secundaria
I , IV, V y I ₆ , IV ₆ , V ₆	1	5
ii, iii, vi ₆	1	3
Vi	1: vi	3
	3: I	1
ii ₆ , iii ₆	3	1
vii ₆	3	5
I _{6/4}	5	1

Tabla 5. Duplicación de los acordes

1.19 NORMAS GENERALES EN LOS ENLACES DE LOS ACORDES. Época de la práctica común entre 1650 y 1850

1.19.1 Aspecto melódico. Se usan todos los intervalos entre el unísono y la octava.

Los intervalos aumentados y disminuidos deben resolverse por grado conjunto y en movimiento contrario, especialmente si están en voces extremas. Por ejemplo 4+ o 5 dis, etc.

La cuarta aumentada se usará principalmente en los acordes dominantes.

Todas las sensibles deben resolver si están en voces extremas (Soprano y bajo).

El intervalo de séptima se usará cuando haga parte del acorde dominante V_7 , cuando esté preparado o cuando se use en secuencias.

La segunda aumentada se usa ocasionalmente en pasajes descendentes y dentro de la función dominante

Es defectuoso ir por grado conjunto y saltar luego en la misma dirección.

No es adecuado saltar varias veces en la misma dirección, especialmente si, entre las voces extremas, se forman intervalos de séptima o de novena.

1.19.2 Aspecto armónico. Tener especial cuidado en la conducción de las voces, evitando las quintas y octavas paralelas y directas.

Las quintas paralelas se usan si aparece primero la quinta justa y luego la quinta disminuída; las octavas paralelas se evitan.

Las quintas y octavas directas se usan en los siguientes casos:

- a. Una de las voces se mueve por grado conjunto
- b. En cambio de posición del mismo acorde.

En la armonía coral, entre el tenor y contralto o entre contralto y soprano, la distancia máxima permitida es de una octava. Pero entre bajo y tenor, puede haber una distancia de hasta dos octavas.

Puede haber cruzamiento de voces si se efectúan de corta duración y si las voces tienen algún valor melódico que las individualice.

1.20. CUADRO DE SUSTITUCIONES ARMÓNICAS

ESQUEMA 1

MODO	TÓNICA	SUBDOMINANTE	DOMINANTE
Mayor	I ₇ , vi ₇ , iii ₇	IV ₇ , ii ₆ , ii ₇ , bII ₆ , #ii ^o ₇	V ₇ , V ₇ ,#5, V _{4/3} , b3, V ₁₃ vii ^o ₆ , vii ^o _{b3} , vii ^o _{6/5, b3} iii ₆ bII ₇
Menor	i ₇ , bVI ₇ , bIII ₇	iv ₇ , ii ^o ₆ , ii ^o ₇ , bVII ₇	V ₇ , vii ^o ₇ , bIII ₆ , #5
Mayor	C _{7M} , Am ₇ , Em ₇	F _{7M} , Dm/F, Dm ₇ , Db/F, D# ^o ₇	G ₇ , B ^o ₇
Menor	i ₇ , , Ab _{7M} , Eb _{7M}	Fm ₇ , D ^o /F, D ^o ₇ , Bb _{7M}	G ₇ , B ^o ₇

Tabla 6a. Cuadro de sustituciones armónicas básicos

ESQUEMA 2

En el siguiente esquema, la columna izquierda representa el acorde sustituto o recurso armónico usado comúnmente en una sucesión de cuatro compases (I-IV-V₇-I) ejemplificada con el cifrado literal numérico.

Recurso	I	IV	V ₇	I
(V ₇)	C C₇	F	G7 O D7 G7	C
(vii° ₇)	C A₇ o C#°₇	Dm	G7	C
#ii° ₂	C D#°7	Dm	G7	C
Pedal	C	Dm/C	G7	C
	C C/G	F/G Fm/G	G7 B°7/G	C
ii ₇ -V ₇	C _{7M} Gm₇. C₇	F _{7M}	Dm ₇ G ₇	C _{7M}
ii° ₇ - V ₇	C _{7M} E°7- A7	Dm ₇	G7	C _{7M}
Préstamo del menor	C _{7M} Am ₇	F _{7M} Fm₇	Dm ₇ G ₇	C _{7M}
bII ₆	C _{7M} Ab ₇ Am ₇	Db/F	Dm ₇ G ₇	C _{7M}
(vii° ₇) _v	C C₇	F F#°₇	G G7	C
(vii° ₇)			G B° ₇	C
bII ₇	C _{7M} Am ₇	Dm ₇ G ₇	bII ₇	C _{7M}
(bII ₇)	C _{7M} Gb7	F _{7M} Bb ₇ E ₇	Am ₇ Dm ₇ G ₇	C _{7M}
Progresión	C _{7M} Em ₇ C _{7M} Am ₇	Ebm ₇ Ab ₇ Dm ₇ G ₇	Db ₇ D ₇ Db ₇	C _{7M} C _{7M}

Progresión	C _{7M} Am ₇ C _{7M} Dm ₇	Dm ₇ G ₇ Em ₇ Eb° ₇	D ₇ Db ₇ D ₇ Db ₇	C _{7M} C _{7M}
Progresión	C _{7M} G/B	Gm/Bb F/A	G ₇ G/F B°₇/Ab G ₇	C/E C _{7M}

Tabla 6b. Otros recursos de sustituciones armónicas

1.21 LA MICROFORMA. La estructura es la organización y división en partes interrelacionadas, de una composición musical. La forma binaria o ternaria está elaborada en dos o tres partes respectivamente. Un sonido aislado nada significa pero, si lo agrupamos con otros, forma motivos que luego forman incisos, frases, períodos y secciones. De esta forma, las ideas musicales cobran un sentido de unidad y completud.

1.21.1 Motivo, inciso, frase, período, sección.

Motivo: Es un conjunto independiente de sonidos y, en mayor o menor medida, autónomo carente de unidad completa, en el sentido de que deja la expectativa de una respuesta. Este motivo se repite o se une con otro para dar unidad temática y puede sufrir mutaciones.

El motivo como tal puede tratarse: Por repetición, desarrollo y variación. La repetición del motivo se da en los mismos grados originales o en otros sonidos diferentes con el mismo ritmo. En el desarrollo, el motivo presenta cambios en el aspecto melódico pero los valores rítmicos no cambian. En la variación, el motivo sufre de constantes transformaciones, tanto melódicas como rítmicas. El motivo también puede aumentarse o disminuirse rítmicamente. El tema es una idea

musical de corta o larga duración que se desarrolla. Para una mejor ilustración de lo anterior, veamos los siguientes ejemplos:

Motivo

Rep. Motivo

Dllo. Motivo

Variación 1 del motivo.

Variación 2 del motivo

Aumentación del motivo

Disminución del motivo

Figura 20. Tipos de variación del motivo

Estos motivos, mediante los procedimientos anteriores, forman incisos o subfrases, Los incisos organizados en la manera de antecedente y consecuente (Pregunta-respuesta) forman las frases. Las frases, a su vez, forman períodos y, finalmente, dos o más períodos forman las secciones.



Figura 21. Motivos de una, dos y tres notas

Pieza F Schubert

Figure 22 a presents a microformal analysis of a musical piece by F. Schubert, consisting of two systems of notation. The first system is in 4/4 time, marked *mf*. It features a treble and bass staff. Above the treble staff, four cells are identified: 'Cel 1', 'Cel 2', 'Cel 3', and 'Cel 4'. Above these cells, two motifs are labeled 'm1' and 'm2'. A phrase is labeled 'Frase' and an incision is labeled 'Inc 1'. The second system is in 4/4 time, marked *p*. It also features a treble and bass staff. Above the treble staff, a phrase is labeled 'Frase' and an incision is labeled 'Inc 2'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 22 a. Análisis microformal Pieza de F Schubert

Cel: Célula. M= Motivo. Inc= Inciso. Fr: Frase. Veamos ahora un pequeño período.

El oso Hormiguero

Efraín Suarez G

Período

Frase 1

Inciso 1 Inciso 2

Frase 2

Inciso 3 Inciso 4

Figura 22b. Análisis microformal del oso hormiguero de Efraín Suárez

$P_1^2, Fr_{1,2}^2, l_{1-4}^2, M_{1-8}^2$. Donde P_1^2 : Período binario. $Fr_{1,2}^2$: dos frases binarias. l_{1-4}^2 : cuatro incisos binarios. M_{1-8}^2 : ocho motivos binarios.

Gypsy Dance
Allegro

Joseph Haydn

motivo 1 rep. motivo 1 motivo 2 motivo 3 motivo 1 rep. motivo 1 motivo 4 motivo 1 variado

motivo 5 motivo 6 rep. motivo 5 rep. motivo 6

Figura 23. Estudio motivico en Gypsy Dance de J Haydn

1.22 LA FORMA MUSICAL EN PEQUEÑOS MODELOS

1.22.1 Formas binarias: a-a', a-b, a-a-b, a-a'-b-b'

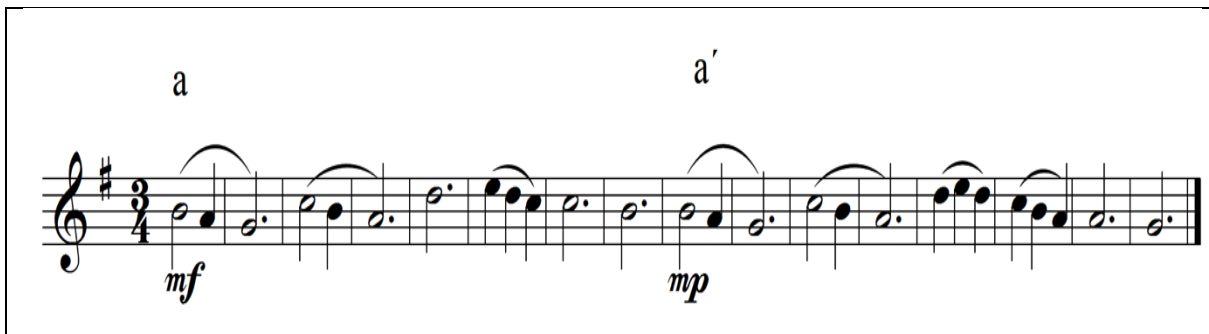


Figura 24. Forma binaria a-a'

Figure 25 shows a musical score for a binary form a-b. The music is written on two staves in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. The first section, labeled 'a', consists of 8 measures and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second section, labeled 'b', consists of 8 measures and begins with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes beamed together. The first section ends with a repeat sign, and the second section ends with a double bar line.

Figura 25. Forma binaria a-b

Bagatela De A Diabelli

Bagatelle Anton Diabelli

Moderato

The musical score for Bagatelle by Anton Diabelli is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The melody is written in the right hand, and the bass line is in the left hand. The tempo is marked 'Moderato'. The score is in a binary form, a-a b-b'.

Figura 26. Forma binaria: a-a b-b'.

a	a'	b	a'
compases 1-4	compases 5 al 8.	compases 9 al 12	compases 11 al 16

Tabla 7. Análisis formal minuet de A Reinagle

Minuet Alexander Reinagle (1756-1809)

9

Figura 27. Forma binaria IIa-a':II: b-a':II

a a'

mf *mp* *mp*

b

f

b'

Figura 28. Forma a-a'-b-b'

1.22.2 Forma ternaria a-b-a

Minuet a L. Mozart

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of 20 measures, divided into three sections: Section 'a' (measures 1-6), Section 'b' (measures 7-12), and a return of Section 'a' (measures 13-18). The first section 'a' begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass line consists of half notes. The second section 'b' starts at measure 7 and features a different melodic pattern in the treble, while the bass line continues with half notes. The third section is a repeat of the first section, starting at measure 13. The score concludes with a double bar line and the word 'Fine' at the end of measure 18. A 'D.C. al Fine' instruction is present at the end of measure 18, indicating a repeat of the first section.

7 Fine

13 b

17 D.C. al Fine

Figura 29. Forma ternaria a-b-a

Forma Ternaria

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'a' and contains 8 measures. The second staff is labeled 'b' and contains 8 measures. The third staff is labeled 'b'' and contains 8 measures. The fourth staff is labeled 'a'' and contains 8 measures. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/8. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with various rests and phrasing slurs. The first staff (a) and the fourth staff (a') are identical. The second staff (b) and the third staff (b') are identical.

Figura 30. Forma ternaria: a-a'-b-b'-a-a'

1. 23 RESOLUCIÓN DE LOS GRADOS DIATÓNICOS Y CROMÁTICOS DE LA ESCALA.

Alteraciones cromáticas por ascenso	Grados dominantes y subdominantes M-m	Columna Tonal M-m	Alteraciones cromáticas por descenso
		1'	
	7		
#6	b7		
	6		
#5	b6		
		5	
#4			
	4		
		3	
#2		b3	b3 (en mayor)
	2		
#1			b2
		1	

Tabla 8. Resolución de los grados diatónicos y cromáticos de la escala.

(Tomado de Yepes, 2001, p 48)

2.CAPÍTULO 2. MANUAL DE ARMONÍA AL TECLADO

El estudio de la armonía debe iniciarse a partir del reconocimiento auditivo de los acordes primarios y, seguidamente, los secundarios. Poco a poco, posteriormente, se alcanzará la comprensión de los acordes cromáticos. Luego de esta experiencia de dictado, se procederá al desarrollo de la escritura de bajos o cantos melódicos en cuatro voces (S, A, T, B). Este tipo de escritura facilita ver la armonía de manera vertical por bloques, lo que permite tener la visualización del desplazamiento de las voces de un acorde hacia el siguiente de una forma más clara. Completar las voces faltantes de acuerdo con un cifrado, acorde por acorde, sin pensar en la individualidad e interés melódico de cada línea resulta un ejercicio estéril y poco productivo.

Si analizamos y cantamos cada voz en un coral de J. S. Bach, notamos que cada línea es melódicamente independiente pero se estructura en un todo musical coherente y retórico. En este sentido, uno de los objetivos de las voces es llevar una adecuada conducción melódica, ser cantábile y mantener su individualidad.

Después de un adecuado entrenamiento en el manejo de la armonía coral, es indispensable el estudio de la armonía en cuatro voces aplicada al teclado. El manejo en este tipo de escritura exige cuidado y buen gusto musical, lo que permitirá adquirir un dominio armónico más sólido. Por medio de la aplicación armónica en el teclado, se van conociendo las normas, procedimientos y excepciones que propenderán a un buen manejo de la armonía usada en el período de la práctica común. Adicionalmente, se establecerán las bases para conocer posteriormente el uso de la práctica armónica orquestal y el uso de otras técnicas armónicas posteriores.

En este manual, los contenidos armónicos estarán organizados en cinco partes, así: Reglas básicas derivadas de la teoría, ejemplos, ejercicios, improvisación y acompañamiento. Los ejercicios propuestos son amplios y variados, por lo tanto,

no es necesario realizarlos exhaustivamente para el logro de los objetivos armónicos. Sólo se presentarán ejemplos y ejercicios para el piano en forma cordal (M.I: Bajo, M.D: acorde) y melodía acompañada (M.I: acorde, M.D: melodía). En este sentido, al presentarse la armonía en disposición cerrada, se presentan mayores libertades en el movimiento de las voces.

Estas serán las actividades por realizar a lo largo del manual:

- Práctica de diversas progresiones armónicas.
- Acordización de melodías.
- Transporte de melodías y sucesiones armónicas.
- Lectura del cifrado literal numérico, del bajo cifrado y del Weberiano.
- Análisis armónico básico de ejemplos de obras eruditas y populares de diferentes estilos musicales.
- Ejercicios para completar: cifrados, acompañamientos y creación de melodías.
- Improvisar usando diferentes patrones rítmicos de acompañamiento en 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 2/2.
- Crear e improvisar melodías propias.
- Improvisar a partir de motivos rítmicos y melódicos propuestos e inventados.
- Improvisar empleando diferentes posiciones melódicas (octava, quinta y tercera).
- Cantar y acompañarse empleando patrones de acompañamientos basados en las progresiones armónicas

Reglas básicas preliminares derivadas de la teoría:

- Para que ocurra el enlace armónico, se deben dejar las notas comunes en la misma voz.
- Moverse generalmente por grado conjunto, evitar saltos en la misma dirección.

- Usar los movimientos oblicuo, contrario y directo, pero tener cuidado con el movimiento paralelo para evitar quintas y octavas paralelas (5// y 8//) y, en el directo desigual, quintas y octavas directas (5 dir., 8 dir.).
- No duplicar la sensible.
- En el modo menor, la dominante es mayor.
- En general, un acorde secundario, terciario o cuaternario en su funcionalidad no debe retroceder al primario, es decir, marchar de ii-IV, iii-I, vi-I.
- No duplicar la tercera en acordes primarios (I, IV, V).

2.1 USO DE LOS ACORDES I, V, V₆.

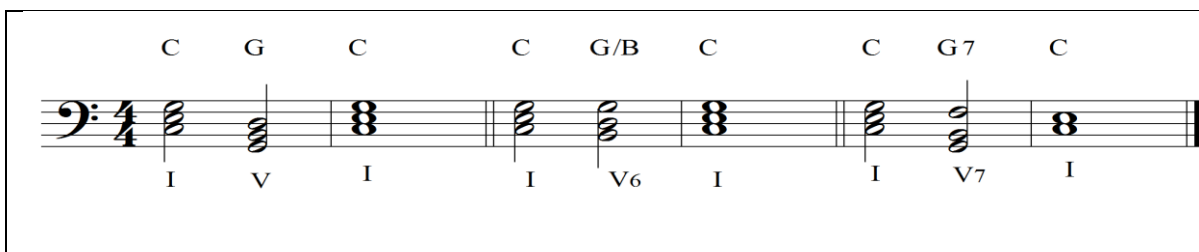


Figura 1. Acordes I-V-I, I-V₆-I, I-V₇-I en Mano izquierda M.I

Nota: Presentamos primero los acordes en estado de fundamental, nó como se enlazan. El ejemplo anterior también se puede practicar con la mano derecha M.D

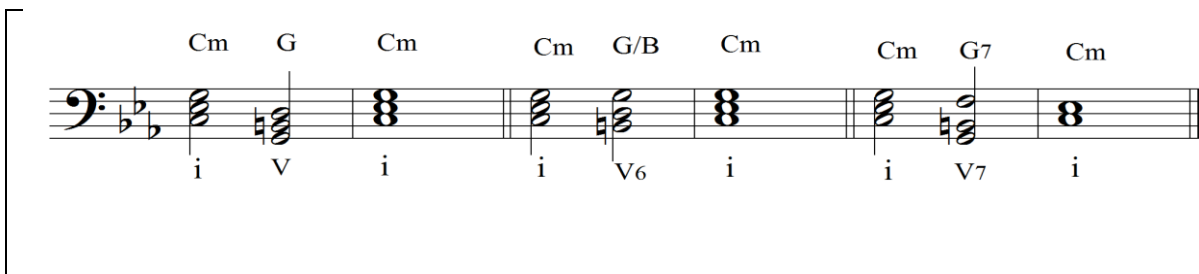


Figura 2. Los acordes i-V-i, i-V₆-i, i-V₇-I con M:I

Ejercicio 1: Transportar los ejemplos (Fig. 1 y 2) a G, Gm, A, Am, Practicar con M.I y M.D. separadamente. Con respecto a las digitaciones de los acordes, se recomienda ver el anexo 1.



Figura 3. I-V en sus tres posiciones melódicas

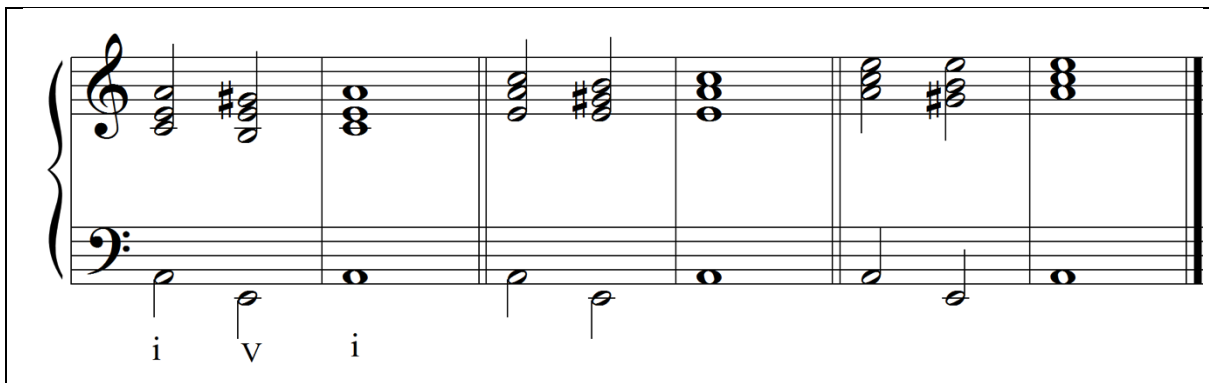


Figura 4. Am con i-V, en sus tres posiciones melódicas.

Ejercicio 2. Transportar el ejemplo(Fig. 3 y 4) a D,Dm E,Em.

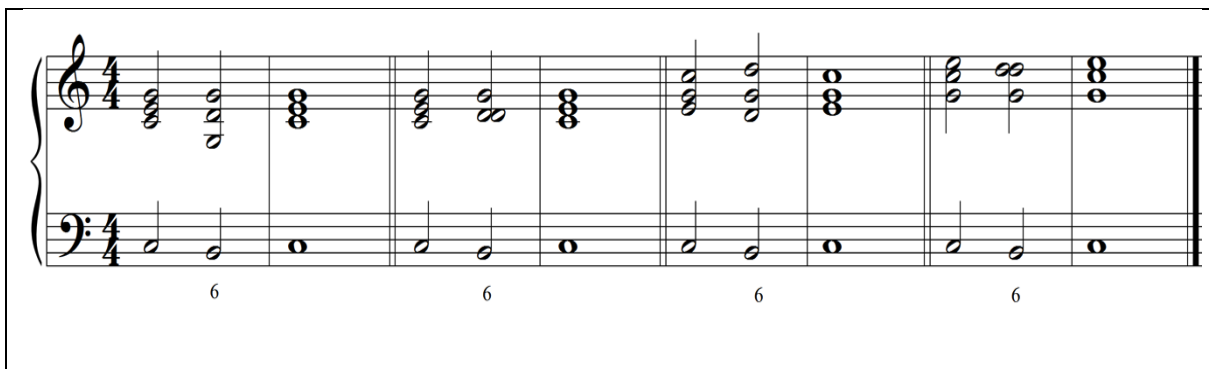


Figura 5. El I-V₆-I en sus tres posiciones melódicas.

Ejercicio 3: Transportar el ejemplo (Fig. 5) a G, Em, F, Dm en sus tres posiciones melódicas

Ejercicio 4: Escoger dos tonalidades mayores y dos menores y trasportar los siguientes enlaces: I-V-I o i-V-i, I-V₆-I o i-V₆-i, I-V₇-I o i-V₇-i

NOTA. A lo largo de este capítulo se presentarán los ejemplos y ejercicios en su mayoría en notas largas. Se recomienda tocarlos con otros ritmos, a fin de aplicar y contextualizar la armonía en diferentes formas y estilos. Veamos un ejemplo



Figura 6. Uso de los acordes con diferentes diseños rítmicos

2.2 LAS CADENCIAS AUTÉNTICA PERFECTA E IMPERFECTA.

La progresión armónica V – I, se denomina cadencia auténtica tanto en mayor como en menor.

- Cadencia auténtica perfecta: V-I ó V₇-I o V-i ó V₇-i
- Cadencia auténtica Imperfecta V₆-I ó vii^o₆-I o V₆-i ó vii^o₆-i

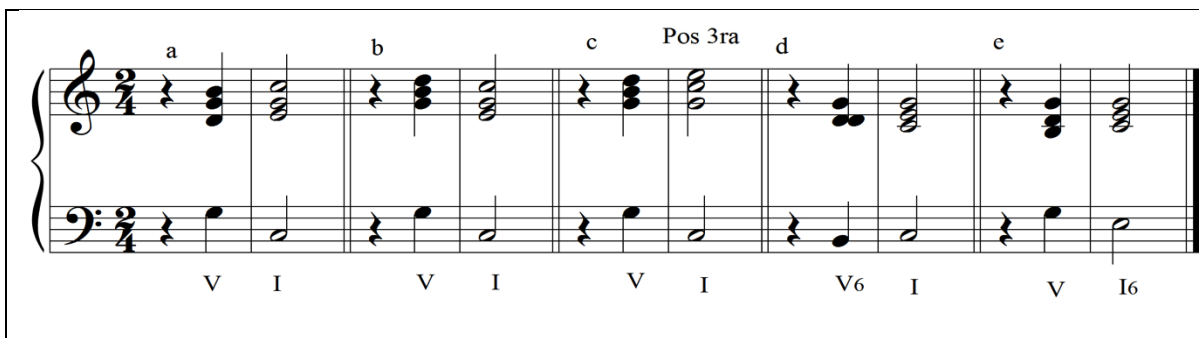


Figura 7. Las cadencias auténticas perfecta e imperfecta

TEORIA

- La cadencia auténtica se divide en perfecta e imperfecta. La cadencia es perfecta si tiene las siguientes condiciones:
- Ambos acordes deben estar en estado de fundamental.
El acorde tónico debe estar en tiempo fuerte y en posición melódica de 8va. Ver ejemplos a y b.
- La cadencia es imperfecta si se infringe cualquiera de las reglas anteriores.
Ver los ejemplos : c,d,e

Ejercicio 1. Completar las voces faltantes. Seguidamente, analícense los patrones del movimiento melódico de la soprano y el movimiento del bajo en el enlace I-V. Finalmente, toque las progresiones en el piano, tanto en mayor como en menor. Esquemas basados en Roig - Francolí.

Completar

Figura 8. El I-V según R Francolí en sus tres posiciones melódicas

Ejercicio 2. Transportar el ejercicio (Fig.8) a G-Em, F-Dm, Eb-Cm.

Figura 9. Ejemplo en C en posición melódica de 8va

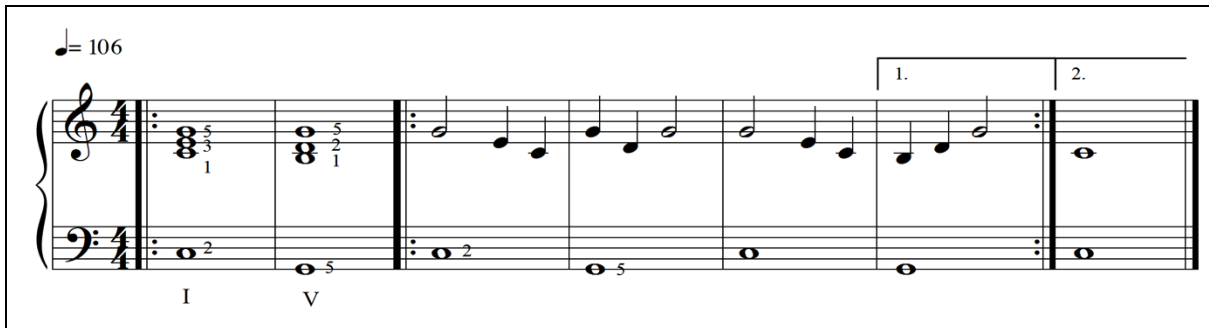


Figura 10. Ejemplo en C en posición melódica de 5ta

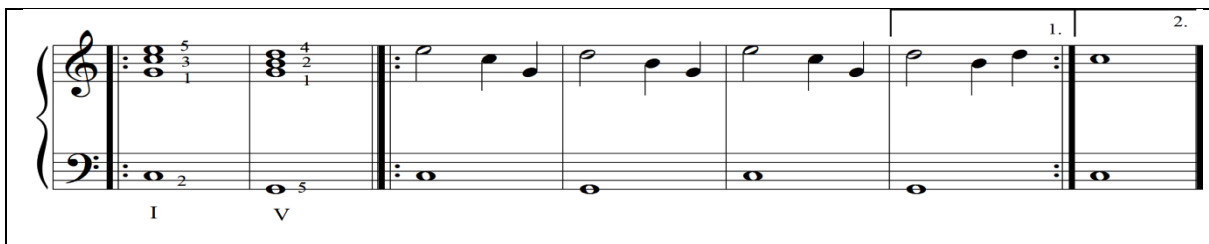


Figura 11. Ejemplo en C en posición melódica de 3 ra

Ejercicio 3. Tocar los ejemplos (Fig 9,10,11). Luego improvisar usando notas del acorde con ritmos en blancas y negras. Usar las tres posiciones melódicas de 5ta, 8va, 3ra.

2.3 EL ACORDE DOMINANTE CON SÉPTIMA (V_7) Y SUS INVERSIONES

TEORIA

- El acorde de séptima de dominante es un acorde mayor con su 7m, construido sobre el quinto grado. En el acorde V_7 , aparece el intervalo de 4+ (Tritono) que resuelve abriendo a 6M o 6m, o si está como quinta disminuida, resuelve cerrando a 3M ó 3m; la séptima menor resuelve descendiendo. Estas resoluciones pueden darse, tanto en modo mayor como en menor.

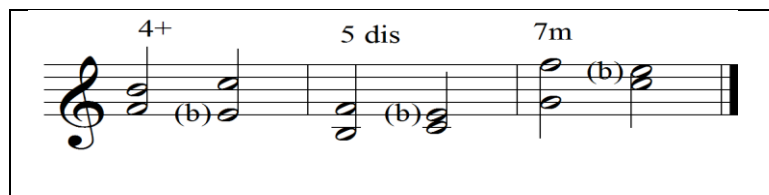


Figura 12. Resolución 4+, 5dis y 7m

The image contains four musical examples labeled a) through d). Each example consists of a treble and bass staff.
 a) Labeled 'Incorrecto'. It shows a G7 chord in the bass staff and a G note in the treble staff. A dashed line connects the G in the treble to the G in the bass, indicating a parallel motion.
 b) Labeled 'Correcto'. It shows a G7 chord in the bass staff and a G note in the treble staff.
 c) Labeled 'Incorrecto'. It shows an I chord in the bass staff and a V6/5 chord in the treble staff.
 d) Labeled 'Correcto'. It shows an I chord in the bass staff and a V4/3 chord in the treble staff.

Figura 13.La sensible en el acorde dominante principal

En los ejemplos (Fig 13) en a y c, aparece un movimiento incorrecto debido a la duplicación de la sensible entre el acorde y la melodía. En b) y d), aparece el mismo ejemplo corregido.

TEORIA

- El acorde dominante con séptima resuelve principalmente a un acorde tónico mayor o menor.
- La séptima de un acorde dominante no necesita preparación; no obstante, si en el acorde anterior se encuentra ese sonido, es recomendable prepararla.
- El acorde con 7ª puede ser completo o incompleto. Esto, con el fin de evitar paralelismos al realizar la resolución del tritono, lo que es procedente si ambos acordes están en estado de fundamental.
- En los enlaces V_7 - I en cuatro voces, se debe tener en cuenta:
 - Si el acorde V_7 se presenta completo al resolverlo, el acorde tónico, al duplicar la fundamental queda incompleto. Si el acorde dominante se presenta incompleto por suprimir la quinta, al resolver el tritono, el acorde tónico queda completo, tanto en mayor como en menor.
 - En el V_7 , aparece el tritono formado por los sonidos 7 y el 4. Por ello, la sensible resuelve por grado conjunto ascendiendo (7-8) y el 4 desciende

por grado conjunto, (4-3). Pero en voz interna, la sensible puede resolver a la quinta. El movimiento de 3^{ras} y 6^{tas} paralelas o “fabordón” permite que el grado 4 suba al 5. (Ver Ej 3 a, b, c).

- Los acordes con séptima se usan en estado de fundamental o de inversión: V₇, V_{6/5} (1^a inversión, tercera en el bajo), V_{4/3} (2^{da} inversión, quinta en el bajo) y V₂ (3^{ra} inversión, séptima en el bajo).

Figure 14 shows three measures (a, b, c) illustrating the use of the leading tone. Each measure contains a treble and bass staff. Measure 'a' shows a progression from I to V7 to I. Measure 'b' shows a progression from I to V7 to I. Measure 'c' shows a progression from I to V7 to I. The leading tone (3rd degree) of the V7 chord resolves to the 4th degree of the I chord in the upper voices.

Figura 14. Uso de la sensible

Nota: Observar la resolución fabordónica de las tres voces superiores en c

Figure 15 shows three measures illustrating the complete dominant chord with seventh. Each measure contains a treble and bass staff. Measure 1 shows a progression from i to V7 to i. Measure 2 shows a progression from i to V7 to i. Measure 3 shows a progression from i to V7 to i. The leading tone (3rd degree) of the V7 chord resolves to the 4th degree of the i chord in the upper voices.

Figura 15. Acorde dominante con séptima completo

Ejercicio 1. Transportar el ejemplo (Fig. 14 y 15) a E, B, C#m, Gm

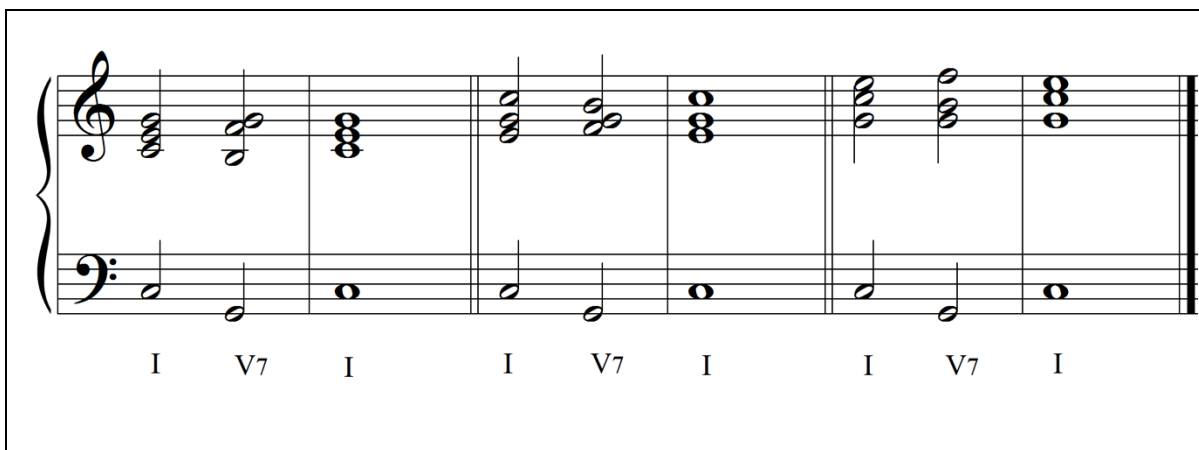


Figura 16. Acorde dominante con séptima incompleto

Ejercicio 2. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.16) a F#m, Bm, A, D.

Figura 17. El acorde V_7 en sus tres inversiones y posiciones melódicas.

Figura 18. El V_7 y sus inversiones en menor

Ejercicio 3. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.18) a y Em, Bm, Db, Eb.

Nota: En el I₆ del cuarto compás, aparece la tercera duplicada. Cuando la tercera es tomada por movimiento contrario y favorece la conducción melódica, ella puede duplicarse. En la literatura musical cuando aparecen movimientos erróneos generalmente se minimizan al realizarlos por movimiento contrario, conjunto o oblicuo y por preparación armónica.

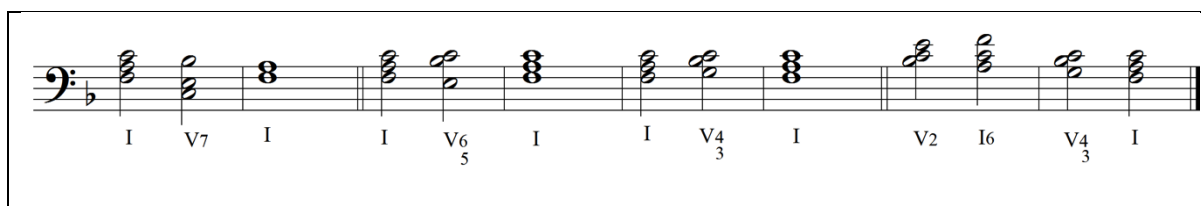


Figura 19. El V₇ y sus inversiones en la M.I

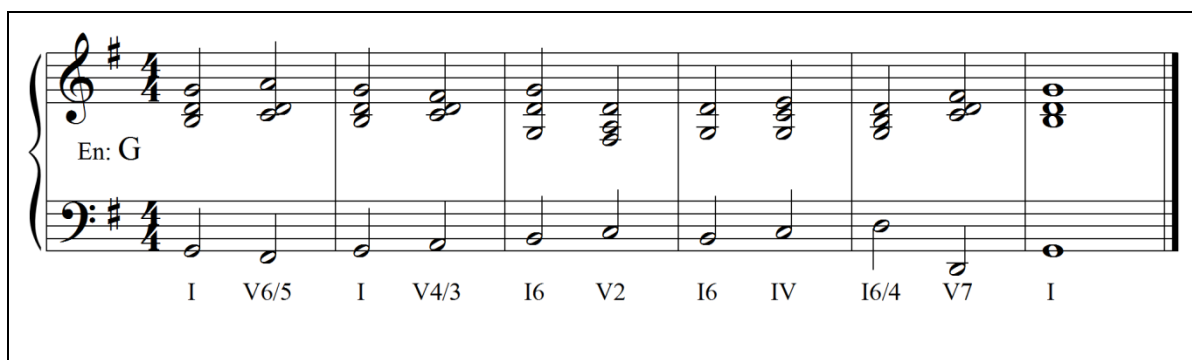


Figura 20. El V₇ y sus inversiones en mayor

Ejercicio 4: Tocar y transportar el ejemplo (Fig.19, 20) a Ab, Bb, Am, Cm

Nota: El acorde V₂ resuelve normalmente al I₆. Las inversiones anteriores también se usan en menor, claro está. Para favorecer el movimiento de las voces, se puede pasar libremente de un estado a otro: V₇-V_{3/4} - V₇-V_{6/5} - V₂-V_{4/3}- V_{6/5}- I, -I. etc.

Ejercicio 5. Tocar y transportar las siguientes progresiones usando diferentes posiciones melódicas:

1. I-V_{6/5}-I o i-V_{6/5}-I, I-V_{4/3}-I o i-V_{4/3}-i, I-V_{4/3}-I₆ o i-V_{4/3}-i₆, I-V₂-I₆ o i-V₂-i₆
2. I-V_{6/5}-I-V_{4/3}-I₆-V₂-I₆, I-V₂-I₆-V_{4/3}-I, I-V_{4/3}-I₆-V_{6/5}-I, I- V_{4/3}- V_{6/5}-I

Ejercicio 6. Completar las tres voces superiores faltantes, en el teclado



Figura 21. Ejercicio de completación con acordes en sexta

A musical score for a traditional French march in 2/4 time. The title "Tradicional Francesa" is in the top right. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes. The left hand plays a bass line with chords: I (F), V (C), V (C), and I (F). Fingerings are indicated for the right hand: 1, 3, 3, 4, 1, 4, 2.

Figura 22. Canción tradicional Francesa- ritmo de marcha

A veces, se encuentran ejemplos de acompañamiento como el anterior. Sin embargo, es preferible no utilizar esas quintas paralelas, evitables con las inversiones. Puede usarse un acompañamiento con M.I-(mano izquierda en ritmo de marcha) en donde el quinto grado sea invertido V6, V6/5.

A musical score for a traditional French march in 2/4 time. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes. The left hand plays a bass line with chords: I (F), V6 (C), I (F), and V6/5 (C). The V6/5 chord is indicated with a '5' below it.

Figura 23. Canción tradicional Francesa- Acompañamiento con inversiones

Ejercicio 7. Mientras el profesor toca el acompañamiento, el alumno toca la melodía y luego crea otra nueva. Luego se cambian las actividades. Ver (Fig.22 y 23).

2.4 EL SÉPTIMO GRADO EN PRIMERA INVERSIÓN vii°_6

TEORÍA

El vii°_6 se usa en primera inversión y la mejor duplicación es la tercera, ya que es la nota que no hace parte del tritono.

En el vii° , cuando la quinta está en la soprano, se debe duplicar la quinta (legado renacentista).



Figura 24. Resoluciones del séptimo grado en primera inversión vii°_6 en M.I

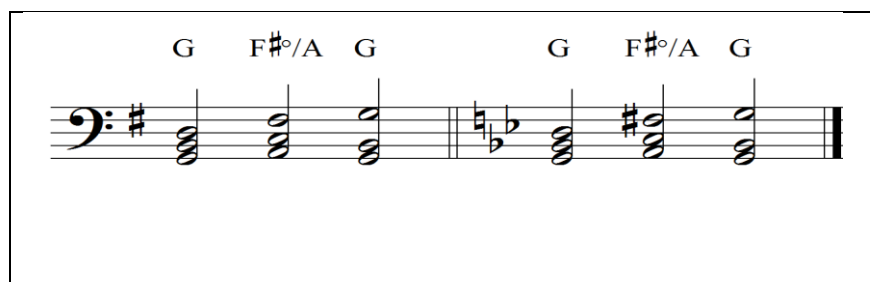
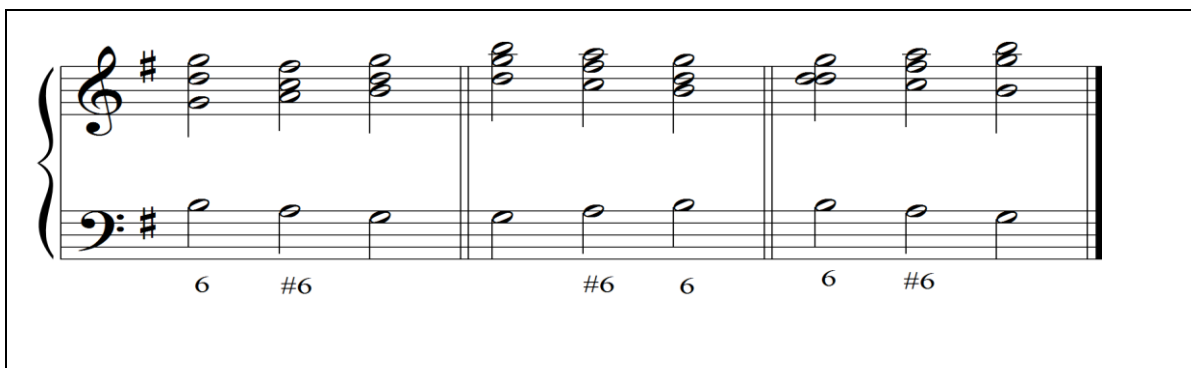


Figura 25. Otras resoluciones del vii°_6 en M.I



Ejercicio 4. Practicar los siguientes enlaces y transportar a tres tonos diferentes en mayor y menor

1. I-vii°₆-I₆ O i-vii°₆-i₆
2. I₆-vii°₆-I O i₆-vii°₆-i
3. I-vii°₆-I O i-vii°₆-i
4. I-vii°₆-I₆-V-I O i-vii°₆-i₆-V-i

2.5 CADENCIA PLAGAL I-IV

Cadencia plagal I-IV

La progresión IV – I, ó iv-i se denomina cadencia plagal.

Ejemplo 1

The musical score illustrates the plagal cadence I-IV in three melodic positions: 5th (Pos 5ta), 8th (Pos 8va), and 3rd (Pos 3ra). It is presented for both major and minor keys. The major key section (left) shows the progression I-IV-I, and the minor key section (right) shows i-iv-i. The bass line features a simple harmonic accompaniment pattern, while the treble line shows the chord voicings for each position.

Figura 30. Cadencia plagal I-IV en sus tres posiciones melódicas

Ejercicio 1. Tocar y transportar los ejemplos (Fig.30) a Bb, Gm, A, F#m, D, Bm.

En el ejemplo siguiente (fig. 31) al usar los acordes en bajo de Alberti o en esquemas rítmicos quebrados, la quinta que aparece no presenta inconveniente, al no aparecer el intervalo de quinta justa armónica sino melódicamente. El primer diseño de acompañamiento, denominado bajo de Alberti, es de uso frecuente en la literatura pianística del clasicismo.



Figura 31. El bajo de Alberti y Marcha

Aparecen otros ejemplos con una mejor conducción melódica en el bajo, al utilizar las inversiones:

Sonata N°15, KV 545 W.A. Mozart

Figura 32. Acompañamiento de bajo de Alberti en la sonata KV 545 de Mozart

2.6 ACORDES I-IV-I-V Y CADENCIA COMPUESTA I-IV-V₍₇₎-I

Figura 33a. Tratamiento de los enlaces I-IV-I-V

TEORIA

En ejemplo (Fig.33a) en a y e, aparece una 5ª directa permitida: Cambio de posición del mismo acorde. Este procedimiento se usa para dar variedad melódica y cambiar de registro.

En b, obsérvese que se conserva la nota común para crear enlace armónico.

En c) aparece octava directa correctamente enlazada porque una voz se mueve por grado y la otra voz salta.

Al dejar las notas comunes, tener en cuenta la variedad y curva melódica a fin de evitar la monotonía: Por ello, no se dejó la nota común entre la dominante que antecede a la tónica en el ejemplo d.

En g, en el ejemplo anterior, el F#, al estar en voz interna, no es necesario resolverlo.



Figura 33b. Ejercicio con i-iv o i-V

Ejercicio 1. Tocar el ejemplo (Fig. 33b) en Em y F#m. Usar en cada tiempo i-iv ó i-V en estado fundamental.

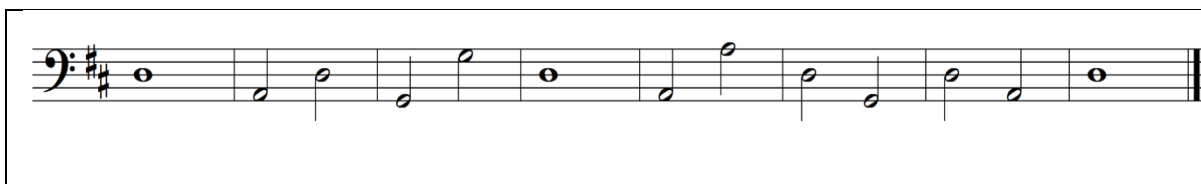


Figura 34. Ejercicio con I-IV-I-V

Ejercicio 2. Completar el ejercicio (Fig.34) en la mano derecha usando I-IV-I-V .

TEORIA

Enlaces I-IV-V₍₇₎

- En I-IV-V ó i-iv-V, no duplicar las terceras de tales acordes principales.

Cuando se enlaza IV-V ó iv-V, siempre debe efectuarse el movimiento contrario entre el bajo y las demás voces superiores. Es decir, si el bajo asciende, descender las tres voces superiores y viceversa.

Es poco frecuente el uso de V- IV en la música clásica europea. Pero se presentan algunos casos que posteriormente ampliaremos. El movimiento contrario evita diversos errores de paralelismo entre las voces.

The figure shows two musical examples in 4/4 time, illustrating voice leading for the I-IV-V progression. The left example, labeled 'Correcto', shows the progression in both treble and bass clefs. The bass line moves from i (F) to iv (Bb) to V (C) to i (F). The treble line shows the corresponding chords. The right example, labeled 'Incorrecto', shows the same progression but with voice leading that creates parallel motion between the bass and the upper voices, which is incorrect.

Figura 35. Uso del movimiento contrario en los enlaces I-IV-V

Obsérvese que, en los compases 3 y 4, aparece un movimiento paralelo entre el iv y el V grados, generándose quinta y octava paralelas 5// y 8//, que deben evitarse.

The figure shows a musical example in C major, illustrating a compound cadence in its three melodic positions. The progression is I - IV - V - V7 - I. The notation is shown in both treble and bass clefs, with the bass line moving from C to F to C to G to C, and the treble line moving from C to F to C to G to C.

Figura 36a. Cadencia compuesta en sus tres posiciones melódicas en C

Ejercicio 3. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.36a) a F, Dm, Bb, Gm.

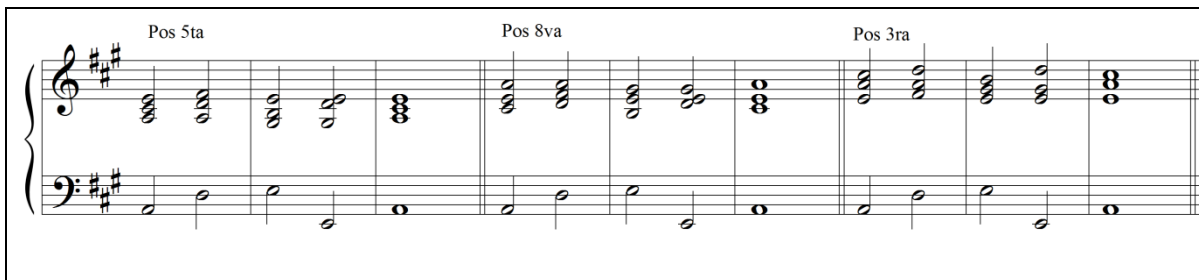


Figura 36b. Cadencia compuesta en sus tres posiciones melódicas en A

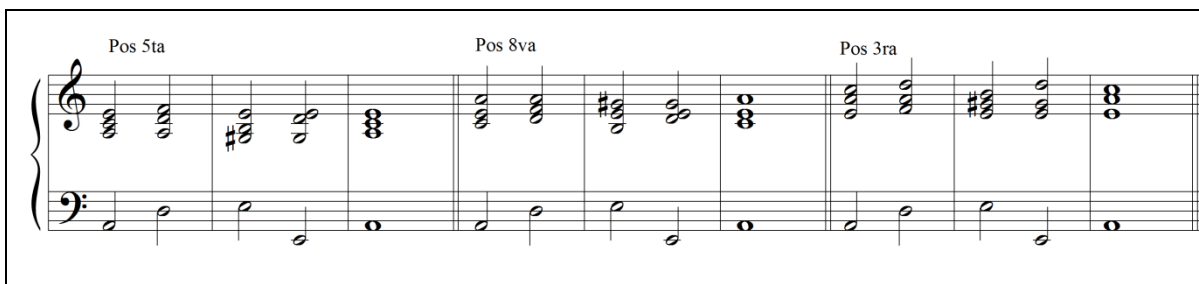


Figura 36c. Cadencia compuesta en sus tres posiciones melódicas en Am

Ejercicio 4. Improvisar una melodía basada en la armonía expuestas en el ejemplo (Fig. 36c) en ritmo de vals. Organizar cada acorde como blanca con puntillo.

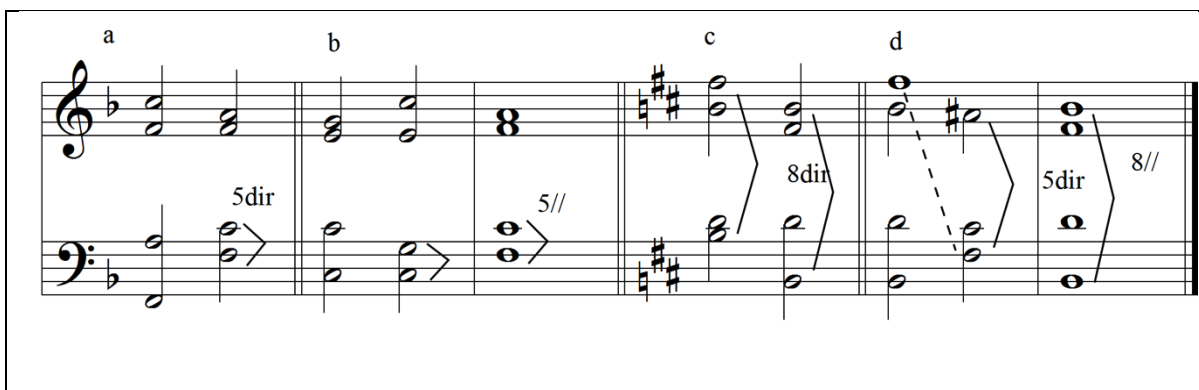


Figura 37. Tratamiento en el uso de las 5tas y 8 vas paralelas y directas

TEORIA

- En la (Fig. 37) en el ejemplo a) las quintas directas son permitidas ya que hay cambio de posición del mismo acorde. Por la misma razón, es permitida la 8a directa en el ejemplo c). En b) es una 5// la que debe evitarse.

- En d) aparecen varios errores; el primero es la 8// entre bajo y soprano (F#- B). El segundo es la 5a directa entre bajo y alto (F# - A#).
- En el modo menor, cuando se enlazan iv y V, aparece una segunda aumentada entre el 6b y el 7, movimiento melódico que debe evitarse:

The image shows two musical examples side-by-side, labeled 'Incorrecto' and 'Correcto'. Both are in a key with two sharps (D major or B minor). The 'Incorrecto' example shows a progression from iv to V to i. In the iv to V transition, the soprano line has a half note F# and the bass line has a half note B, creating an 8va interval. The 'Correcto' example shows a progression from IV to V to i. In the IV to V transition, the soprano line has a half note A# and the bass line has a half note F#, creating a 5va interval. Both examples have a 2+ interval marked above the V chord.

Figura 38a. Tratamiento de la 2+

Nota. Es importante aclarar que el movimiento de quinta – unísono - quinta es correcto, ya que el F# del tenor prepara la quinta en el acorde de primer grado. Esta anticipación evita el efecto de la quinta. Ver (Fig.38a)

En el ejemplo (Fig 38a) hay 5ª directa descendente entre A y T, que puede evitarse usando V₇. Es mejor usar IV antes del vii°₆ (segundo tetracordo ascendente). Veamos el ejemplo (Fig.38b):

The image shows a musical example in B minor, indicated by 'Bm:' in the treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The progression consists of four measures: i, IV, vii°6, and i. The notation shows the chords and the movement of the voices (soprano, alto, tenor, and bass) across these chords.

Figura 38b. Ejemplo de tratamiento de la 2+

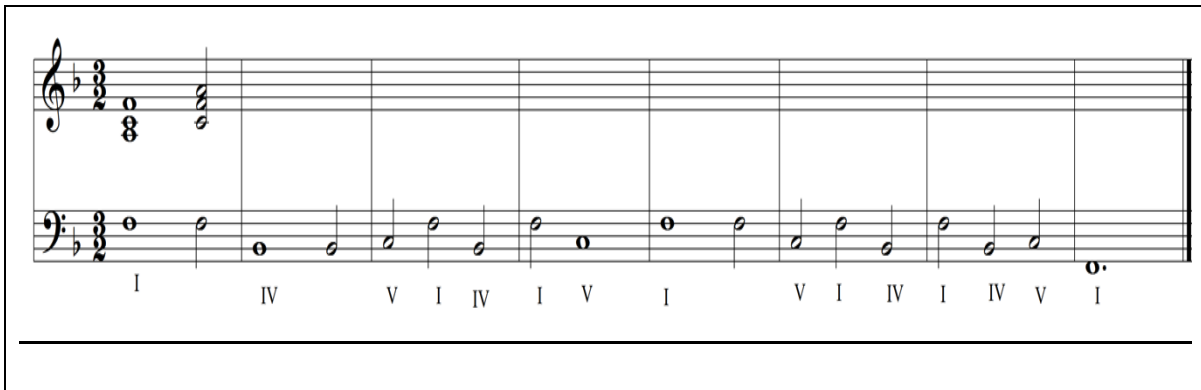


Figura 39. Ejercicio con I-IV-I-V en F

Ejercicio 5. Completar el ejercicio (Fig.39) según se muestra en el primer compás y luego tocarlo en F, G y A.

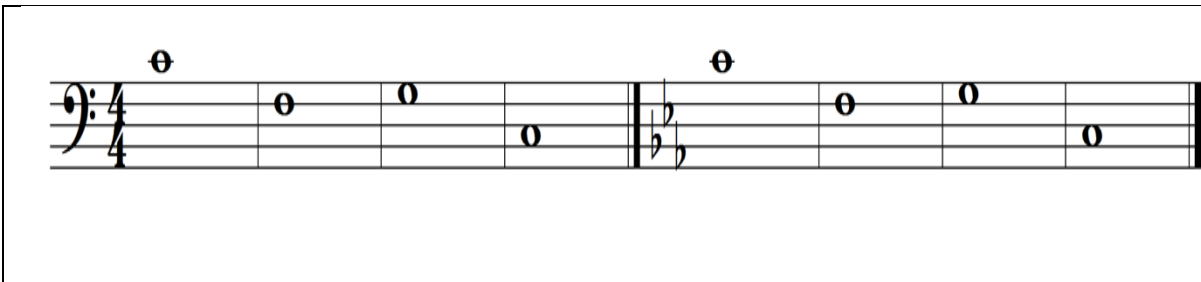


Figura 40. Ejercicio I-IV-V-I en C y Cm

Ejercicio 6. Escribir el ejercicio (Fig.39) en versión pianística y transportar a Bb, Ab, Gm y G#m.

Ejercicio 7. Inventar seis ejercicios, usando diversas posiciones melódicas en las siguientes tonalidades en 4/4: Ab, F#m y Bb. Y en 3/4: C#m, Eb y Bm. Emplear sólo las siguientes progresiones I-V-V-I, I-IV-I-V₇, I-I-V₇-V₇.

Ejercicio 8. Roig - Francolí propone los siguientes movimientos de la soprano al realizar los enlaces de I-IV-V. También realizar estos ejercicios en menor.(Fig.41)

M. Roig Francolí

Figura 41. El I-IV-V en Roig-Francolí

Observar el movimiento melódico de las dos voces (bajo y soprano). Tocar las dos voces y luego completar las dos voces faltantes. Emplear escritura pianística según la armonía propuesta.

Figura 42. Ejercicio con I-IV-V en E

Ejercicio 9: Completar las dos voces faltantes en el ejercicio (Fig.42) y tocar en ritmo de pasillo. Posteriormente, improvisar una melodía cantando.

Ejercicio 10. Tocar las siguientes progresiones de cadencia compuesta en diferentes tonalidades usando el modo mayor y menor

1. I – IV–V₍₇₎ – I, i–iv–V–i ó i–iv–V₍₇₎–I, I–IV₆–V₆–I y I– IV₆–V–I₆
2. I –IV – vii°₆ – I, I–IV–vii°₆– I₆ ó i–iv–vii°₆–i₆, i–iv₆–V–i–vii°₆–i₆–iv–V–I , I–vii°₆–I₆–I–ii₆–V–I
3. I–I₆–IV–IV₆–V–V₆–I, I–IV–V₂– I₆ , I–IV –V₂–I₆–V₆–I
4. I–ii–V₆–I, I–ii–V_{6/5}–I, I–ii–V_{4/3}–I, I–II₆ –V₍₇₎– I, I–ii₆–V₂– I₆, I–I₆–ii₆–I_{6/4}–V₇–I

2.7 ACORDES SUBDOMINANTES PRIMARIOS IV, IV₆

TEORÍA

Los acordes primarios I–IV–V, al usarse en primera inversión I₆, IV₆,V₆, no deben duplicar sus terceras.

La primera inversión permite prolongar la función del acorde y generar variedad.

Figura 43. Ejemplo de I₆, IV₆,V₆

Ejercicio 1. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.43) Ab y F#m.

Tener especial cuidado al usar una melodía con acompañamiento y evitar duplicaciones y movimientos paralelos erróneos. Observemos el siguiente ejemplo:

The figure shows two musical examples labeled "Incorrecto" (Incorrect). Both are in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).
 The first example shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dashed line labeled "8//" indicates an octave transposition in the bass line, which creates a parallel motion with the melody. Below the staff, the chords are labeled I6 and IV.
 The second example shows a similar setup, but with a dashed line labeled "3ra" indicating a third transposition in the bass line, also creating a parallel motion. Below the staff, the chords are labeled I6 and IV.

Figura 44. Tratamiento de la 3ra

The figure shows a musical score for a piece by Sol Berkowitz. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.
 The first system of music has a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The bass line has a *cresc.* (crescendo) marking. Above the staff, the chords are labeled D, A/C#, D, D/F#, G, and D/F#. The second system of music starts with a *f* (forte) dynamic in the melody and a *p* (piano) dynamic in the bass line. The melody has a *cresc.* marking. Above the staff, the chords are labeled A7/C#, D, G, D/F#, G, A, and D. The piece ends with a *f* dynamic in the melody.

Figura 45. Pieza de Sol Berkowitz

Ejercicio 2. Analizar el movimiento melódico y el acompañamiento del bajo de Alberti. Luego tocar la pieza y transportarla a dos tonos diferentes. Ver ejemplo (Fig. 45)

Ejercicio 3. Tocar y transportar las siguientes progresiones

1. I-I₆-V-I, i-i₆-V-i. Tocar en E y Em Posición melódica de 3ra.
2. I₆-V₆-I, i₆-V₆-I Tocar en D y Dm en posición melódica de 8va.
3. I-I₆-IV-V-I, i-i₆-iv-V-I. Tocar en B y Bm en posición melódica de 5ta.
4. I-IV-IV₆-V-I, i-iv-iv₆-V-I, I-IV₆-V, i-iv₆-V. Tocar en Gb y Ebm en posición melódica de 3ra.
5. I-V-V₆-I, i-V-V₆-i, I-V₆-I-IV-I, i-V₆-i-iv-i. Tocar en Bb y Bbm Posición melódica de 8va.
6. F-F/A-Bb-Bb/D-C-C/E-F-Bb-F usando la posición melódica de 3ra.
7. Fm-Fm/Ab-Bbm-Bbm/Db-C-C/E-Fm-Bbm-Fm y en posición melódica de 5ta.

The musical score for Figure 46 is in G major (one sharp) and 2/2 time. It consists of 8 measures. The treble staff contains chords, and the bass staff contains single notes. Below the bass staff, the following Roman numerals are listed for each measure: I, V₆, I, IV, I₆, vii°₆, I, V₆, V, I, V₇, I.

Figura 46. Progresión a tres voces con I, IV, V, V₆, I₆, vii°₆

Ejercicio 4. Tocar el ejemplo (Fig. 46) en 3 voces

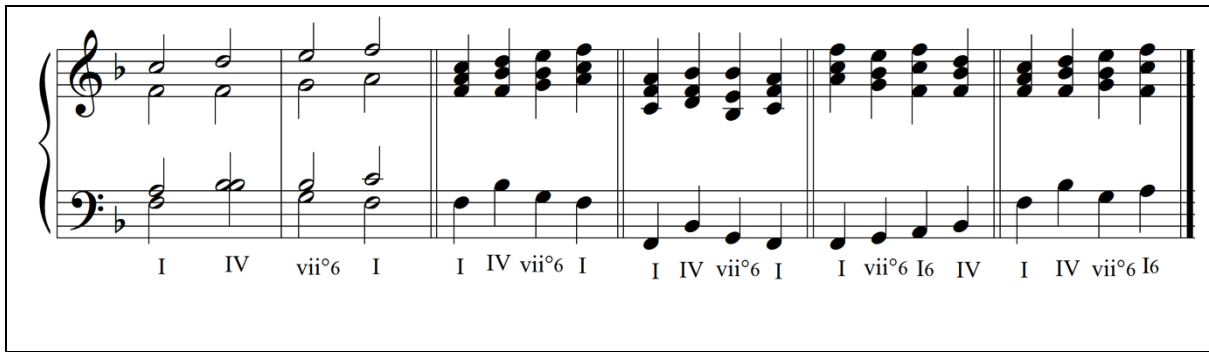


Figura 47. Cadencia compuesta I-IV-vii°₆-I o I₆

Ejercicio 5. Tocar y transportar el ejemplo (Fig 47) a G,Bb,D

2.8 ACORDES SUBDOMINANTES SECUNDARIOS ii, ii₆, ii°₆.

TEORÍA

- El segundo grado ii-ii°₆ tiene la misma función que la subdominante y por lo tanto se convierte en un acorde que antecede a la dominante.
- Este acorde se usa especialmente en primera inversión y se encuentra más abundantemente en el repertorio que la subdominante IV.
- En el ii°₆, no debe duplicarse la 5ª si la quinta esta en el soprano, ya que una de las dos quintas al resolver realiza un movimiento erróneo de 2+ . Ver compás 7 del ejemplo 48

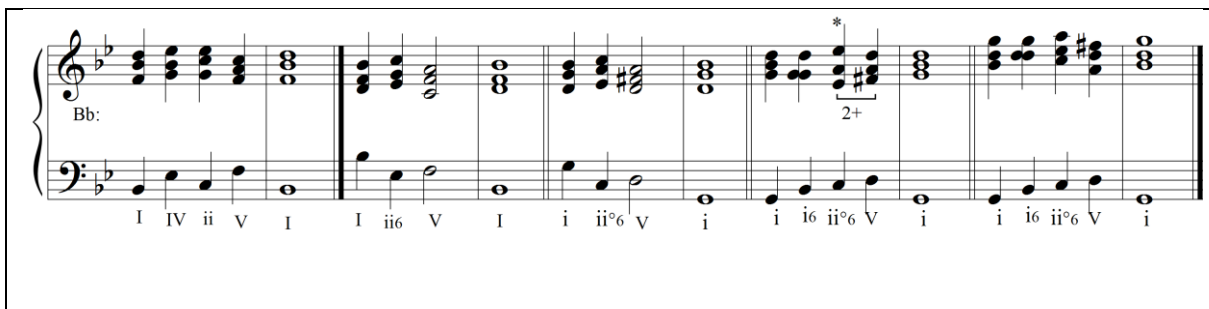


Figura 48. Uso del ii, ii₆, ii°₆

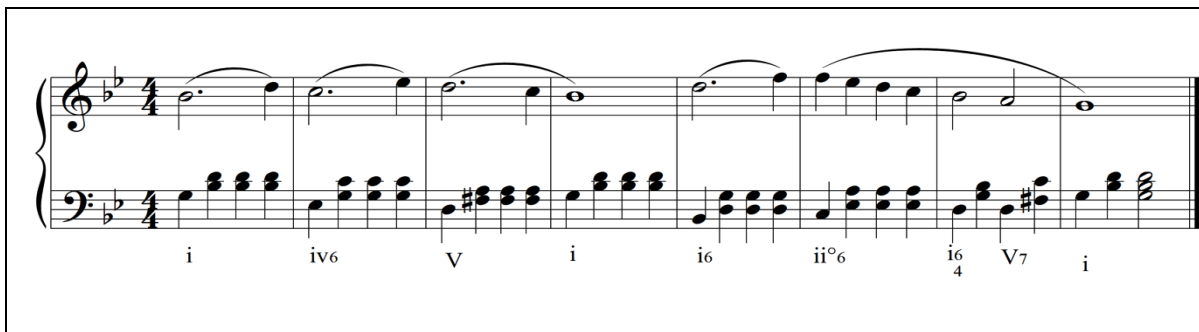


Figura 49. Pieza en Gm con iv_6 , i_6 , ii°_6

Ejercicio 1. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.48,49) a Fm, C#m

Ejercicio 2. Tocar el ejemplo (Fig.49) con acompañamiento de bajo de alberti.

Ejercicio 3: Crear una melodía basada en la siguiente progresión en modo mayor y luego realizarla en menor.(Fig.50)

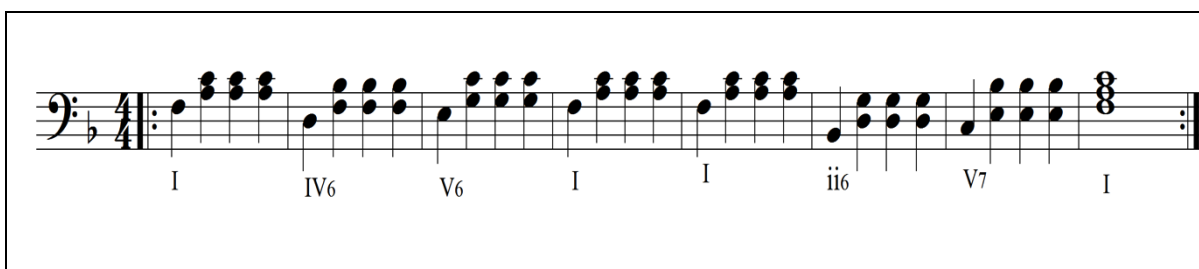


Figura 50. Ejemplo de IV_6-V_6 y ii_6-V_7

Uso de $V-IV_6-V_{6/5}$ en mayor y en menor

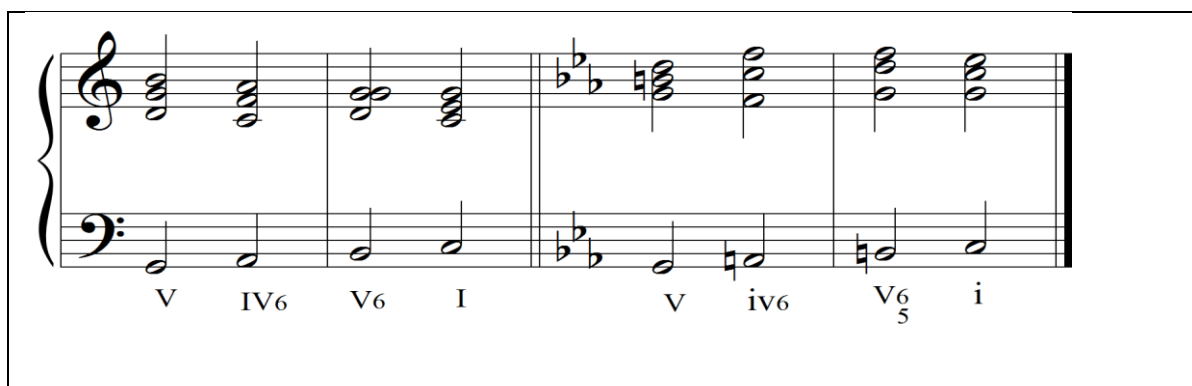


Figura 51. Uso de $V-IV_6-V_{6/5}$ en mayor y en menor

Ejercicio 4. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.51) a D,Dm,A,Am. Usar en la M.D otros ritmos.

Gavotte
G.P. Telemann
Adap: Héctor E

The musical score is for a Gavotte in 4/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The bass line is heavily figured with '6' (octave) and '6 4' (octave and fourth) figures. The treble line contains chords and single notes. The first system has 6 measures, the second has 6 measures, and the third has 6 measures, ending with a double bar line.

Figura 52. Ejercicio de bajo cifrado con Gavotte de Telemann

Ejercicio 5. En la (Fig.52) Completar los acordes faltantes según el diseño propuesto de bajo cifrado y luego tocarlos como acompañamiento, mientras otro estudiante improvisa una melodía.

2.9 SEMICADENCIA AUTÉNTICA

La **semicadencia** es un leve reposo que se establece en un punto determinado de la frase musical.

Chords: Am, G#°/B, Am/C, Dm, E7, F, C/E, Dm7-, E, E/D.

Fingerings: #6, 6, 7, 6, 7, 2.

Dynamic: *f*

Chords: Am/C, B7, G#°7/B, Am, B°/D, Am/C, Dm, Am/C, E7/B, Am, E7, Am.

Fingerings: 6, 7---#6, 6, 6, 6, 6, 4, 3, #, 7.

Dynamic: *p*

Figura 53. Semicadencia a la dominante

Ejercicio1: Tocar y transportar el ejemplo (Fig.53) a Bm y F#m . Luego usar los siguientes esquemas de acompañamiento propuestos en habanera.(Fig.54)

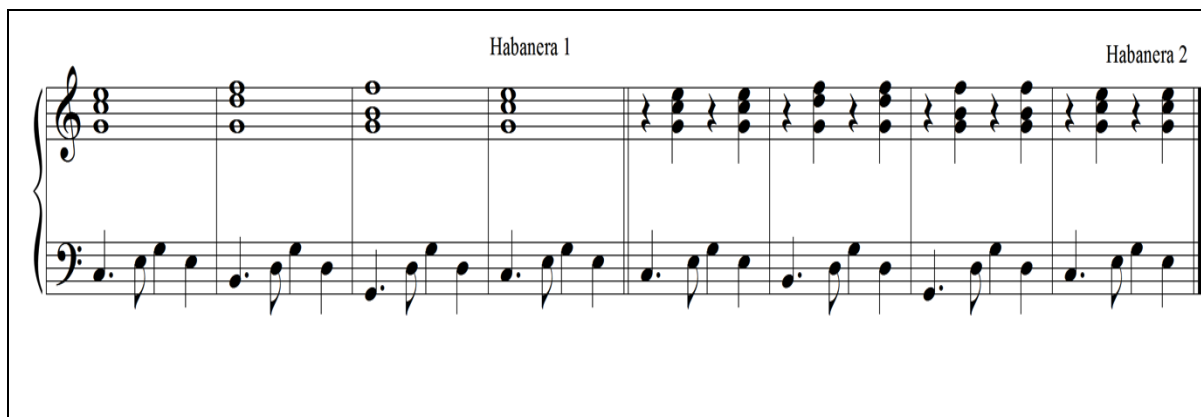


Figura 54. Ritmo de habanera

i V₆ i i V (V₆₅) V V

iv i₆ i₆ V₄₃ V₇ i i

Figura 55. Acompañamiento con acordes V7 y sus inversiones

Ejercicio 2: Tocar y transportar el ejemplo (Fig.55) a Fm, Gm.

Sinfonía 94, II: Andante

F.J. Haydn
Adap: Héctor Echeverri P

The musical score is for the second movement of Haydn's Symphony No. 94, 'The Surprise'. It is in 2/4 time and D major. The piano introduction (measures 1-9) features a semicadence at measure 9. The piano enters at measure 10 with a crescendo leading to a fortissimo section.

Figura 56. Sinfonía 94, II: Andante de FJ Haydn. Semicadencia al V

Ejercicio 3. Tocar y luego realizar el análisis armónico y microformal del ejemplo (Fig.56).

Ejercicio 4: Crear un breve pieza usando la siguiente progresión armónica con semicadencia a la dominante

I	I	IV ₆	V	I	I	vi ₆	
						(ii ₆ -V ₇) _v	V
V ₇	I	V	V ₇	I - V	I ₆	ii ₆ - V ₇	I

Tabla 1. Progresión semicadencia a la dominante

Ejercicio 5: Realizar al teclado las siguientes semicadencias a la dominante

En C#m: i-V₆-i-vii°₆-i₆-iv-V

En B: I-V₆-I-I-vii°₆-I₆-IV-V

Ejercicio 6: Realizar las siguientes progresiones de semicadencia auténtica en tres tonalidades diferentes así: Con dos manos, bajo y acorde. Con M.I acorde y M.D crear una melodía.

1. I-IV-V o i-iv-V, I-IV₆-V ó i-iv₆-V
2. I-ii₍₆₎-V ó i-ii°₆-V
3. I -ii₆-I_{6/4}-V ó i-ii°₆-i_{6/4}-V
4. I-V₆-I-I-vii°₆-I₆-IV-V ó i-V₆-i-vii°₆-i₆-iv-V

2.10 USOS DE LOS ACORDES DE CUARTA Y SEXTA

TEORÍA

- Los acordes de cuarta y sexta se clasifican en:
de paso, de cadencia, de bordadura y de arpegio.
- El acorde de cuarta sexta cadencial (I_{6/4}), ocupa normalmente la parte acentuada del compás.
- El acorde de cuarta sexta de paso se usa en medio de I----I₆, IV----IV₆.
- El acorde de cuarta y sexta de arpegio se usa en acompañamientos cuyo bajo es la fundamental y la quinta.
- La cuarta puede ser preparada o nó y su mejor duplicación es la quinta del acorde.

2.10.1 Acorde de cuarta y sexta de paso

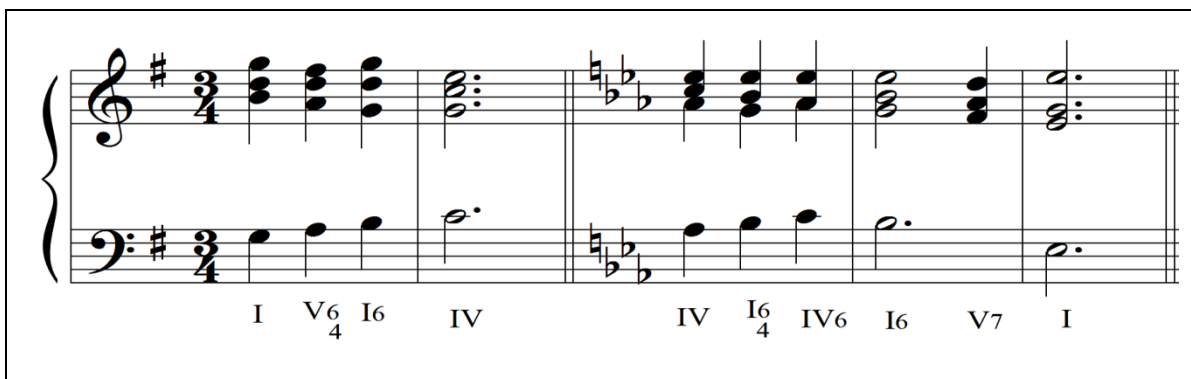


Figura 57a. Acorde de cuarta y sexta de paso

Ejercicio 1. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.57a) a Ab,Fm, B,G#m



Figura 57b. Ejercicio en G con acorde de cuarta y sexta de paso

Ejercicio 2. Completar las tres voces superiores faltantes en el ejemplo (Fig.57b)



Figura 57c. Ejercicio en Gm con acorde de cuarta y sexta de paso

Ejercicio 3. Completar las tres voces superiores faltantes, en el ejemplo (Fig.57c)

Ejercicio 4. Tocar al teclado las siguientes progresiones:

1. Gm: i-V_{6/4}-i₆.
2. En F: I-IV₆-I_{6/4}-IV-I₆-IV-I_{6/4}-V-I.
3. En E: I-V_{6/4}-I₆-IV-I_{6/4}-IV₆-V₆-I.
4. En Cm: i-V_{6/4}-i₆-iv-V₇-i

2.10.2 Acorde de cuarta y sexta de cadencia

Preparación de la cuarta: La preparación consiste en anticipar el sonido que contiene la disonancia, llevándola a resolver en una consonancia mediante movimiento oblicuo, contrario o armónico y así se da el proceso de preparación-ejecución y resolución. (Ver Fig.58)

Con preparación

Sin preparación

I I₆₄ V I ii6 I₆₄ V₇ I

Figura 58. Preparación de la Cuarta

En el segundo caso, sin preparación, ésta se da indirectamente por movimiento contrario y conjunto.

En Dm

En Bb

Incorrecto

iv i₆₄ V i IV I₆₄ V

Figura 59a. Ubicación del acorde cadencial en 4/4

En el ejemplo anterior cuarto compás en Bb, es incorrecto la posición del acorde cadencial.

Figure 59b shows a musical example of a cadence in 4/4 time using the ii_6 chord. The notation includes chord symbols above the staff and figured bass symbols below the staff.

Figura 59b. Ejemplo de acorde cadencial en 4/4 con ii_6

En ritmo ternario el acorde de cuarta sexta cadencial se usa así:

Figure 59c shows a musical example of a cadence in 3/4 time using the IV , $I_6/4$, and V_7 chords. The notation includes chord symbols above the staff and figured bass symbols below the staff.

Figura 59c. Posición del acorde cadencial en 3/4

Figure 59d shows a musical exercise in Fm using the ii_6 chord. The notation includes figured bass symbols below the staff.

Figura 59d. Ejercicio en Fm con el acorde cadencial

Ejercicio 1. Completar las tres voces superiores faltantes en el ejemplo (Fig.59d)

Figure 59e shows a musical exercise in Am using the ii_6 chord. The notation includes figured bass symbols below the staff.

Figura 59e. Ejercicio en Am acorde de cuarta y sexta de paso y cadencial

Ejercicio 2. Completar las tres voces superiores faltantes en el ejemplo (Fig.59e)

Ejercicio 3

1. En la A y en 4/4, tocar : IV- I_{6/4}-V-I, IV₆- I_{6/4}-V₇-I, II₆ - I_{6/4}-V₇-I.
2. En Am 3/4, Am-Dm-Am/E-E-Am, Dm/F-Am/E-E₇-Am, B[°]/D-Am/E-E₇-Am.
3. En 2/4 en Bm: Em- Bm/F#-F#₇-Bm

Ejercicio 4: Cifrar y tocar el ejemplo (Fig.59f) Luego tocar por parejas intercambiando los papeles de acompañamiento o improvisación.

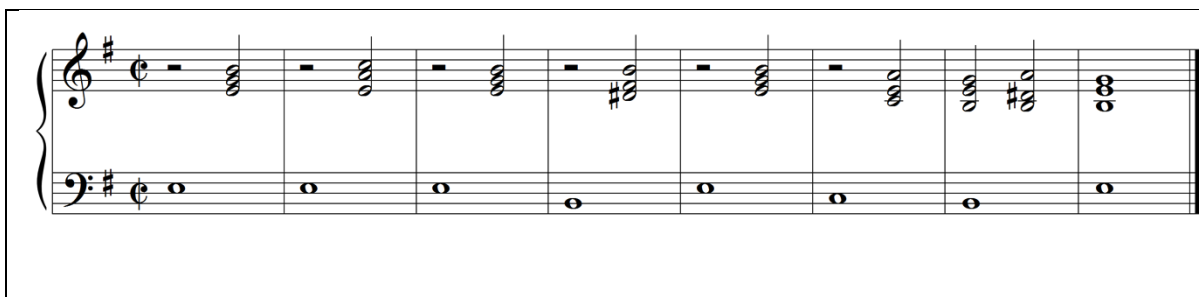


Figura 59f. Ejemplo en Em

2.10.3 Acorde de cuarta y sexta bordadura

Secuencia

I IV_{6/4} I I IV_{6/4} I

Figura 60a. Acorde de cuarta y sexta de doble bordadura

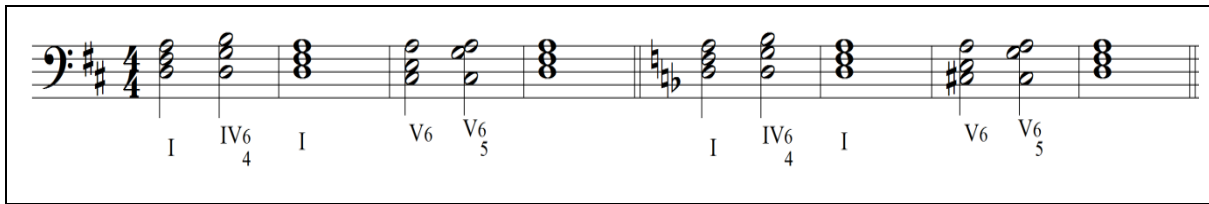


Figura 60b. Ejemplo de Acorde de $\frac{6}{4}$ bordadura y $V_6-V_{6/5}$

Ejercicio 1. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.60b.) a G,A,B

El cuarto grado en segunda inversión ($IV_{6/4}$), también es llamado acorde de “doble bordadura” o de “repercusión”.

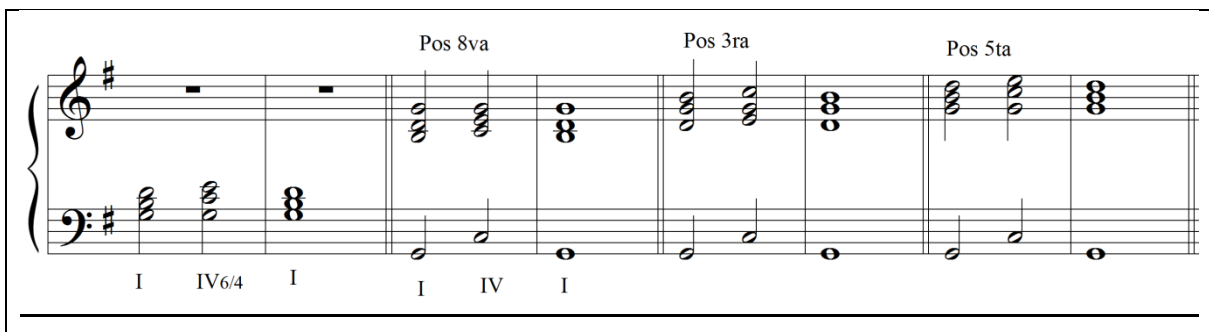


Figura 60c. El Uso de $IV_{6/4}$ -I y I-IV en G

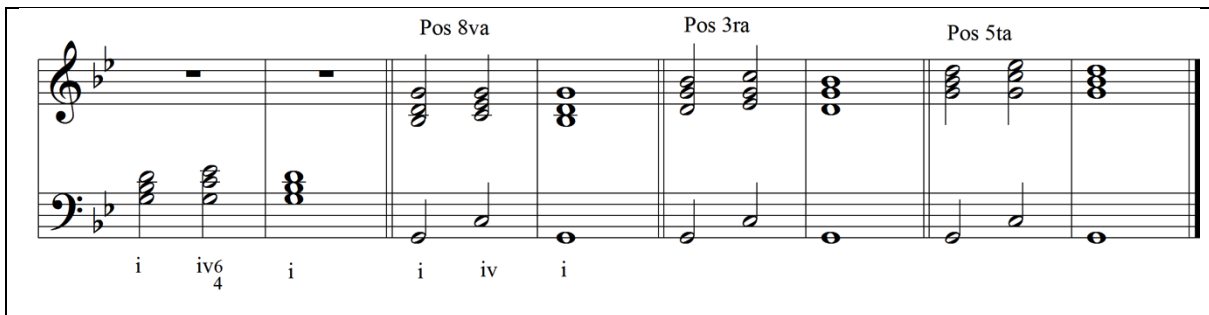


Figura 60d. El Uso de $iv_{6/4}$ -I en Gm y i-iv en Gm

Ejercicio 2: Tocar y transportar en C, Am, D, Bm, Ab, y Fm los siguientes enlaces

1. I- $IV_{6/4}$ -I.
2. I- $IV_{6/4}$ - V_6 -I.
3. I- $IV_{6/4}$ - V_6 - $V_{6/5}$ -I,

4. I - IV_{6/4} - iv_{6/4} - V₆ - V_{4/3} - I

Ejercicio 3. Tocar los dos siguientes ejercicios usando correctamente los acordes de cuarta y sexta de paso, cadencial y bordadura. Tocar con la M.I el acorde y con la M.D improvisar. Adicionalmente, tocar con las dos manos bajo en M.I y acorde en la M.D, mientras otro estudiante improvisa.

1. I-V_{6/4}-I- I₆-IV-IV₆-I_{6/4}-V-V₇-I-IV_{6/4}-I en mayor y menor

2. I-vii^o₆-i₆-ii₆-I_{6/4}-V-V₂-I₆-V_{4/6}-I-IV_{6/4}-I en mayor y menor

Héctor H Echeverri P

Figura 61a. Vals en Dm. Uso de con i, iv_{6/4}, V₆, V_{6/5}, V_{4/3}

Ejercicio 4: Con el ejemplo (Fig.61a) realizar los siguientes acompañamientos de acuerdo con la sucesión armónica dada:

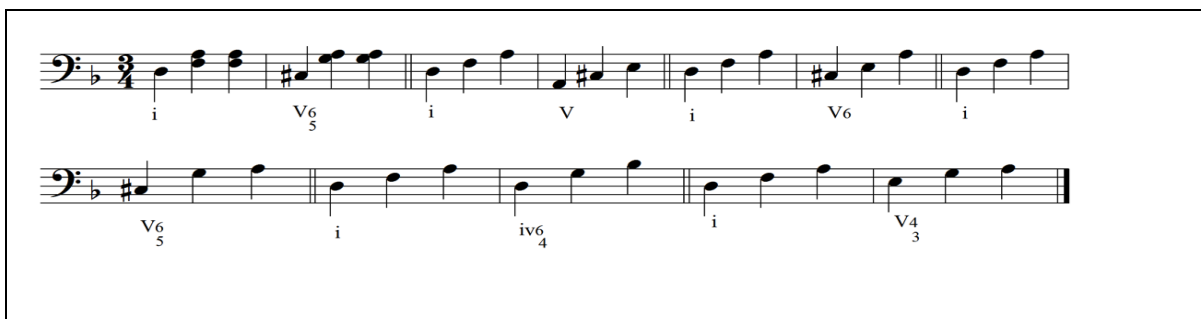


Figura 61b. Formas de acompañamiento en vals en Dm

Enlaces armónicos por grado conjunto en el bajo: I - IV_{6/4} – iv_{6/4} - V₆ - V_{6/5} - V_{4/3} para acompañar con mano izquierda (M.I) una melodía en mano derecha (M.D).

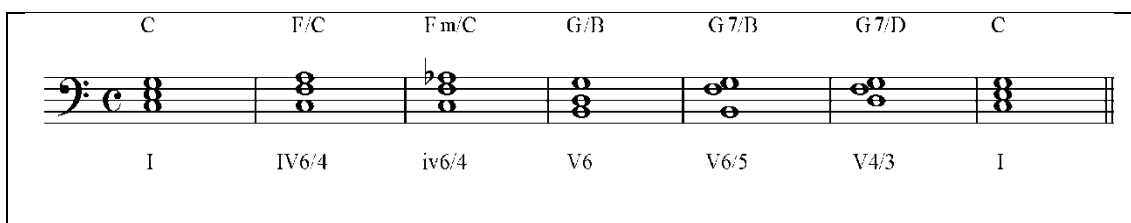


Figura 62. El I - IV_{6/4} – iv_{6/4} - V₆ - V_{6/5} - V_{4/3} para acompañar con M.I

Ejercicio 5: Tocar y transportar el ejemplo (Fig 62) a Mayor y menor : A, C#, Ab, D.

La marcha de los santos Tradicional

Figura 63. La marcha de los santos

Ejercicio 6. Tocar la Marcha de los Santos y inventar dos acompañamientos diferentes.

Ejercicio 7. Transportar y cantar la melodía del ejemplo (Fig. 63), a Db, Bb.

2.10.4 Acorde de cuarta y sexta de arpeggio



Figura 64. Acorde 6/4 por arpeggio en D

El acorde 6/4 por arpeggio se utiliza para cambiar el estado y la posición melódica de los acordes. Igualmente se usa para dar variedad a los acompañamientos al alternar el bajo fundamental con la quinta.

Ejercicio 1. Practicar el acorde 6/4 por arpeggio en Ab, Em, Bb, Fm

1. $I-I_{6/4}-i_6-i$. Bajo descendente
2. $I-I_6-I_{6/4}-I$. Bajo ascendente

2.11 CADENCIAS COMPUESTAS

TEORÍA

Cadencias compuestas de primero y segundo aspectos

- La cadencia compuesta de primer aspecto usa la sucesión armónica IV-V-I y la cadencia compuesta de segundo aspecto usa la sucesión IV-I_{6/4}- V-I. Obsérvese que el acorde I_{6/4} de cadencia debe quedar en tiempo fuerte del compás a fin de cumplir cabalmente su función dominante. En vez del IV, puede usarse el segundo en primera inversión ii₆ ó ii_{6/5} o el segundo grado con séptima, que estudiaremos más adelante.
- Las cadencias auténtica, plagal y compuesta de primera y segunda especie se usan tanto en mayor como en menor.
- En el Tonalismo, se evidencia continuamente el juego disonancia y consonancia, Por tanto, un intervalo disonante resuelve a otro consonante. En consecuencia, la séptima, al igual que las segundas, las cuartas, los tritonos y los intervalos aumentados o disminuidos son disonancias que, en el Tonalismo, deben ser resueltas.

2.11.1 Cadencia compuesta de primer aspecto

The image shows a musical score for a compound cadence of the first aspect (IV-V-I) in D major. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The cadence consists of three measures: IV (F#4, C#5, G#4), V7 (F#4, C#5, G#4, B4), and I (D4, F#4, A4). The notes are written as chords. The bass line consists of a single note D4 in the first measure, followed by a whole rest in the second and third measures. The treble line consists of a single note F#4 in the first measure, followed by a whole rest in the second and third measures. The labels IV, V7, and I are written below the bass line.

Figura 65a. Cadencia compuesta de primer aspecto con IV-V-I

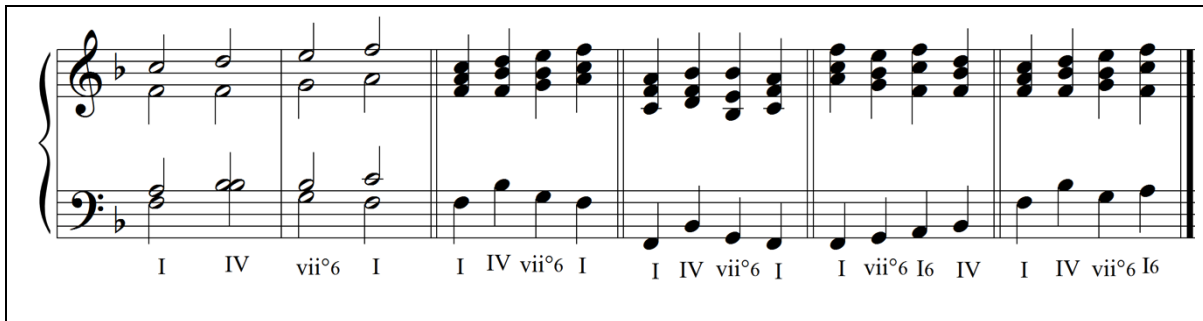


Figura 65b. Cadencia compuesta de primer aspecto IV-vii°₆-I

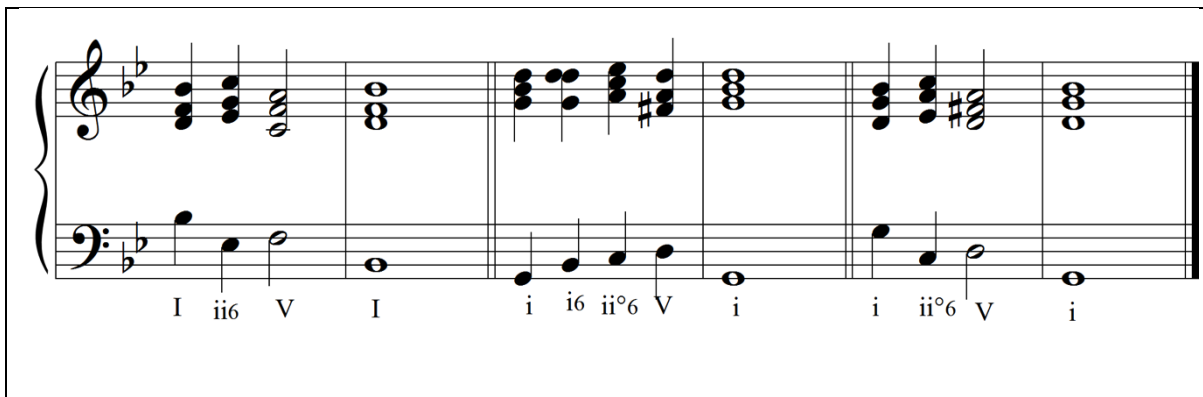


Figura 65c. Cadencia compuesta de primer aspecto con ii-V-I o i-ii°₆-V-i

Ejercicio 1. Tocar los ejemplos (Fig.65a,65b, 65c) y transportar a dos tonos diferentes utilizando diferentes acompañamientos.

Ejercicio 2. Practicar la cadencia compuesta de primer aspecto en Db, Bbm, E,C#m,D,Bm.

1. I –IV-V-I o i-iv-V-i
2. I –IV-V₇-I o i-iv-V₇-i
3. I-IV-V₇-vii°₆-I o I-IV-V₇-vii°₆-i
4. I-ii₆-V₍₇₎-I o i-ii°₆-V₍₇₎-i
5. I - ii-vii°₆-I y I-ii_{6/5}-V₇-I

2.11.2 Cadencia compuesta de segundo aspecto

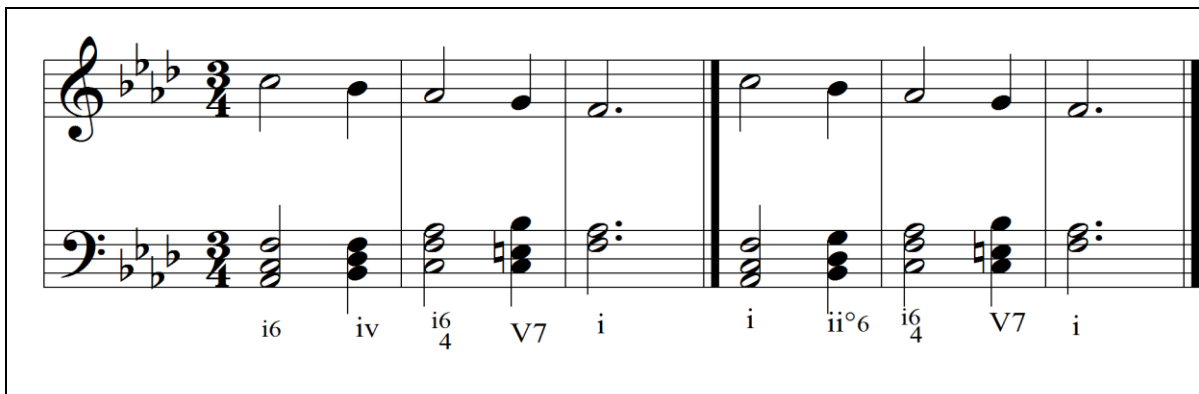


Figura 66. Cadencia compuesta de segundo aspecto

Ejercicio 1: Tocar y transportar el ejemplo (Fig. 66a) a Cm, Gm, Bm, F#m

Ejercicio 2: Crear una melodía basada en la progresión del ejemplo (Fig. 66c)

en Cm, Gm, Bm, F#m.

Ejercicio 3. Tocar los siguientes ejemplos de cadencia compuesta de segundo aspecto en diferentes tonalidades mayores y menores

1. I –IV- I_{6/4}-V₇-I ó i–iv- i_{6/4}-V₇-i
2. I-V₆-V_{6/5}-I-I₆-IV-I_{6/4} V₇-I ó i-V₆-V_{6/5}-i-i₆-iv-i_{6/4} V₇-i
3. I-ii₆-I_{6/4}-V-I ó i-ii°₆-i_{6/4}-V-i
4. I-ii_{6/5}- I_{6/4}-V₇-I ó i-ii°_{6/5}- i_{6/4}-V₇-i
5. I-I₆-ii₆-i_{6/4} V₇-I ó i-i₆-ii°₆-i_{6/4} V₇-i

Ejercicio 4. Tocar en el teclado en Dm 3/4: Dm-A/E-Dm/F-Gm-Dm/A-A-Dm-Gm/D-Dm-Dm/A-Dm

Ejercicio 5: Acordizar y tocar la siguiente melodía con acordes en bloque.

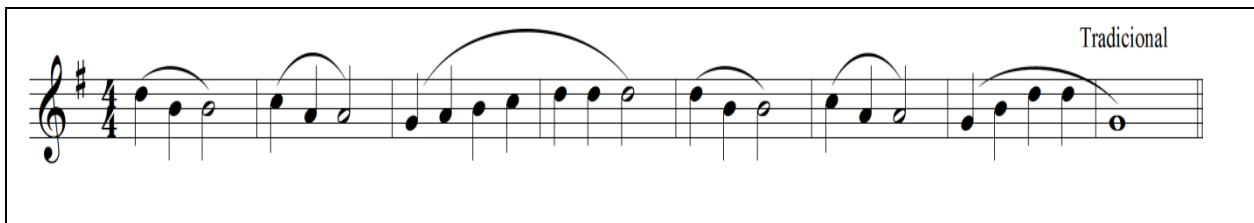


Figura 67. Navegando alegremente melodía

Ejercicio 6: Acompañar la melodía del ejemplo (Fig.67) con los siguientes esquemas .

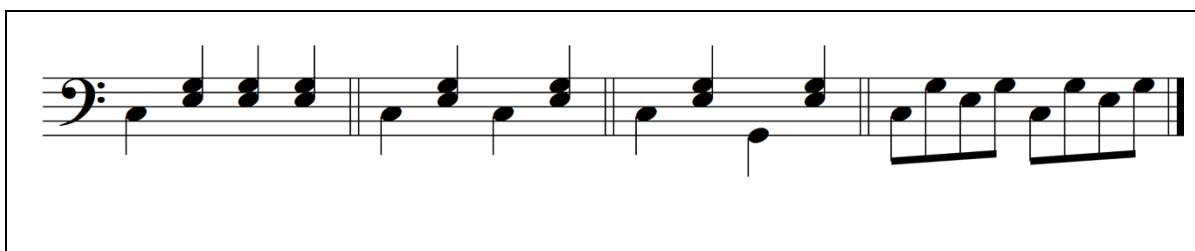


Figura 68. Acompañamientos en 4/4

2.12 ACORDES SUBDOMINANTES CON SÉPTIMAS IV_7 Y ii_7 CON INVERSIONES.

TEORÍA

Características de los acordes con séptima diferentes de la dominante:

- Conservan la misma función que tenían al presentarse en forma de tríada.
- La séptima debe ser preparada y resuelta por grado.
- Su resolución puede ser en un acorde consonante o disonante fundamental o en inversión.
- Se presentan de cuatro formas: estado fundamental ($_7$), primera inversión ($_{6/5}$), segunda inversión ($_{4/3}$) o tercera inversión ($_2$).

- Los acordes pueden emplearse incompletos, duplicando la fundamental o suprimiendo la quinta, excepto cuando es disminuida.
- Generalmente, los acordes de cuatro sonidos se presentan completos.

Figure 69 shows a musical score in G major. The bass line consists of a stepwise ascent from G2 to G4. The treble line features various chord voicings. The chord symbols below the staff are: I, IV⁷, ii⁷, V, V₂, I₆, V₄/₃, I, ii₂, V₆/₅, I, vi⁷, IV⁷, ii₆/₅, I₆/₄, V₇, I.

Figura 69. Ejemplo de IV₇ Y ii₇ con inversiones.

Figure 70 shows a musical score in B-flat major. The bass line consists of a stepwise ascent from Bb2 to Bb4. The treble line features various chord voicings. The chord symbols below the staff are: i, V₆, i, bVI⁷, ii₆/₅, V₂, i₆, V₄/₃, i, i₂, bVI⁷, ii₆/₅, i₆/₄, IV₆/₅, V₆, i.

Figura 70. Enlaces IV_{6/5}-V₆y ii⁰₇ con inversiones.

iv6 i6 ii6 V I V vii6 i6 V4 I bVI i6 V i

Figura 71. Ejemplo de $\text{vii}^\circ_{4/6}-\text{bVI}-\text{i}_{6/4}$

Ejercicio 1: Tocar y transportas los ejemplos (Fig.69,70 y 71) a A,Ab, Bb,B

Ejercicio 2. En E menor y Eb realizar la siguiente progresión: $\text{i}-\text{iv}_6-\text{i}_{6/4}-\text{ii}^\circ_{6/5}-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{ii}_6-\text{V}-\text{vii}_{6/4}-\text{i}_6-\text{V}_{4/3}-\text{i}$ y $\text{i}-\text{bVI}-\text{i}_{6/4}-\text{V}-\text{i}$

Ejercicio 3: Tocar las siguientes progresiones en el teclado usando compases de 2/4, 3/4, 4/4, 6/8.

1. En Dm: $\text{i}_6-\text{ii}^\circ_7-\text{V}_7-\text{i}$. En B: $\text{i}-\text{ii}_{6/5}-\text{V}_7-\text{i}$. En C: $\text{i}-\text{vi}-\text{i}_{6/4}-\text{V}_2-\text{i}_6-\text{V}_{4/3}-\text{i}-\text{ii}^\circ_{6/5}-\text{V}_7-\text{i}$.
2. En Fm: $\text{i}-\text{i}_6-\text{ii}^\circ_{6/5}-\text{i}_{6/4}-\text{V}_7-\text{i}$. En Eb: $\text{i}-\text{ii}_{6/5}-\text{V}_2-\text{i}_6-\text{V}_{4/3}-\text{i}$.
3. En A: $\text{i}-\text{ii}_{4/3}-\text{i}_{6/4}-\text{V}_7-\text{i}$. En F: $\text{ii}_7-\text{i}_6-\text{ii}_{6/5}-\text{V}-\text{i}$.

Ejercicio 4. Tocar las siguientes progresiones en el teclado

1. $\text{i}-\text{i}_6-\text{IV}_7-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{IV}_{6/5}-\text{V}_{6/5}-\text{i}$, $\text{i}-\text{IV}_{4/3}-\text{V}_{6/5}-\text{i}$, $\text{i}-\text{IV}_{4/3}-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{i}_6-\text{IV}_2-\text{ii}_7-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{i}_6-\text{IV}_2-\text{vii}^\circ_6-\text{i}$.
2. $\text{i}-\text{IV}_7-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{IV}_7-\text{i}_{6/4}-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{IV}_7-\text{ii}_{6/5}-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{vi}-\text{ii}_{6/5}-\text{V}-\text{i}$, $\text{i}_6-\text{ii}_7-\text{V}_7-\text{i}-\text{i}$, $\text{i}-\text{IV}_{6/5}-\text{V}_{6/5}-\text{i}$,
3. $\text{i}-\text{IV}_7-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{IV}_7-\text{i}_{6/4}-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{IV}_7-\text{ii}_{6/5}-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{vi}-\text{ii}_{6/5}-\text{V}-\text{i}$, $\text{i}_6-\text{ii}_7-\text{V}_7-\text{i}-\text{i}$, $\text{i}-\text{IV}_{6/5}-\text{V}_{6/5}-\text{i}$.
4. $\text{i}-\text{ii}_7-\text{V}_{8-7}-\text{i}$, $\text{i}_6-\text{ii}_7-\text{V}-\text{i}$, $\text{i}-\text{ii}_{6/5}-\text{V}-\text{i}$ ó $\text{i}-\text{ii}^\circ_{6/5}-\text{V}-\text{i}$, $\text{i}-\text{ii}_{6/5}-\text{V}_2-\text{i}_6$, $\text{i}-\text{ii}_{4/3}-\text{V}_7-\text{i}$.
5. $\text{i}-\text{ii}_{4/2}-\text{V}_{6/5}-\text{i}$, $\text{i}-\text{ii}_2-\text{V}_{6/5}-\text{i}-\text{i}_6-\text{ii}_6-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{i}-\text{ii}^\circ_2-\text{V}_{6/5}-\text{i}-\text{i}_6-\text{ii}^\circ_6-\text{V}_7-\text{i}$

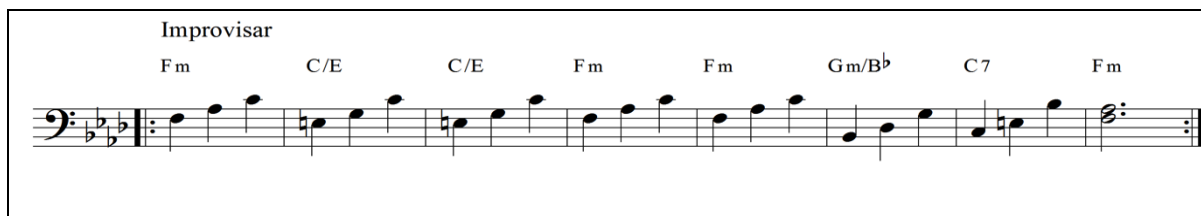


Figura 72. Vals en Fm ii°₆-V₇-I



Figura 73. La progresión IV₆-V_{6/4}-V₇-I

Ejercicio 5. Analizar y escribir el cifrado Weberiano. Además, basado en la progresión (Fig.72 y 73) elaborar tres diseños melódicos improvisados en la mano derecha.

Ejercicio 6: Tocar en el teclado las siguientes progresiones: M.I Bajo, M.D acorde.

1. En C y 2/4: I-ii- V- I. En C# y 3/8: I – IV-ii-V-I. En Eb y 2/4: I-I₆-ii₆-V-I.
2. En B y 4/4: I-I₆-ii₆-V-I₆-I-IV-IV₆-V-I-V₆-I. En G y 2/2 en ii-I₆-ii₆ y ii₆-I₆-ii.
3. En Bm y 3/8: i-iv-ii°₆-V-I. Ebm en 2/4: i-i₆-ii°₆- I_{6/4} V-i.

En G#m y 4/4: i-i₆-ii°₆-V-i₆-i-iv-iv₆-V₇-i

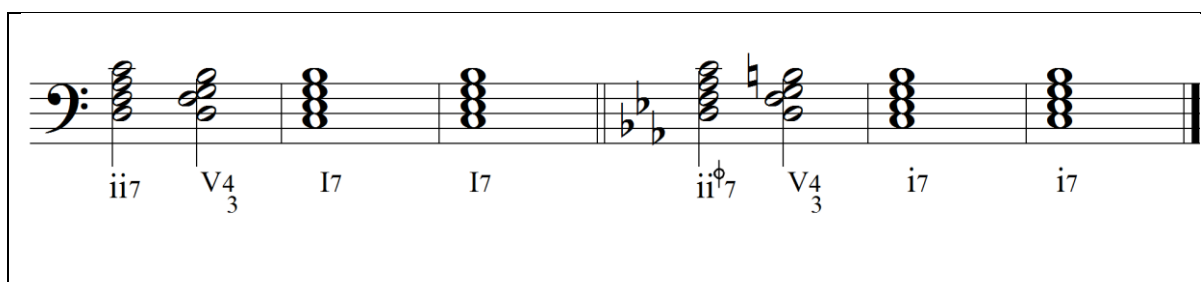


Figura 74. Acordes ii₇-V₇-I₇-I₇ y ii°₇-V₇-i₇-i₇ en M.I

Veamos ahora el uso de la progresión $ii_7-V_7-I_7$

Ejercicio 7. Improvisar diferentes líneas melódicas basada en la progresión: $ii_7-V_7-I_7$ en Mayor y $ii_7^\flat-V_7-I_7-I_7$ en menor. (Fig.74)

Figure 75a shows four measures of improvisation in Major mode. The modes are Dórico, Mixolidio, Jónico, and Lidio. The chords are ii_7 , $V_{4/3}$, I_7 , and I_7 . The melody is written in the treble clef, and the bass line shows the chord voicings.

Figura 75a. Acordes $ii_7-V_{4/3}-I_7$ en M.I. Modo Dórico, Mixolidio, Jónico y Lidio

Figure 75b shows four measures of improvisation in Minor mode. The modes are Hipofrigio, Mixolidio, and Dórico. The chords are $ii_7^\flat$, $V_{4/3}$, i_7 , and i_7 . The melody is written in the treble clef, and the bass line shows the chord voicings.

Figura 75b. Acordes $ii_7^\flat-V_{4/3}-i_7$ en M.I. Modo Hipofrigio, Mixolidio, Dórico

Ejercicio 8: Transportar a todas las tonalidades mayores y menores. (Fig.75a y 75b)

Figure 76 shows three positions of the $ii_7-V_7-I_7$ progression in a single key. The melody is written in the treble clef, and the bass line shows the chord voicings.

Acorde 76. Enlaces $ii_7-V_7-I_7$ en sus tres posiciones melódicas.

Ejercicio 9. Transportar a todas las tonalidades mayores y menores el ejemplo (Fig.76). Usar la progresión por cuartas C, F, Bb, Eb, Ab, Db, Gb- F#, etc.

2.13 OTRAS CADENCIAS PLAGALES CON ii_7 , ii°_7 , $bVII_7$

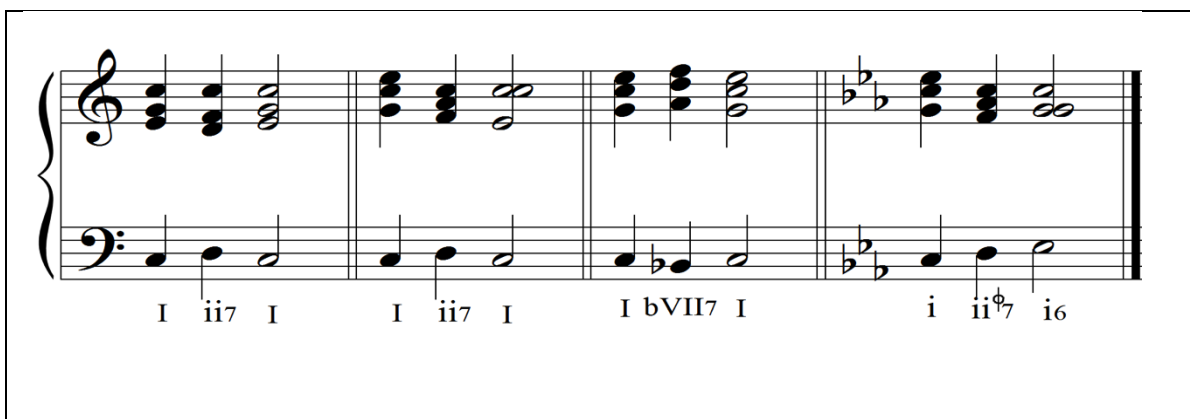


Figura 77. Cadencias plagales con ii_7 , ii°_7 , $bVII_7$

Ejercicio 1. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.77) a Dm – Bb.

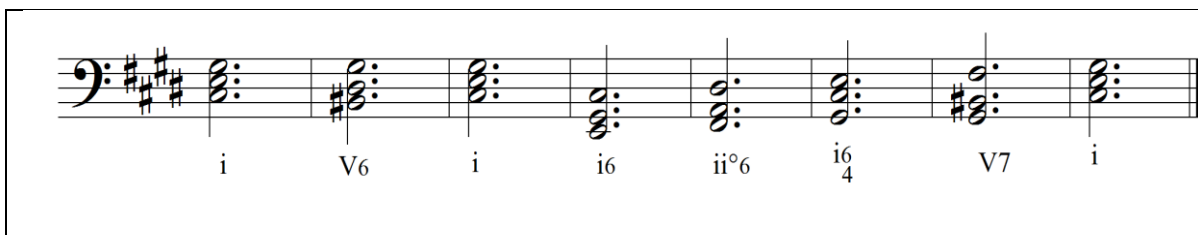


Figura 78. Progresión $i_6-i\bar{i}_6-i_{6/4}-V_7-i$

Ejercicio 2. Crear dos melodías contrastantes en el ejemplo (Fig.78).

Ejercicio 3. Crear una melodía para las siguientes progresiones armónicas:

1. $I-i\bar{i}_7-I$ ó $I-i\bar{i}^{\circ}_7-I$, $I-bVII-I$ 2. $I_7-i\bar{i}_7-I_7$ ó $I_7-i\bar{i}^{\circ}_7-I_7$ y $I_7-bVII_7-I_7$

2.14 OTROS ACORDES CON SÉPTIMA $I_7, \bar{i}\bar{i}_7, -\bar{v}\bar{i}_7$, vii°_7 vii°_7 Y SUS INVERSIONES

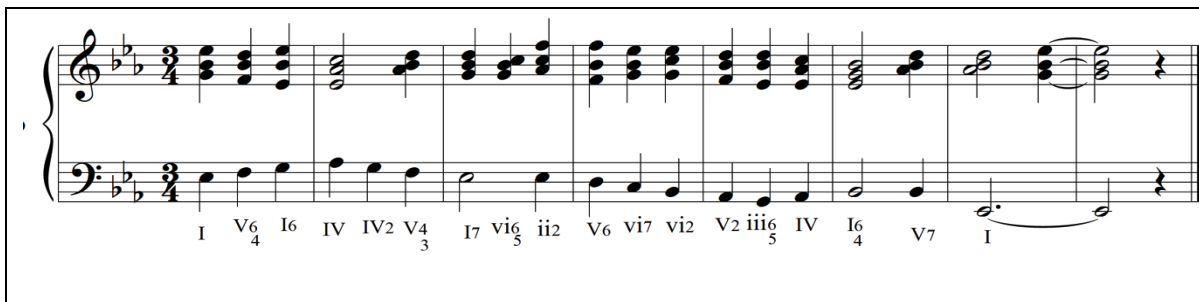


Figura 79. Acordes I_7 , iii_7 , vi_7 y sus inversiones

Ejercicio1. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.79) a G, Ab,A

LOS ACORDES VII°_7 Y VII°_7 SUS INVERSIONES

TEORÍA

- Características de los acordes con séptima diferentes de la dominante:

vii°_7 y vii°_7

- Conservan la misma función de dominante que tenían al presentarse en forma de tríada.
- La séptima necesita prepararse y debe ser resuelta por grado.
- Se debe resolver debidamente la(s) quinta disminuída(s) y su séptima disminuída o menor por grado conjunto descendente.
- Se presentan en cuatro formas: estado de fundamental ($_7$), primera inversión ($_{6/5}$), segunda inversión ($_{4/3}$) o tercera inversión ($_2$).
- Estos acordes de cuatro sonidos se presentan completos.
- En acordes incompletos, no omitir la tercera, a no ser que se trate de vii°_7 .
- El vii°_2 es poco utilizado pero el vii°_7 se usa en todas sus inversiones

Errores comunes al resolver las inversiones en el acorde vii°_7

The image shows musical notation for the vii°_7 chord in D major (F#4, C#5, E5, G5). Examples a, b, c, and d are marked 'NO' (incorrect). Examples e, f, g, h, and i are marked 'Ejemplos correctos' (correct).

Incorrect examples (a-d):

- a:** Shows a diminished fifth (F#4-G5) and a perfect fifth (C#5-E5) between the bass and tenor. The bass is labeled vii^ϕ_7 and the tenor is labeled i .
- b:** Shows parallel motion between the bass and alto. The bass is labeled vii^ϕ_7 and the alto is labeled i .
- c:** Shows parallel fifths between the tenor and soprano.
- d:** Shows a parallel fifth between the bass and soprano.

Correct examples (e-i):

- e:** Shows the vii^ϕ_7 chord in the bass and the i chord in the tenor.
- f:** Shows the vii^ϕ_7 chord in the bass and the i chord in the tenor.
- g:** Shows the vii^ϕ_7 chord in the bass and the i chord in the tenor.
- h:** Shows the vii^ϕ_7 chord in the bass and the i chord in the tenor.
- i:** Shows the vii^ϕ_7 chord in the bass and the i chord in the tenor.

Figura 80a. Errores comunes y ejemplos vii°_7 e inversiones

Análisis de los ejemplos anteriores

- En (a) se presenta una quinta disminuída y una quinta justa entre el bajo y el tenor que se debe evitar, mejor usar la resolución del ejemplo (f).
- En (b), el movimiento paralelo entre bajo y contralto no es aceptado porque la séptima no baja, como debería ser, es decir, no se resuelve.
- En (c), aparece quintas paralelas entre tenor y soprano
- En (d), se presenta una quinta paralela prohibida entre bajo y soprano.
- Desde la (e) hasta la (i), se muestran ejemplos adecuados para el acorde vii°_7 .

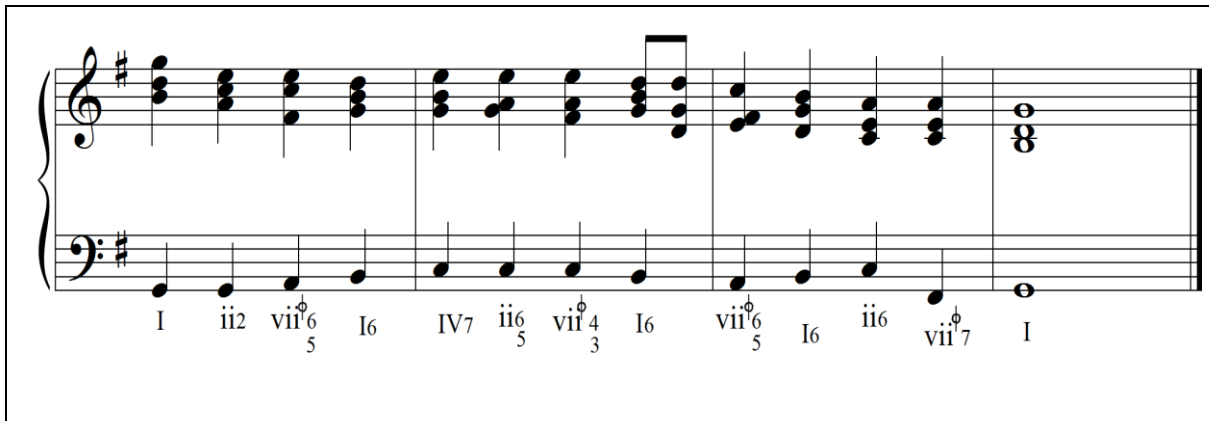


Figura 80b. Las inversiones en el acorde vii°_7

Ejercicio 2. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.80b) a D,A, E. Ampliar la armonía de cada tiempo a redonda e inventar un acompañamiento

El acorde disminuído con séptima disminuída vii°_7 y sus inversiones

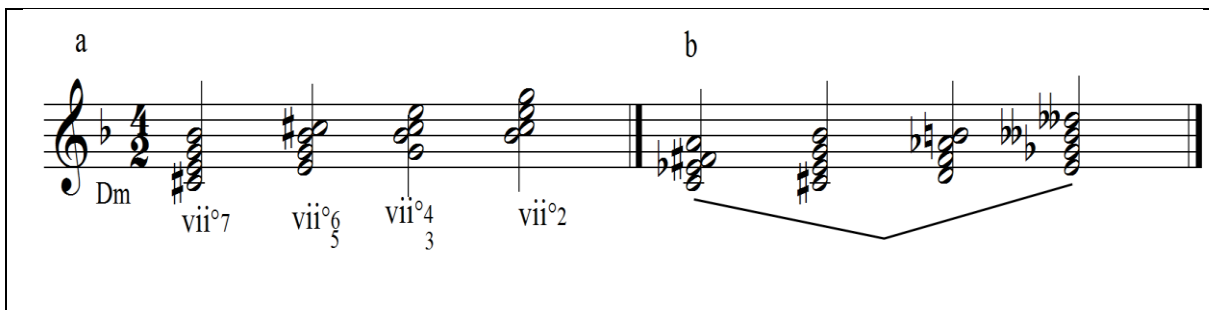


Figura 81a. El acorde vii°_7 y sus inversiones.

El ejemplo (a), nos muestra las inversiones del acorde disminuído con séptima disminuída. En (b), sus tres acordes iniciales muestran los tres tipos de acordes vii°_7 . El cuarto acorde es una inversión del primero.



Figura 81b. El acorde vii°_7 y sus posiciones melódicas

Figure 81c illustrates common errors and resolutions of the vii°_7 chord. The notation is divided into two systems, each with four examples (a, b, c, d and f, g, h). The examples show various chord progressions and resolutions, including the use of $\text{vii}^\circ_{6/5}$ as a passing chord and the resolution of vii°_2 and $\text{vii}^\circ_{4/3}$.

Figura 81c. Errores comunes y resoluciones del vii°_7

En la (fig. 81c) se presentan los siguientes casos:

En (a), tenemos una quinta paralela entre tenor y soprano que, en lo posible, debe evitarse. En (b), se presenta el ejemplo corregido. (c) y (d) nos presentan el recurso de $\text{vii}^\circ_{6/5}$, como acorde de paso. El (e) y el (h), nos muestran las resoluciones de vii°_2 y el (g), nos muestra la resolución del $\text{vii}^\circ_{4/3}$.

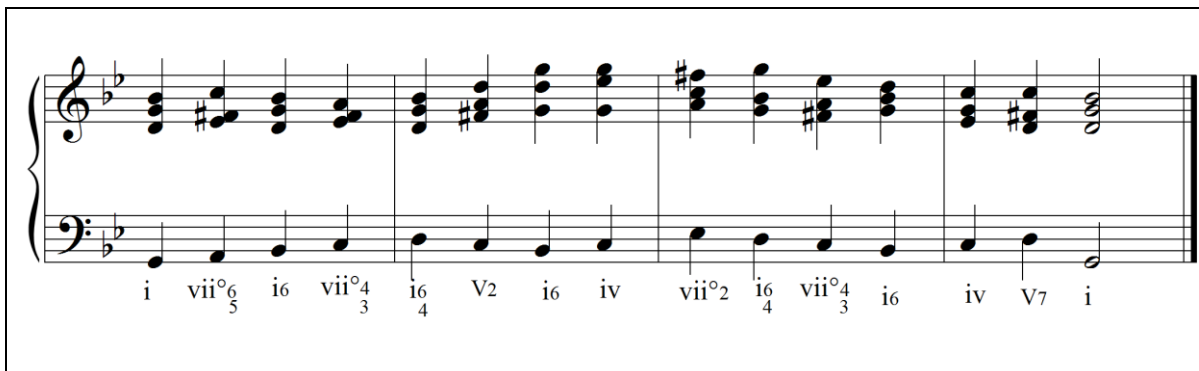


Figura 81d. El vii°_7 con inversiones

Ejercicio 3. Tocar y transportar (Fig.81d) a Dm, Bm, G#m, Fm

Ejercicio 4. Tocar en el teclado las siguientes progresiones:

1. $\text{I}-\text{vii}^\circ_{6/5}-\text{I}-\text{I}_6-\text{IV}-\text{vi}-\text{vii}^\circ_2-\text{I}_{6/4}-\text{V}-\text{I}-\text{vii}^\circ_{4/3}-\text{I}_6-\text{IV}-\text{V}_7-\text{I}$
2. $\text{I}-\text{ii}_2-\text{V}_{6/5}-\text{I}-\text{I}_6-\text{ii}_6-\text{I}_{6/4}-\text{V}_7-\text{vii}^\circ_7/\text{I}-\text{I}$.
3. $\text{i}-\text{bVI}-\text{vii}^\circ_2-\text{V}_7-\text{i}$, $\text{I}-\text{IV}_7-\text{ii}_{6/5}-\text{vii}^\circ_{4/3}-\text{I}_6$

2.15 DOMINANTES SECUNDARIAS (V_7 y vii°_7) de ii, iii. IV, V,vi

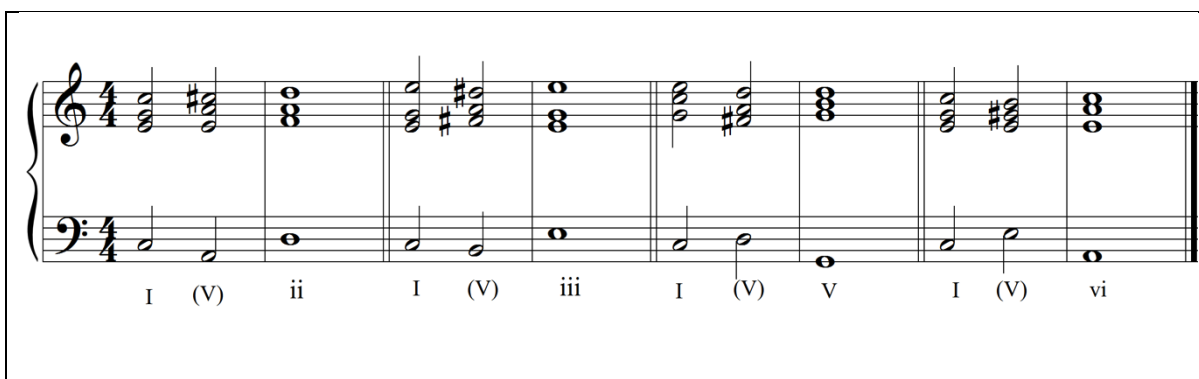


Figura 82a. Dominantes secundarias (v_7 y vii°_7) de ii, iii. iv, v,vi

Nota: El paréntesis implica el acorde siguiente.

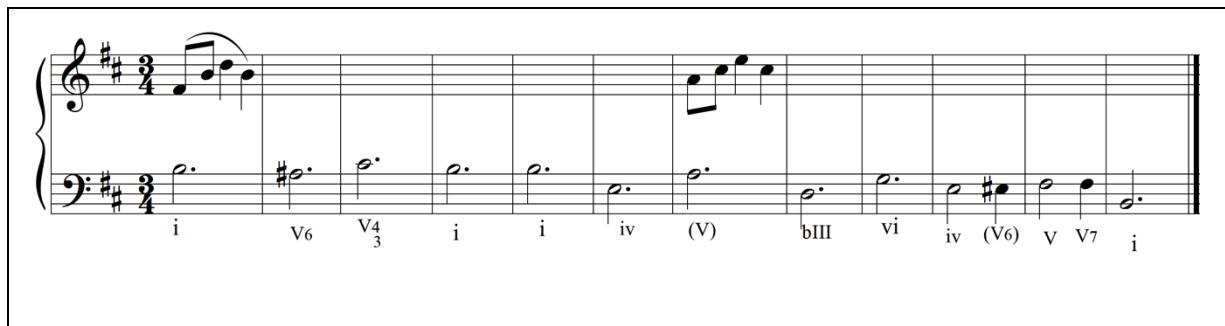


Figura 82b. Ejercicio con acordes(V)-bIII y (V₆)-V

Ejercicio 1. De acuerdo con el diseño rítmico-melódico, completar el ejercicio de manera escrita (Fig.82b) y tocarlo en el teclado

Minuet en F G.F.Haendel
Adap: Héctor E

Figura 82c. Secuencia con V₆

Ejercicio 2. Completar en secuencia el ejemplo (Fig.82c) y terminar en Dm.

El ejemplo (Fig.83) corresponde al estilo romántico tardío, sin preparación de 7as.

Figura 83. Dominante secundaria con(vii°₇)-I₇,ii₇,iii₇,bIII₇, vii°_{6,b3}

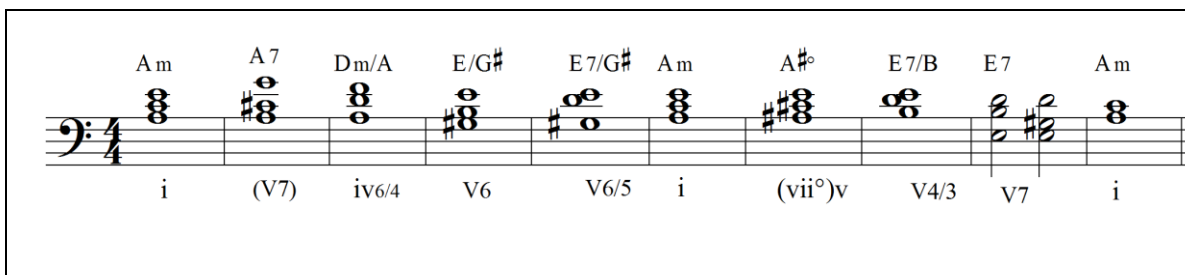


Figura 84. Dominantes secundarias (V₇)-iv, (vii°)-V

Ejercicio 3. Inventar una melodía basada en el ejemplo (Fig.84)

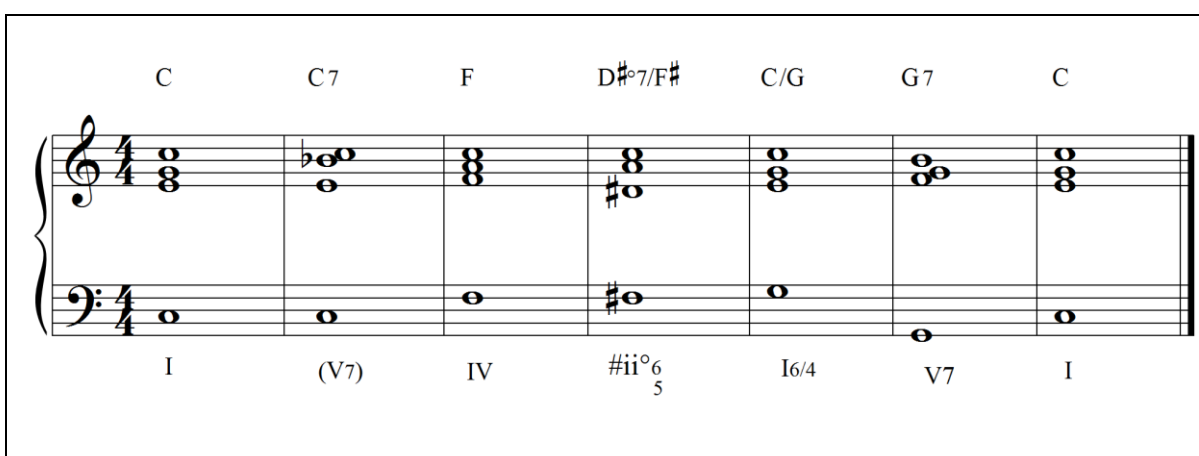


Figura 85. El acorde #ii°7

Ejercicio 4: Tocar y transportar el ejemplo (Fig.85) a B, Bb, A, Ab.

Ejercicio 5: Tocar en parejas el ejemplo (Fig.85) alternando las actividades de acompañamiento e improvisación. Realizar cuatro veces el ejercicio, creando distintas melodías.

Ejercicio 6. Realizar las siguientes progresiones de dominantes secundarias en diferentes tonalidades en mayor y en menor.

1. (V₇) ii, (V₇) iii y del IV,V,vi
2. I-(V₆) -ii- (vii°₆)-IV-I₆-ii₇-V_{4/3}-I.
3. I-(V₇) -ii-ii₆-V₇-I y I-IV-I-(V₇)-V₇-I

4. I-(V₇)iii-ii₆-V₇-I y I-IV_{6/4}-I- (V₇)-IV-V_{6/5}-I
5. I - II₆ (V_{6/5})-V V₂-I₆ ii₆- I_{6/4} V₇-I.
6. I-V₆-vi- iii₆-ii₆-(V₇)-vi-(V_{4/3})-IV-I₆-ii₆-V₇-I.

2.16. OTROS ACORDES DIATÓNICOS. iii, vi, bIII, bVI

Figure 86 displays a sequence of chords in Bb major. The top staff shows the chords: Bb, Cm/Eb, F7, Gm, F/Eb, Bb/D, Eb, C7/E, Bb/F, F7, Bb. The bottom staff shows the corresponding Roman numerals: I, ii6, V7, vi, V2, I6, IV, (V6/5)v, I6/4, V7, I. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 86. Dominante de la dominante (V₇)v

Ejercicio 1. Tocar y transportar el ejemplo de la (Fig.86) a D,C#,B. Usar el ritmo de vals, guabina, pasillo y criolla.

Figure 87a displays a sequence of chords in C major. The top staff shows the chords: C7M, Am7, Dm7, G7, C7M, A7, D7, G7. The bottom staff shows the corresponding Roman numerals: I7, vi7, ii7, V7, I7, (V7), (V7), V7. The key signature has no sharps or flats (C major).

Figura 87a. Enlaces de i-vi-ii-V₇

Ejercicio 2. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.87a) a Bb, Ab, F#

179 C Am Dm G C

I vi ii V I

Figura 87b. Acompañamiento con de i-vi-ii-V₇

i V6 i iv6 bIII6 V7 i

Figura 88. Enlaces iV₆-bIII₆-V₇-i

i v6 bVI bIII6 ii°6 V7 i i

Figura 89. Enlaces bVI-bIII₆-ii°₆-V₇-i

Ejercicio 3: Improvisar una breve melodía con los ejemplos propuestos en la (Fig.87b,88,89).

Ejercicio 4. Practicar las siguientes progresiones:

En Em y E, respectivamente: i-vi-ii_{6/5}-V-I y I-vi-ii₆-I_{6/4}-V₇-I

En F: I-iii-IV-I- vi-IV-V-IV₆-iii₆-ii₆-V₇-I.

En G: I- vi-ii₆-vii₆-I-vi-V₆-I-IV -V₂-I₆-ii₆-V-I

En Dm i-bVI-ii°₆-I_{6/4}-V₇-i

En Cm: i-(V₇)-bIII-ii₆-V- i- IV₆-V_{6/5}-I

Ejercicio 5. Realizar las siguientes progresiones:

1. I-IV-vi-V₆-I, I-IV-V-iii-vi-ii₆-V-I, I-IV-ii-V-vi-ii₆-V₇-I, I-IV-bVII-bIII-bVI-IV-ii₇-V-I
2. I-vi-IV-V ó I-vi-ii₆-V-I, I-vi-IV-ii-V_{6/5}-I, I-vi-ii_{6/5}-V-I, ó I -vi-ii⁰_{6/5}-V-I
3. I-vi-ii-V₇-I ó I-vi-ii₆-V_{6/5}-I, I-bVI-ii⁰_{6/5}-V-I, i-bVI-ii⁰_{6/5}-i_{6/4}-V₇-i
4. I-iii-IV-V₇-I, I-iii-IV-vi-ii-V₍₇₎-I, I-iii-vi-ii-V-I, I-I₆-iii₆-vi-ii-ii₆-I_{6/4}-V-V₂-I₆-V_{4/3}-I

Enlaces de i₇-vi₇₍₉₎-ii₇₍₉₎-v₇₍₉₎ más elaborado en el estilo romántico tardío.

Figura 90. Enlaces de i₇-vi₇₍₉₎-ii₇₍₉₎-v_{7(9,b9)}, V_{9,13}.

Ejercicio 6. Tocar la progresión (Fig.90) mientras el compañero improvisa y viceversa. Recuerde transportar a otras tonalidades

2.17 CUATRO CADENCIAS FRIGIAS Y CADENCIAS ROTAS

Tetracordo descendente en voz superior: i-bIII-iv- V o i-bvii₆-iv-V

Tetracordo descendente en el Bajo: i-v₆-iv₆-V o i-bVII-iv₆-V

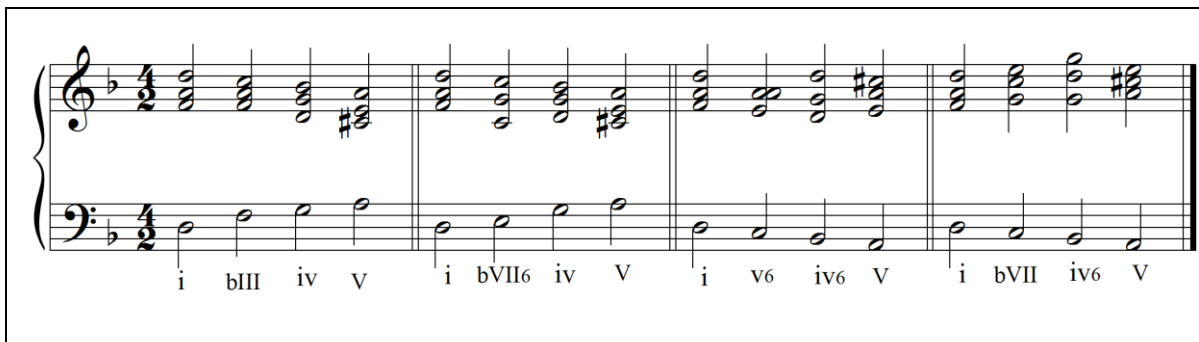


Figura 91. Cuatro cadencias frigias en bajo y soprano

Ejercicio 1. Improvisar y acompañar en parejas el ejemplo (Fig.91). Tomar cada acorde de la cadencia frigia como un compás e improvisar una melodía en estilo renacentista.

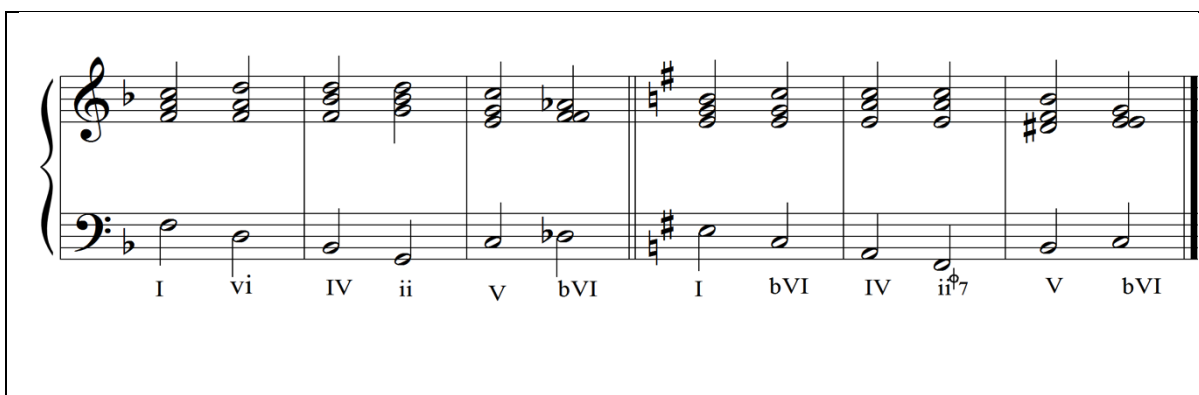


Figura 92a. Cadencia rota V-bVI

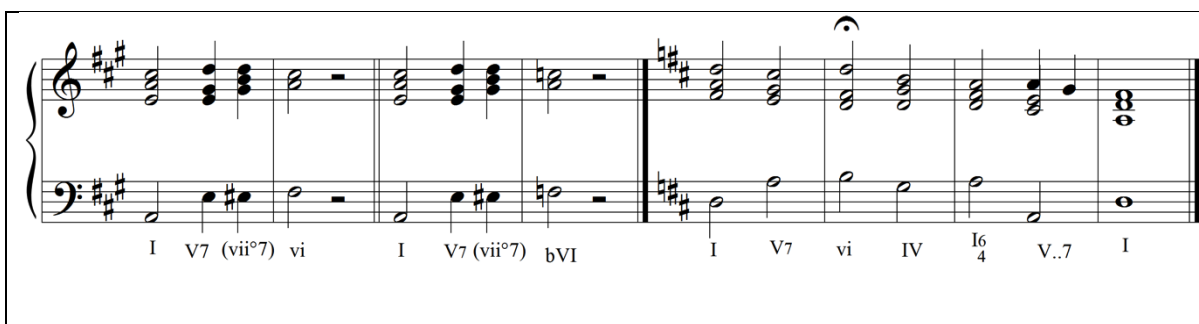


Figura 92b. Cadencia rota (vii°₇)vi o bVI, V₇-vi

Ejercicio: Tocar y transportar a tres tonos diferentes.

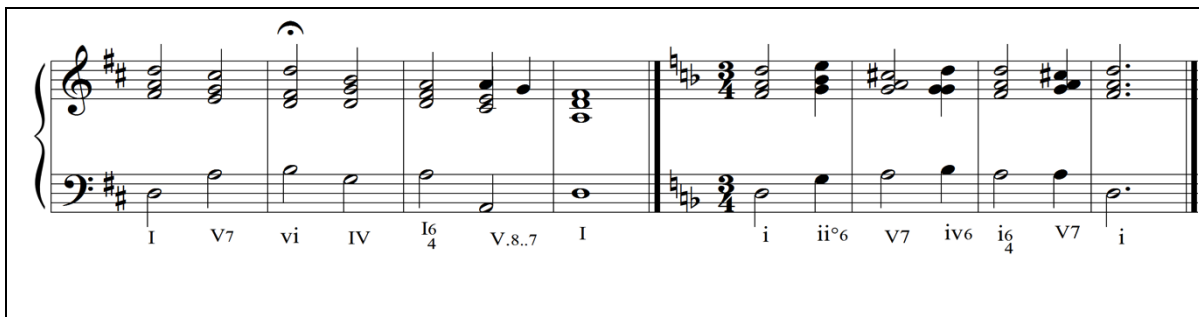


Figura 92c Cadencia rota V_7-IV_6

Ejercicio 2. Tocar y transportar los ejemplos (Fig.92a,92b,92c) a G, F#m, F, Fm



Figura 92d. Ejercicio con la cadencia rota

Ejercicio 3. Cifrar y completar las dos voces faltantes, tocar los acordes y posteriormente improvisar una melodía con la voz. (Fig.92d)

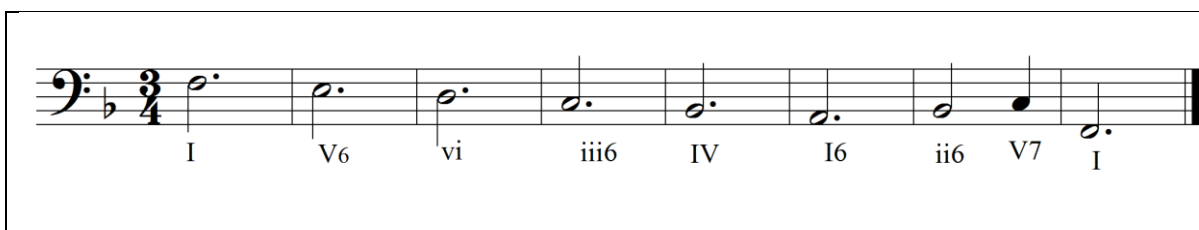


Figura 92e. Cadencia rota V_6-V_i

Ejercicio 4. Cifrar, completar y tocar en el teclado los acordes en la mano de derecha de acuerdo con el cifrado. Elegir dos posiciones melódicas diferentes. (Fig.92e)



Figura 92f. Ejercicio de creación melódica con cadencia rota

Ejercicio 5. Crear tres melodías según la progresión propuesta en la (Fig.92f)

Ejercicio 6. Practicar en diferentes tonalidades las progresiones siguientes:.

1. V-vi o V-bVI
2. I₆-ii_{6/5}-V-vi o i- i₆-ii^o₆-i_{6/4}-V₇-bVI-ii^o₆- V-i
3. I-IV-V-IV₆ o iv₆-ii₆-V₇-I
4. I-IV- V-(vii^o₇)-vi = C-F-G-G^o₇-Am
5. I-ii₆-V- (#ii^o₇) – bVI-ii^o_{6/5}-V₇-i= C-Dm/F-G-A^o₇/G-Ab-D^o₇/F-G₇-i

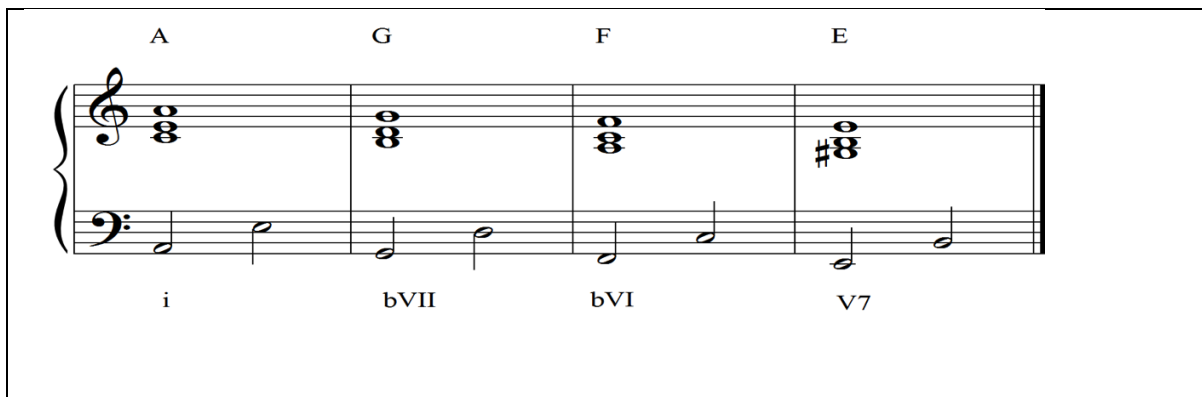


Figura 93a. Semicadencia frigia en músicas populares



Figura 93b. Tumbao de salsa clave 2-3 con semicadencia frigia

Ejercicio 7. Tocar la semicadencia del ejemplo (Fig.93b) haciendo un *tumbao*: Clave 2-3 y transportarlo a Dm,Gm,Fm.

Ejercicio 8. Con otro compañero, intercarse los papeles de acompañamiento e improvisación en el estilo de salsa.

Ejercicio 9. Tocar el bajo e improvisar una melodía usando las escalas:

Pentatónica menor: A-C-D-E-G-A, Am armónica, escala eólica, escala Blues empezando en A: A-C-D-D#-E-G-A

2.18 OTRAS EXPANSIONES DE TÓNICA (CON ACORDES DE DIFERENTE FUNCIÓN)

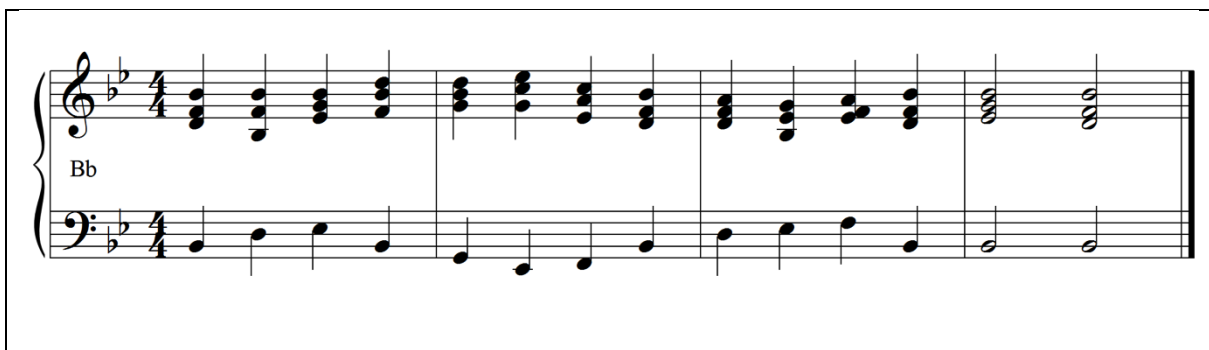


Figura 94a.Expansiones de tónica 1



Figura 94b. Expansiones de tónica 2



Figura 94c. Expansiones de tónica 3

Ejercicio 1: cifrar, tocar y transportar los ejemplos (Fig 94a,94b,94c) a Bb-Ab-Gb adagio y luego allegro.

Ejercicio 2. Tocar las siguientes progresiones en diferentes tonos, en mayor y menor.

1. I – I₆, I – I₆ – IV, I – IV_{6/4} – I, I – iii, I – iii – IV
2. I – vi – I, I – vi – IV, I – vi – I₆ – IV – V – I, I – vi – iii – IV
3. I – I₆ – V, I – vi – V – I, i – bVI – bIII – iv – V – i

Ejercicio 3. Otras expansiones de tónica (con acordes de diferente función):

1. I – IV – I, I – IV – I₆, I₆ – IV – I₆, I – ii₂ – I
2. I – V_{6/5} – I, I₆ – V_{4/3} – I₆, I – V_{4/3} – I, I – V_{4/3} – I₆, I₆ – V₂ – I₆, I – V₂ – I₆.

3. $I-vii^{\circ}_6 - I, I_6-vii^{\circ}_6 - I_6 - I_6-vii^{\circ}_{6/5} - I_6, I_6-vii^{\circ}_{6/5} - I, I_6-vii^{\circ}_{6/5} - I, I-vii^{\circ}_{4/3} - I_6, I_6-vii^{\circ}_{4/3} - I_6$

2.19 EXPANSIONES DE DOMINANTE



2.20 EXPANSIONES DE SUBDOMINANTE

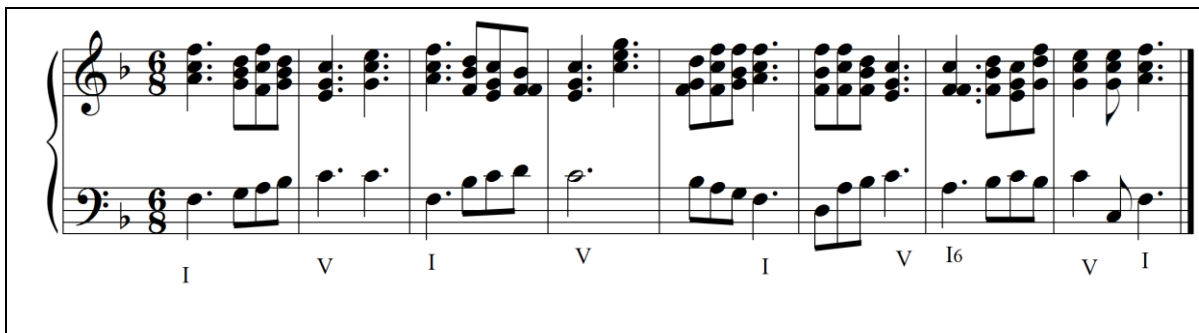


Figura 96. Expansiones de subdominante

Ejercicio 1. Analizar las expansiones de subdominante, completar el cifrado y tocar en tiempo moderado.

Ejercicio 2. Tocar al teclado los siguientes ejemplos:

1. IV – I₆ – IV, IV – I_{6/4} – IV, I – IV₆ – I₆, IV – V – IV₆

2. ii-I₆-ii₆, ii₆-I₆-ii, ii₇-I₆-ii_{6/5}

2.21 ARMONIZACIÓN DE LAS ESCALAS DIATÓNICA Y CROMÁTICA

2.21.1 Armonización de la escala mayor en el bajo y la soprano.

Figura 97a. Armonización de la escala mayor en el bajo. Versión 1

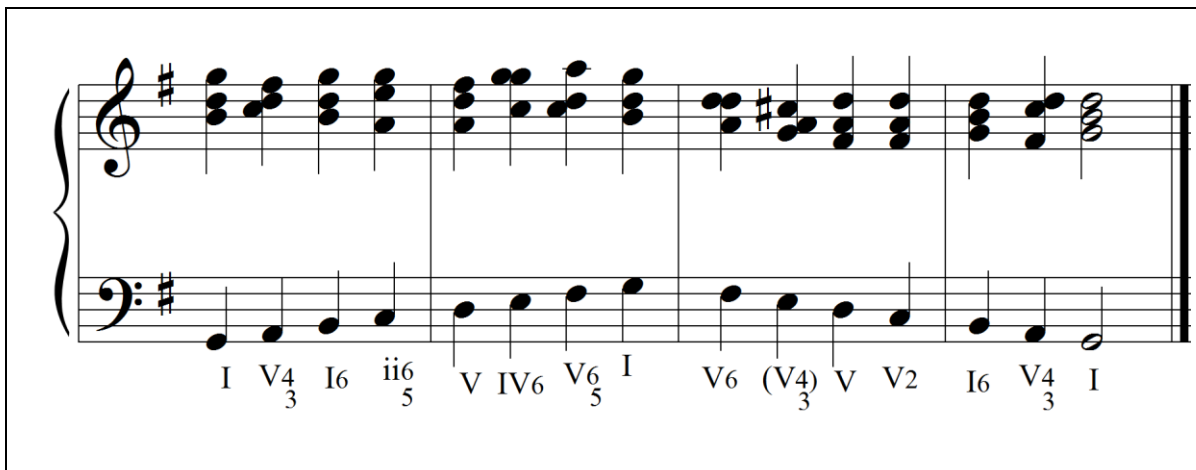


Figura 97b.Armonización de la escala mayor en el bajo. Versión 2

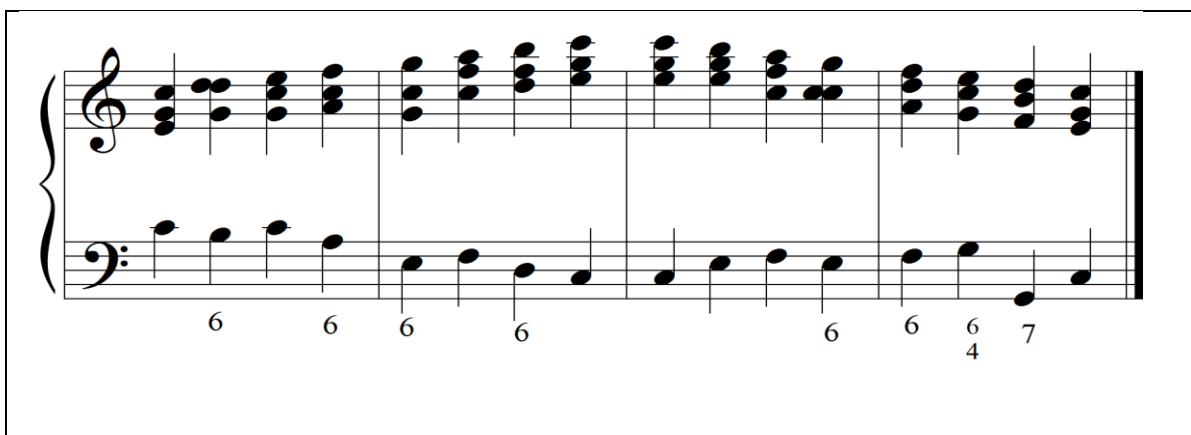


Figura 98a. Armonización de la escala mayor en la soprano. Versión 1

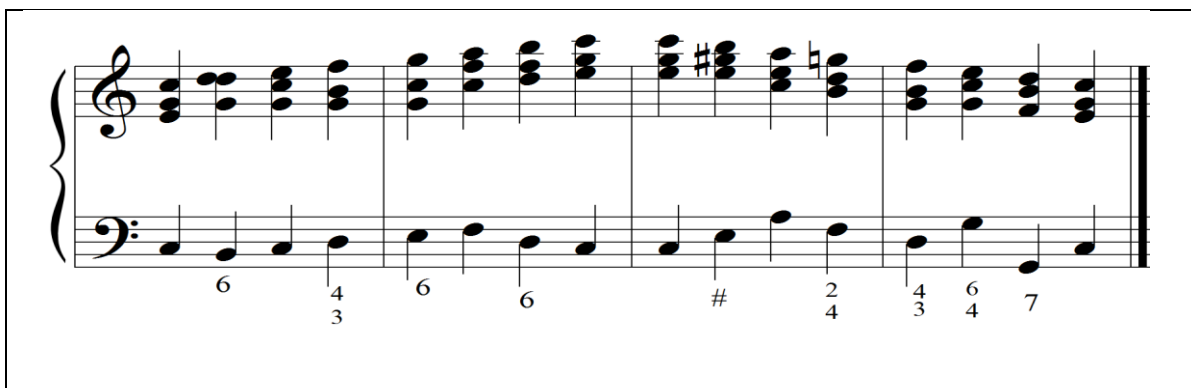


Figura 98b. Armonización de la escala mayor en la soprano. Versión 2

Ejercicio1. Cifrar, tocar y transportar los ejemplos (Fig.97a,97b,98a,98b) a F,Eb,Db. Usar ritmos diferentes.

Ejercicio 2. Escoger varias tonalidades y armonizar la escalas diatónica mayor así:

Ascendente Bajo: I-V_{6/4}-I₆-IV-V-IV₆-V₆-I –Descenso- I-V₆-IV₆-V-IV-I₆-V_{6/4}-I

Variante 1

Ascendente Bajo: I-vii°₆-I₆-IV-V-IV₆-V₆-I-Descenso- I-V₆-IV₆-V-V₂-I₆-V_{6/4}-I

Variante 2

Bajo asc: I-V_{6/4}-I₆-ii₆-V-IV₆-V_{6/5}-I-Descenso- I-(V_{3/4})_{vi}-vi- -(V_{3/4})_{IV}-IV--(V_{3/4})_{ii}-V_{4/3}-I

2.21.2 Escala menor melódica

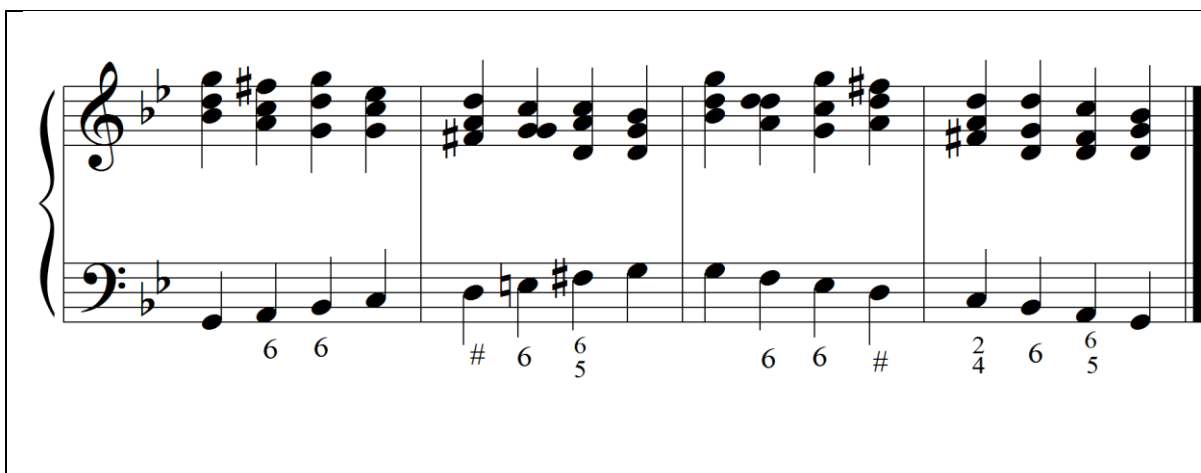


Figura 99. Armonización de la escala menor melódica en el bajo

Ejercicio 1. Realizar la armonización de la escala menor melódica en tres tonos diferentes.(Fig.99).

Ejercicio 2. Escoger varias tonalidades y armonizar la escala menor melódica así:

Bajo ascendente i-V_{6/4}-I₆-iv-V-IV₆-V₆-i – Descenso- i-v-iv₆-V-V₂-I₆-V_{6/4}-i

Variante 1

Bajo ascendente $i-V_{4/3}-i_6-iv-V-ii^{\circ}_6-V_6-i$ -Descenso- $i-v-iv_6-V-V_2-i_6-V_{6/4}-i$

Variante 2

Bajo ascendente $i-ii^{\circ}_6-i_6-iv-V-IV_6-V_6-I$ -Descenso- $i-v_6-bVII_2-bIII_6-V_2-i_6-vii^{\circ}_6-i$

Variante 3

Bajo ascendente $i-V_{4/3}-i_6-ii^{\circ}_6-V-IV_{6/5}-V_{6/5}-i$ - Descenso- $i-v_6-iv_6-i_{6/4}-V_2-i_6-V_{4/3}-i$

2.21.3 Escala cromática



Figura 100a. Armonización de la escala cromática en la soprano



Figura 100b. Armonización de la escala cromática en el bajo

Ejercicio 1. Tocar y transportar los ejemplos (Fig.100a y 100b) a B, E, A

Ejercicio 2. Escoger varias tonalidades y armonizar la escala cromática así:

Ascendente bajo: $I-(V_{6/5})-ii-(V_{6/5})_{iii}-iii-(v_{6/5})_{IV}-IV-(V_{6/5})_V-V-(V_{6/5})_{vi}-vi-(V_{6/5})_{vii}-V_{6/5}-I$

Descendente bajo: $I-V_{6/5}-(V_2)-IV-vii^{\circ}_2-I_{6/4}-(v_{6/5})-V_2-I_6-IV_2-V_{4/3}-V_{4/3,b5}-I$

Ascendente Soprano $I-(V_7)_{ii}-ii-(V_7)_{iii}-iii-(V_7)_{IV}-IV-(V_7)_V-V-(V_7)_{vi}-vi-bVII_6-V_7-I$

Descendente Soprano I-V-(V_{6/5})_{IV}-IV-(V_{6/5})_{iii}-III-(V_{6/5})_{II}-II-V₇-I-(V_{6/5})_{bVII}-V_{6/5, b5}-I

2.22 ACORDES CORRECTORES

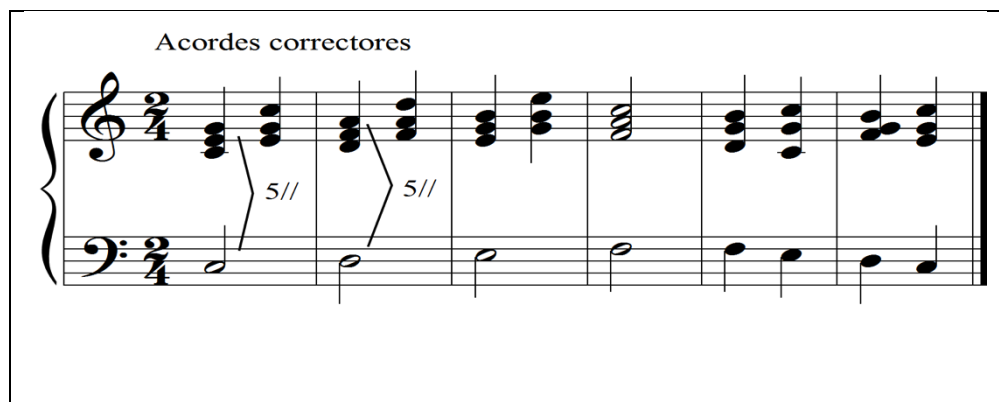


Figura 101a. Acordes correctores

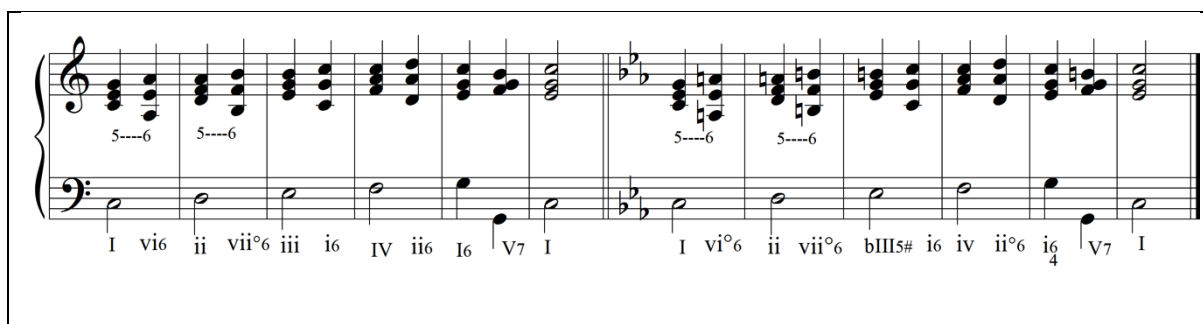


Figura101b.Acordes correctores 2

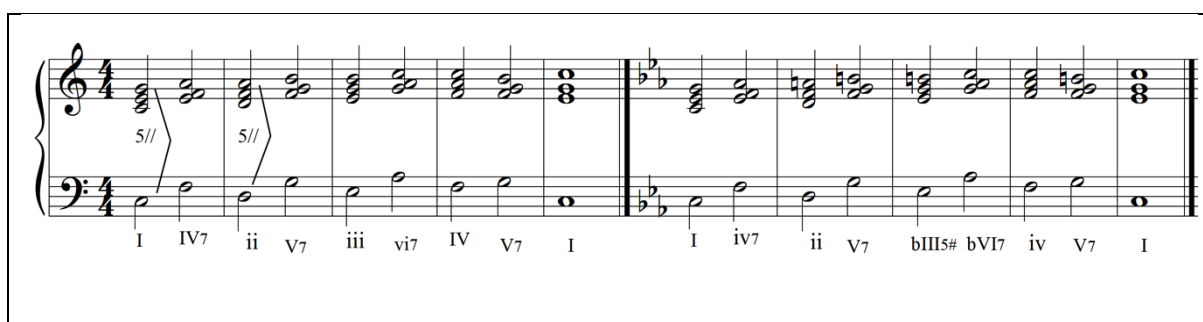


Figura 101c. Acordes correctores 3

Ejercicio. Tocar y trasportar los ejemplos (Fig.101a,102b,103c)

2.23. MODULACIÓN A TONOS CERCANOS I-V, i-iii

Himno a la alegría L.V.Beethoven

9

rit

V vi6=ii6 V7 I

Figura 102a. Modulación al V. Himno a la alegría L. V Beethoven.

Melodía: Album para la juventud R Schumann

p

I=IV I₆₄ V2 I₆

Figura 102b. Modulación al V. Melodía álbum para la juventud R Schumann

Ejercicio 1. Crear una breve pieza que module a la dominante usando $[vi_6=ii_6]-V_7-I$ en mayor.

Ejercicio 2. Realizar las siguientes progresiones con modulación al V.

1. En F: $I-V_6-I-[vi_6=ii_6]-I_{6/4}-V_7-I$
2. En Eb: $I-V_6-[I=IV]-I_{6/4}-V_7-I$

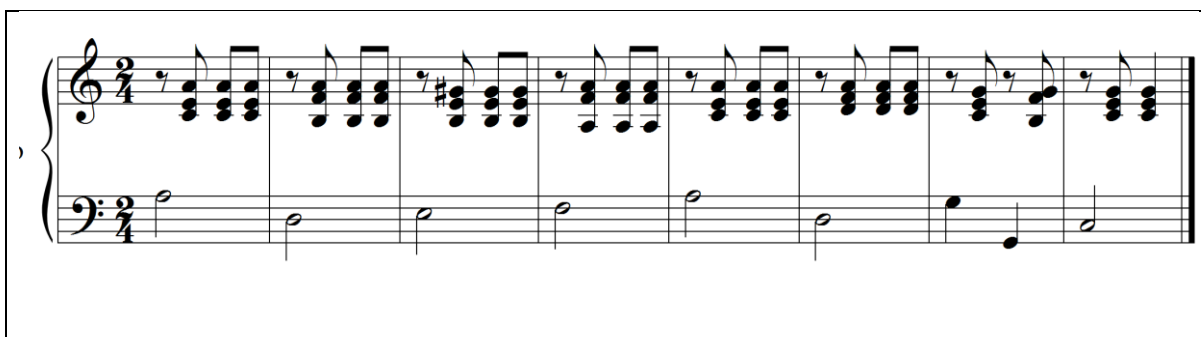


Figura 103a. Modulación i-bIII N° 1

Ejercicio 3. Crear una melodía que module de I al bIII, basado en el ejemplo Fig.103a.

Figure 103b shows two systems of piano accompaniment. The first system consists of 10 measures with the following chords and figured bass notation: Am (i), E7/B (V4/3), Am (i), A7 (iv), Dm (vii°7)v, D#°7 (i6/4), Am/E (V7), E7 (I=vi), Am (V7), and G7. The second system consists of 10 measures with the following chords and figured bass notation: C (I), G7/D (V4/3), C (I), C7 (V7), F (IV), D#°7/F# (ii°5), C/G (I6/4), G7 (V7), C (I=bIII), and E7 (V7).

Figura 103b. Modulación i-bIII N° 2 en ritmo de marcha

Ejercicio 4. Crear una breve pieza que module a la dominante usando [I=IV]-I_{6/4}-V₇-I en mayor o [i=iv]-i_{6/4}-V₇-i en menor. (Fig.103b).

Figure 103c shows two systems of piano accompaniment. The first system, labeled 'Ejemplo tema y variación 16' and 'Fundación Yamaha', consists of 10 measures with the following chords and figured bass notation: A (mf), a (iv=ii), a' (V_{6/4}), and a'' (V₇ I). The second system consists of 10 measures with the following chords and figured bass notation: B (b), b' (vi6=i6), b'' (ii), b''' (i6), b'''' (V₇), and b''''' (i).

Figura 103c. Modulación i-bIII N° 3

Ejercicio 5. Crear una breve pieza basada en el ejemplo (Fig 103c)

Ejercicio 6. Tocar las siguientes progresiones con modulación

1. Am: i-V_{4/3}-V_{6/5}-i-i₆-iv[iv₆=ii₆]-I_{6/4}-V₇-I-V_{4/3}-I-V_{6/5}-I-vi- [vi=i]-ii°₆- i_{6/4}-V₇-i.
2. Cm: i-bVII-[bIII=I]-V₇-I.
3. Em: i-iv_{6/4}- [i=vi] -I_{6/4}-V₇-I
4. Dm: i- i₆-ii₆-V-i-[iv=ii]-V₇-I

Figura 103d. Ejercicio de modulación i-bIII N° 3

Ejercicio 7. Completar el análisis y las dos voces faltante en la M.D. (Fig 104d)

Ejercicio 8. Realizar los siguientes ejercicios con modulación i-bIII.

1. Am: i-V_{4/3}-V_{6/5}-i-i₆-[iv=ii]-I_{6/4}-V₇-I-V_{4/3}-I-V_{6/5}-I-vi- ii=iv- i_{6/4}-V₇-i.
2. Cm: i-bVII-[bIII=I]-V₇-I. Y Em: i-i-iv_{6/4}-[i=vi]-ii₆-I_{6/4}-V₇-I
3. En Bm: i-i-iv_{6/4}-i-[iv=ii]-I_{6/4}-V₇-I

4. Dm: i- ii₆-V-i-i-[iv=ii]-V₇-I

2.24 FIGURACIÓN MELÓDICA

Modelo

I V₆ I V₆₅ I IV₆₄ V₆₅ I

Figura 104. Figuración melódica. Melodía nuclear- Notas cordales-

2.24.1 Nota repetida (rp)

Es la división rítmica yámbica o trocaica de la nota principal

repetida rp

rp 8

Figura 104a. Nota repetida (rp)

2.24.2 nota de paso (p) y nota de paso cromática (p.cr).

Es (o son) la(s) figura(s) intermedia(s) o de enlace entre dos notas cordales.

nota de paso

p.cr p.cr p p p.cr

Figura 104b. Nota de paso (p) y nota de paso cromática (p.cr).

2.24.3 Anacrusa (ac)

Corresponde al sonido que antecede la nota nuclear.



Figura 104c. Nota de paso (p) y nota de paso cromática (p.cr).

2.24.4 Escapada (esc)

Es una desviación por grado conjunto y retorno a nota cordal por salto.



Figura 104d. Escapada (esc)

2.24.5 Cambiada (ca). Cambiada cordal (ca.co)

Se da cuando una nota se desvía por salto y retorna a la nota cordal.

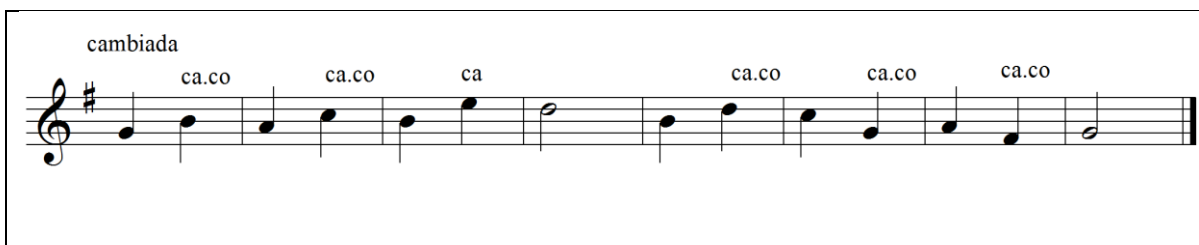


Figura 104e. Cambiada (ca). Cambiada cordal (ca.co)

2.24.6 Cordal 7 (co₇)

Corresponde a las notas del acorde V₇ usadas como figuración posterior no acentuada.

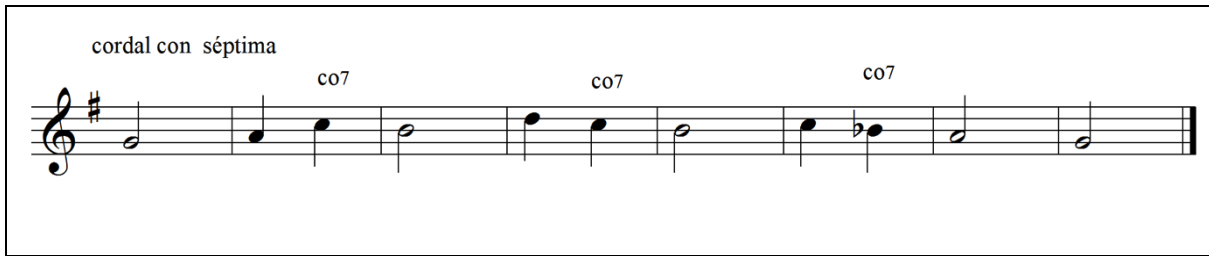


Figura104f. Cordal 7 (co₇)

2.24.7 Bordada (b)

Es una desviación por grado y retorno a la nota inicial (repetida) por grado conjunto.



Figura 104g. Bordada (b) ejemplo1

Ejemplo 2

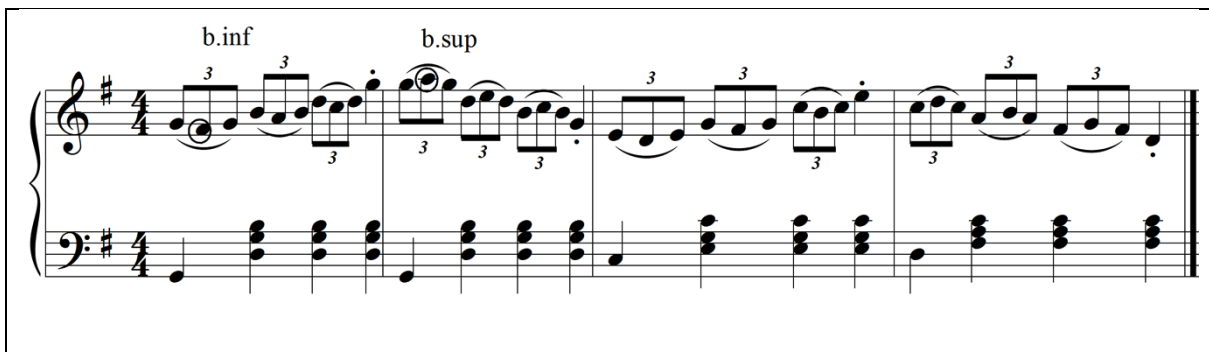


Figura 104g. Bordada (b).ejemplo2

9.24.8 Anticipada(ant)

Sonido ársico preparatorio del principal, de su misma altura.

En música, arsis y tesis se refieren a la partes más fuertes y débiles de un compas.La arsis es una nota inacentuada.

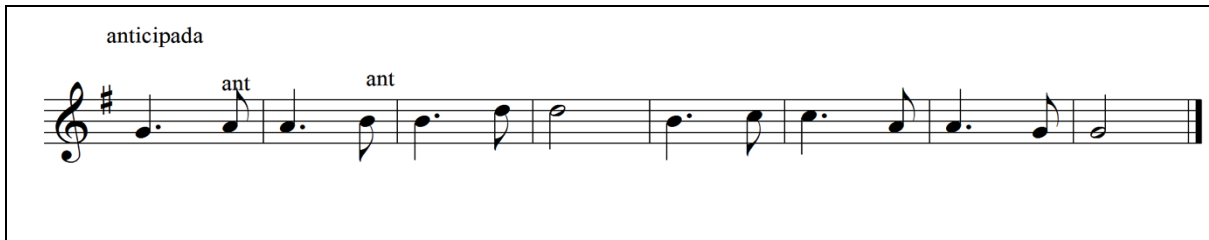


Figura104h. Anticipada(ant)

2.24.9 Apoyante (ap)., apoyante cordal (ap.co),apoyante de paso (ap.p), apoyante rítmica (ap.r).

En los acentos del compás, se dan fenómenos que postergan la nota nuclear. Aparecen los siguientes casos:

La apoyante simple es nota vecina en acento que desplaza la nota nuclear. Apoyante rítmica es el mismo sonido pero más corto. La apoyante de paso se genera por grado conjunto sobre tiempo o fracción fuerte.

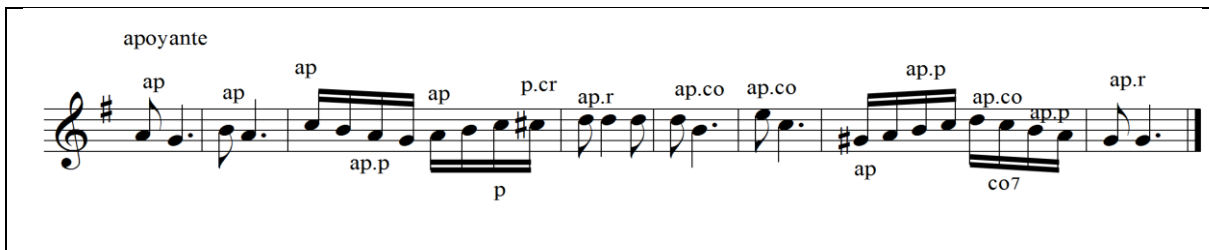


Figura 104i. Apoyante (ap)., apoyante cordal (ap.co),apoyante de paso (ap.p), apoyante rítmica (ap.r).

2.24.10 Silencio retardante (sr)

Consiste en anteceder un silencio a la nota nuclear (el antiguo suspiro de la música retórica).



Figura 104j. Silencio retardante (sr)

2.24.11 Retardo (ret) o suspensión (susp) 4-3, 7-6, 9-8, 6-5.

The musical score is for a piano piece in G major, consisting of eight measures. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) plays a steady bass line of half notes. Below the bass line, figured bass notation indicates the chords for each measure: I, V₆, I, V₆₅, I, IV₆₄, V₆₅, and I. Above the right hand, specific intervals for suspension or retardation are marked: 6---5, 6---5, 4---3, 9---8, 7---6, 7---6, and 4---3. These intervals represent the dissonance created by the suspension of the fourth, seventh, or ninth degree of the scale before it resolves to its natural position.

Figura 104k. Retardo (ret) o suspensión (susp) 4-3, 7-6, 9-8, 6-5.

Ejercicio 1. Crear una melodía con cifra que sirva como modelo y practicar cada uno de los ejercicios de figuración melódica propuestos en este capítulo.

2.25. EJEMPLOS DE FIGURACION MELÓDICA EN *AH VOUS DIRAI-JE MAMAN*, K.V 265 DE W. A. MOZART

Ah, vous dirai-je Maman K.V 265 W. A. Mozart

mf

I IV I V I vi ii6 V I

13

Figura 105. Tema *Ah, vous dirai-je Maman*, K.V 265 de W. A. Mozart

Var 1

ap *b* *ap* *b* *ap* *co* *esc* *ap* *ap.p*

I IV

ap *p* *co* *p* *ap.p* *co7* *p* *p* *ret* *p* *p* *ap.p* *co* *co* 1. 2.

I V I vi ii V I

Figura 105a. Análisis Variación 1

Var 2

rp

ret

b ap b

I IV I

29 ret ap co7

b b b b b b

IV6 V6 I vi ii6 V

Figura 105b. Análisis Variación 2

Ejercicio 1. Analizar los ejemplos (Fig.105a,105b,105c) muy detenidamente a fin de asimilar el uso de la figuración.

Var 3

ap ant ap ant ap ca ant

I IV I

ap ant ap ant ap

IV V I vi ii V I

Var 5

co s.r. co s.r. ret ret ret

Var 11

ap.r rp ap.r rp ap.r rp ant

I IV I co

30 ap ap ap.p ap ca p ap ap.p ap.p ap ap.p ap

IV V I vi ii V I

Figura 105c. Análisis Variación 3

ca ca esc esc

esc esc esc ap ap etc

i bVI ii°6 V7

Figura 106. Ejercicio de análisis de figuración melódica

Ejercicio 2. Completar el análisis del ejemplo (Fig.106).

Ejercicio 3: Añadir diversas notas de figuración melódica a la siguiente pieza de Schubert.

Vals F Schubert
Adap: Héctor Echeverri P

Figura 107a. Ejercicio de figuración melódica 1

Ejercicio 4. Realizar diferentes tipos de figuración melódica a la siguiente melodía:

Sol Berkowitz
Adap: Héctor E

D A/C# D D/F# G D/F# A7/C# D G/D D G A D

Figura 107b. Ejercicio de figuración melódica 2

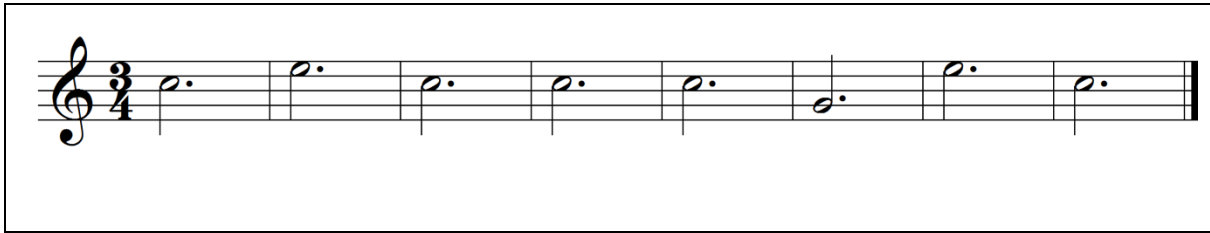


Figura 107c. Ejercicio de figuración melódica 3

Ejercicio 5. Basado en el ejemplo (Fig.107c), acordizar la melodía. Posteriormente, improvisar con cada ejemplo de figuración propuesto en este capítulo.

Ejercicio 6. Basado en la siguiente progresión armónica (Fig.107d) crear diferentes figuraciones sobre una melodía nuclear en blancas.

Harmonic progression in 4/4 time, key of B-flat major (two flats). The progression consists of six measures. The bass line (left hand) plays chords: Bb2-F3 (half), Bb2-F3 (half), Bb2-F3 (half), Bb2-F3 (half), Bb2-F3 (half), Bb2-F3 (half). The treble line (right hand) plays a melodic line: G4 (half), A4 (quarter), B4 (half), C5 (quarter), B4 (half), A4 (quarter), G4 (half), F#4 (quarter). The staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, F).

Figura 107d. Ejercicio de figuración melódica 4

Ejercicio 7. Analizar la armonía y la figuración melódica de la siguiente pieza musical.

Canzone

Christian Gottlob N

Allegretto

Figura 108. Canzone C Gottlob N. Análisis de la figuración melódica

Ejercicio 8 . Crear una progresión armónica con estos acordes I, I_{6/4}, IV₆, IV_{6/4}, V₆-V₇-V_{4/3}, V_{6/5}, (V₇)_{IV}, (V₇)_{ii} y posteriormente improvisar con diferentes figuras melódicas.

Ejercicio 9: Crear una breve pieza usando la siguiente estructura armónica. Empezar por la creación de la melodía en valores amplios. A partir de la melodía nuclear realizar diversas variaciones melódicas.

I	I	IV _{6/4}	I	I	IV	V	I
V ₇	I _{6/4}	V ₇	I _{6/4}	I	ii ₆	V ₇	I

Tabla 2. Creación melódica y armónica.

2.26. SECUENCIAS

La secuencia es la repetición de un fragmento o frase a una altura diferente del modelo original. Puede ser tonal si la secuencia se mantiene en la misma tonalidad o politonal si se mueve por diferentes tonalidades.

Ejemplo 1. Secuencias por cuartas

Progresión Ascendente

Cm G D° A♭ E♭ G C

Progresión descendente

Cm Fm B♭ E♭ A♭ D°/F G Cm

Cm

i V ii° bVI bIII V i i iv bVII bIII bVI ii°6 V i

Figura 109a. Secuencias por cuartas

Ejercicio 1. Tocar y transportar el ejemplo (Fig.109a) a Dm, Am, Em

Etc

I7b V7 I7b I7b V7 I7b

Figura 109b. Secuencias de dominantes por cuartas

Ejercicio 2. Tocar y transportar el ejemplo (Fig 109b) a B♭, A, A♭

Ejercicio 3. Realizar en el teclado las siguientes secuencias (series) diatónicas.

1. I-IV-vii°-iii-vi-ii-V-I. En G: G-C-F#m-Bm-Em-Am-D-G
2. i7-iv7-(V7)-bIII7-vi7-ii°7-V7-i7. En Em: Em7-Am7-D7-G7M-C7M-F#°7-B7-Em7
3. I-IV7-vii°7-iii7-vi7-ii7-V7-I. En F#

4. $i_7-iv_7-(V_7)-bIII_7-vi_7-ii^0_7-V_7-i_7$. En C#m

Dm7 G7 C7M Cm7 F7 Bb7M Etc. C#m7 F#7 B7M Bm7 Etc. D7 G7 C7 Etc.

Figura 110a. Secuencias con $ii_7-V_7-I_7^\#$ por segundas con M.I

Ejercicio 4. Tocar y trasportar a los doce tonos mayores usando la mano izquierda- Ver el ejemplo (Fig.110a). Inventar un fragmento melódico secuencial mientras se toca la progresión.

Dm7 G7 C7M D7 G7 C7 D7M G7M C7M

ii7 V7 I7 II7 V7 I7b II7# V7# I7

Figura 110b. Secuencias con $ii_7-V_7-I_7^\#$ por segundas en todos los tonos

Ejercicio 5. Tocar y trasportar. Continuar la progresión propuesta en el ejemplo anterior por 2das. C-Bb-Ab-F#-E-D-C. Luego Iniciar la progresión en B-A-G-F-Eb-Db-B. Ejemplo (Fig.110b)

ii7 V7(9) I7 ii7 V7(9) I7

Figura 110c. Secuencias por cuartas con $ii_7-V_9-I_7$

Ejercicio 6. Tocar y trasportar a los doce tonos mayores. (Fig.110c)

Dm7 G7/D C7M F7M/C B^b7 E7/B Am7 A7 Dm7/A G7 C7M/G F7M B^b7/F E7 Am

iv7 (V4/3) bIII7 bVI4/3 ii7 V4/3 i7 (V7) iv4/3 (V7) bIII4/3 bVI ii4/3 V7 i

Figura 111a. Secuencias por cuartas en menor 1

Dm7 G7 C7M F7M B^b7 E7 Am7 A7(9b) Dm7 G7 C7M F7M B^b7 E7(9b) Am6(9)

Figura 111b. Secuencias por cuartas en menor 2

Dm7 G7 C7M F7M B^b7 E7 Am7 A7(9b) Dm7 G7 C7M F7M B^b7 E7(9b) Am6(9)

1 4 5 1 1 4

Figura 111c. Secuencias por cuartas en menor 3

Ejercicio 7. Tocar y trasportar a los doce tonos menores los ejemplos (Fig. 111a,111b,111c)

Figure 111d is a musical score for piano. The top staff shows a sequence of chords: Dm7, G7(9), C7M, F7M(9), B7 (with a natural sign over the B), E7(9b), and Am7. The bottom staff shows a corresponding sequence of eighth notes, mostly beamed in pairs, with a final measure containing a tumbao pattern. The tumbao is labeled 'Tumbao Clave 2-3' and 'etc'. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

Figura 111d. Secuencias por cuartas en menor 3 en tumbao

Figure 111e is a musical score for piano. The top staff shows a sequence of chords: Dm7(9), G7(13), C7M(9), F7(9), B7 (with a natural sign over the B), E7(9b), Am7(9), and Am6(9). The bottom staff shows a corresponding sequence of eighth notes, mostly beamed in pairs, with a final measure containing a tumbao pattern. The tumbao is labeled 'Tumbao Clave 2-3' and 'etc'. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

Figura 111e. Secuencias por cuartas en menor 4

Ejercicio 8. Tocar y trasportar a los doce tonos menores. Practicar secuencias por segundas y por cuartas o quintas ascendentes y descendentes.(Fig.111d y 111e)

Figure 112 displays two systems of musical notation, each showing a sequence of chords in piano style (treble and bass staves). The first system is in A major (one sharp) and the second is in E-flat major (three flats). Each system contains two measures of chords, with "Etc" indicating continuation.

System 1 (A major):

- Measure 1: $Bm7(9)$ $E7(9,13)$ $A7M(9)$
- Measure 2: $Bbm7(9)$ $Eb7(9,13)$ $Ab7M(9)$

System 2 (E-flat major):

- Measure 1: $Em7(9)$ $A7(9,13)$ $D7M(9)$
- Measure 2: $Ebm7(9)$ $Ab7(9,13)$ $Dbb7M(9)$

Figura 112. Secuencias de $ii_{7,9}-V_{7,13}-I_{7\#,9}$

Ejercicio 9. Tocar y trasladar a los doce tonos mayores. (Fig.112)

Figure 113 displays a sequence of musical notation in piano style (treble and bass staves). The sequence starts in A major and moves through various chords, ending with a final chord.

Figura 113. Secuencia con séptimas

Ejercicio 10. Cifrar, Identificar la secuencia, tocar y trasladar a D,Bb,A,F#. Inventar un ritmo de acompañamiento. (Fig 113)

Ejercicio 11. Tocar las siguientes secuencias diatónicas en distintas tonalidades

1. $I-IV-ii-V-iii-vi-ii_6-V_6-I$
2. $I-iii_7-vi_7-(V_7)-V_7-I_7--$
3. $I_7-iv_7-(V_7)_{bIII}-bIII_7-bVI_7-ii^0_7-V_7-i_7$

4. I-IV₇-vii⁰₇-iii₇- vi₇-ii₇-V₇-I
5. I-ii₂-V₆-(V₂)-IV₆-bVII₂-bIII
6. I- (ii⁰₇-V₇)_{vi}-vi- (ii₇-V₇)_{IV}-IV- (ii₇-V₇)_v- ii₆-V₇-I.

2.27 PROGRESIONES COMUNES EN MÚSICA POPULARES

1. I ₇ -#ii ⁰ ₇ - ii ₇ - V ₇ - I ₇	C _{7M} - D ⁰ ₇ - Dm ₇ - G ₇ - C _{7M}
2. i ₇ - #iv ⁰ ₂ -ii ⁰ ₇ - V ₇ - i ₇	Cm ₇ - F ⁰ /Eb- D ⁰ ₇ - G ₇ - i ₇
3. iv ₇ -(V ₇)-bIII ₇ -bVI ₇ -ii ⁰ ₇ -V ₇ -i ₇	Fm ₇ - Bb ₇ Eb ₇ -Ab ₇ D ⁰ ₇ -G ₇ - Cm ₇
4. I ₇ -ii ₇ -iii ₇ - #iv ⁰ ₂ - ii ₇ -V ₇ -I ₇	C _{7M} -Dm ₇ -E _{m7} - D ⁰ ₇ -E _{m7} -Dm ₇ G ₇ -C _{7M}
4.1 I ₇ -ii ₇ -iii ₇ -biii ₇ -ii ₇ -V ₇ -I ₇	C _{7M} -Dm ₇ -E _{m7} - Eb ₇ - Dm ₇ G ₇ -C _{7M}
5. i ₇ -iv ₇ -(V ₇)-V ₇) _{iii} -(V ₇) _{ii} -ii ⁰ ₇ -V ₇ -i ₇	Am ₇ -Dm ₇ -D ₇ -G ₇ -F ⁰ ₇ -B ⁰ ₇ -E ₇ -Am ₇
6. I ₇ -IV ₇ -V ₇ -(V ₇) _{ii} -ii ₇ -(V ₇) _v -V ₇ -I ₇	A _{7M} -D _{7M} -E ₇ -F ⁰ ₇ -Bm ₇ -B ₇ -E ₇ -A _{7M}
7. ii ₇ -ii ⁰ ₇ - bII ⁰ ₇ - I ₇	Am ₇ - A ⁰ ₇ -Ab ⁰ ₇ -G _{7M}
8. i-i ₂ -bVI ₇ -v-iv-V _{7,Sus4} -V ₇ -i	Gm-Gm/F-G/Eb-Dm-Cm-D7Sus4-D7-Gm
9. i ₇ -V ₆ -bIII _{4/3} -IV ₆ -bII _{4/3} -ii ⁰ ₇ -V ₇ -i ₇	Am ₇ -E/G ⁰ -C ₇ /G-D/F ⁰ -Bb ₇ /F-B ⁰ ₇ -E ₇ -Am ₇
10. (ii ₇ -V ₇)-V-(ii ⁰ ₇ -V ₇)-iv-(ii ₇ -V ₇)-bIII ₇ -ii ⁰ ₇ -V ₇ -i ₇	F ⁰ m ₇ -B ₇ -E _{7M} -E ⁰ ₇ -A ₇ -Dm _{7M} -Dm ₇ -G ₇ -C _{7M} -B ⁰ ₇ -E ₇ - Am ₇ .

Tabla 3. Progresiones comunes en algunas músicas populares

3. CAPITULO 3. LA IMPROVISACIÓN Y EL ACOMPAÑAMIENTO AL TECLADO

“El compositor, el creador musical, encuentra en las “formas abiertas” (open forms) un camino a estas necesidades. La improvisación como parámetro fundamental de estas estructuras es, a nuestro entender, suficientemente importante como para exigir un análisis que se ha negado, que no existe”.

Leo Brouwer.

3.1 IMPROVISACIÓN PENTATÓNICA MAYOR Y MENOR EN TECLAS NEGRAS

3.1.1 Ritmo: En 2/4, 4/4, 3/4, 3/8. Redonda, Blanca, negra y sus silencios.

3.1.2 Melodía: Gb,Ab,Bb,Db,Eb. Eje: Gb y Eb

3.1.3 Armonía: Un bajo o bloques 2 o 3 sonidos.

3.1.4 Forma: Pregunta: 4 compases y respuesta 4 compases.

3.1.5 Recursos (pp, p, mp,mf, f, ff), crescendo-diminuyendo, y articulaciones (Legato-Estacato). Improvisar con una, dos tres y cinco notas. Completación rítmico-melódica. Usar una posición fija con pulgar en Gb,Bb,Db y con desplazamientos.

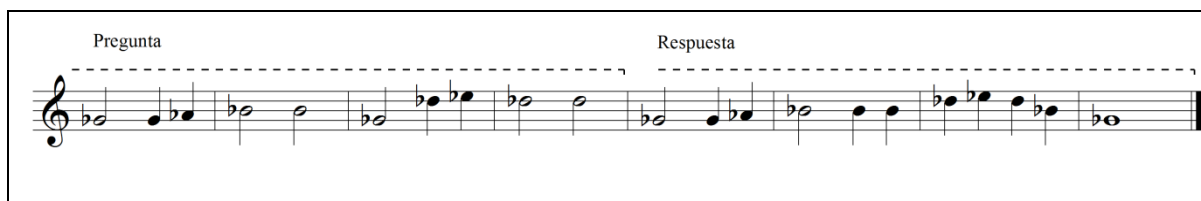


Figura 1. Frase pentatónica en 4/4



Figura 2. Frase pentatónica en 2/4



Figura 3. Frase pentatónica en 3/4

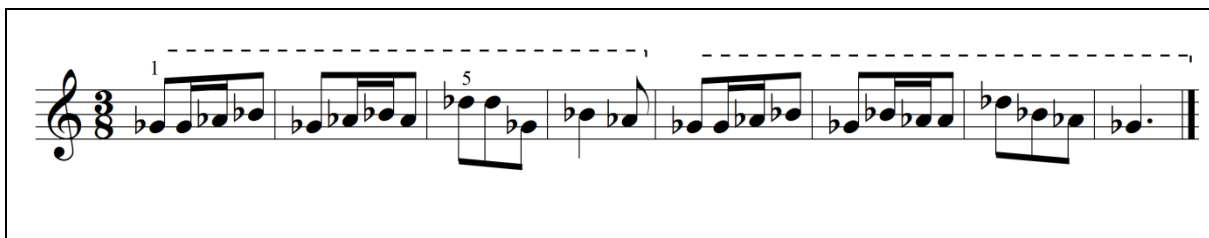


Figura 4. Frase pentatónica en 3/8

3.1.6 Ejercicios

Ejercicio 1. Cantar y luego tocar las melodías pentatónicas de los ejemplos (Fig.1,2,3,4).

Ejercicio 2. Inventar cuatro melodías pentatónicas usando las teclas negras, en los compases de 4/4, 2/4, 3/4 y 2/4.

Ejercicio 3. Completar los siguientes esquemas rítmicos y luego improvisar un diseño melódico en teclas negras.

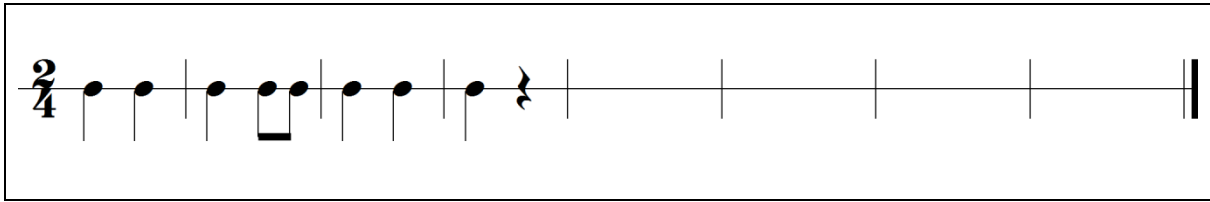


Figura 6a. Esquemas rítmicos para completar e improvisar

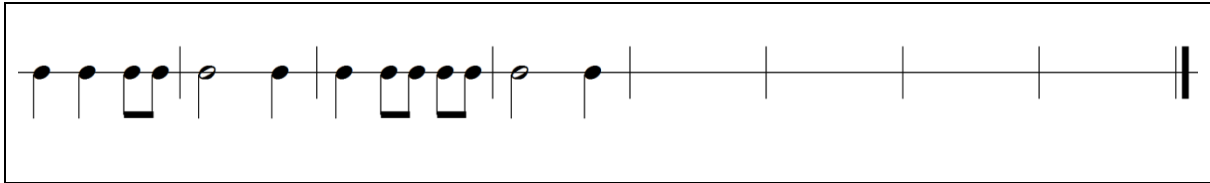


Figura 6b. Esquemas rítmicos para completar e improvisar

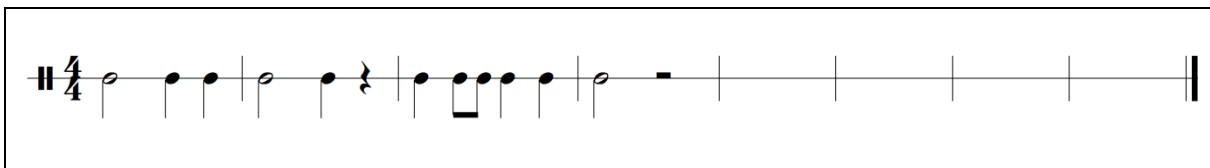


Figura 6c. Esquemas rítmicos para completar e improvisar

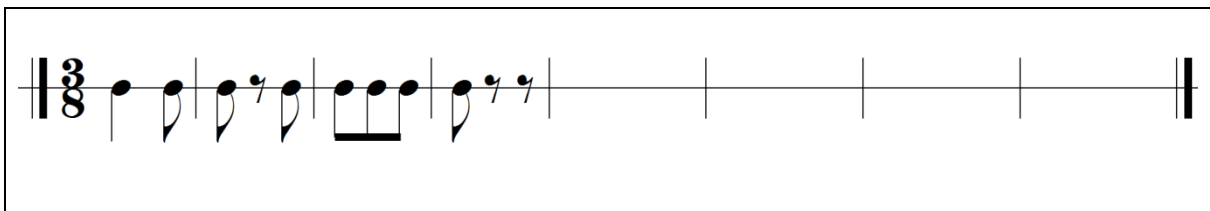


Figura 6d. Esquemas rítmicos para completar e improvisar

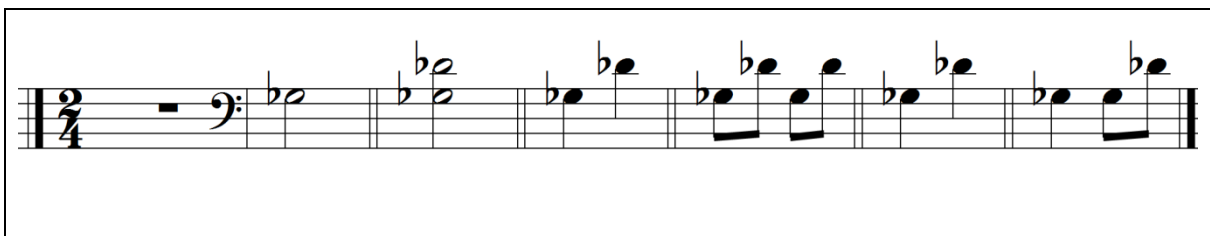


Figura 7a. Formas de acompañamiento 1

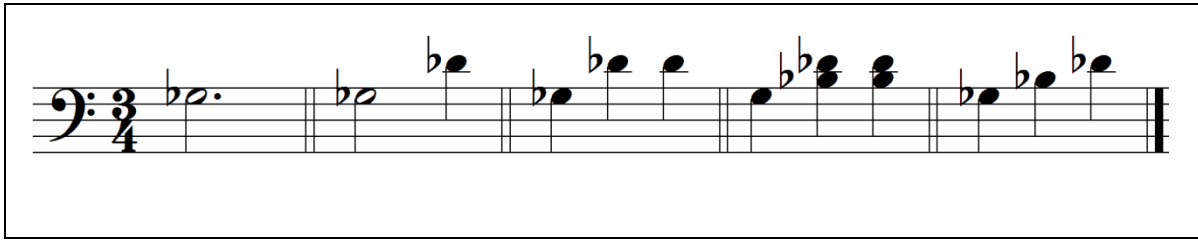


Figura 7b. Formas de acompañamiento 2

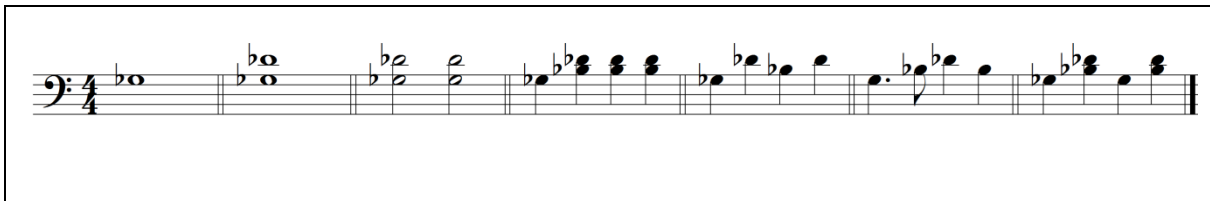


Figura 7c. Formas de acompañamiento 3

Ejercicio 4. Improvisar una melodía con mano derecha (M.D) en modo de pregunta-respuesta y acompañarla usando paulatinamente cada uno de los siguientes esquemas en mano izquierda (M.I). Ver (Fig.7a,7b,7c)

Nota: La respuesta debe contener una relación rítmica o melódica con la pregunta, a fin de establecer un diálogo coherente y musical.

3.2 IMPROVISACIÓN PENTATÓNICA MAYOR Y MENOR EN TECLAS BLANCAS

3.2.1 Ritmo: En 2/4, 4/4, 3/4. Marcha, fox, danza, habanera, vals, guabina, pasillo, criolla. Figuras a utilizar: Negra con puntillo, anacrusa, corcheas, sincopas.

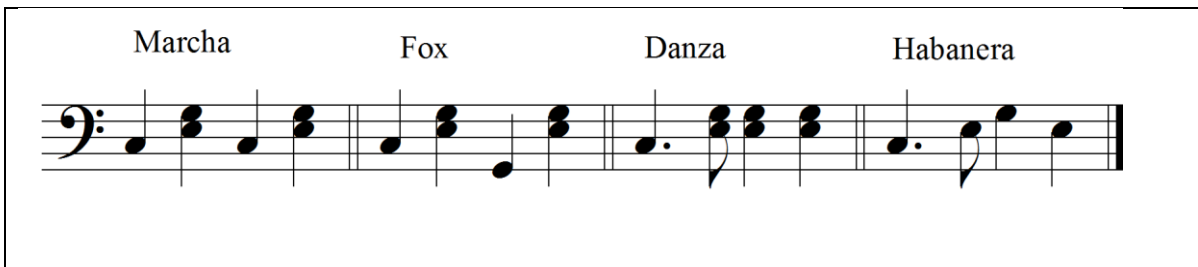


Figura 8a. Formas de acompañamiento en M.I. Marcha, fox, danza, habanera

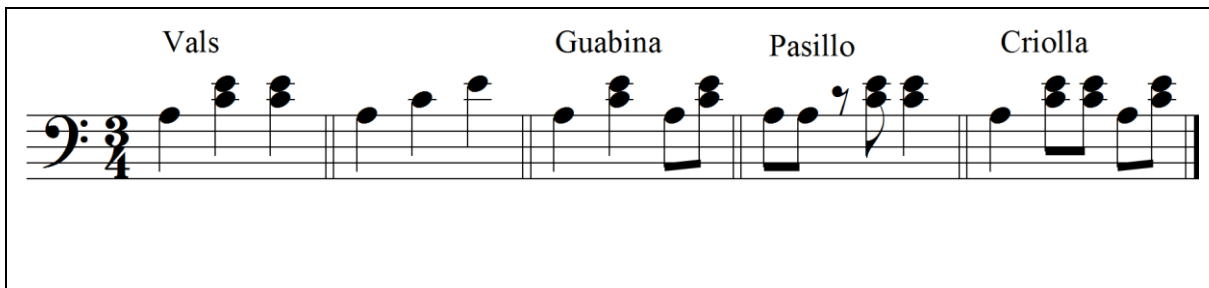


Figura 8b. Formas de acompañamiento en M.I. Vals, guabina, pasillo, criolla.

3.2.2 Melodía: Pentatónica mayor o menor: C, G, D, A, E

3.2.3 Armonía: Bloques de 2, 3 o 4 sonidos.

3.2.4 Forma: Pregunta 2 o 4 compases y respuesta 2 o 4 compases.

3.2.5 Recursos (pp, p, mp, mf, f, ff), crescendo-diminuyendo, y articulaciones (Legato-staccato).

3.2.6 Ejercicios

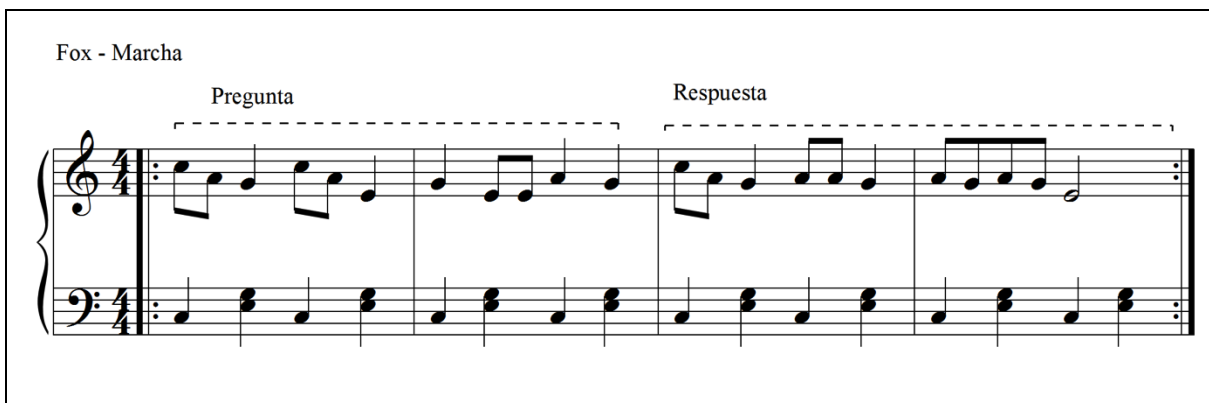


Figura 9. Ejemplo modelo para improvisar con M.I ritmo y M.D melodía

Realizar con M.I el acorde, M.D la melodía. Usar una posición fija y luego realizar desplazamientos en el instrumento.

Ejercicio 1. Improvisar completando la respuesta en dos o cuatro compases en ritmo de marcha y fox.

Ritmo: Marcha y Fox

Figura 10. Improvisación en marcha y fox

Ejercicio 2. Completar los compases en blanco y acompañar con ritmo de danza y habanera.

Figura 11. Improvisación en danza y habanera

Ejercicio 3. Completar los compases en blanco y acompañar con ritmo de Vals, pasillo, guabina y criolla.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different dance style. The first staff is labeled 'Vals' and shows a melody in 3/4 time. The second staff is labeled 'Guabina' and shows a melody in 3/4 time. The third staff is labeled 'Pasillo' and shows a melody in 3/4 time. The fourth staff is labeled 'Criolla' and shows a melody in 3/4 time. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 12. Improvisación en Vals, guabina, pasillos y criolla

3.3 ACOMPAÑAMIENTOS CON DOS MANOS CON DIFERENTES. RITMOS EN PENTATÓNICA MAYOR Y MENOR

3.3.1 Ritmo: En 2/4, 4/4: Marcha, fox, danza y habanera. En 3/4 vals, guabina, pasillo, criolla. Usar figuras en semicorcheas y sus subdivisiones, tresillos.

The image displays a musical score for accompaniment with two hands. The score is divided into four sections: Marcha, Fox, Danza, and Habanera. The first two sections (Marcha and Fox) are in 2/4 time, and the last two sections (Danza and Habanera) are in 4/4 time. The notation is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#).

Figura 13a. Acompañamiento con dos manos marcha, fox, danza y habanera

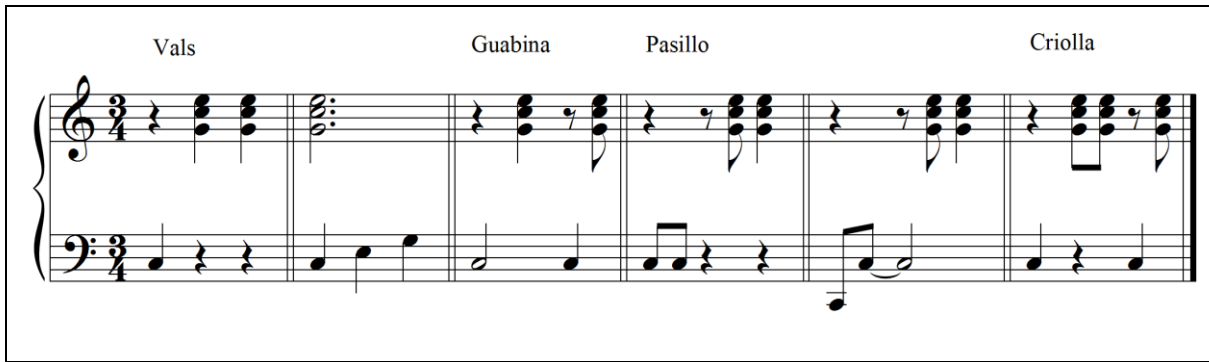


Figura 13b. Acompañamiento con dos manos Vals, guabina, pasillo y criolla

3.3.2 Melodía: Pentatónica mayor o menor: F-Bb-Eb-Ab.

3.3.3 Armonía: F-Bb-Eb-Ab. En Bloques 3 o 4 sonidos.

3.3.4 Forma: Pregunta: 2 o 4 compases y respuesta 2 o 4 compases.

3.3.5 Recursos (pp, p, mp,mf, f, ff), crescendo- disminuyendo, y articulaciones (Legato-Estacato).

3.3.6 Ejercicio: M.I bajo M.D.Acorde.

Ejercicio 1. Escribir en fa mayor una melodía para cada ritmo. Marcha-Fox, danza, habanera, vals, pasillo, guabina y criolla.

Ejercicio 2. Cantar y acompañar cada ejemplo del ejercicio uno así: Con M.I bajo M.D.acorde en fa mayor.

Ejercicio 3. Transportar cada ejemplo a Bb-Eb-Ab.

Ejercicio 4.Acompañar los ejemplos de otro estudiante en F,Bb-Eb-Ab.

3.4 IMPROVISACIÓN TONAL CON DIFERENTES RITMOS USADOS EN EL CLASICISMO Y MUSICAS POPULARES

3.4.1 Ritmo: En 2/4, 4/4, 3/4. Bajo de Alberti y otros esquemas. Ver anexo de acompañamientos.

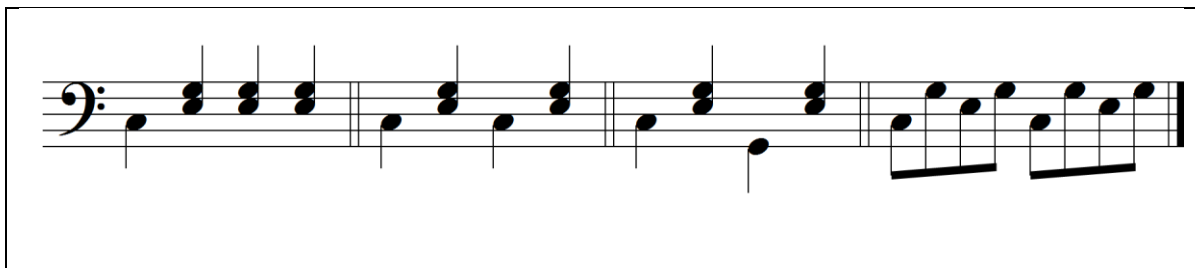


Figura 14a. Esquemas de acompañamientos en 4/4.



Figura 14b. Esquemas de acompañamientos en 3/4

3.4.2 Melodía: En mayor 1,3,5 y menor 1-b3-5. Posición melódica 5ta, 8va, 3ra. Usar el pentacordio mayor y menor. Escala mayor y menor (Natural y armónica). Usar cromatismos: Al inicio y final de una frase, para conectar los incisos y frases y para construir motivos.

3.4.2.1 Figuración melódica: Nota repetida (rp), nota de paso (p), nota de paso cromática (p.cr), anacrusa (ac), escapada (esc), cambiada (ca), cordal 7(co₇), bordada (b), anticipada(ant), Apoyante (ap). Apoyante cordal (ap.co), silencio retardante (sr), suspensión (susp) 4-3, 7-6, 9-8, 6-5.

3.4.3 Armonía: I, ii, ii°₆- IV, V₇ e inversiones, vi, bVI, iii, bIII, vii₆. Crear progresiones armónicas de 4 o 8 compases en diferentes tonalidades mayores y menores.

3.4.4 Forma: Binaria-ternaria. Usar subfrases de 2 o 4, y frases de 8 o 16 compases

3.4.5 Recursos (pp, p, mp,mf, f, ff), crescendo-diminuyendo, y articulaciones Legato-estacato. Uso de densidad, tesitura, duración variadas, timbre y silencio.

3.4.6 Ejercicios: M.I Acorde-M.D melodía. M.I Bajo-M.D acorde. Transportar y acompañar a otro estudiante en diferentes tonalidades. Tempo: negra 60.

3.4.7 Melodía acordizada, melodía sin acordización, melodía sobre acordización. Improvisación de acuerdo con pauta dadas o libre.

Improvisar basado en el siguiente modelo completando las notas faltantes en posición melódica de 5ta.

Completar

1. 2.

I V I V

Figura 15a. Improvisación 1-3-5 en I-V en pos.mel 5ta

Ejercicio 1. Improvisar basado en el siguiente modelo completando las notas faltantes en posición melódica de 8va:

1. 2.

Figura 15b. Improvisación 1-3-5 en I-V en pos.mel 8va

Completar

A musical score for a piece titled 'Completar'. The score is written for piano, with a grand staff consisting of a treble and a bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score begins with a repeat sign. The first measure of the first system contains a half note B-flat in the bass and a half note D in the treble. The second measure contains a half note E in the bass and a half note E in the treble. The third measure contains a half note F in the bass and a half note F in the treble. The fourth measure contains a half note G in the bass and a half note G in the treble. The fifth measure contains a half note A in the bass and a half note A in the treble. The sixth measure contains a half note B-flat in the bass and a half note B-flat in the treble. The seventh measure contains a half note C in the bass and a half note C in the treble. The eighth measure contains a half note D in the bass and a half note D in the treble. The ninth measure contains a half note E in the bass and a half note E in the treble. The tenth measure contains a half note F in the bass and a half note F in the treble. The eleventh measure contains a half note G in the bass and a half note G in the treble. The twelfth measure contains a half note A in the bass and a half note A in the treble. The thirteenth measure contains a half note B-flat in the bass and a half note B-flat in the treble. The fourteenth measure contains a half note C in the bass and a half note C in the treble. The fifteenth measure contains a half note D in the bass and a half note D in the treble. The sixteenth measure contains a half note E in the bass and a half note E in the treble. The seventeenth measure contains a half note F in the bass and a half note F in the treble. The eighteenth measure contains a half note G in the bass and a half note G in the treble. The nineteenth measure contains a half note A in the bass and a half note A in the treble. The twentieth measure contains a half note B-flat in the bass and a half note B-flat in the treble. The score ends with a double bar line.

Ejercicio 3. En posición melódica de 3ra I –V₇. Usar la escala Cm natural, melódica y armónica y notas de paso.

Completar

A musical score for a piece titled 'Completar'. The score is written for piano (indicated by a large curly brace on the left) and features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 4/4 time, as indicated by the '4' and '4' in the bottom right corner. The key signature is one flat (B-flat), indicated by a flat symbol on the B line of the bass staff. The score is divided into two sections, labeled '1.' and '2.', by a double bar line. Section 1 consists of four measures. In the first measure, the treble staff has a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, while the bass staff has a half note F4. In the second measure, the treble staff is empty and the bass staff has a half note G4. In the third measure, the treble staff is empty and the bass staff has a half note F4. In the fourth measure, the treble staff is empty and the bass staff has a half note E4. Section 2 consists of two measures. In the first measure, the treble staff has a half note G4 and the bass staff has a half note F4. In the second measure, the treble staff has a half note A4 and the bass staff has a half note G4. The score ends with a double bar line.

Ejercicio 4. En 4/4: improvisar motivos de cuatro compases usando la estructura I-I-V-V, I - V₇-V₇-I, I - I - V₆-V₆, I - I - V₆-V_{6/5}-I. Repetir cuatro veces la serie. Practicar el transporte en las siguientes tonalidades Eb-Cm, Ab-Fm.

161

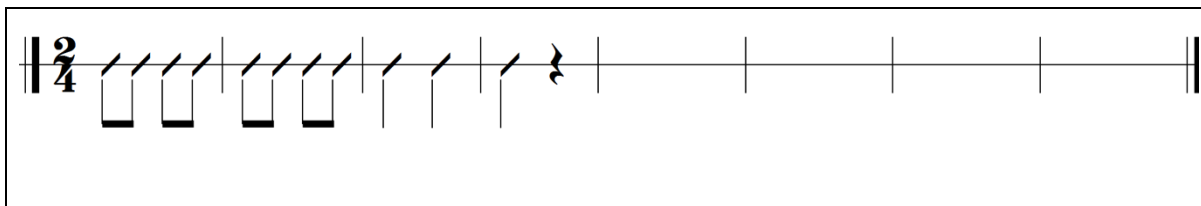


Figura 16a. Esquema rítmico para completar e improvisar 1

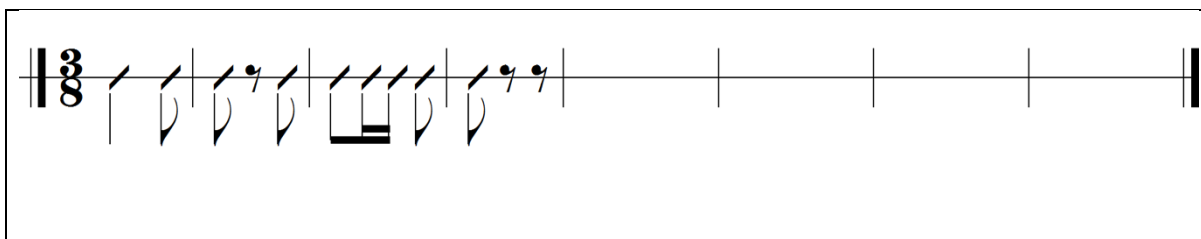


Figura 16b. Esquema rítmico para completar e improvisar 2

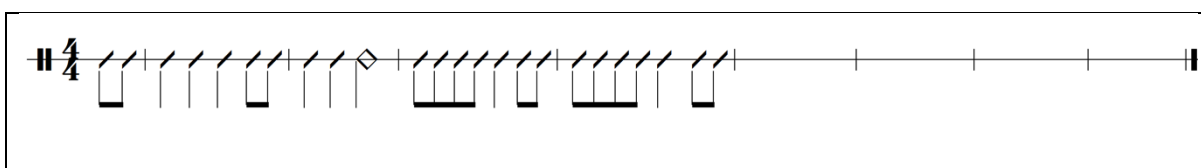


Figura 16c. Esquema rítmico para completar e improvisar 3

Ejercicio 6. Acompañar al compañero que improvisa una marcha o fox con el siguiente modelo de acompañamiento.

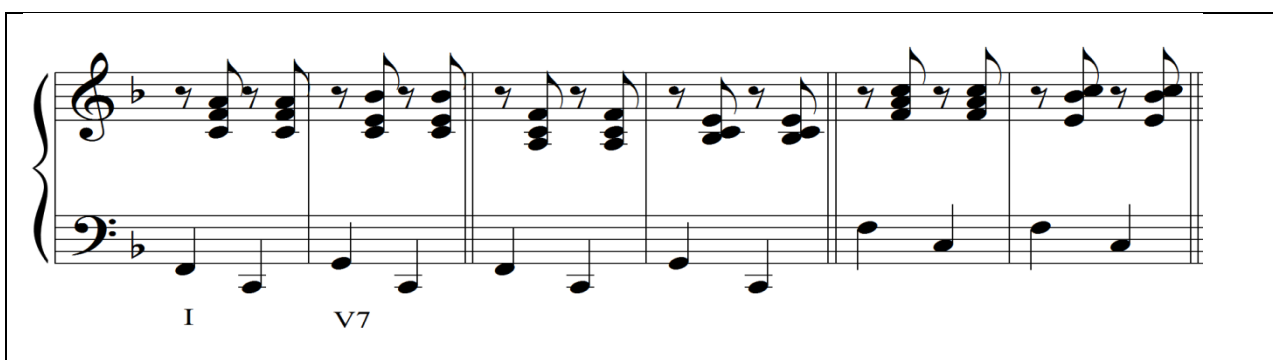


Figura 17a. Formas de acompañamientos en marcha, diferentes posiciones

Ejercicio 7. Con el esquema anterior, acompañar la siguiente canción:

Tengo una muñeca vestida de azul
Tradicional

Figura 17b.Tengo una muñeca vestida de azul

Ejercicio 8. Completar la frase a partir de los siguientes motivos propuestos. acordizar la melodía y luego acompañarla y improvisar. En la improvisación emplear diferentes figuraciones melódicas como: Repetida (rp), nota de paso (p) y paso cromática (p.cr) y anacrusa (ac). Ver capítulo de figuración.

A:

Figura 18a. Improvisación melódica a partir de un diseño 1

F:

Figura 18b.Improvisación melódica a partir de un diseño 2

G:

Figura 18c. Improvisación melódica a partir de un diseño 3

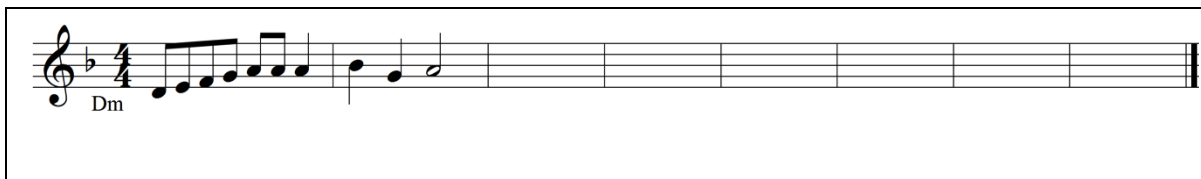


Figura 18d. Improvisación melódica a partir de un diseño 4

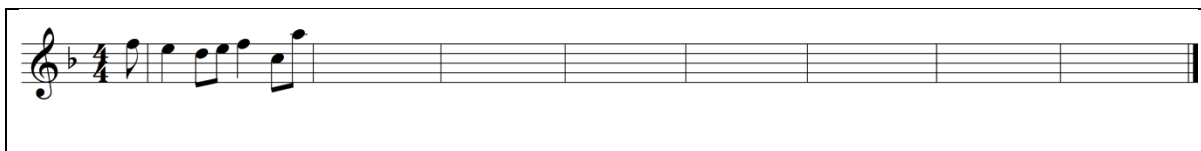


Figura 18e. Improvisación melódica a partir de un diseño 5

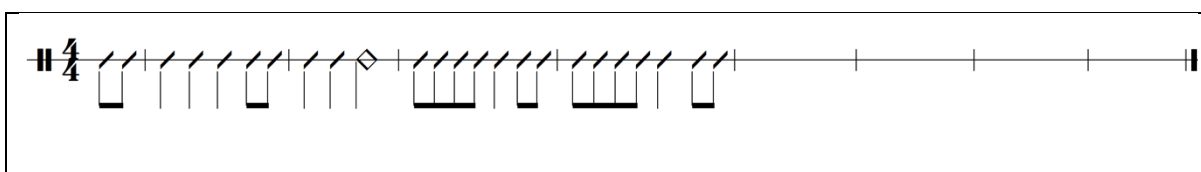


Figura 18f. Improvisación melódica a partir de un diseño 6

Figura 19a. Improvisación en I-IV-V-I. Ejercicio 1

Ejercicio 9. Basado en el ejemplo (Fig.19a) Improvisar usando notas del acorde y notas de paso, bordante superior y inferior.

Figura 19b. Improvisación en I-IV-V-I. Ejercicio 2

Ejercicio 10. Basado en el ejemplo (Fig.19b) improvisar usando notas del acorde , notas de paso diatónica y cromática, bordante superior y inferior, escapada.

Gm Cm D Gm

i iv V i

Figura 19c. Improvisación en I –IV-V-I. Ejercicio 3

Ejercicio 11. Basado en el ejemplo (Fig.19c) improvisar usando notas del acorde , notas de paso, escapada, cambiada y silencio retardante

F B $\flat$ C7 F

I IV V7 I

Figura 19d. Cadencia compuesta en sus tres posiciones melódicas en F.

I IV V7 I

Figura 19e. Improvisación en I –IV-V-I . Ejercicio 4

Ejercicio 12. Basado en el ejemplo (Fig.19d, 19e) improvisar usando notas del acorde, notas de paso, silencio retardante, anticipación, apoyante cordal, suspensiones 4-3, 7-6. Usar un acorde por compás en 2/4,3/4,4/4.

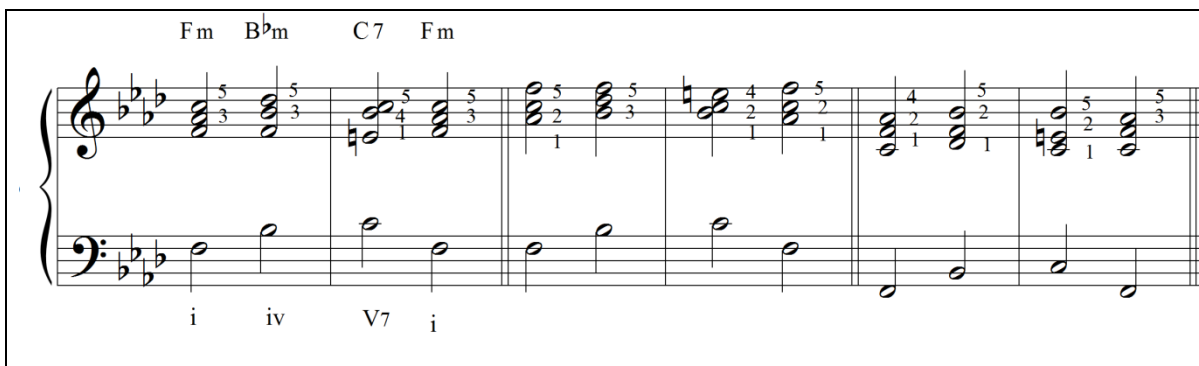


Figura 19f. Cadencia compuesta en sus tres posiciones melódicas en Fm.

Ejercicio 13. Basado en el ejemplo (Fig.19f) improvisar libremente usando diferentes figuraciones melódicas.

Sugerencias metodológicas sobre la improvisación:

1.Después de realizar los ejercicios anteriores, se pasa a improvisar usando acordes en redondas o blancas. La M.D continua improvisando melodías en las diferentes posiciones melódicas.

2. Luego improvisar haciendo el ritmo en la M.I Bajo de Alberti, marcha, danza y habanera, vals, guabina, criolla, pasillo u otros ritmos. Ver anexo

3. Los recursos melódicos a utilizarse son:

Notas del acorde M y m en sus tres posiciones melódicas, pentacordios M y m, figuración melódica, acordes en bloque, fragmentos de escalas, arpeggios, tríadas.

4. Improvisación grupal: alternar los papeles de acompañante o improvisador.

5. Tocar y transportar los ejemplos y ejercicios en diferentes tonalidades mayores y menores.

3.5 IMPROVISACIÓN SOBRE PEDALES Y DIVERSAS PROGRESIONES

3.5.1 Motivos basados en notas de la tríada.

Sinfonía 9, I. L.V. Beethoven

Figura 20. Motivo de la sinfonía 9, I de L.V Beethoven

Sinfonia 3, I L.V Beethoven

Figura 21. Motivo de la sinfonía 3, I de L.V Beethoven

Cuarteto de cuerdas 499 W.A. Mozart

Figura 22. Motivo del cuarteto de cuerdas 499, de W.A Mozart

Ejercicio 1. Crear tres frases usando notas de la tríada. Luego inventar un acompañamiento

Figura 23. Ejercicio de acompañamiento para la M.D con el acorde de tónica

Ejercicio 2. Crear un acompañamiento para la mano derecha sólo con el acorde de tónica. (Fig.23)

Ejercicio 3. Inventar una melodía para la mano izquierda y luego añadir un acompañamiento en mano derecha y viceversa.

Ejercicio 4. Completar los ejercicios rítmicos propuestos. Improvisar luego una melodía, después escribirla en el pentagrama y acordizarla. Luego inventar diversas formas de acompañamiento. Improvisar otros modelos en modo de pregunta – respuesta.

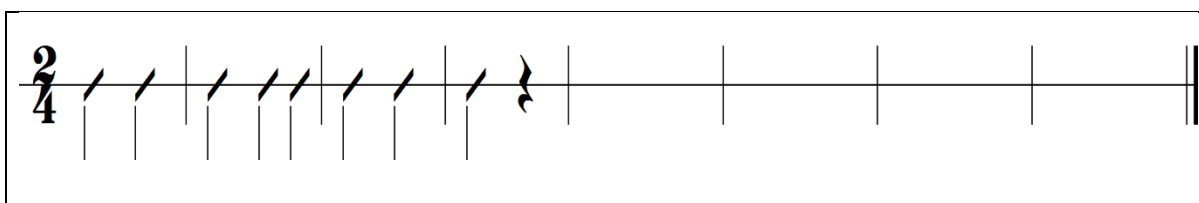


Figura 24a. Ejercicio de completación e improvisación rítmica y melódica 1

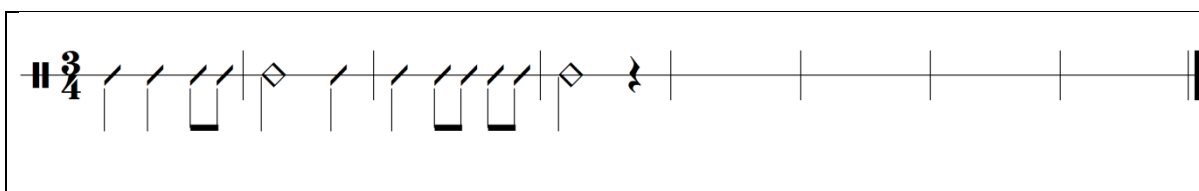


Figura 24b. Ejercicio de completación e improvisación rítmica y melódica 2

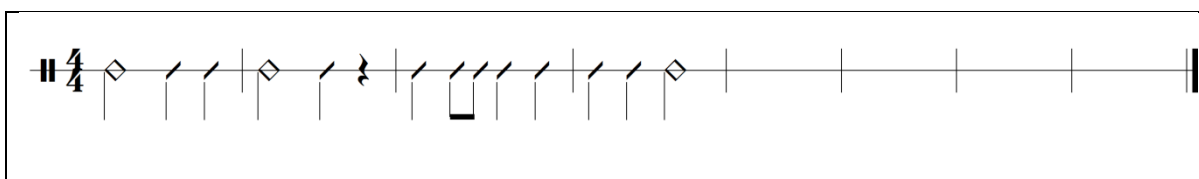


Figura 24c. Ejercicio de completación e improvisación rítmica y melódica 3

3.5.1.2 Motivos con acordes o con llamados de trompeta o corno.

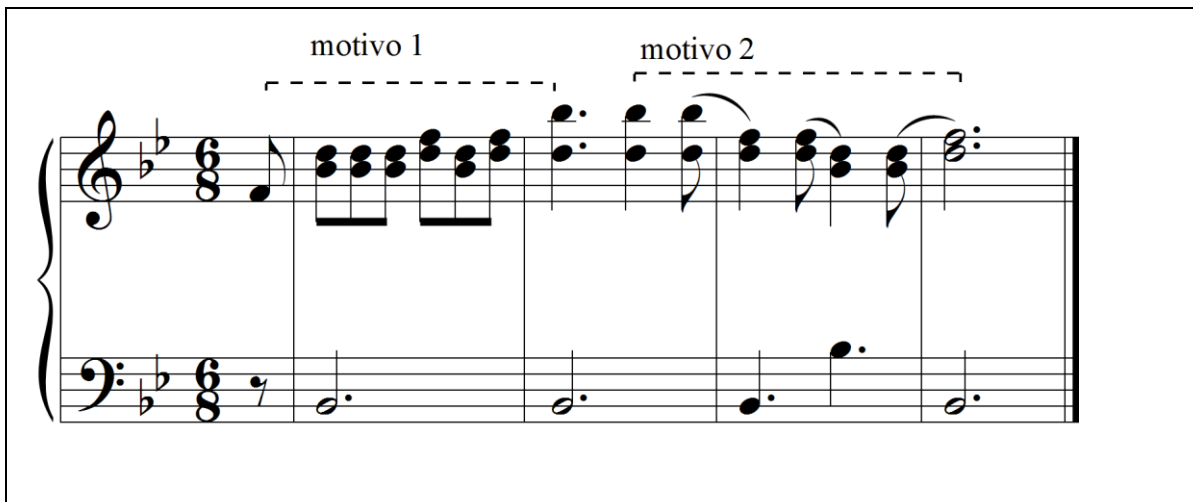


Figura 25a. Ejemplo de motivos con acordes 1



Figura 25b. Ejemplo de motivos con acordes 2

Ejercicio 1. Completar en ocho compases los ejemplos (Fig.25a,25b).

Ejercicio 2. Inventar 4 nuevas frases sólo con notas del acorde.

Ejercicio 3. Crear frases de 8 y 16 compases a partir de motivos con un acorde mayor y menor en 4/4 y 3/4 con blancas, negras y redondas y sus silencios.

3.5.3 Notas del acorde, arpeggios y notas de paso

Op.599, Ejemplo 20.

Carl Czerny.
Adap. Héctor H Echeverri P

I V₄/₃ I I I V₆/₅ I V₄/₃ I I V₆/₅ I

Figura 26. Ejemplo con notas del acorde y arpeggios en Czerny o.p 599, 20

Arabesca

F. Burgmuller

p

Cresc

Figura 27. Notas de paso en pentacordios . Arabesca de F. Burgmuller

C Czerny Op.599, 19.

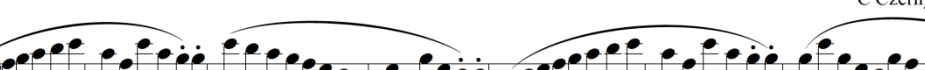


Figura 28.Ejemplo de escala y notas del acorde en Czerny o.p 599,19

Ejercicio 2. Improvisar según los parámetros propuestos en los ejemplos (Fig.26,27,28).

Ejercicio 3. Improvisar en 4/4 en G y Em basado en la siguiente progresión:

I	V _{4/3}	V _{6/5}	I	I	ii ₆	I _{6/4} V ₇	I
i	V _{4/3}	V _{6/5}	i	i	ii° ₆	i _{6/4} V ₇	i

Tabla 1. Ejercicio de creación a partir de una progresión armónica 1

Ejercicio 3. En 3/4 improvisar basado en la siguiente progresión:

I	i	iv _{6/4}	i	bIII _{6/4}	(V ₇)	(V ₇)	bIII	i	iv _{6/4}	V _{6/5}	I
---	---	-------------------	---	---------------------	-------------------	-------------------	------	---	-------------------	------------------	---

Tabla 2. Ejercicio de creación a partir de una progresión armónica 2

Ejercicio 3. En 6/8 improvisar en D, según la progresión propuesta:

I-	V ₆	V _{6/5}	I	I	Vi	(V _{4/3})	V
I-	V ₆	V _{6/5}	I	(V ₇)	IV	I _{6/4} -V ₇	I

Tabla 3. Ejercicio de creación a partir de una progresión armónica 3

3.5.4 Uso de un solo acorde

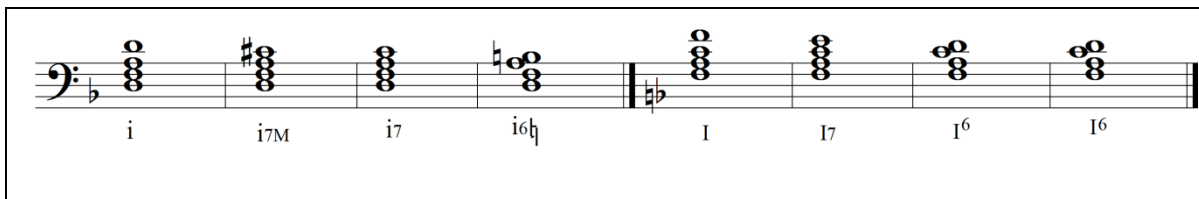


Figura 29a. Esquema armónico con un solo acorde 1



Figura 29b. Esquema armónico con un solo acorde con ritmos variados

Ejercicio 1. Improvisar una melodía basado en la armonía del ejemplo (Fig.29a)

Ejercicio 2. Inventar otras melodías y acompañamientos y transportar a G, Em, Ab, Fm. (Fig.29b)

Usar los recursos melódicos como fragmentos de escalas, tríadas con sus inversiones, variación rítmica y melódica.

3.5.5 Notas pedales en tónica

Ejercicio 1. En 4/4 y Dm: Improvisar libremente una melodía según esta progresión

I	i	iv/i	i	V/i	I	vii° ₇ /i	I
---	---	------	---	-----	---	----------------------	---

Tabla 4. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 1

Ejercicio 2. En 3/4 y A. Escribir el cifrado literal numérico e improvisar libremente dos melodías una con notas largas y otra usando semicorcheas y sus subdivisiones. Ver tabla 5

I	I _{5#}	IV _{6/4}	iv _{6/4}	I	#ii ^o ₂	I	I
---	-----------------	-------------------	-------------------	---	-------------------------------	---	---

Tabla 5. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 2

Ejercicio 3. En 2/4 en Bb y Bm. Improvisar libremente una melodía según la progresión siguiente:

I	vi ₆	IV _{6/4}	ii ₂	I ₇	vi _{6/5}	IV _{4/3}	II ₂	#ii ^o ₂	I
i	bVI ₆	iv _{6/4}	ii ^o ₂	i ₇	bVI _{6/5}	iv _{4/3}	ii ^o ₂	#ii ^o ₂	i

Tabla 6. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 3

Lento

Figura 30a. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 1

Ejercicio 4. Realizar una improvisación grupal, alternando el acompañamiento y la improvisación.(Fig.30a)

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in C major, 4/4 time, marked 'Lento'. The second system is in Bb major, 4/4 time, also marked 'Lento'. Both systems feature a steady bass line of half notes and a treble staff with chords and moving lines.

Figura 30b. Ejercicio con acordes en pedales de tónica 2

Ejercicio 5. Realizar una improvisación colectiva en ritmo lento realizando una melodía libremente mientras otro compañero hace el acompañamiento. Luego el improvisador pasa a hacer el acompañamiento.(Ejemplo Fig.30b)

3.5.6 Nota pedal en dominante.

Ejercicio 1. En 6/8 y E: Improvisar sobre la siguiente progresión

I/v	V	V ₇	I _{6/4}	vi ₂	(vii° ₇)	V ₇	I
-----	---	----------------	------------------	-----------------	----------------------	----------------	---

Tabla 7. Ejercicio con acordes en pedales de dominante 1

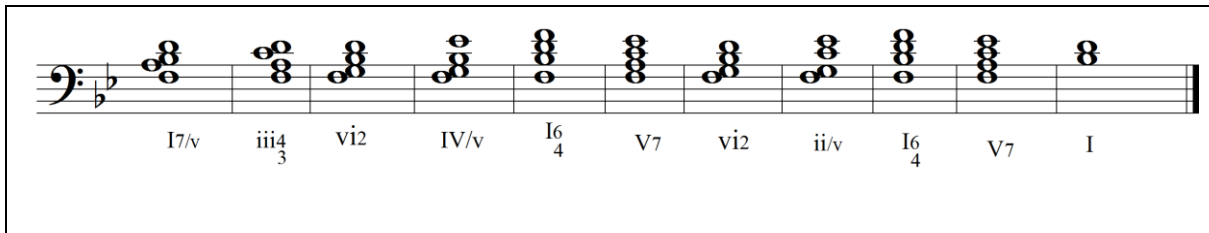


Figura 31a. Ejercicio con acordes en pedales de dominante 2

Ejercicio 2. En 4/8 y Bb. Crear una línea melódica de interés melódico. (Fig.31a)

Pedal de dominante

Figura 31b. Ejercicio con acordes en pedales de dominante 3

Ejercicio 3. Realizar una improvisación colectiva en ritmo lento improvisando una melodía libremente mientras otro compañero realiza el acompañamiento. Luego el improvisador pasa a ser el acompañamiento. (Fig.31b)

3.5.7 Progresiones I, IV,V7,Vii°6

Ejercicio 1. Improvisar en la siguiente estructura armónica:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
I	I	V ₆	I	I	I	V ₇	I	I	V	V	I	I	I	V ₇	I

Tabla 8. Ejercicio de Improvisación basado en una estructura armónica 1

Ejercicio 2. Completar la armonía y crear tres improvisaciones basadas en el siguiente motivo y terminar en una semicadencia al V.

Figura 32. Ejercicio de improvisación a partir de un diseño propuesto

Ejercicio 4. Basado en la siguiente progresión armónica, improvisar en Ab y Gm

I	IV	V	I	vi	ii ₆	V	I
I	iv	V	i	bVI	ii° ₆	V ₇	I

Tabla 9. Ejercicio de Improvisación basado en una estructura armónica 2

Figura 33. Ejercicio de Improvisación con diferentes acompañamientos

Ejercicio 5: Transportar a Db, Ab, E e improvisar libremente mientras se realiza el acompañamiento en los ejemplos (Fig.33)

3.5.8 Progresiones (V₇)-IV, vii°₇/v

Ejercicio 1. Improvisar una melodía cantabile sobre la siguiente progresión en ritmo de bolero



Figura 34. Ejercicio de improvisación en bolero

Ejercicio 2. Inventar una melodía y su acompañamiento de acuerdo con la progresión propuesta. Transportar a G, B, F#.(Tabla 10)

I	iii	(V _{6/5})	Vi	(V _{6/5})	ii	ii ₆	(vii° ₇)	V	V ₇
---	-----	---------------------	----	---------------------	----	-----------------	----------------------	---	----------------

Tabla 10. Ejercicio de Improvisación basado en una estructura armónica 3

Ejercicio 3. Improvisar libremente usando diversas figuraciones melódicas, creando 4 versiones diferentes.



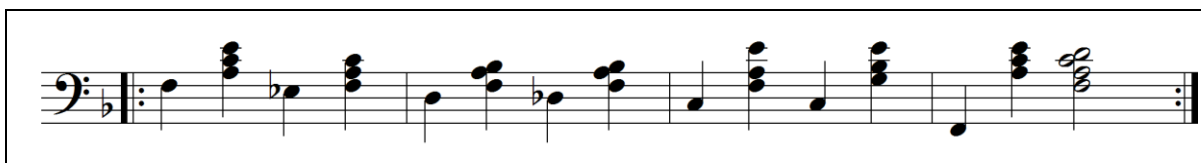
Figura 35. Ejercicio de Improvisación a partir de un acompañamiento 1

Ejercicio 4. Crear una melodía y su acompañamiento de acuerdo con la siguiente progresión propuesta. Transportar a Bb, A, D.

I	V ₆	vi	iii ₆	IV	I ₆	V _{4/3}	I
---	----------------	----	------------------	----	----------------	------------------	---

Tabla 11. Ejercicio de Improvisación basado en una estructura armónica 4

Ejercicio 5. Analizar la armonía propuesta y luego improvisar.

**Tabla 36.** Ejercicio de Improvisación a partir de un acompañamiento 2

Ejercicio 6. Inventar dos melodías y su acompañamiento de acuerdo con la progresión siguiente. Transportar posteriormente a F, A, C#.

I	(V ₂)	IV _{6/5} iv _{6/5}	I _{4/3} V ₇	I ₇ I ₆
---	-------------------	-------------------------------------	---------------------------------	-------------------------------

Tabla 12. Ejercicio de Improvisación basado en una estructura armónica 4

Ejercicio 7.Improvisar realizando el acompañamiento con bajo de Alberti. (Fig 37)

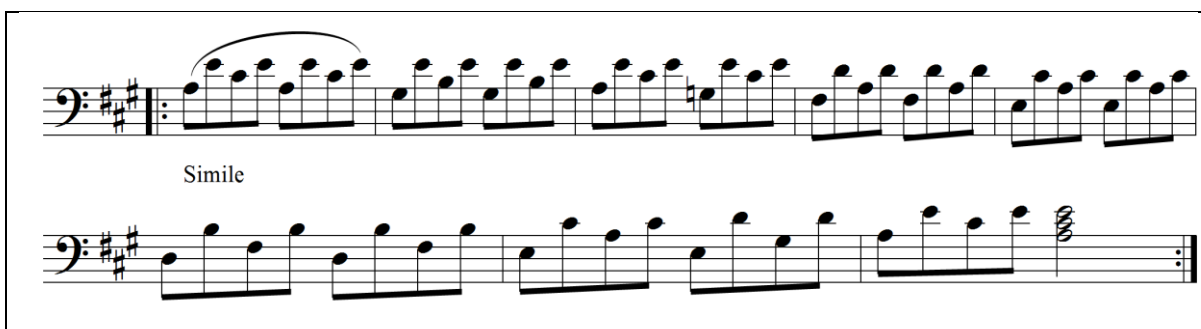


Figura 37. Ejercicio de Improvisación a partir de un acompañamiento 3

Ejercicio 8. Inventar una melodía con su acompañamiento de acuerdo con la progresión propuesta. Transportar libremente a tres tonalidades diferentes.

I	V ₆	I (V ₂)	IV ₆	I _{6/4}	ii ₆	I _{6/4} V ₇	I
---	----------------	---------------------	-----------------	------------------	-----------------	---------------------------------	---

Tabla 13. Ejercicio de Improvisación basado en una estructura armónica 5

3.5.9 Progresiones I₇ - iii₇ - #ii^o₇ - ii₇ - vii^o_{6/5,b3} - I₇

Ejercicio 1. Crear una melodía basada en la siguiente progresión. Realizar cuatro repeticiones de la sucesión armónica. Luego transportar a Eb, E, F



Figura 38. Ejercicio de improvisación con I₇ - iii₇ - #ii^o₇ - ii₇ - vii^o_{6/5,b3} - I₇

Vaemos ahora, el ejercicio (Fig.38) con cifrado Weberiano

I ₇	iii ₇	#ii ^o ₇	ii ₇	vii ^o _{6/5,b3}	I ₇
----------------	------------------	-------------------------------	-----------------	------------------------------------	----------------

Tabla 14. Ejercicio de Improvisación basado en una estructura armónica 6

11.5.10 Progresión ii₇-V₇-I₇-I₇

Ejercicio 1. Improvisar usando la escala C mayor y la lidia. Luego transportar el ejercicio a todas las tonalidades mayores usando en círculo de cuartas C-F-Bb-Eb, etc.

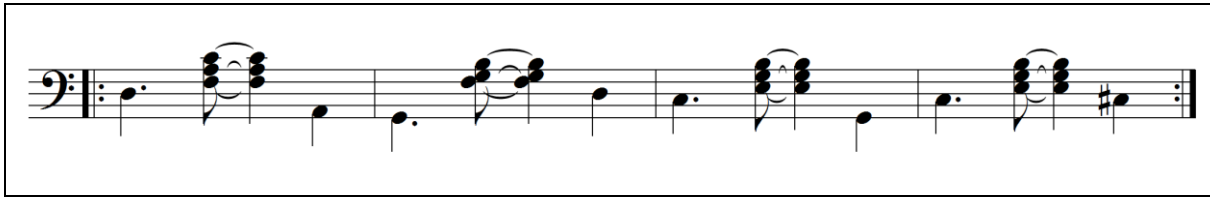


Figura 39.Progresión ii₇-V₇-I₇-I₇ en M.I

Ejercicio 2. Con ii₇-V₇-I₇-I₇ y ii⁰₇-V₇-i₇-i₇ en mayor y menor respectivamente, improvisar con las figuras Blancas y negras, corcheas usando la escala pentatónica mayor y menor en F, G D en forma de pregunta y respuesta.(Fig.39)

Con la misma progresión en mayor usar escala del ii grado, escala del v, escala del I grado.Igualmente, con la misma progresión en menor usar escala del ii^o, escala del V, escala del i dórico.

Nota: Al tocar las escalas en ritmo de corcheas usar estilo “Swing”.

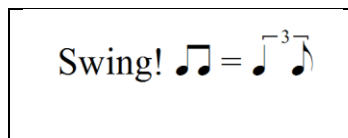


Tabla 15. Escritura en el swing

3.5.11 Progresión ii₇-V₇-I₇en Solar- Miles Davis

Solar Miles Davis

5

9

Figura 40. Progresión ii₇-V₇-I₇ en Solar- Miles Davis

Aspectos metodológicos para el aprendizaje de las piezas propuestas en el manual:

1. Solfear el ritmo de la melodía
2. Tocar la melodía y aprendérsela de memoria.
3. Cantar la melodía y tenerla presente siempre en la mente
4. Tocar el bajo
5. Tocar sólo la melodía con el bajo
6. Apréndase el acompañamiento completo y tóquelo de memoria
7. Tocar la pieza completa tres veces de memoria
8. Improvisar con el acompañamiento propuesto, de acuerdo con los siguientes recursos escalísticos:

EJE	ESCALA
F _{7M}	F pentatónica mayor, jónica, lidia, pentatónica menor que empieza en d. Ahora en Blues sobre d.
E _{b7M}	E _b pentatónica mayor, Jónica, lidia, pentatónica menor empezando en C, Blues empezando en la nota C
D _{b7M}	D _b pentatónica mayor, Jónica, lidia, pentatónica menor empezando en B _b , Blues empezando en la nota B _b

Tabla 16. Recursos escalísticos para improvisar en “Solar” de M Davis

The image displays four musical scales on a single staff with a bass clef. The scales are arranged in two rows of two. The first row contains 'Pentatónica mayor' (F major pentatonic: F, A, C, E, G) and 'Lidia' (F major with raised 4th: F, A, C, F#, G). The second row contains 'Pentatónica menor' (F minor pentatonic: F, A, B, D, E) and 'Blues' (F minor blues: F, A, B, D, E, F#). Each scale is shown in two measures, separated by a double bar line.

Tabla 17. Escala pentatónica en F y D, Escala lidia y blues

3.5.12 I₇-vi₇-ii₇-V₇, Bolero: Reloj. R Cantoral.

Reloj Roberto Cantoral

Cantabile

7

12

Figura 41. Acompañamientos del bolero: Reloj. R Cantoral.

En el ejemplo (Fig.41), están abordadas varias formas de acompañamiento en el estilo de bolero. Téngalas en cuenta para realizar la improvisación.

Ejercicio 1. Improvisar una nueva melodía en estilo bolero, basada en la progresión I₇-vi₇-ii₇-V₇

3.5.13 El Blues. Blues en F J. Aebersold. Escala blues, pentatónica mayor y menor.

NOTA: Los paréntesis significan que es un V_7 o el ii_7-V_7 del acorde que le sigue.

I_7	IV_7	I_7	(ii_7-V_7)
IV_7	IV_7	I_7	$(ii^\theta_7-V_7)$
ii_7	V_7	$iii_7-(V_7)$	ii_7-V_7

Tabla 18. Esquema básico armónico del Blues .

Blues en F J. Aebersold

The musical score is for a blues piece in F major, 4/4 time. It is divided into two systems. The first system contains 7 measures. The second system begins at measure 8 and contains 5 measures. The notation shows piano accompaniment with chords and melodic lines in both the treble and bass staves. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

Figura 42a. Acompañamiento 1. Blues en F J. Aebersold.

Blues en F

J. Aebersold

Figura 42b. Acompañamiento 2. Blues en F J. Aebersold.

Recursos de improvisación: Escalas

Pentatónica mayor	F:1	G:2	A:1	C:2	D:3	F:5	
Digitación	1	2	1	2	3	5	
Pentatónica menor	D	F	G	A	C	D	F
Digitación	1	2	3	1	2	3	5

Blues F	F	Ab	Bb	B	C	Eb	F
Digitación	1	2	3	1	2	3	5
Blues D	D	F	G	G#	A	C	D
Digitación	1	2	3	4	1	2	3

Tabla 19. Recursos de improvisación escalas en Blues en F de J Aebersold

Ejercicio 1 . Tocar la melodía con cada uno de los acompañamientos.

Ejercicio 2. Improvisar de acuerdo con los recursos escalísticos indicados. Luego improvisar libremente.

3.6 IMPROVISACIÓN INDIVIDUAL, GRUPAL Y ACOMPAÑAMIENTOS

A continuación presentaré obras de diversos géneros. Cada obra se abordará de la siguiente manera:

1. Cantar la melodía y luego cante con el texto
2. Tocar la melodía
3. Tocar la melodía y tocar el acorde en bloque
4. Tocar la melodía con su acompañamiento de acuerdo al género o estilo indicado. Ver anexo de formas de acompañamiento
5. Analizar los incisos y frases. Luego toque el inciso o la frase pregunta- e improvise una respuesta. Después, improvisar el inciso o frase pregunta y tocar la respuesta indicada.
6. Improvisar libremente
7. Tocar el acompañamiento con ambas manos y cantar la canción. Luego improvise una melodía diferente

8. Tocar el acompañamiento mientras su compañero canta la canción y luego improvisa una melodía basada en la armonía propuesta por la pieza

3.6.1 Ritmo en 2/4y 4/4

3.6.1.1 Fox: Besos y cerezas Julio Chaidez

Besos y cerezas
Marcha

E Uranga

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. Chords G and D7 are indicated above the staff. The second staff starts at measure 9 and includes a first ending bracket. The third staff starts at measure 17 and includes a second ending bracket. The fourth staff starts at measure 26 and includes both first and second ending brackets. The score concludes with a double bar line.

Figura 43. Fox: Besos y cerezas Julio Chaidez

3.6.1.2 Marcha de la suite Cascanueces P I Chaikovsky

Marcha Suite Cascanueces

P.I Tchaikovsky
Adap: Héctor Echeverri P

G Em Bm Em G Em Bm Em

Am D7 G Em B7 Em Am A7 D

G Em Bm Em G Em Bm Em

Am D7 Bm Em Am Bm Am D7 G

Figura 44.Marcha de la suite Cascanueces P I Chaikovsky

3.6.1.3 Danza Húngara 5, J Brahms

Danza Húngara

J. Brahms
Adap: Héctor E

Figura 45. Danza Húngara 5 J Brahms

11.6.1.4 Danza: Negrita- Luis Dueñas Perilla.

Negrita
Danza

Luis Dueñas Perilla

Ne gri ta tu vi nis teen la no che de mia mar go pe sar tu lle gas tea mi

vi da y bo rras te la he ri da de mi pe na le tal lai lu sión de mi vi da es a mar te no más

im plo rar te el con zue lo el ca lor y el en sue ño que ja más pu de ha llar se pa rar nos hoy quie re

el des ti no a los dos un a pe na me brin da es ta se pa ra ción hoy tea le jas de mi

hoy se va mii lu sión y to does a mar gu u ra pa ra mi co ra zón

Figura 46. Danza: Negrita- Luis Dueñas Perilla.

3.6.1.5 Danza de J.A Rey M

Danza

J A Rey

E^b B^b/F C^m C^m/B^b

$F^{\flat}7/A^b$ E^b/G $F^{\sharp}7$ $F7$ B^b7 E^b

Figura 47. Danza de J.A Rey M

3.6.1.6 Bolero: Inolvidable- J Gutiérrez

Inolvidable: Bolero Julio Gutiérrez

Em^7 $\text{F}\sharp^\flat$ B^7 Em^7 Em^6 $\text{B}^\flat$

En la vi da hay a mores que nunca pueden ol vi dar sen im bo rra bles momentos que
 sa do o tras vo cas bus can do nue vas ansie da des yo tros bra zos ex tra ños me es

E^7 Am^7 $\text{B}^\flat$ C^7 $\text{F}\sharp^\flat$ B^7

6 siem pre guar da el co ra zón por quea que llo que un día nos hi zo tem blar de a le
 tre chan lle nos demo ci ón pe ro so lo con si guen ha cer me re cor dar los

Em^7 Em/D C^7M $\text{F}\sharp^\flat$ $\text{F}\sharp^7$

11 grí a es men ti ra que hoy pue da ol vi dar se con un nue vo a

B^7sus^4 B^7 $\text{B}^7(5\sharp)$ Em^7 C^7M G^7M $\text{F}\sharp^\flat$ B^7 Em^7

15 mor he be tu yos quei nol vi da ble men te vi vi rás en mi

Figura 48. Bolero: Inolvidable- J Gutiérrez

3.6.1.7 Bolero Tres palabras- O Farrés

Oswaldo Farrés Tres palabras Adaptación: Héctor H Echeverri P

Voz

Piano

Pno.

13

1.

2.

1.

2.

Figura 49. Bolero Tres palabras- O Farrés

3.6.2 Ritmos en 3/4

3.6.2.1 Vals Pueblito viejo- José A Morales.

Pueblito Viejo J. A Morales

Chords: Dm7, D7, Gm7, Gm/F, A7/E, Dm, D, D7, Gm7, Gm7, C7, F7M, Bb7M, E^b7, A7, Dm7, Em7, A7, D7M, D7M, Em6, F#m7, G7M, D/F#, F°7, Em7, A7, Em7, A7, Em7, A7, Em6, A7, D7M, D7M, D6, D7M, D6, D, D7, G6, Gm7, D7M, C7, B7, E7, A7, D7M.

Figura 50.Vals Pueblito viejo- José A Morales.

3.6.2.2 Vals de las flores- P.I Tchaikovsky.

Vals de las Flores P.I Chaikovsky

Figura 51.Vals de las flores- P.I Tchaikovsky.

3.6.2.3 Guabina: La mariposa- Leonor Buenaventura.

La mariposa: Guabina Leonor Buenaventura

Figura 52.Guabina: La mariposa- Leonor Buenaventura.

10.6.2.4 Guabina Los guaduales Jorge Villamil

Los Guaduales Jorge Villamil

Dm A7 Dm Dm

Llo ran llo ran los gua dua les por que tam bien tie nen

7 Dm C7 F Gm

al ma y los he vis to llo ran do y los he vis to llo

13 Dm A7 Dm 1.

ran do cuan do en las tar des los es tre me ceel vien toen los va lles

17 D D Em A7

va lles Tam bién los he vis to a legres en tre la za dos mi rar se al rí o dan zar al agre ste

25 G A7 D D F#m

can to que dan las mir las y las cí ga rras en vuel tos en pol va re das que se le van tan en los ca

32 Em A7 D 1.

mi nos ca mi nos que zo tael vien to al pa soa le gre del cam pe si no

39 D G D A7 D G D A7 D 2.

si no y todos va mos can tando o llo ran do por la vi da so mos co mo los gua dua les a la ver a del ca mi no

Figura 53.Guabina Los guaduales Jorge Villamil

3.6.2.5 Criolla: Noches de Cartagena- J R Echavarría

Noches de Cartagena Jaime R Echavarría

The musical score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of five staves of music. The lyrics are in Spanish and describe the atmosphere of a night in Cartagena. Chords are indicated above the notes.

Chords: F, C, F, C7, F, F, F#, Gm, D7, Gm, C, C, C(5#), F, F, C, F, D7, Gm, Bbm, C7, F, D7, Gm, C7, Am, D7, Bbm, C, F, D7, Gm, C7, F.

Lyrics:

Noches de Car ta ge na que fas ci nan con el sua ve ru mor que tie ne el mar
don de la bri sa cá li da mur mu ra to dau na se re na ta tro pi cal
Allí es don de qui sie ra es tar con ti go con la lu nay laa re na ye se mar
y que jue gue la bri sa con tu pe lo y las o las te ven gan a arru llar _____ No ches de Car ta
ge na tan di vi nas lin do rin cón Ca ri be y co lo nial

Figura 54. Criolla: Noches de Cartagena- J R Echavarría

3.6.2.6 Pasillo: Te extraño-Luis Uribe Bueno.

Te extraño- Pasillo Canción Luis Uribe Bueno

8 17 25

1. 2.

Figura 55. Pasillo: Te extraño-Luis Uribe Bueno.

3.6.2.7 Pasillo: Señora María Rosa

María Rosa- Pasillo Efraín Orozco

por a qui voy lle gan do se ño ra ma ría Ro sa me vi ne ma dru

gan do el al baes ta llu vio sa la in dia meha de ja do no vol ve raa la

cho za va ya dán do meun tra go se ño ra Ma ría Ro sa

Figura 56. Pasillo: Señora María Rosa

3.6.2.8 Torbellino: Tiplecito de mi vida A Wills

Tiplecito de mi vida A. Wills

Intro: G C D7 G C

Ti ple ci to de mi vi da pe da zo de mis mon ta

D7

ñas co mo sue nan de sen ti das co mo sue nan de sen ti das tus no tas en tie rraes tra ña

y co mo ri man de bi en tus cro má ti cas es ca las con el go

tear de millan to con el go tear de millan to so bre tu bru ñi da ca ja so bre tu bru ñi da ca ja

Figura 57. Torbellino: Tiplecito de mi vida A Wills

3.6.2.9 Torbellino en F de J. A Rey

Torbellino

Jesus A Rey M

Figura 58. Torbellino en F de J. A Rey

3.6.2.10 Joropo: Ay si, si

Ay, si si-Joropo

Luis Ariel Rey

Ay si si yo no soy de por a qui ay si si, yo ven go de Ca sa

na re Ay, si, na re Ay, si si, co mo la pal ma de co co, co mo

la pal ma de co co co mo la pal ma'e cu ma re Ay, si si, co mo

la pal ma de co co, co mo la pal ma de co co co mo la pal ma'e cu ma re

Figura59. Joropo: Ay si, si

3.6.2.11 Joropo en Gm de J. A. Rey

Joropo J A Rey

Chords: Gm, D, Gm, Gm, D⁷, G⁷, Cm, Cm, Cm/E^b, F, B^b/D, Gm, E⁷, A⁷, D, E⁷, A⁷/E^b, D⁷, Gm.

Figura 60. Joropo en Gm de J. A. Rey

3.6.2.12 Pasaje Luna Roja Jorge Villamil.

Luna Roja Jorge Villamil

Chords: Cm, G⁷, Cm, C⁷, F^m, E^b, G⁷, Cm, C, D^m, G⁷, C, G⁷, C, G, C⁷, F, G⁷, G, G⁷, C, G⁷, C.

Figura 61. Pasaje: Luna Roja Jorge Villamil.

3.6.2.13 Gaván – Tradicional

Gaván

Tradicional
Adap: Héctor Echeverri

8

1. 2.

16

24

Figura 62. Gaván – Tradicional

3.6.2.14 Pajarillo J. A Rey M

Pajarillo Jesus A Rey M

Em F# B 7/D# B

Figura 63. Pajarillo J. A Rey M

3.6.3 Ritmo en 2/2

3.6.3.1 Cumbia: Botecito de cartón- Tiburcio Romero.

Botecito de cartón-Cumbia Tiburcio Romero

ten goun bo te ci to quehi ce de car tón ten goun bo te ci

to con ve lay ti món con la sua ve bri sa

mar a den tro va ya no se di vi sa qué le pa sa rá?

I ría a a re co ger lo ay pe ro no se na dar más bien

en lao ri laespe ro qui zaal gún dí a re gre sa rá más bien ra

Figura 64. Cumbia: Botecito de cartón- Tiburcio Romero

3.6.3.2 Cumbia: Navidad negra- José Barros

Navidad Negra Jose Barros

Dm C7 F

Gm C7 F A7 Dm Gm C7 F

A7 Dm A7 Dm

B $\flat$ C7 F A7 Dm

C7 F A7 Dm C7 F A7 Dm

Figura 65.Cumbia: Navidad negra- José Barros

3.6.3.3 Porro Carmen de Bolívar L Bermúdez

L Bermúdez
Porro

G

Car men que ri da tie rra dea mo___ res hay luz yen sue___ ños ba jo tu cie

D

___ lo ___

D

___ y pri ma ve ra siem preen tu sue___ lo ba jo tus so___ les lle nos dear do

G

___ res ___

Figura 66. Porro: Carmen de Bolívar L Bermúdez

3.6.3.4 Porro fiesta en corraleja

La fiesta en Corraleja Rubén Darío Salcedo

Am E7

Ya__ lle góel vein te de Ene__ ro__ la__ fies ta de Sin ce le

Am E7

1. 2.

__ jo__ los__ pal Es__ ta sies la fies ta bue__ na__ la

Am E7

1. 2.

fiesta en corrale__ ja es__ ta ja__ es__ la fiesta de la cos__ ta__

Am

1. 2.

más a le gre de Co lom__ bia__ A__ lla es__ ta

E7 Am

1. 2.

sies la fies ta bue__ na__ la fies ta en co rra le__ ja__ ja__

Figura 67. Porro: fiesta en corraleja-Rubén D Salcedo

3.6.3.5 Paseo vallenato la casa en el aire R Escalona.

La casa en el aire Rafael Escalona

D A7 D D

1. 2.

A7 D A7

7 1. 2. D A7

D D A7 D

13 1.

19 2. D A7 D A7

A7 D A7 D

25

Figura 68. Paseo vallenato: la casa en el aire R Escalona.

3.6.3.6 Paseo vallenato el cantor de Fonseca- Carlos Huertas

El cantor de Fonseca-Paseo Carlos Huertas

Al quien me di jo de don dees us ted que can ta tan, bo ni toe sa pa rran

da sies tan a ma ble tó que lao tra vez quie roes cu char de nue vo su gui ta

rra oí ga me com paus ted noes del va lle del mag da le na ni de Bo li

var pues se mean to ja que sus can ta res son deu na tie rra des co no ci da y yo le

di je siaus ted leins pi ra sa ber la tie rra de don de soy con mu cho

Figura 69.Paseo vallenato: El cantor de Fonseca- Carlos Huertas

3.6.4 Ritmo en 6/8-3/4

3.6.4.1 Currulao: Mi Buenaventura- Petronio Álvarez.

Mi Buenaventura Petronio Álvarez

8

16

24

28

1.

2.

Figura 70.Currulao: Mi Buenaventura- Petronio Álvarez.

3.6.4.2. Currulao en Am de J. A Rey.

Currulao J.A.Rey

7 1. 2. mf

13 D.S a Φ

Figura 71. Currulao en Am de J. A Rey.

3.6.4.3 Bambuco el Chambú J Nieto.

El chambú Luis E Nieto

Am7 Dm7 B[♭]7 E7 Am7 E7 B[♭]7 E7 Am7 E7 Am7

11 G Dm7 G7/D^b C7M G Dm7 G7/B Gm7/B^b

19 A7 Dm7 B[♭]7 E7 Am7 B7 E7

27 Dm7 G7 C7M F7M B[♭]7 E7 Am7

31 Dm9 G13 C7M(9) F7M(9) B[♭]7 E7(9b) Am7(9)

Figura 72. Bambuco el Chambú J Nieto.

3.6.4 Bambuco: Muy antioqueño H Ochoa.

Muy Antioqueño Héctor Ochoa.

Re gá la me ti ple ci tou na me lo di a que ro ha cer un bam

bu co pa rael re cuer do yo le pon go los ver sos y laar mo ní

a y los dos le pon dre mos el sen ti mien to

por to do el mun do

Figura 73. Bambuco: Muy antioqueño H Ochoa.

3.6.4.5 Bambuco cuatro preguntas. E López y P. Morales

Cuatro Preguntas

Letra: Eduardo López.
Música: Pedro Morales P

The musical score is written in 8/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. Chords are indicated above the staff lines. The score includes a repeat sign at the beginning of the second staff and a double bar line at the end of the eighth staff.

Em Am Em B7 Em D7/F# C/G

Am6 B7 Am Em B7 Em

Em B7 Em G D7 G

Nie gas con el loquehi cis te y mis sos pe chas tea som bran

pe ro si no lo qui sis te por qué te po nes tan tris te cuan do en tu

B7 Em Am D7 G

ca sa lo nom bran? Di ces que son co sas mi as

Am B7 Em Am D7

y que me estoy en ga ñan do mas por qué le son re í

G E7 Am Am6 Em D.S. al Fine

as son re í as cuan do él tees ta ba mi ran do

Figura 74. Cuatro preguntas. E López y P. Morales

3.6.4.6 La caña Luis A Liz

Caña Luis A Liz

Figura 75. La caña Luis A Liz

3.6.4.7 El Moldava F Smetana

La Moldava B. Smetana
Adap: Héctor Echeverri P

Figura 76. Melodía y cifra del El Moldava F Smetana

3.7 IMPROVISACIÓN SOBRE MINUETOS, DANZAS Y PIEZAS BREVES DE DIFERENTES ESTILOS

En este apartado aparecerán ejercicios para improvisar completando el fragmento faltante en 2,4 o 8 compases. Igualmente aparecerán ejercicios para la práctica del bajo cifrado.

10.7.1 A la manera de Mozart Z. Nômar

A la manera de Mozart

Z.Nomar
Adap:Héctor H Echeverri P

1. Fine 2

D.C. al Fine

Figura 77. A la manera de Mozart Z. Nômar

3.7.2 Minuet

3.7.2.1 Minuet de Halle

Minuet

Halle
Adap: Héctor Echeverri P

The musical score for 'Minuet de Halle' is presented in a system with three staves. The top staff is a single melodic line in 3/4 time, starting with a repeat sign and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final double bar line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clef) in the same key and time signature. The piano introduction in the grand staff consists of a series of chords and single notes, with a repeat sign at the beginning and end.

Figura 78. Minuet de Halle

3.7.2.2 Minuet en Eb Héctor Echeverri P

Minuet

The musical score for 'Minuet en Eb' is presented in a system with three staves. The top staff is a single melodic line in 3/4 time, starting with a repeat sign and a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final double bar line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clef) in the same key and time signature. The piano introduction in the grand staff consists of a series of chords and single notes, with a repeat sign at the beginning and end. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte) in the first system, *p* (piano) in the second system, and *mf* (mezzo-forte) and *f* in the third system. Measure numbers 9 and 17 are indicated at the start of the second and third systems, respectively.

Figura 79. Minuet en Eb Héctor Echeverri P

3.7.3 Pieza de L Mozart

Pieza

L. Mozart
Adap: Héctor Echeverri P

The musical score is written for piano. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts with a piano introduction marked with a forte 'f' dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece concludes with a 'D.C. al Fine' instruction.

Figura 80. Pieza de L Mozart

10.7.4 Gavotte G.Ph.Teleman

Gavotte

G. Ph. Telemann
Adap: Héctor Echeverri P

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing diamond-shaped ornaments and a bass staff with a 6/4 time signature. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Figura 81. Gavotte G.Ph.Teleman

3.7.5 La Sarabanda

10.7.5.1 Sarabanda en Dm G.F. Haendel

Sarabanda G.F. Haendel

Motivo inicial Repetición: motivo Cadencia

Figura 82a. Análisis formal de la Sarabanda en Dm G.F. Haendel

Ejercicio 1. Completar el análisis armónico

1	2	3	4	5	6	7	8
i	V	bIII	bVII	iv	i	iv ₆	V
9	10	11	12	13	14	15	16

Tabla 20. Ejercicio de análisis armónico en la Sarabanda de Haendel

Ejercicio 2. Realizar un análisis microformal motivo, subfrases y frases

Ejercicio 3. Improvisar frases de acuerdo a la armonía anterior

Ejercicio 4. Transportar a Gm, Bm, Em.

The musical score for the Sarabanda in D minor by G.F. Haendel is presented in two staves. The upper staff uses a treble clef and the lower staff uses a bass clef. The time signature is 3/4. The chords are represented by vertical lines with dots indicating the notes. Below the bass staff, the following Roman numerals are listed: i, V, bIII, bVII, iv, i, iv6, V.

Figura 82b. Progresión de acordes de la Sarabanda en Dm De G. F Haendel

Ejercicio 4. Crear una melodía basada en la progresión armónica anterior y en el siguiente esquema básico de la Sarabanda:

The rhythmic scheme for a Sarabanda is shown in a box. The title is "Sarabanda: Esquema básico". The notation is in 3/2 time. The melody consists of a half note, a dotted half note, a quarter note, a half note, and a whole note, all on a single line.

Figura 83. Esquema rítmico de Sarabanda

Ejercicio 1: Completar el bajo cifrado y después tocarlo. Luego improvisar agregando adornos

3.7.6 Mazurca

3.7.6.1 Mazurca en A de Diana Stalman

Allegro

Diana Stalman
Adap: Héctor Echeverri P

Fine

Fine

9

D.C. al Fine

9

D.C. al Fine

Figura 85. Mazurca en A de Diana Stalman

3.7.6.2 Mazurca en Dm de P. I. Tchaikovsky

Mazurca

P.I Tchaikovsky
Adap: Héctor Echeverri P

Figura 86. Mazurca en Dm de P. I. Tchaikovsky

3.7.7 A la manera de Nocturno de F Chopin

Crear un acompañamiento en arpeggios.

Sonata N°2, Bbm, Opus 35, III
Marcha fúnebre

F Chopin
Adap: Héctor H Echeverri P

Cantabile

Figura 87. Melodía marcha fúnebre de la sonata N°2 Op 35, III F Chopin

Ejercicio 1. Inventar una melodía muy cantáble a manera de nocturno, basada en esta progresión.

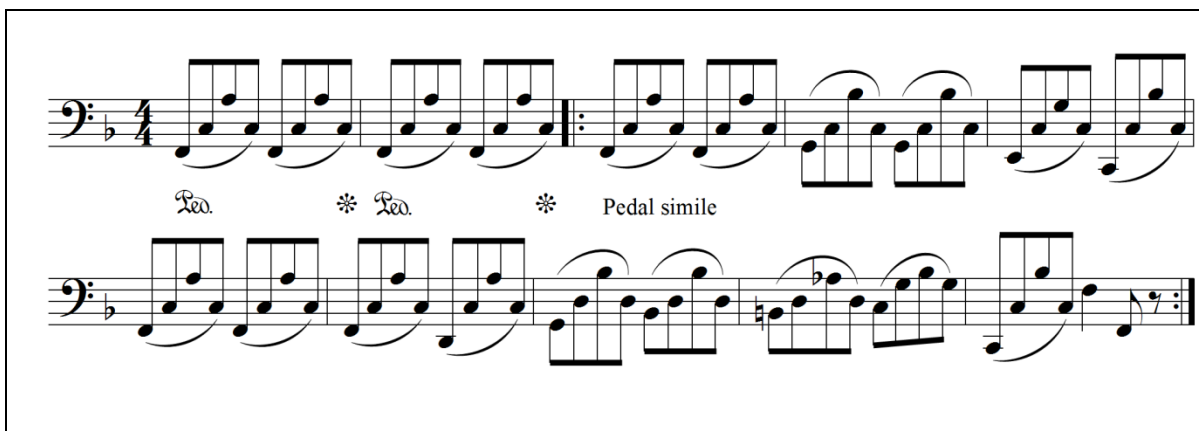


Figura 88. Esquema de acompañamiento en forma de nocturno

3.7.8 Musette- J.S. Bach

Improvisación con un carácter jocoso

Musette

J.S.Bach

Con Spirito

First system of the musical score for 'Musette' by J.S. Bach. It consists of two staves. The treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and contains eighth-note patterns with slurs. The bass staff also has a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

Second system of the musical score, starting at measure 9. The treble staff continues with eighth-note patterns and slurs. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated at the beginning of the system.

Third system of the musical score, starting at measure 17. The treble staff features more complex eighth-note patterns with slurs. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated at the beginning of the system.

Fourth system of the musical score, starting at measure 23. The treble staff has eighth-note patterns with slurs. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Musette J.S. Bach

The first system of the musical score for "Musette" by J.S. Bach, measures 1 through 8. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The right hand (treble clef) begins with a whole rest, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note pattern. In measure 5, the right hand enters with a series of eighth-note chords, marked with a forte (*f*) dynamic. The second system, measures 9 through 16, continues the piece. Measure 9 is marked with a repeat sign and a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand continues its eighth-note pattern. In measure 11, the right hand has a measure of rest, and the left hand is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The system concludes with a repeat sign in measure 16.

The third system of the musical score, measures 17 through 24. The right hand continues with eighth-note chords, marked with a forte (*f*) dynamic. The left hand maintains its eighth-note pattern. The fourth system, measures 25 through 32, shows the right hand with a whole rest, while the left hand continues its eighth-note pattern. The system concludes with a repeat sign in measure 32.

Figura 89. Musette- J.S. Bach

3.7.9 Preludio Dm BWV 926 J.S.Bach

Preludio Dm improvisar las notas faltantes de acuerdo al diseño o nota(s) propuesto en los diferentes compases. Procurar que se mantenga el movimiento de las corcheas especialmente en M.D.

Preludio BWV926, Dm

The musical score is written for piano and consists of two systems of music. The first system contains 8 measures, and the second system contains 8 measures, starting with a repeat sign (11). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various chords and melodic lines for both the right and left hands.

Chords indicated above the staff:

- Measure 1: Dm
- Measure 2: Gm/D
- Measure 3: A 7/D
- Measure 4: Dm
- Measure 5: E 7
- Measure 6: Am
- Measure 7: D7
- Measure 8: Gm
- Measure 9: C/E
- Measure 10: F
- Measure 11: Dm
- Measure 12: A

21 A A F[#]° D7 Gm

31 E^b/G A7 Dm/A C[#]° A7 Dm

40 Dm A7 Dm E^o/G A7 Dm D7/A D7 Gm/D A7/D D

Figura 90. Preludio Dm BWV 926 J.S.Bach

10.7.10 Polka Rusa M Glinka

Polka Rusa

M. Glinka
Adap: Héctor H Echeverri P

The musical score for 'Polka Rusa' is written for piano. It is in 2/4 time and B-flat major. The first system contains two measures: the first measure has a melody starting on G4 with a forte (f) dynamic, and the second measure has a melody starting on A4 with a mezzo-piano (mp) dynamic. The second system contains five measures: the first measure has a melody starting on Bb4 with a mezzo-forte (mf) dynamic, and the subsequent measures continue the melody with varying dynamics, including a piano (p) section. The bass line consists of chords and single notes in the left hand.

Figura 91. Polka Rusa M Glinka

Ejercicio 1. Improvisación con el siguiente ritmo en polka. Crear una respuesta contrastante
Forma: **Intro II:a-a:II: b-b:II**

Intro:

The musical score for the 'Intro' is written for piano. It is in 2/4 time and B major. The first system contains five measures: the first measure has a melody starting on D5 with a forte (f) dynamic, and the subsequent measures continue the melody with varying dynamics. The second system contains eight measures: the first measure has a melody starting on E5 with a forte (f) dynamic, and the subsequent measures continue the melody with varying dynamics. The bass line consists of chords and single notes in the left hand.

Figura 92. Esquema rítmico de polka

3.7.11 Ragtime. Maple leaf rag de S. Joplin

Maple leaf rag Scott Joplin

Ragtime

8 *f* *8va*

8 *p* *Cresc* *mf* *R.H.* *(8va)*

13 *f*

Figura 93.Ragtime. Maple leaf rag de S. Joplin

Ejercicio 1. Crear una melodía a manera de ragtime con la siguiente progresión armónica:

Figure 94a shows a musical score for a Ragtime piece. It consists of two systems of piano accompaniment in 4/4 time. The first system has 8 measures with chords B $\flat$, F, F, B $\flat$, B $\flat$, Dm, A7, and Dm F. The second system starts at measure 9 and has 8 measures with chords B $\flat$, F7, B $\flat$, G7, Cm7, C $\sharp$ ^o, Dm, F7, and B $\flat$. The bass line is a simple eighth-note pattern, and the treble line features chords and some melodic movement. The word "simile" is written above the bass line in the first system.

Figura 94a. Esquema rítmico en Ragtime 1

Ejercicio 2. Completar el esquema rítmico faltante y luego Improvisar la melodía en estilo Ragtime

Figure 94b shows a piano accompaniment for a piece in 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 5, with chords F, C7, F, D°, F, C7, and F. The second system contains measures 6 through 11, with chords Bb, F, G7, C, F, C7, and F. The third system contains measures 12 through 15, with chords F, C7, F, Bb, G7, C7, and a first/second ending. The notation includes eighth and sixteenth notes in the right hand and chords and moving lines in the left hand.

Figura 94b. Esquema rítmico en Ragtime 2

3.7.12. Siciliana de R Schumann

Figure 95a shows the beginning of the piece 'Siciliana' by Robert Schumann. The score is in 6/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo (*Cresc*) marking is present over the first four measures. The score is labeled 'Siciliana' and 'R. Schumann'.

Figura 95a. Siciliana de R Schumann

Ejercicio 1: improvisación a modo de siciliana. Posteriormente invertir tus propios diseños rítmicos



Figura 95b. Improvisación melódico en siciliana

Ejercicio 2: Crear una progresión armónica y posteriormente improvisar una melodía teniendo en cuenta el siguiente esquema rítmico:

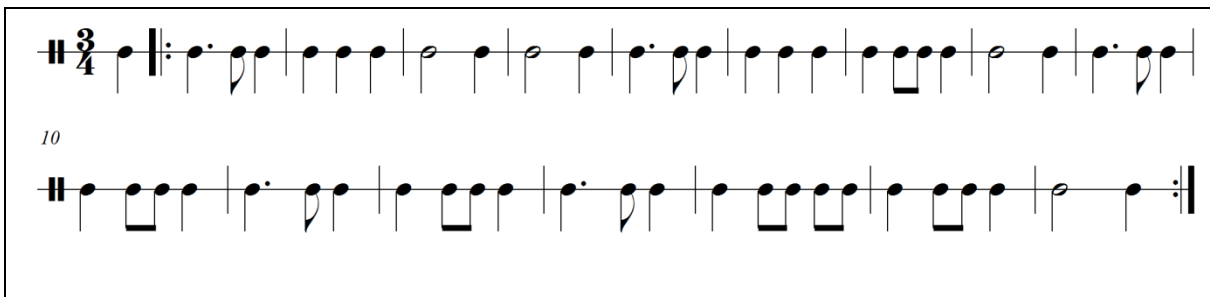


Figura 95c. Esquema rítmico para improvisar en siciliana

3.7.13 Serenata F Schubert

Serenata
Moderato

F. Schubert

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The vocal line (treble clef) begins in measure 1 with a whole rest, followed by a half rest in measure 2, and then enters in measure 3 with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) on a dotted half note. The piano accompaniment (grand staff) starts with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a continuous eighth-note accompaniment pattern, while the left hand plays a simple harmonic bass line. Measure 4 includes a *rit.* (ritardando) marking. Measure 5 shows a piano (*p*) dynamic for the vocal line. Measure 6 ends with a repeat sign. The second system begins at measure 7, where the vocal line continues with a triplet. The piano accompaniment maintains its pattern, with a *pp* dynamic in measure 8 and a *p* dynamic in measure 9. Measure 10 features a triplet in the right hand. Measure 11 ends with a repeat sign, and measure 12 concludes the piece with a final chord.

Figura 96. Serenata F Schubert

Ejercicio1 Completar el ritmo y diseño de acompañamiento propuesto por F Schubert, que retorne nuevamente a Dm. Luego, improvisar una nueva melodía e inventar otro acompañamiento.

10.7.14 Canon de Pachelbel

Progresión 3ra bajo

J. Pachelbel
Canon

I V vi iii IV V IV V I V vi iii IV V IV V

Figura 97a. Canon de Pachelbel

Ejercicio 1. Realizar variados diseños melódicos y acompañamientos basados en la progresión anterior. Tener en cuenta los diseños siguientes. Después de realizados estos ejemplos, inventa otros nuevos diseños melódicos y de acompañamiento. Recursos de acompañamientos:

1 2 3

4 5 6

Figura 97b. Recursos de acompañamientos para el el canon de Pachelbel

Recursos melódicos para improvisar

Esquemas improvisación melódica



Figura 97c. Recursos melódicos para improvisar en el canon de Pachelbel

Ejercicio 2. Inventa tus propias melodías y acompañamientos

Ejercicio 3. Cifrar la siguiente progresión



Figura 98. Ejercicio para cifrar en forma de progresión

Ejercicio 4. Inventar una melodía de acuerdo a la secuencia propuesta. Después, realizar tres variaciones melódicas diferentes con distintos acompañamientos.

3.8. TEMA Y VARIACIONES

Consiste en hacer variaciones melódicas, rítmicas, armónicas o contrapuntísticas a un tema musical dado. Cada variación, normalmente, se presenta en secciones independientes que muestran, cada una, una modificación del tema original. El tema, tras variadas metamorfosis, puede llegar a ser irreconocible debido a su densidad y complejidad

3.8.1 El Carnaval de Venecia J Benedict

Carnaval de Venecia

Julius Benedict
Adap: Héctor H Echeverri P

A

Fine

B

D.C. al Fine

Chord symbols: I, IV₆/₄, V₆/₅, V₄/₃, V₆/₅, I, V₆/₅, I, V₄/₃, V₆/₅, V₄/₃, V₆/₅, I, V₆/₅, I

Figura 99. El Carnaval de Venecia J Benedict

3.8.2 Allegretto en G. Tema y variaciones. Héctor H Echeverri P

Allegretto Héctor H Echeverri P

10

Figura 100. Allegretto en G. Tema y variaciones. Héctor H Echeverri P

3.8.3 La flauta mágica: Aria Papageno- W. A Mozart

La Flauta mágica: Aria de papageno *W. A Mozart*
Adap. Héctor Echeverri P

7

Figura 101. La flauta mágica: Aria Papageno- W. A Mozart

3.8.4 Greensleeves - tradicional

Greensleeves Tradicional

Am D7 G Em F Dm Em

1.

10 F E A Fine C G

2.

Em F Em F E D.C. al Fine

17 1. 2.

Figura102. Greensleeves tradicional

3.8.5 Sonata op.5.Nº 12- La folia- A Corelli

Adagio

A. Corelli
Pierre Gouin

Figured bass: # 5 6 b 6 7 6 # # 5 6 b # 7 4 # 5 5

Figura103.Sonata op.5.Nº 12-La folia- A Corelli

ANEXOS

ANEXO1.ESQUEMAS DE DIGITACIONES DE ESCALAS, ARPEGIOS, TRÍADAS Y ACORDES.

Escala movimiento contrario:

Se aplica la misma digitación indicada por los grupos [123-1234] para las siguientes escalas mayores y menores

C	G	D	A	E	Mayores
Cm	Gm	Dm	Am	Em	Menores Natural, Armónica, Melódica

ESCALA MOVIMIENTO CONTRARIO

ESCALAS GRUPO 1

C	G	D	A	E	
Cm	Gm	Dm	Am	Em	

En las anteriores escalas mayores y menores en movimiento paralelo se aplica la siguiente digitación.

ESCALA PARALELA

M.D 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5

M.I 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1

M.D	1	2	3	1	2	3	4	1	2
	C	D	E	F	G	A	B	C	D
M.I	5	4	3	2	1	3	2	1	4

La nota resaltada con el círculo indica el mismo número y dedo, que sirve como guía.

ESCALAS GRUPO 2

	B	F#	C#	F- Fm
Empezar	B	E#	B#	F
Dedo				
pulgar				

ESCALA DE B

M.D	1	2	3	1	2	3	4	1	2
-----	----------	---	---	----------	---	---	---	----------	---

	B	C#	D#	E	F#	G#	A#	B	C#
M.I	1	3	2	1	4	3	2	1	3

ESCALA DE F#

M.D	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3
	E#	F#	G#	A#	B	C#	D#	E#	F#	G#
M.I	1	4	3	2	1	3	2	1	4	3

ESCALA C#

M.D	1	2	3	1	2	3	3	1	2	3
	B#	C#	D#	E#	F#	G#	A#	B#	C#	D#
M.I	1	3	2	1	4	3	2	1	3	2

ESCALA DE F

M.D	1	2	3	1	2	3	3	1	2	3
	F	G	A	Bb	C	D	E	F	G	A
M.I	5	4	3	2	1	3	2	1	4	3

ESCALAS GRUPO 3

ESCALA DE Bb

M.D	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2
	Bb	C	D	Eb	F	G	A	Bb	C	D
M.I	3	2	1	4	3	2	1	3	2	1

ESCALA DE Eb

M.D	2	1	2	3	4	1	2	3	1	2
	Eb	F	G	Ab	Bb	C	D	Eb	F	G
M.I	3	2	1	4	3	2	1	3	2	1

ESCALA DE Ab

M.D	2	3	1	2	3	1	2	3	4	1
	Ab	Bb	C	Db	Eb	F	G	Ab	Bb	C
M.I	3	2	1	4	3	2	1	3	2	1

ARPEGIOS MAYORES Y MENORES GRUPO A

Ejemplo modelo en do mayor

M.D	1	2	3	1	2	3	1	2	3	5
GRADO	C	E	G	C	E	G	C	E	G	C
M.I	5	4	2	1	4	2	1	4	2	1

Ejemplo agrupado por tonalidades con igual digitación en los arpeggios

M.D	1	2	3	1	2	3	1	2
GRADO	1 ^{er}	3 ^{er}	5 ^{to}	1^{er}	3 ^{er}	5 ^{to}	1 ^{er}	3 ^{er}
M.I	5	4	2	1	4	2	1	4
TONALIDADES	C Cm	F F#	G Gm	Dm	Am	Em Ebm	Bm	

ARPEGIOS MAYORES GRUPO B

M.D	1	2	3	1	2	3	5	3
GRADO	1	3	5	1	3	5	8	
M.I	5	3	2	1	3	2	1	3
TONALIDADES	D	E	A	B	F#			

ARPEGIOS MAYORES Y MENORES GRUPO C

M.D	2	1	2	4	1	2	4	1
GRADO	1	3	5	1	3	5	1	
M.I	2	1	4	2	1	4	2	1
TONALIDADES	C# C#m	Eb	F#m	Ab G#m				

ARPEGIOS MAYORES Y MENORES GRUPO D

M. D	Bb	2	1	2	4	1	2	4	1
------	----	---	---	---	---	---	---	---	---

Bbm	2	3	1	2	3	1	2	3
GRADO	1	3	5	1	3	5	1	3
M.I Bb	3	2	1	3	2	1	3	2
Bbm	3	2	1	3	2	1	3	2

TRÍADAS CON INVERSIONES

Ejemplo en C que aplica para la demás tonalidades mayores y menores

Ver los ejemplos de abajo hacia arriba.

M.D	5	5	5	5
M.D	3	2	3	3
M.D	1	1	1	1
	Fundamental	1ra Inversión o sexta	2da Inversión o cuarta y	Fundamental

			sexta	
M.I	1	1	1	1
M.I	3	3	2	3
M.I	5	5	5	5

ACORDES CON SÉPTIMA Y SUS INVERSIONES: X_7 , Xm_7 , X^{θ}_7 ,

M.D	5	5	5	5
M.D	3	4	3	3
M.D	2	2	2	2
M.D	1	1	1	1
	Fundamental	1ra Inversión	2da Inversión	3ra inversión

M.I	1	1	1	1
M.I	2	2	2	2
M.I	3	3	3	4
M.I	5	5	5	5

CADENCIA COMPUESTA

The image displays two systems of musical notation for a compound cadence exercise. Each system consists of a piano accompaniment (piano) and a vocal line (voice). The piano part is written in 4/4 time and features a series of chords and single notes, with fingerings (1-5) and articulations (accents) indicated above the notes. The vocal line is written in 4/4 time and features a series of notes, with fingerings (1-5) and articulations (accents) indicated above the notes. The exercise is divided into two systems, each with a repeat sign at the end.

System 1:

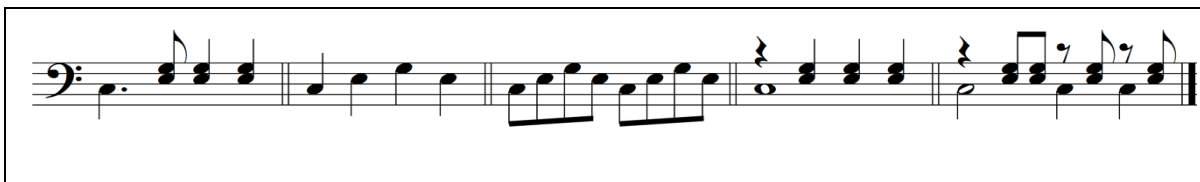
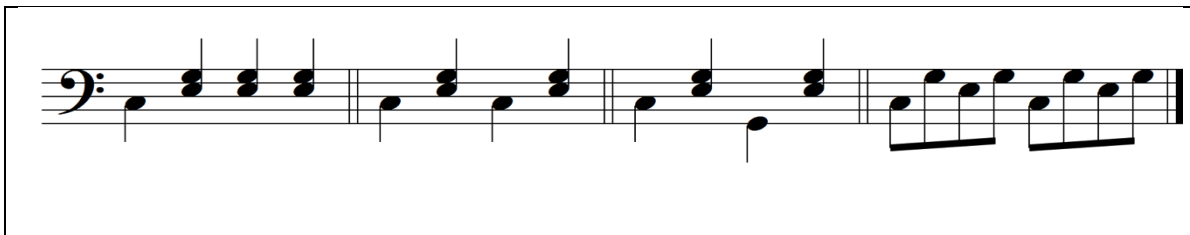
- Piano:** The first system of the piano part consists of five measures. The first measure has a chord of G4, B4, D5 (fingerings: 5, 3, 1). The second measure has a chord of A4, C5, E5 (fingerings: 5, 3, 1). The third measure has a chord of B4, D5, F#5 (fingerings: 5, 2, 1). The fourth measure has a chord of C5, E5, G5 (fingerings: 5, 4, 1). The fifth measure has a chord of D5, F#5, A5 (fingerings: 5, 3, 1). The second system of the piano part consists of five measures. The first measure has a chord of E4, G4, B4 (fingerings: 5, 2, 1). The second measure has a chord of F#4, A4, C5 (fingerings: 5, 3, 1). The third measure has a chord of G4, B4, D5 (fingerings: 4, 2, 1). The fourth measure has a chord of A4, C5, E5 (fingerings: 4, 2, 1). The fifth measure has a chord of B4, D5, F#5 (fingerings: 5, 2, 1). The third system of the piano part consists of five measures. The first measure has a chord of C5, E5, G5 (fingerings: 4, 2, 1). The second measure has a chord of D5, F#5, A5 (fingerings: 5, 2, 1). The third measure has a chord of E5, G5, B5 (fingerings: 5, 3, 1). The fourth measure has a chord of F#5, A5, C6 (fingerings: 5, 2, 1). The fifth measure has a chord of G5, B5, D6 (fingerings: 5, 3, 1).
- Voice:** The first system of the voice part consists of five measures. The first measure has a note of G4 (fingering: 5). The second measure has a note of A4 (fingering: 2). The third measure has a note of B4 (fingering: 1). The fourth measure has a note of C5 (fingering: 5). The fifth measure has a note of D5 (fingering: 2). The second system of the voice part consists of five measures. The first measure has a note of E4 (fingering: 5). The second measure has a note of F#4 (fingering: 2). The third measure has a note of G4 (fingering: 1). The fourth measure has a note of A4 (fingering: 5). The fifth measure has a note of B4 (fingering: 2). The third system of the voice part consists of five measures. The first measure has a note of C5 (fingering: 5). The second measure has a note of D5 (fingering: 2). The third measure has a note of E5 (fingering: 1). The fourth measure has a note of F#5 (fingering: 5). The fifth measure has a note of G5 (fingering: 2).

System 2:

- Piano:** The first system of the piano part consists of five measures. The first measure has a chord of G4, B4, D5 (fingerings: 5, 3, 1). The second measure has a chord of A4, C5, E5 (fingerings: 5, 3, 1). The third measure has a chord of B4, D5, F#5 (fingerings: 5, 2, 1). The fourth measure has a chord of C5, E5, G5 (fingerings: 5, 4, 1). The fifth measure has a chord of D5, F#5, A5 (fingerings: 5, 3, 1). The second system of the piano part consists of five measures. The first measure has a chord of E4, G4, B4 (fingerings: 5, 2, 1). The second measure has a chord of F#4, A4, C5 (fingerings: 5, 3, 1). The third measure has a chord of G4, B4, D5 (fingerings: 4, 2, 1). The fourth measure has a chord of A4, C5, E5 (fingerings: 4, 2, 1). The fifth measure has a chord of B4, D5, F#5 (fingerings: 5, 2, 1). The third system of the piano part consists of five measures. The first measure has a chord of C5, E5, G5 (fingerings: 4, 2, 1). The second measure has a chord of D5, F#5, A5 (fingerings: 5, 2, 1). The third measure has a chord of E5, G5, B5 (fingerings: 5, 3, 1). The fourth measure has a chord of F#5, A5, C6 (fingerings: 5, 2, 1). The fifth measure has a chord of G5, B5, D6 (fingerings: 5, 3, 1).
- Voice:** The first system of the voice part consists of five measures. The first measure has a note of G4 (fingering: 5). The second measure has a note of A4 (fingering: 2). The third measure has a note of B4 (fingering: 1). The fourth measure has a note of C5 (fingering: 5). The fifth measure has a note of D5 (fingering: 2). The second system of the voice part consists of five measures. The first measure has a note of E4 (fingering: 5). The second measure has a note of F#4 (fingering: 2). The third measure has a note of G4 (fingering: 1). The fourth measure has a note of A4 (fingering: 5). The fifth measure has a note of B4 (fingering: 2). The third system of the voice part consists of five measures. The first measure has a note of C5 (fingering: 5). The second measure has a note of D5 (fingering: 2). The third measure has a note of E5 (fingering: 1). The fourth measure has a note of F#5 (fingering: 5). The fifth measure has a note of G5 (fingering: 2).

ANEXO 2: ESQUEMAS DE ACOMPAÑAMIENTOS

RITMOS 2/4, 4/4. M.I



RITMOS 2/4, 4/4. M.I y M.D

Habanera 1 Habanera 2

Two musical staves. The first staff is labeled 'Habanera 1' and the second 'Habanera 2'. Both are in 8/8 time. The first staff has a treble clef and a bass clef. The second staff has a treble clef and a bass clef. The first staff has a key signature of one flat. The second staff has a key signature of one flat. The first staff has a tempo marking of 'Habanera 1' and the second 'Habanera 2'. The first staff has a time signature of 8/8 and the second 4/4. The first staff has a melody in the treble and a bass line in the bass. The second staff has a melody in the treble and a bass line in the bass.

Marcha Fox Danza Habanera

Four musical staves. The first staff is labeled 'Marcha' and the second 'Fox'. The third staff is labeled 'Danza' and the fourth 'Habanera'. The first two are in 2/4 time and the last two are in 4/4 time. The first two have a treble clef and a bass clef. The last two have a treble clef and a bass clef. The first two have a key signature of one flat. The last two have a key signature of one flat. The first two have a tempo marking of 'Marcha' and 'Fox'. The last two have a tempo marking of 'Danza' and 'Habanera'. The first two have a time signature of 2/4 and the last two 4/4. The first two have a melody in the treble and a bass line in the bass. The last two have a melody in the treble and a bass line in the bass.

A musical staff in 4/4 time. It has a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat. The tempo is marked 'Danza'. The time signature is 4/4. The melody is in the treble and the bass line is in the bass.

A musical staff in 4/4 time. It has a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat. The tempo is marked 'Danza'. The time signature is 4/4. The melody is in the treble and the bass line is in the bass. There are triplets in the melody.

First system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords, many with accents, and some with slurs. The bass clef staff contains a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of a musical score. The treble clef staff features a continuous eighth-note melody. The bass clef staff provides a steady accompaniment with half and quarter notes.

Third system of a musical score. The treble clef staff shows chords with various articulations like accents and slurs. The bass clef staff continues the accompaniment with a mix of note values.

Fourth system of a musical score. The treble clef staff contains chords and melodic fragments. The bass clef staff features a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes.

System 1: Treble staff contains chords (F#m, Dm, C#m, Bm) and eighth-note patterns. Bass staff contains eighth-note patterns.

System 2: Treble staff contains eighth-note patterns and chords (F#m, Dm, C#m, Bm). Bass staff contains eighth-note patterns.

System 3: Treble staff contains chords (F#m, Dm, C#m, Bm) and eighth-note patterns. Bass staff contains whole notes labeled I, IV, V, and V7.

System 4: Treble staff contains chords (F#m, Dm, C#m, Bm) and eighth-note patterns. Bass staff contains eighth-note patterns.

Bolero 1 Bolero 2

Dm7(9) G13 C7M(9) C7M Dm9 G9(13) C7M(9)

ii7(9) V9(13) I7(9) I7 ii7(9) V9(13) I7(9)

RITMOS 3/4. M.I

Guabina Pasillo Criolla

VALS

Bunde Torbellino 1 Torbellino 1

This block contains two musical phrases in bass clef. The first phrase, labeled 'Bunde', consists of a whole note chord (F2, A2, C3) followed by a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a quarter note (C3). The second phrase, labeled 'Torbellino 1', consists of a quarter note (F2), a quarter note (A2), a quarter note (C3), a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a quarter note (C3). The third phrase, also labeled 'Torbellino 1', consists of a quarter note (F2), a quarter note (A2), a quarter note (C3), a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a quarter note (C3).

Pasaje 1 Pasaje 2

This block contains two musical phrases in bass clef. The first phrase, labeled 'Pasaje 1', consists of a quarter note (F2), a quarter note (A2), a quarter note (C3), a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a quarter note (C3). The second phrase, labeled 'Pasaje 2', consists of a quarter note (F2), a quarter note (A2), a quarter note (C3), a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a quarter note (C3).

Pasaje 3

This block contains a musical phrase in treble and bass clef. The treble clef part consists of a quarter note (F2), a quarter note (A2), a quarter note (C3), a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a quarter note (C3). The bass clef part consists of a quarter note (F2), a quarter note (A2), a quarter note (C3), a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a quarter note (C3).

RITMOS 3/4. M.I y M.D

This block contains a musical phrase in treble and bass clef. The treble clef part consists of a quarter note (F2), a quarter note (A2), a quarter note (C3), a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a quarter note (C3). The bass clef part consists of a quarter note (F2), a quarter note (A2), a quarter note (C3), a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a quarter note (C3).

Guabina Criolla Torbellino Bunde

PASILLO

Pasillo 1 Pasillo 2 Pasillo 3

Pajarillo 1 Pajarillo 2

Pajarillo 3 Pajarillo 4

Pasaje



Pasaje



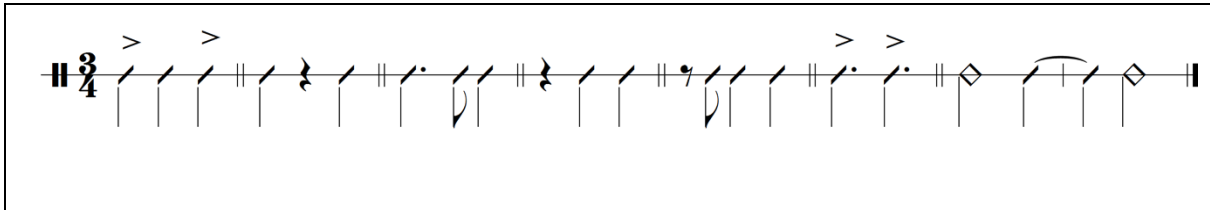
Sistema por derecho



Sistema por corrio

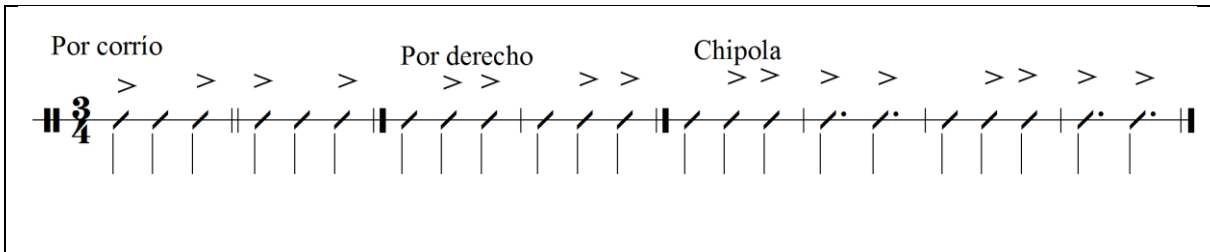


BAJOS USADOS EN EL JOROPO

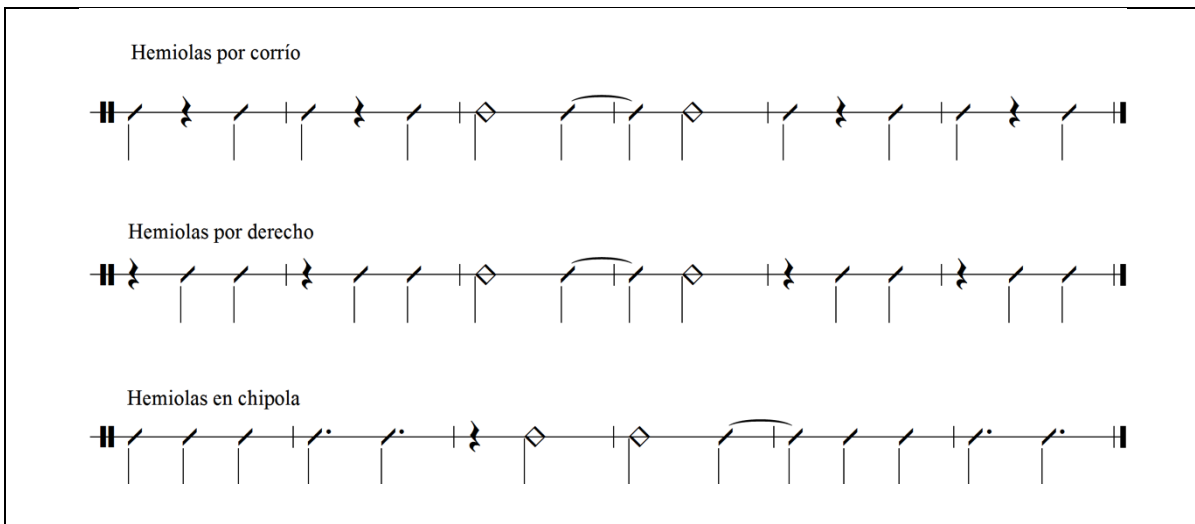


Esquemas de acentuaciones del joropo basados en Carlos Rojas Hernández

Seis por corrió, Seis por derecho, Chipola



En el sistema acentual por corrió se estructura la mayoría de piezas algunas de ellas son el pasaje. En el sistema acentual por derecho se encuentra el pajarillo y una modalidad de seis numerao. Variaciones acentuales el cruzao o la hemiola



Esquemas rítmicos de completación para improvisar en el género Joropo: Pasaje, gaván, pajarillo, etc

A musical score for six staves in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final accent mark (>) over a diamond-shaped note. The subsequent staves continue with similar rhythmic patterns, including groups of eighth and sixteenth notes, and rests, all ending with a double bar line.

Otros ritmos para improvisar en los todos los géneros de Joropo:

A musical score for 19 numbered rhythmic patterns for improvisation in Joropo. The patterns are arranged in five rows, each starting with a double bar line and a diamond-shaped note. The patterns include various rhythmic figures such as eighth and sixteenth notes, rests, and groups of notes. The patterns are numbered 1 through 19, with some patterns featuring a final double bar line and others ending with a diamond-shaped note. The patterns are designed to be used for improvisation in all genres of Joropo.

RITMOS 2/2.M.I

Musical notation for Ritmos 2/2.M.I. The notation is in bass clef with a 2/2 time signature. It consists of two main parts: "Cumbia 1" and "Cumbia 2". Both parts feature a series of chords (dyads) with accents (>) over the notes. The first part, "Cumbia 1", has a repeat sign at the end. The second part, "Cumbia 2", also has a repeat sign at the end.

Variante de acompañamiento usada para porro, cumbia y paseo

Musical notation for a variant accompaniment used for porro, cumbia, and paseo. The notation is in bass clef with a 2/2 time signature. It consists of a single line of music with a series of eighth notes and quarter notes, ending with a repeat sign.

RITMOS 2/2.M.I Y M.D

CUMBIA

Musical notation for Cumbia 1 and Cumbia 2. The notation is in treble and bass clef with a 2/2 time signature. It consists of two main parts: "Cumbia 1" and "Cumbia 2". Both parts feature a series of chords (dyads) with accents (>) over the notes. The first part, "Cumbia 1", has a repeat sign at the end. The second part, "Cumbia 2", also has a repeat sign at the end.

Musical notation for Cumbia 2 and Cumbia 3. The notation is in treble and bass clef with a 2/2 time signature. It consists of two main parts: "Cumbia 2" and "Cumbia 3". Both parts feature a series of chords (dyads) with accents (>) over the notes. The first part, "Cumbia 2", has a repeat sign at the end. The second part, "Cumbia 3", also has a repeat sign at the end.

Esquemas rítmicos para improvisar en cumbia

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

PORRO

Porro 1

Porro 2

Porro 3

Porro Paisa 1 Porro Paisa 2 Porro Paisa 3

Esquemas rítmicos para improvisar en porro:

1

2

3

4

5

6

7

8

9

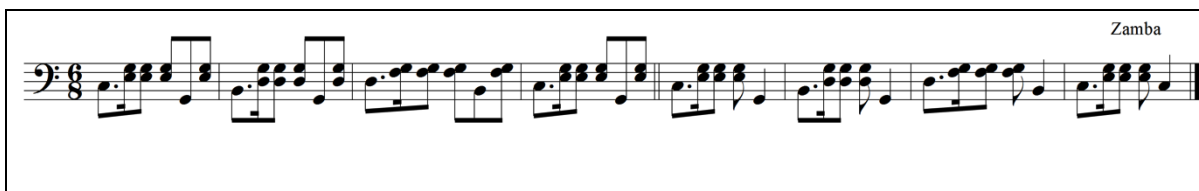
10

PASEO VALLENATO

Paseo Vallenato Vallenato

Esquemas rítmicos para improvisar en paseo y vallenato:

RITMOS 6/8.M.I



RITMOS 6/8.M.I Y M.D

Zamba 1

Zamba 2

RITMOS 6/8-3/4.M.I

Caña



Bambuco 1

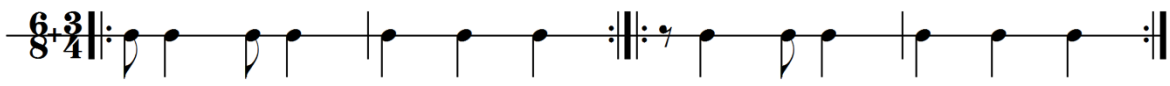
Bambuco 2

RITMOS 6/8-3/4.M.I Y M.D

CAÑA

Esquema rítmico básico

Esquema de caña

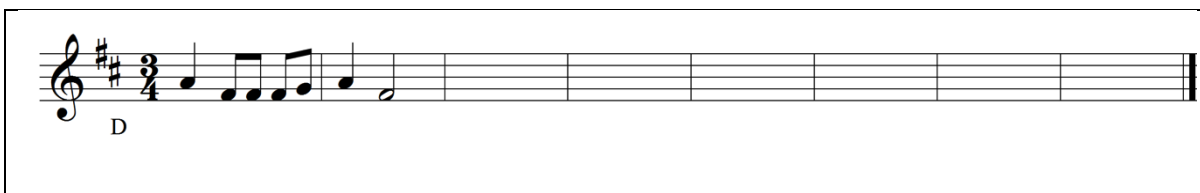
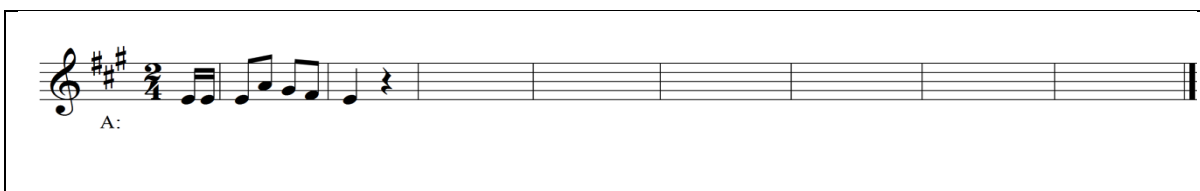
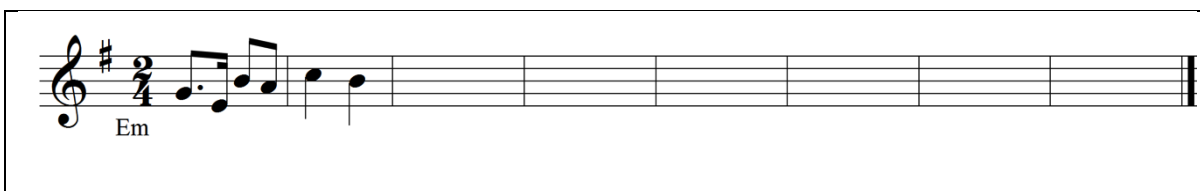
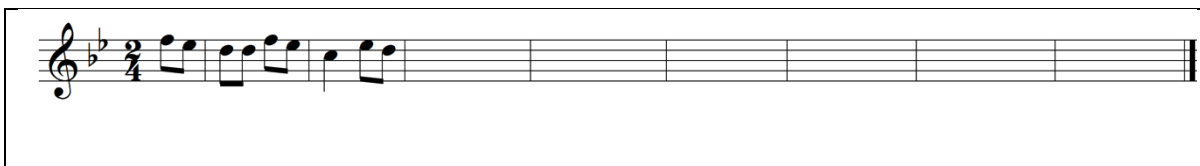


Bambuco 1 Bambuco 2 Bambuco 3



ANEXO 3. MOTIVOS Y MELODÍAS PARA COMPLETAR, ACORDIZAR E IMPROVISAR

Ejercicio: Completar la frase a partir de los motivos propuestos y acordizar la melodía. Luego acompañar la melodía con la M.I. Cantar la melodía o la canción propuesta y acompañarse. Posteriormente variar e improvisar libremente inventando nuevos motivos.

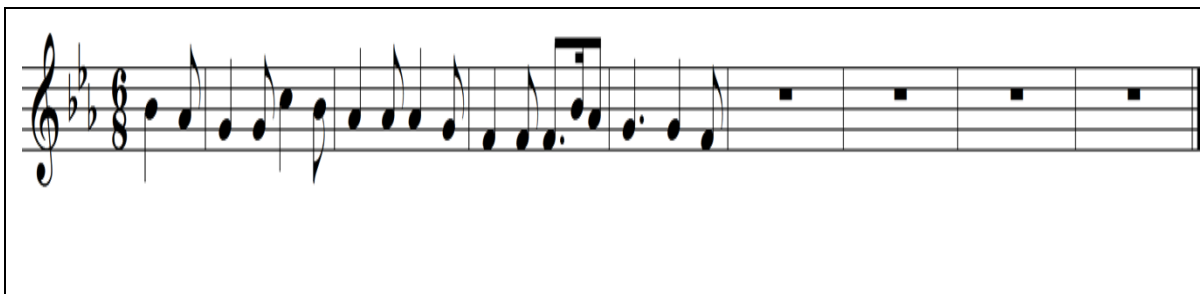


G:

Dm

Cm

F:



MELODÍAS EN 2/4

Canción Feliz Tradicional

Quie ro ser el rí o que va por el lla no, a brien do las flo res con su lar ga ma no

quie ro que las a ves me lle ven al mar en tre su plu ma je yen tre su can tar.
to da la dul zu ra del mun do me lle na y mi vi da tie ne for ma de col me na.

El león de algodón

El le ón deal go dón duer meen su si llón el le ón de pa pel to cael cas ca bel

Cecilia Kamen

el le ón de ju gue te es un pe te re te el le ón de ver dad en la jau laes—

Mambrú se fue a la guerra



Al pasar la barca

Tradicional



MELODIAS EN 3/4



Olas del danubio

J Ivanovici



La Música - Tradicional

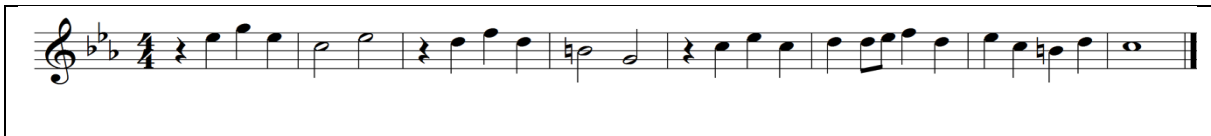
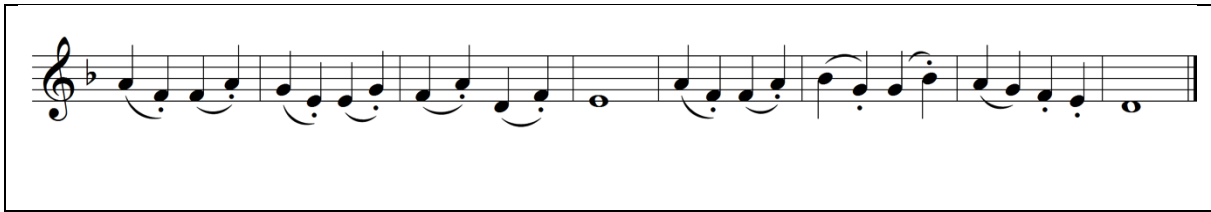
F:

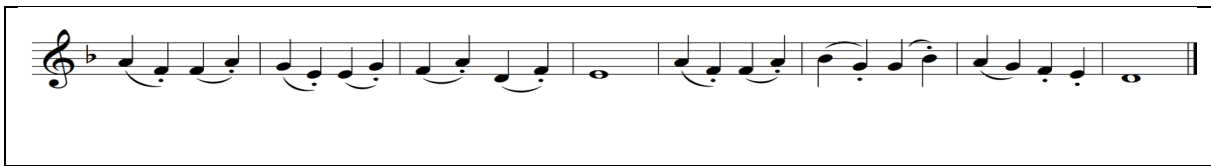
Tradicional

P I Chaikovsky

Tradicional

B:







Texto Irma G de Wells
Música Violeta Hemsy de G

Ha lle ga do la pri ma ve ra ven gan to dos a fes te jar ha lle jar al com

pas de la ta ran te la, dan do pal ma das to dos en rue da, can ta re mos con a le

gri a tra la la la la la la la la la

ANEXO 4.CANCIONERO (TEXTOS)

BESOS Y CEREZAS

Fox

Julio Chaidez

Teme siempre el primer beso pues
empieza, ya verás que son igual que
las cerezas, al primero siguen más
otros les siguen detrás, y no cuentes
porque pierdes la cabeza
No hay quien pueda resistirse a dar
un beso, porque el hombre
enamorado pierde el ceso

y le dice con amor, vida mía por
favor, bésame que tus besitos son de
amor

Deja que bese chiquilla
tus labios rojos como cerezas
deja que sacie en tu boca
mi sed de amores y de ternezas
quiero libar en tus labios
la sangre roja de las cerezas
tus besos son mi alegría
hay vida mía de mi ilusión.(bis)

NEGRITA

Danza

Luis Dueñas Perilla

Negrita, tu viniste en la noche de mi
amargo penar, tu llegaste a mi vida y
cerraste la herida de mi pena letal.

La ilusión de mi vida es amarte
no más, implorarte el consuelo, el
calor y el ensueño, que jamás pude
hallar.

Separarnos hoy quiere,
el destino a los dos,
y una pena me brinda,
esta separación,

Hoy te alejas de mi,
hoy se va mi ilusión,
y todo es amargura,
para mi corazón.

Negrita, pasaran muchos días,
muchos años quizá,
y grabada en mi vida llevaré yo
escondida,
tu sonrisa inmortal.

Nadie puede tu imagen,
de mi pecho arrancar,
adorable y cautiva,
estarás en mi vida,
hasta la eternidad.

INOLVIDABLE

Bolero

J. Gutiérrez

En la vida hay amores
Que nunca pueden olvidarse
Imborrables momentos
Que siempre guarda el corazón

Pero aquello que un día
Nos hizo temblar de alegría
He besado otras bocas

Buscando nuevas ansiedades

Es mentira que hoy pueda olvidarse
Con un nuevo amor

Y otros brazos extraños me
estrechan
Llenos de emoción

Pero sólo consiguen hacerme
Recordar los tuyos
Que inolvidablemente vivirán en mi

TRES PALABRAS

Bolero

Oswaldo Farrés

Oye la confesión
de mi secreto,
nace de un corazón
que está desierto.

Con tres palabras
te diré todas mis cosas,
cosas del corazón
que son preciosas.

Dame tus manos, ven,
toma las mías
que te voy a confiar
las ansias mías.

Son tres palabras,
solamente mis angustias,
y esas palabras son:
cómo me gustas.

PUEBLITO VIEJO

Vals

José A Morales

Lunita consentida colgada del cielo
como un farolito que puso mi Dios,
para que alumbrara las noches
calladas
de este pueblo viejo de mi corazón.

Pueblito de mis cuitas, de casas
pequeñitas,
por tus calles tranquilas corrió mi
juventud;

LA MARIPOSA

Guabina

Leonor Buenaventura

Una linda mariposa

Ha llegado a mi jardín (bis)

por ti aprendí a querer por la primera
vez
y nunca me enseñaste lo que es la
ingratitude.

Hoy que vuelvo a tus lares trayendo
mis cantares
y con el alma enferma de tanto
padecer
quiero pueblito viejo morirme aquí, en
tu suelo,
bajo la luz del cielo que un día me vió
nacer. (bis)

Besó toditas las flores y no se acordó
de mí (bis)

Vuelve mariposa, vuelve pronto allí

Eres flor del aire, vuelve a mi jardín
(bis)

LOS GUADUALES

Guabina

Jorge Villamil

Lloran, lloran los guaduales
porque también tienen alma;
y los he visto llorando,
y los he visto llorando
cuando en las tardes
los estremece el viento en los valles.
(bis)

También los he visto alegres
entrelazados mirarse al río;

danzar al agreste canto
que dan las mirlas y las cigarras.
Envueltos en polvaredas
que se levantan en los caminos;
caminos que azota el viento
al paso alegre del campesino. (bis)

Y todos vamos llorando
o cantando por la vida.
Somos como los guaduales
a la vera del camino.

NOCHES DE CARTAGENA

Criolla

Jaime R Echavarría

Noches de Cartagena que fascinan,
con el suave rumor que lleva el mar,
porque la brisa cálida murmura
toda una serenata tropical.

Allí es donde quisiera estar contigo,
con la luna y la arena y ese mar,

y que juegue la brisa con tu pelo
y las olas te vengan a arrullar.

Noches de Cartagena tan divinas,
lindo rincón Caribe y colonial.

Allí es donde quisiera estar contigo,
con la luna y la arena y ese mar,
y que juegue la brisa con tu pelo
y las olas te vengan a arrullar.

Noches de Cartagena tan divinas,
lindo rincón Caribe y colonial.

TE EXTRAÑO

Pasillo

Luis Uribe Bueno

Te extraño cuando muere la tarde,
te extraño en las noches de luna,
te extraño cuando gime el arroyo
fugaz, cuando entona su canto
el turpial con sus trinos de amor.

Te extraño cuando hay fiesta y risa
sin par, te extraño cuando hay pena
tristeza y dolor, te extraño cuando
pasa un instante sin ti,
cuando anhelo tus ojos mirar
y tus labios besar.

Te extraño cuando inspiras mi canto,
te extraño cuando lanzo un suspiro,
te extraño cuando
rezo ferviente oración,
cuando quiero mis cuitas contar
y mis penas calmar.

Te extraño cuando triste me pongo a
mirar el cielo las estrellas, la luna y el
mar.

Te extraño, estoy solo y me siento
morir me haces falta y yo sé que sin ti
no podría vivir. Me haces falta, mucha
falta, por eso te extraño.

SEÑORA MARÍA ROSA

Pasillo

Efraín Orozco

Por aquí voy llegando
señora María Rosa,
me vine madrugando,
el alba está lluviosa.
La india me ha dejado,
no volverá a la choza.
Vaya dándome un trago,
señora María Rosa.

No más me fue diciendo
que se iba a la ciudad,
yo no le fui creyendo
y había sido en verdad.
Maldigo yo la hora
en que la creí buena,

acérqueme otra copa,
quiero matar mi pena.

Pensar que ya llegaba
el día de la boda
y qué lindo que estaba
mi rancho allá en la loma.
Por ella yo he dejado
mis viejos tan queridos,
mis bueyes y mi arado,
mi cafetal florido.

Yo la he de ver mañana
muriéndose de hastío,
su vida destrozada
y sin el amor mío.
La dicha es flor de un día,
rebócame la copa

por esta pena mía,

señora María Rosa.

AY, SI SI

Joropo

Luis Ariel Rey

Ay si si yo no soy de por aqui
ay si si yo vengo de casanare(bis)
ay si si como la palma de coco
como la palma de coco
como la palma'ecumare(bis)
ay si si esta noche canto aqui
ay si simañana'onde cantare(bis)
ay si si en las sabanas de arauca
en las sabanas de arauca
o en el pueblo de Orocue(bis)

Ay si si el orgullo del llanero
ay si si yo se lo voy a contar(bis)
ay si si buen caballo y buena silla
buen caballo y buena silla
buena sogá pa'enlazar(bis)

TIPLECITO DE MI VIDA

Torbellino

Alejandro Wills

Tiplecito de mi vida,
pedazo de mis montañas,
cómo suenan de sentidas,
cómo suenan de sentidas
tus notas en tierra extraña.

Y cómo riman de bien
tus cromáticas escalas
con el gotear de mi llanto,
con el gotear de mi llanto

ay si si lucero de la mañana
ay si siprestame tu claridad(bis)
ay si si para seguirle los pasos
para seguirle los pasos
a mi novia que se va
ay si si para seguirle los pasos
para seguirle los pasos
a mi amada que se va.

Ay si si tuvimos allí en un baile
ay si si en que yo participe(bis)
ay si si a bailar este joropo
a bailar este joropo
a todos les enseñe(bis)
ay si si a las seis de la mañana
ay si si a todos les madrugue(bis)
ay si si tenía yo que regresarme
tenía yo que regresarme
y en mi caballo monte(bis).

sobre tu bruñida caja,
sobre tu bruñida caja.

Caja que a mí se me antoja
una gigante crisálida
de la que son mariposas,
de la que son mariposas
las canciones de mi patria.

Canciones que por sentidas,
que pudieran ser copiadas
con golondrinas por notas,
con golondrinas por notas
y alambres por pentagrama,

y alambres por pentagrama.

Tiplecito de mi vida.

LUNA ROJA

Pasaje

Jorge Villamil

Luna roja que saliendo va del llano
se ve roja porque arde en los
pajonales,
va copiando la silueta de las palmas,
ay de las palmas en los verdes
morichales.

Cruza el viento arrastrando
nubarrones,
y humaredas que da la hierba
quemada,
y a lo lejos se oye el bramar de los

toros, ay, de los toros que pelean en
los playones.

Luna roja ilumina mi camino,
en las noches, bellas noches
araucanas,
voy llevando tristezas en el alma,
voy buscando un rumbo a mi destino,
y mañana al clarear de la alborada
cuando se oiga cantar las
guacharacas
seguiré la ruta señalada
por senderos en un constante buscar,
de unos labios que mintieron al besar.
(bis)

CUMBIA NEGRA

Cumbia

Autor: José Barros P.

En la playa blanca
de arena caliente, (bis)
hay rumor de cumbia
y olor a aguardiente. (bis)
En toda la ranchería
se ven bonitos altares,
entre millos y tambores
interpretan sus cantares.
El pescador de mi tierra

el pescador de mi tierra (bis)

La gaita se queja,
suenan los tambores, (bis)
en la Nochebuena
de los pescadores.
La noche en su traje negro
estrellas tiene a millares,
y con rayitos de luna
ilumina sus altares.

El pescador de mi tierra
el pescador de mi tierra. (bis)
Bailan las canoas

formando una fila, (bis)
mientras canta el boga

su canción sentida.

CARMEN DE BOLIVAR

Porro

Autor: Lucho Bermúdez

Carmen querido, tierra de amores
hay luz y ensueños bajo tu cielo,
y primavera siempre en tu suelo
bajo tus soles llenos de ardores.

Como las mieles que dan sus cañas
tienen tus hembras los labios rojos,
toda la fiebre de tus montañas
las llevan ellas dentro'e los ojos.
Tierra de placeres, de luz, de alegría,
de lindas mujeres, Carmen tierra

mia.

Llega la fiesta de la patrona
ahí va la chica guapa y morena,
el toro criollo salta a la arena
y el más cobarde se enguapetona.

Llega la gente y a manantiales
corren los besos y los rumores,
y unos ojazos ensoñadores
nos asesinan como puñales.
Tierra de placeres, de luz, de alegría,
de lindas mujeres, Carmen tierra
mia... (bis)

FIESTA EN CORRALEJA

Porro

Autor: Rubén Darío Salcedo

Ya viene el 20 de enero,
la fiesta de Sincelejo.
los palcos engalanados,
la gente espera el ganado.

(coro)

Esta si es la fiesta buena,
la fiesta en corraleja.

Esta si es la fiesta buena,

la fiesta en
corraleja.

Es la fiesta de la costa,

más alegre de Colombia.

Allá va Esteban Salcedo en su
caballo piquetero.

(coro)

Esta si es la fiesta buena,

la fiesta en corraleja. Esta si es la
fiesta bueena,

la fiesta en corraleja.

Es la fiesta de la costa,

más alegre de Colombia.

Allá va Esteban Salcedo en su
caballo piquetero.

(coro)

LA CASA EN EL AIRE

Paseo

Rafael Escalona

Voy hacerte una casa en el aire
solamente pa' que vivas tú.

Después le pongo un letrero bien
grande

con nubes blancas que diga
"Andaluz"

Cuando Andaluz sea señorita
y alguno le quiera hablar de amor
el tipo tiene que ser aviador
para que pueda hacerle la visita
el tipo tiene que ser aviador
para que pueda hacerle la visita

Y si no vuela no sube
a ver a Andaluz en las nubes
y si no vuela no, no llega allá
a ver a Andaluz en la inmensidad

Voy hacerte mi casa en el aire

pa' que no me la moleste nadie

Como esa casa no tiene cimientos
tiene el sistema que he inventado yo
Me la sostiene en el firmamento
los angelitos que le pido a Dios

Si te pregunta como se sube
deciles que muchos se han perdido
para ir al cielo creo que no hay
camino

nosotros dos iremo' en una nube
para ir al cielo creo que no hay
camino
nosotros dos iremo' en una nube

Y si no vuela no sube

Voy hacer mi casa en el aire
pa' que no la moleste nadiees que voy
hacerla en el aire
pa' que no la moleste nadie

CANTOR DE FONSECA

Paseo

Autor: Carlos Huertas

Alguien me digo de donde es usted
(bis)

Que canta tan bonito esta parranda
Si es tan amable tóquela otra vez
Quiero escuchar de nuevo su
guitarra

Óigame compa usted no es del valle
del Magdalena ni de Bolívar
pues se me antoja que sus cantares
son de una tierra desconocida
y Yo le dije si a usted le inspira
saber la tierra de donde soy
con mucho gusto y a mucho honor
Yo soy del centro de la Guajira.

Nací en Dibuya frente al mar Caribe
(bis)

De donde muy pequeño me llevaron
Allá en Barranca me bautizaron
Y en toda la Guajira me hice libre
Yo ví tocar a Santader Martínez

A Bolañito, a Francisco el Hombre
A Lole Brito, al señor Luis Pitre
Las acordeones de más renombre
Soy de una tierra grata y honesta
La que su historia lleva mi nombre
Yo soy aquel cantor de Fonseca
La patria hermosa de Chema
Gómez.

Viví en un pueblo chiquito y bonito
(bis)

Llamado Lagunita de la Sierra
Del que conservo recuerdos queridos
Emporios de acordeonistas y poetas
Allí toqué con Julio Francisco
Con Moche Brito y con Chiche
Guerra

Y conocí bien a Bienvenido
El que compuso a Berta Caldera
Ya me despido soy Carlos Huertas
Doy mi apellido y nombre de pila
Yo soy aquel Cantor de Fonseca
Y soy nativo de la Guajira.

MI BUENAVENTURA

Currulao

Petronio Álvarez

Bello puerto de mar
mi buena aventura
donde se aspira siempre
la brisa pura.(bis)

Bello puerto precioso
circundado por el mar,
Bello puerto precioso
circundado por el mar,

Tus mañanas son tan bellas
y puras como el cristal

Tus mañanas son tan bellas
y puras como el cristal

Siempre que siento penas en mi
poblado
miro tu lindo cielo y quedo aliviado
(bis)

Las olas centellantes
vienen y se besan,
Las olas centellantes
vienen y se besan,

y con un suave rubor
vuelven y se alejan.
y con un suave rubor
vuelven y se alejan.

CHAMBÚ

Bambuco

Autor: Nieto

El chambú de mi vida
gigante roca
que en sus picachos
se recuestan las estrellas.
Más entre rocas sales molinerita
la más bonita desprendida del peñol.
Soy el minero mejor de Ambiyaco y
Guelmambi, molinerita querida todo el
oro es para ti

tierra tierra de sol, chambú
tierra paisaje azul, chambú
tierra bella región
que sueña en ti mujer.

Soy el minero mejor de Ambiyaco y
Guelmambi, molinerita querida todo el
oro es para ti
tierra tierra de sol, chambú
tierra paisaje azul, chambú
tierra bella y morena

donde vive el nariñense.(bis)

MUY ANTIOQUEÑO

Bambuco

Autor: Héctor Ochoa

Regálame tiplecito una melodía,
quiero hacer un bambuco para el
recuerdo, yo le pongo los versos y la
armonía y los dos le pondremos el
sentimiento.

Apúrate tiplecito que estoy ansioso
de decirle a mi tierra cuánto la adoro.
Vamos pues, viejo amigo, cantemos
juntos y que se oigan tus notas por
todo el mundo.

Mi tierra, la que ayer me vió nacer,
tiene olor a aguardiente, a trapiche y
café, la quiero si estoy lejos con más
ganas, como quiero a mi ruana y a mi
viejo carriel.

Soy paisa, aventurero y soñador,
tengo finca en el cielo y un negocio
en el sol, mi orgullo es mi ancestro
montañero, para todo soy bueno, y en
amores mejor.

Antioquia, de mi patria corazón,
cuando digo tu nombre se estremece
mi voz, por toda su grandeza y
hermosura ya no hay duda ninguna:
antioqueño es mi Dios

CUATRO PREGUNTAS

Bambuco

E López y Morales Pino

Niegas con él lo que hiciste
y mis sospechas te asombran
pero si no lo quisiste
por qué te pones tan triste
cuando en tu casa lo nombran? (bis)

más por qué le sonreías,
sonreías cuando él te estaba
mirando?

Si ahora, en no ser te empeñas
culpable como pareces,
si él te odia y tú lo desdeñas
por qué, por qué, tantas veces,
os vi entenderos por señas?

Dices que son cosas mías
y que me estoy engañando,

Si no dejaste, en derroche
de amor, que te acariciara,
por qué te azotó una noche,
una noche, con el pañuelo la cara?

