

MANUAL DE ARMONIA APLICADA AL TECLADO.

“Una propuesta didáctica, basada en la armonización y la improvisación para la enseñanza del piano complementario en universidades colombianas”

I. TESIS

II. MANUAL

HÉCTOR HERNÁN ECHEVERRI PINEDA



UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MEDELLÍN

2014

MANUAL DE ARMONIA APLICADA AL TECLADO.

“Una propuesta didáctica, basada en la armonización y la improvisación para la enseñanza del piano complementario en universidades colombianas

I.TESIS

II. MANUAL

HÉCTOR HERNÁN ECHEVERRI PINEDA

Proyecto de investigación

Director. Magister Gustavo Adolfo Yepes Londoño



UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MAESTRIA EN MÚSICA-TEORÍA

MEDELLÍN

2014

I.TESIS

CONTENIDO

	Pág
PRESENTACIÓN.....	10
1. PROBLEMA.....	13
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	13
1.2 FORMULACIÓN.....	16
2. OBJETIVOS.....	17
2.1 GENERAL.....	17
2.2 ESPECÍFICOS.....	17
3. JUSTIFICACIÓN.....	19
4. MARCO TEÓRICO.....	27
4.1. BREVE RESUMEN SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA ARMONIA	27
4.2. IMPORTANCIA DEL ESTUDIO DE LAS MÚSICAS POPULARES.....	31
4.3. DOS MIRADAS SOBRE LA ARMONÍA Y LA IMPROVISACIÓN.....	35
4.4. LA ENSEÑANZA DE PIANO COMPLEMENTARIO	
4.4.1 España.....	40
4.4.2 Argentina.....	47
4.4.3 Colombia.....	51
4.5. LA IMPROVISACIÓN MUSICAL.....	59
4.5.1 Composición y audición.....	69
4.5.2 Aportes teóricos y aspectos metodológicos sobre la improvisación.....	76
4.6 HISTORIA DE LA IMPROVISACIÓN: ASPECTOS RELEVANTES.....	84
4.6.1 Grecia.....	85
4.6.2 Edad media.....	86

4.6.3 Renacimiento.....	91
4.6.4 Barroco.....	96
4.6.5 Clasicismo.....	105
4.6.6 Romanticismo.....	106
4.6.7 Siglo xx.....	109
4.6.8 El órgano.....	116
5. HIPÓTESIS.....	120
6. METODOLOGÍA.....	121
6.1 DESCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS DEL MANUAL.....	125
7. REVISIÓN CRÍTICA Y COMPARATIVA SOBRE LA GRAMÁTICA MUSICAL EN ALGUNOS TRATADOS.....	138
7.1. HARMONY IN CONTEXT DE ROIG FRANCOLÍ.....	139
7.2. MUSIC THEORY THROUGHT IMPROVISATION DE EDWARD SARATH.....	146
7.3. ALFRED´S GROUP PIANO FOR ADULTS DE E .L LANCASTER Y KENON D.RENFROW.....	150
7.4. FIGURED HARMONY AT THE KEYBOARD.PARTE 1, R.O MORRIS...	153
7.5. CURSO TEÓRICO-PRÁCTICO DE ARMONÍA DE CAMILO DENARDIS.	158
7.6. EL PIANO: IMPROVISACIÓN Y ACOMPAÑAMIENTO 1, 2, 3 DE EMILIO MOLINA.....	164
7.7. EL PIANO COMPLEMENTARIO I-II-III-IV. ANTONIO HENAO. ET ALL.....	166
7.8. LÁCIDES ROMERO: INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA COLOMBIANA Y TECLADO ARMÓNICO.....	175
8. BREVE DESCRIPCIÓN DE LAS DANZAS Y RITMOS DEL MANUAL.....	184
9. APORTES ESPERADOS.....	194

10. RECURSOS.....	195
11. BIBLIOGRAFÍA.....	196

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Teorización C de Nardis, grados de la escala. p, 13.....	159
Tabla 2. Cuadro de acordes, modo mayor y menor natural.....	161
Tabla 3. Cuadro de funciones. Yepes, 2011, p 40.....	182

LISTA DE FIGURAS

	Pág
Figura 1. Diferentes tipos de escritura en cuatro voces.....	36
Figura 2. El cifrado literal numérico, Weberiano y bajo cifrado.....	38
Figura 3a. Gráfica: Proceso de la transcripción dictada- fuente externa-.....	72
Figura 3b. Gráfica: Proceso de la transcripción dictada -fuente interna-.....	72
Figura 4. Danza instrumental mediaeval XIII.....	91
Figura 6a. Patrones comunes de acorde/bajo del siglo XVII.....	102
Figura 6b. Otros patrones de acorde/bajo del siglo XVII.....	102
Figura 7. Ejemplo de ornamentación de G.F Haendel.....	103
Figura 8.Ej. 6.2. Harmony in contex R.Francoli. Sonata para piano K.333, I. W.A.Mozart. Compases 1-4.	142
Figura 9. Análisis de figuración, Sonata para piano K.333, I. W.A.Mozart Compases 1-4.	142
Figura 10. Ejemplo 6.6. Pág.194, Harmony in contex R. Francolí.....	143
Figura 11. Análisis ej. 6.6. Pág.194, Harmony in contex R. Francolí.....	143

Figura 12. Ejemplo 25.7-Workbook, Harmony in contex R. Francolí.....	144
Figura 13. Análisis Ej. 25.7-Workbook, Harmony in contex R. Francolí.....	144
Figura 14. Ej. 14, 18, 14.19 y 14.20. Edward Sarath.....	148
Figura 15. Análisis Ej. 14.18, 14.19 y 14.20. Edward Sarath.....	149
Figura 16. Ejemplo 1, p 5. R.O.Morris.....	155
Figura 17. Ejemplo 2, p 5. R.O.Morris.....	155
Figura 18. Ejemplo 6, p 5. R.O.Morris.....	156
Figura 19. Ejemplo 1, p 8. R.O.Morris.....	156
Figura 20. Ejemplo 3, p 8. R.O.Morris.....	157
Figura 21. Teorización C de Nardis, falsa relación p, 31.....	162
Figura 22. Cifrado de los acordes con séptima.....	163
Figura 23. Ej.Pág 47, libro I.Piano complementario.Henao.et all.....	168
Figura 24. Ej.Pág 21, libro II.Piano complementario.Henao.et all.....	169
Figura 25. Ej.Pág 23, libro II.Piano complementario.Henao.et all.....	169
Figura 26. Ej.Pág 24, libro II.Piano complementario.Henao.et all.....	170
Figura 27. Ej.Pág 22, libro III.Piano complementario.Henao.et all.....	171
Figura 28a. Ej.Pág 28, libro III.Piano complementario.Henao.et all.....	172
Figura 28b. Ej.Pág 28, libro III.Piano complementario.Henao.et all.....	173
Figura 29. Ejercicios melódios. Ej. 1. pág 11, ritmos andinos y llaneros. L Romero.....	176
Figura 30. Ejercicios melódios. Ej. 4. pág 11, ritmos andinos y llaneros. L Romero.....	176

Figura 31. Enlaces de acordes. Ej. 1 y 2. pág 15, ritmos andinos y llaneros.	
Lácides Romero.....	177
Figura 32. Enlaces de acordes. Ej. 9. pág 16, ritmos andinos y llaneros.	
Lácides Romero.....	178
Figura 33. Enlaces de acordes. Ej. 10. pág 16, ritmos andinos y llaneros.	
Lácides Romero.....	178
Figura 34. Enlaces de acordes. Ej. 13. pág 16, ritmos andinos y llaneros.	
Lácides Romero.....	178
Figura 35. Ejercicio. 100. Pág 26, Teclado armónico	
Lácides Romero.....	179
Figura 36. Ejercicio. 109. Pág 29, Teclado armónico	
Lácides Romero.....	180
Figura 37. Ejercicio. 130. Pág 36, Teclado armónico	
Lácides Romero.....	180
Figura 38. Ejercicio. 154. Pág 44, Teclado armónico	
Lácides Romero.....	181
Figura 39. Ejercicio. 175. Pág 51, Teclado armónico	
Lácides Romero.....	181
Figura 40. Ejercicio. 175. Teclado armónico, análisis de la funcionalidad.....	182

PRESENTACIÓN

El piano, además del multiinstrumento que es el órgano, es considerado el instrumento musical más completo por sus características dinámicas, tímbricas, melódicas, armónicas y polifónicas. Goza de una gran difusión y puede actuar tanto de manera solista como de acompañante. Por ello, su literatura, en cuanto a repertorio, estudios de técnica, métodos para su enseñanza y obras musicales, es muy vasta. Además de los desempeños anteriores, es igualmente importante el papel que juega como formador y eje de desarrollo del aprendizaje musical. Voy a referirme, en particular, al curso de piano complementario o funcional. Como su nombre lo indica, este curso es un complemento de la formación integral musical profesional.

El enfoque del piano complementario en materia de enseñanza y metodología de aprendizaje ha ido cambiando paulatinamente y asumido funciones muy importantes en el desarrollo armónico y melódico de los estudiantes. Su mirada actual va mucho más allá del mero montaje de estudios técnicos y obras del repertorio pianístico universal. Cada vez más, el piano complementario se convierte en un eje transversal que coadyuva al aprendizaje de las materias teóricas integradas, denominadas a menudo como *estructuras de la música*, que comprende la lectura musical, el entrenamiento auditivo, la armonía, el contrapunto y las formas musicales.

La aplicación de los conceptos teóricos por medio del teclado a modo de laboratorio, es uno de los medios más idóneos y completos para la comprensión musical. Esta práctica es especialmente significativa en el caso del aprendizaje y desarrollo de la creación musical espontánea, es decir, la improvisación, materia muy importante en la música actual y de siempre, pero olvidada y ausente en los programas de música del país.

¿Cómo lograr entonces que los amplios y densos contenidos abordados por los textos de armonía puedan ser asimilados por nuestros estudiantes? Esta es una de las razones que me motivó a crear el manual de armonía aplicada al teclado. Este manual pretende ser una guía práctica y funcional que permita a los estudiantes de música aplicar los contenidos aprendidos, sobre todo, en el primer año de estudios de la importante cátedra de armonía.

Este trabajo tiene dos partes. La primera es la “tesis” o parte teórica, centrada en la temática de la armonía y la improvisación. Inicialmente aparece un breve resumen sobre la historia de la armonía, la armonía misma y la improvisación al teclado, estudios de la improvisación y sus relaciones con la composición y la audición. También se abordan los aspectos relevantes en la historia de la enseñanza de la improvisación y la enseñanza actual del piano complementario en España, Argentina y Colombia. Finalmente, la última temática que se desarrolla es una breve revisión crítica y comparativa sobre la gramática musical en algunos tratados que abordan especialmente la armonía al teclado.

La segunda parte es el “manual” está enfocada en el estudio y aplicación de los contenidos armónicos al teclado mediante ejercicios variados. Esta parte está dividida en tres capítulos. El capítulo uno es una exposición resumida sobre los aspectos preliminares de la teoría musical. El capítulo dos se centra en la teorización y aplicación de los contenidos armónicos de manera progresiva. Los contenidos por desarrollar son: acordes primarios y secundarios en estado de fundamental, de sexta y de cuarta y sexta; acordes con séptima y sus inversiones; cadencias auténtica, plagal, compuesta de primero y segundo aspectos, rota y frigia; transposición; modulación al V en mayor y al bIII en menor; armonización de melodías y bajos y figuración melódica. En los diferentes contenidos que se van a tener en cuenta, nos enfocamos en tres componentes: el teórico, los ejemplos y

los ejercicios. El capítulo tres se dedica a la improvisación y el acompañamiento en músicas eruditas y populares de diferentes géneros. Este apartado contará con un proceso gradual en la incursión de los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y formales que atañen a la improvisación. Todos los ejemplos y ejercicios se elaborarán en escritura pianística en forma cordal y melodía acompañada.

Mi propuesta en el tema de la improvisación incluirá los siguientes aspectos:

1. Introducción a la improvisación.
2. Improvisación pentatónica.
3. Improvisación tonal: Progresiones armónicas, creación de melodías tonales, uso de los modos mayor y menor.
4. Improvisación modal creación de melodías jónicas, eólicas, dóricas, lidias y mixolidias.
5. Improvisación sobre minuetos, danzas y piezas breves de diferentes estilos.
6. Improvisación de melodías basadas en ritmos tradicionales colombianos y otros estilos populares.

1. PROBLEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A lo largo de muchos años de trabajo en la enseñanza del piano complementario en la Universidad de Antioquia, el equipo interdisciplinario de docentes encargados de este curso, hemos encontrado que los estudiantes tienen dificultades para aplicar correctamente y de manera práctica en su quehacer musical los conocimientos adquiridos en sus cursos de armonía. Usualmente, les cuesta trabajo tocar sucesiones de acordes en 3 o 4 voces, tocar melodías con acompañamientos expresos, leer correctamente un bajo cifrado, leer corales sencillos en tres o cuatro voces, armonizar melodías dadas con o sin cifrados, cantar y acompañarse, realizar la transposición de pequeños trozos musicales o piezas sencillas; incluso, se sienten atemorizados y bloqueados cuando se les pide que improvisen, varíen, acompañen, jueguen con melodías o patrones sencillos de acompañamientos en lo rítmico, melódico, tímbrico y, especialmente, armónico. Es importante señalar que esta carencia en el pensamiento armónico y melódico de los estudiantes se evidencia también, no sólo en el teclado, sino también en sus instrumentos principales, sean melódicos o armónicos. Esta deficiencia limita sus posibilidades laborales, especialmente cuando se trata de abordar géneros musicales no eruditos.

Debido a la prolijidad de los temas tratados en los cursos de armonía, no se logra por parte del estudiantado una completa asimilación y aplicabilidad de los contenidos vistos netamente en sus horas de clase. Por esta razón, se presentan deficiencias en el manejo idiomático de la armonía vocal e instrumental. Adicionalmente, existen, en los textos de armonía, inconsistencias en la terminología y denominación de ciertos procesos armónicos debido a

teorizaciones ambiguas que, por años, se han venido aplicando. Son notorias estas inconsistencias cuando abordan la temática de la figuración melódica.

Aunque existe una vasta lista de tratados de armonía y armonía al teclado, métodos para el aprendizaje del teclado y libros de improvisación en general y especialmente en el jazz, antologías de melodías con cifrados, etc, frecuentemente se adolece en el país de un manual metódico para piano que involucre conjuntamente la gradualidad progresiva en los contenidos armónicos, melódicos y de mutua relación combinados con elementos de improvisación. Además, también es notoria la carencia de investigación y de cursos de improvisación y creación musical espontánea en los programas musicales de las universidades que enseñan la música, ya sea erudita, colombiana y latinoamericana o afroamericana. Sólo las universidades que estudian el jazz abordan la temática de improvisación, aunque sólo en ese estilo.

Otro de los aspectos que dificultan el desarrollo musical de los estudiantes es la poca correlación de las materias de su pensum. Normalmente, se presentan asignaturas tales como la lectura musical, el entrenamiento auditivo y la armonía, cada una desarticulada de la otra con terminologías diferentes, dejando de lado la clase de piano complementario para la aplicación de dichos contenidos. Estas ambigüedades conllevan a confusiones y dificultades en el proceso de aprendizaje de las materias teóricas y del piano. Por esta razón, la clase de lectura musical, el entrenamiento auditivo, la armonía y el piano complementario deben estar muy correlacionados y ser tratadas con un enfoque integrador más dinámico y moderno, que involucre una acertada aproximación al desarrollo del pensamiento armónico y melódico y a la intuición musical del estudiante. Considero de vital importancia en las diferentes actividades musicales con los estudiantes, realizar ejercicios tales como tocar de oído, transcribir, cantar y tocar, aprender a

acompañar diferentes géneros musicales colombianos, latinoamericanos, blues, jazz; usar progresiones armónicas variadas, armonizar melodías o bajos dados, trasportar pequeñas piezas e improvisar.

Por las razones anotadas antes, este manual busca desarrollar el pensamiento melódico - armónico de los estudiantes por medio de diferentes ejercicios y procedimientos metodológicos que darán a los educandos las herramientas concretas para reafirmar algunos de los conceptos y contenidos aprendidos en los dos primeros niveles del curso de armonía y aplicarlos con solvencia en el teclado mediante ejercicios prácticos de pequeños géneros. Adicionalmente, se busca incentivar el interés en desarrollar el oído musical armónico por medio de la interpretación y audición comentada de ejercicios melódicos y armónicos de sencilla y mediana dificultad. Estos ejercicios propenderán a la ejercitación mental y motriz muscular del instrumentista, para que lo ayuden a definir su estilo particular de improvisación y a afianzar su creatividad musical en general. Estos aspectos se verán reflejados en la interpretación en el teclado de diferentes estilos musicales. El enfoque anterior permitirá a los educandos la ejercitación del oído armónico y el desarrollo melódico necesarios para abordar la pedagogía, la ejecución instrumental, la composición y la dirección musical de conjuntos y para realizar su quehacer musical con mayor fluidez, competencia y profesionalismo.

1.2 FORMULACIÓN

El problema puede concretarse en que la mayoría de estudiantes manifiestan carencias en el dominio del lenguaje armónico en su quehacer musical, debido a la falta de aplicación de los contenidos trabajados en muchos cursos de armonía por la poca coordinación entre la cátedra de armonía y el piano complementario centrado en lo técnico y el montaje del repertorio, además de la descontextualización del uso de la armonía en músicas populares y la no inclusión, en sus clases individuales y colectivas, de la práctica de la improvisación por la falta de formación de los docentes encargados de dichos cursos y la carencia, en nuestro medio, de materiales sobre las músicas eruditas y populares colombianas.

2. OBJETIVOS

2.1 GENERAL

Elaborar un manual de armonía aplicada al teclado, que incluya la improvisación y el acompañamiento usando diversos géneros musicales, que exhiba un orden metodológico y sistemático apropiado de la teoría musical armónica, abordada en dos semestres de estudios musicales universitarios, que aporte al buen desarrollo de la cátedra de piano complementario en el contexto colombiano; y realizar un estudio previo escrito que dé cuenta crítica de las bases teóricas que constituyen nuestro marco de referencia.

2.2 ESPECÍFICOS

- Realizar una revisión crítica y comparativa de la práctica armónica tonal aplicada al teclado, basada en el estado de los conocimientos de la teoría musical actual y en el estudio de textos de diferentes autores con miradas así mismo diversas. Estos textos son: Harmony in Context de Roig Francolí, Music Theory Through Improvisation de Edward Sarath, Alfred's Group Piano for Adults de E. L Lancaster y Kenon D. Renfrow, Figured Harmony at the Keyboard de R.O Morris, Parte 1, Curso Teórico-Práctico de Armonía de Camilo de Nardis, El piano: improvisación y acompañamiento 1, 2, 3 de Emilio Molina, El piano complementario I-II-III-IV de Antonio, Henao. et all y Introducción a la Música Colombiana y Teclado Armónico de Lácides Romero M.

- Elaborar una guía progresiva de ejercicios y ejemplos armónicos por capítulos, que incluya: Acordes primarios y secundarios en estado fundamental, de sexta y de cuarta y sexta; acordes con séptima y sus inversiones, cadencias auténtica, plagal, compuesta, rota, frigida; modulación al V en mayor y al bIII en menor; armonización de melodías y bajos, transposición y figuración melódica.
- Hacer un resumen de las técnicas y recursos básicos de improvisación en lo melódico, rítmico y armónico, usando como ejemplos pequeñas formas de danza ternarias y binarias como el minuet, la mazurca, la sarabanda, la gavota, la habanera, la polka, la musette, la marcha, la siciliana. Además se usarán ejemplos de piezas breves de diferentes estilos como el preludio, la serenata, el canon, el aria y el tema con variaciones. Como ejemplos de ritmos colombianos para la improvisación, se usarán vals, danza, pasillo, criolla, torbellino, bambuco, la caña, el currulao, el porro, cumbia y paseo vallenato; en el género joropo, el gaván, el pasaje y el pajarillo. Además el fox, el bolero, el rag time y el blues. Aquí se abordarán las estructuras básicas rítmicas, melódicas y armónicas más características de estos estilos musicales y sus respectivos acompañamientos.
- Crear y recopilar diferentes ejercicios de armonía, bajos cifrados y melodías para acompañar y improvisar.
- Realizar un barrido histórico de algunos de los aspectos más relevantes de la historia de la improvisación y la enseñanza actual del piano complementario en algunas universidades colombianas.

3. JUSTIFICACIÓN

Esta propuesta de investigación surge de las inquietudes y necesidades suscitadas en la clase de piano complementario, materia que vengo impartiendo desde hace varios años en la Universidad de Antioquia. Allí he evidenciado las carencias que los estudiantes tienen con respecto a la aplicación, en su quehacer musical, de los contenidos armónicos y de la conveniencia práctica de la improvisación. Personalmente, siempre he sido inquieto por el lenguaje de la teoría musical, la armonía y la creación musical espontánea y he desarrollado una propuesta armónica progresiva aplicada al piano a manera de manual, en la cual también se incluya la improvisación y el acompañamiento en diferentes géneros musicales.

En todos los programas de música de nivel profesional, el estudio de la armonía ocupa un papel preponderante en la formación de todo estudiante. Son, como mínimo, cuatro semestres de estudio continuo para abordar los contenidos básicos del uso de la práctica armónica tonal. Es aquí en donde los manuales de armonía aplicados al teclado toman un rol preponderante, convirtiéndose en herramienta clave de apoyo en la formación y comprensión del lenguaje armónico. El teclado, debido a sus características armónicas y melódicas, permite, no sólo visualizar los acordes y voces, sino también tocarlos y escucharlos; ya sean acordes de cuatro o más sonidos o diferentes líneas melódicas simultáneas. El analizar y tocar los ejercicios propuestos en el teclado facilita en gran medida la asimilación de los objetivos propuestos en los cursos de armonía.

En el contexto colombiano, la gran mayoría de los libros usados para la enseñanza de la armonía son extranjeros, especialmente publicaciones de universidades norteamericanas, en donde ya tienen trazada una tradición de

enseñanza de la teoría musical en la que, en muchos aspectos, subyacen puntos de vista divergentes y teorizaciones que se prestan a confusiones y contradicciones entre los varios autores, lo que dificulta la comprensión de muchos de los contenidos armónicos especialmente en el cifrado analítico de la armonía cromática y la terminología usada en la figuración melódica.

Estos textos, por lo general, exponen sus ideas y ejercicios basados en ejemplos de la literatura de los grandes compositores de la historia y, rara vez, se observan ejemplos de compositores latinoamericanos y, menos aún, colombianos. Adicionalmente, los ejercicios explicados a los estudiantes para aclarar las reglas de la armonía en cuatro voces (S.A.T.B), son regularmente abordados y aplicados al contexto del manejo coral, no quedando claro en los estudiantes el uso de la armonía en el contexto instrumental.

La improvisación es un aspecto muy importante en el desarrollo melódico y armónico en la formación musical, que no se incluye usualmente en la mayoría de los textos y cursos de armonía de los programas de música del país. La improvisación es una herramienta esencial cuando de componer música se trata, dada la posibilidad que ofrece a la mente creadora de expresarse sin las ataduras de la notación musical. En nuestro medio musical, la improvisación se ha visto relegada en la mayoría de cátedras de ejecución interpretativa y composición. Por ello, su estudio y análisis concienzudo actual propenderá a una mejor formación musical de quienes la estudien y practiquen académicamente.

Se hace necesario en nuestro medio musical, en consecuencia, proporcionar referentes de consulta y apoyo a los alumnos estudiosos de la armonía, la improvisación y el acompañamiento, en músicas que involucren diferentes géneros musicales. El aprendizaje de la armonía mediante el análisis, la

realización de ejercicios armónicos, el acompañamiento y la improvisación, basadas en melodías o temas clásicos de la literatura universal, combinados con melodías latinoamericanas y colombianas, se convertirá en un complemento integral facilitador en la formación del pensamiento armónico de los estudiantes.

Es relevante entonces, dar a la enseñanza de las materias teóricas y del piano complementario un nuevo enfoque con unos contenidos más acordes con el perfil de los estudiantes de hoy. Aunque considero de vital importancia la formación académica en música erudita, es igualmente importante el valor musical de otros estilos y prácticas. Una formación en músicas académicas y populares conlleva a la formación de músicos integrales con pertinencia y competencia social, lo cual propenderá al fortalecimiento cultural y musical de la nación. Actualmente, los estudiantes requieren una formación más amplia y acorde con sus intereses. Ellos en su mayoría, se muestran interesados en géneros como el *blues*, el jazz y sus variantes, las músicas populares, ya sean colombianas, hispanoamericanas o afroamericanas como la salsa, el tango, la música brasilera, etc.

En la enseñanza del piano complementario actual es muy importante para la apropiación de los contenidos armónicos realizar actividades tales como cantar y tocar, cifrar (acordizar), improvisar, acompañar melodías con diferentes formas de acompañamiento y transponer a diferentes tonos. Todos los ejercicios anteriores facilita la fluidez y el desarrollo en el manejo armónico. Otro aspecto relevante en la enseñanza es el visualizar la armonía a través del cifrado práctico, en este caso el literal numérico (Cm_7 , G_7). Este cifrado permite apropiarse de la armonía de manera ágil y precisa. Dominar este cifrado permite ser versátil a la hora de acompañar cualquier melodía. Desde luego, también es pertinente entender en qué grado y correspondiente acorde me encuentro es decisivo para poder establecer una correcta sintonía entre lo que se escucha y la adecuada ejecución razonada de la sucesión armónica en su acompañamiento.

El entendimiento de la figuración melódica es otro aspecto que genera confusiones debido a las teorizaciones imprecisas en la terminología. En este manual, se incluirán ejemplos y ejercicios para ser aplicados al teclado, basados en melodías simples.

Analizando las biografías y obras de muchos compositores intérpretes, encontramos que eran notables improvisadores y muchos temas de sus obras maestras surgieron de ensayos experimentales y espontáneos. Por ello se hace necesario estimular, en los estudiantes de música, el desarrollo de la intuición, la espontaneidad, el oído musical interno y la libertad artística con el objeto de lograr un correcto desarrollo de su inteligencia musical.

En las artes como en las ciencias, existen diversas formas o métodos de abordar una temática determinada. Es así como, en el desarrollo de la improvisación musical, están involucrados múltiples factores como el sentido formal, armónico, melódico y estilístico según el género que se aborde. Este manual contará con un vademécum de las técnicas básicas de variación rítmica, melódica y armónica de algunos géneros, acompañado de una guía metodológica para su aprendizaje. Además, habrá ejemplos variados donde se usarán el cifrado weberiano, el literal numérico y el bajo cifrado.

Es pertinente tratar ahora algunas publicaciones y libros digitales colombianos sobresalientes en la temática de la armonía y la improvisación. Uno de los textos de teoría musical actual que proporcionan otras miradas a las temáticas de los contenidos armónicos y su enseñanza se encuentra en el “Tratado de la armonía tonal” y en formato digital esta los "Cuatro teoremas sobre la música tonal", escritos por Gustavo Yepes Londoño. En el caso del piano complementario, sólo

se han publicado los textos de piano complementario I, II, III, IV de los docentes Antonio Henao, Luis Carlos Figueroa, Patricia Pérez. et all, de la Universidad del Valle. Otras publicaciones son las realizadas por la Universidad Pedagógica Nacional con el texto “Czerny aplicado a la música colombiana” de Fabio Martínez Navas y, en la biblioteca digital de la Universidad Nacional en Bogotá, se encuentra la tesis “La enseñanza en grupo del piano para estudiantes de otras especialidades musicales” de Esteban Bravo Henao. Por último, existen los manuscritos privados “Introducción a la música colombiana y teclado armónico de Lácides Romero. En relación con el tema de la improvisación en músicas colombianas encontramos el trabajo “Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana de Francy Montalvo López y Javier Pérez Sandoval y las cartillas del plan nacional de música para la convivencia que abarca diferentes zonas del país como las músicas de la región andina, pacífico, los llanos y el Caribe. Estas cartillas fueron publicadas por el ministerio de cultura. Es importante anotar que los textos mencionados anteriormente se describirán más adelante. Como vemos, la literatura musical relacionada con la armonía, la improvisación y el acompañamiento es muy escasa. Por esta razón la creación de un manual de armonía que incluye la improvisación y el acompañamiento en músicas de diferentes géneros tiene una gran pertinencia.

Pero qué es un manual y cómo se crea un manual de armonía?

La palabra manual en si misma significa un tipo de publicación que informa los aspectos fundamentales o esenciales de una materia, en este caso la armonía. Este manual buscará mejorar la comprensión armónica de los estudiantes, por medio de resúmenes teóricos concisos y ejercicios aplicativos que permitirán abordar técnicamente algunos de los contenidos del lenguaje armónico surgido en la época de la práctica común (1650-1850). Además como colofón, este texto abordará el elemento de la armonía, la improvisación y el acompañamiento en algunas músicas populares. Por ello, la creación de ejercicios y materiales encaminados a fortalecer la comprensión armónica se hace imprescindible,

especialmente si se trata con nuevos enfoques y ejemplos. Este manual no es un tratado de armonía; sólo es una guía resumida que incluye los temas básicos del estudio de la armonía aplicables a la práctica directamente.

Con respecto al orden y selección de los contenidos armónicos, el manual los abordará pensando en un criterio que facilite al estudiante el conocimiento y el dominio de las progresiones y funciones armónicas básicas adaptadas a la organización de los acordes en el teclado. El manual comienza con I-V en diferentes posiciones melódicas, luego agrega V_6 , V_7 y sus inversiones, agrega el uso del vii°_6 como acorde sustituto del V. Luego continúa con I-IV, $IV_{6/4}$, sigue con la cadencia compuesta I-IV-V-I, $I-ii_6-V_7-I$, $I-IV_{6/4}-I-V_6-V_{6/5}-I$ en mayor y menor. Sigue después con los acordes subdominantes secundarios II_6 , ii°_6 ; acordes de cuarta y sexta de paso, de cadencia, de bordadura y de arpeggio; iii , vi , bVI , $bIII$, IV_7 , ii_7 , ii°_7 , $bVII$. Otros acordes con séptima como I_7 , iii_7 , vi_7 , vii°_7 , vii°_7 , semicadencias frigias y cadencias rotas; otras expansiones de tónica, subdominante y dominante; armonización de las escalas mayor, menor melódica y cromática; modulación a tonos cercanos - V en el mayor y $bIII$ en el menor - y la figuración melódica. Este orden propuesto de los contenidos está pensado para favorecer el conocimiento y desarrollo paulatino y ordenado en el dominio de la armonía hacia la práctica, mediante diferentes progresiones armónicas que se aplicarán creativamente en el teclado usando variadas formas de improvisación y acompañamientos en diversos géneros musicales.

En este manual, se improvisará usando pequeñas formas musicales binarias o ternarias, es decir, fragmentos o piezas cortas barrocas, clásicas y músicas colombianas que descritas a continuación: las danzas ternarias en 3/4 como el minuet, la mazurca y en 3/2 como la sarabanda. Las danzas binarias en 2/2, como la Gavotte, en 2/4 la habanera, la polka, la musette, en 4/4 o 2/4 el rag time, y por último la marcha. En 6/8, la siciliana. También se improvisará con otro tipo de

piezas binarias y ternarias como el preludio, la serenata, el canon, el aria y el tema con variaciones. Se escogió este tipo de danzas y piezas por dos razones. La primera tiene que ver con la variedad rítmica y melódica que cada danza ofrece. La segunda, con la consistencia o sencillez microformal y estructuración de una armonía y un ritmo armónico más definido, que facilitan la improvisación de subfrases, frases y períodos binarios de 2, 4, 8 y 16 compases. El canon, al ser una estructura armónica repetitiva, permite la búsqueda de la variedad tímbrica, melódica y rítmica por medio de juegos imitativos. Las otras piezas como el preludio, la serenata, el aria y el tema con variaciones, por tener una estructura compositiva más libre, ofrecen otro tipo de posibilidades improvisatorias de mayor dificultad que pueden coadyuvar al desarrollo de la creatividad musical.

Se escogieron también algunos ritmos de músicas tradicionales colombianas como el vals, la danza, el pasillo, la criolla, el torbellino, el bambuco, la caña, el currulao, el porro, la cumbia, el paseo vallenato, el joropo, el gaván, el pasaje y el pajarillo, porque son músicas que se facilitan para improvisar en lo rítmico, su *ostinato* de acompañamiento es igual y se fundamenta en la reiteración; sus melodías son sencillas y fáciles de cantar y, en su aspecto armónico, utiliza progresiones simples de tónica, subdominante y dominante tanto en modo mayor como en menor. Otra de las razones para la selección de estos ritmos es la importancia de estimular a los alumnos a estudiar, valorar y cultivar nuestros aires nacionales para que los conozcan, disfruten y difundan. Adicionalmente, se usarán otros estilos foráneos como el fox, el bolero, el rag time y el blues. Su escogencia tiene que ver primeramente con razones de popularidad y, en segundo aspecto, con la facilidad que ofrecen estos estilos para improvisar por medio de esquemas rítmicos, melódicos y armónicos básicos y sus respectivas maneras de acompañamientos.

A pesar de que la idea no es original, pues ya se han escrito otros tratados sobre armonía e improvisación, pocos abordan paralelamente la armonía y la improvisación tratadas sistemática y metodológicamente en la presentación y

desarrollo de los contenidos. Lo que se busca es, pues, crear un manual de armonía con improvisación y acompañamiento que, de manera creativa, concisa, coherente, interrelacionada y clarificadora, aplique al teclado los conceptos teóricos aprendidos en los dos primeros semestres de un curso regular universitario de armonía. Es relevante aclarar que el presente manual está pensado como un apéndice de la cátedra de armonía y su finalidad es contribuir a un mejor desarrollo armónico de los estudiantes mediante la aplicación de los contenidos armónicos a manera de laboratorio experimental en la clase de piano complementario. Por esta razón, estos dos cursos deben estar relacionados muy bien en sus contenidos básicos y en, lo posible, ser dirigidos por un único docente.

El público objetivo del proyecto es el conjunto de estudiantes de música: pedagogos, cantantes e instrumentistas. Además, este manual servirá como material de consulta para docentes interesados en la armonía y la improvisación en el teclado. Y aunque este manual se centrará en los temas de la armonía, la improvisación y la enseñanza del piano complementario, se elaborará una sinopsis sobre las digitaciones de las escalas, arpeggios, acordes fundamentales y con inversiones y progresiones en las tres posiciones melódicas, ya que este dominio técnico básico es indispensable para poder abordar la armonía y la improvisación con soltura.

Finalmente, cabe mencionar la relevancia que tiene la práctica de la armonía con la improvisación al teclado como pilar fundamental para fortalecimiento de la intuición y del oído musical. Este aspecto, ligado a una buena lectura musical y al entrenamiento auditivo, se convertirá en el motor de desarrollo del futuro músico profesional.

4. MARCO TEÓRICO

“En el punto donde se detiene la ciencia, empieza la imaginación”

Charles Baudelaire (París 1821-1867)

4.1. BREVE RESUMEN SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA ARMONÍA

La palabra armonía contiene múltiples acepciones, en vista de que se utilizó ya desde la era griega pre-cristiana y fue cambiando de sentido o, si así se quiere mirar, ampliándolo, en el decurso de la historia occidental. En términos generales, se refiere al perfecto equilibrio entre las diferentes proporciones de un todo uniforme. En la música, el término alude actualmente a la construcción y enlace de un acorde con otro, es decir progresiones armónicas sujetas a leyes estilísticas de acuerdo con un periodo o estilo musical determinado. También la armonía es descrita como una ciencia que enseña a construir los acordes y sus formas de combinación bajo ciertas leyes dictaminadas por la consonancia y disonancia. Schoenberg define la armonía así:

La armonía enseña, en primer lugar, la constitución de los acordes, esto es, qué sonidos y cuántos de ellos pueden sonar (ser tocados) simultáneamente para producir consonancias y las tradicionales disonancias: tríadas, acordes de séptima, de novena, etc., y sus inversiones. En segundo lugar, la manera en que los acordes deben usarse en sucesión: para acompañar melodías y temas; para establecer una tonalidad al principio y al final (Cadencia); o, por otra parte, para abandonar la tonalidad -modulación y remodulación-(Schoenberg, 1991, p 27)

La armonía desempeña un papel de soporte, da estructura, junto con la forma musical. Dependiendo de su cualidad (mayor, menor, aumentado, disminuído), su función (tónica, subdominante, dominante) y combinación, los acordes producen

momentos de tensión o reposo, generan sentido de continuidad o conclusión en la composición musical.

El término “Práctica común” designa el estado y desarrollo evolutivo que tuvo la armonía en su largo camino entre 1650 y 1880. Esta armonía estuvo circunscrita a un eje tonal a la vez, lo que se denominó tonalismo. Examinemos ahora brevemente el trasegar histórico del desarrollo de la armonía.

A partir del siglo IX, aproximadamente, se comienza a mencionar en los tratados musicales el concepto de la armonía. En sus primeras formas escritas, la armonía aparece a manera de *organum*, el cual consistía en sobreponer a un *cantus firmus* otra voz, a distancia de una cuarta o quinta superior. La segunda manifestación del desarrollo armónico aparece dos o tres siglos más tarde con el discanto. En el discanto ya no había una melodía acompañada paralelamente a un intervalo de cuarta o quinta, sino dos melodías independientes que se movían en direcciones opuestas. Así surge el movimiento contrario, procedimiento esencial usado dentro de una adecuada conducción de las voces en este estilo. Esa innovación fue muy relevante ya que antes sólo se usaban octavas, quintas y cuartas paralelas.

Otra de las formas primitivas del contrapunto fue el “Faux-bourdon” (bajo falso), en un procedimiento propio de la escuela franco flamenca que fué muy usado en la polifonía. Este estilo introdujo los intervalos de terceras y sextas paralelas prohibidas hasta aquel entonces, dando como resultado un nuevo desarrollo de la armonía. El primer texto que menciona en la práctica musical el término armonía tal como la concebimos hoy en día, es el tratado de armonía escrito por J P Rameau hacia 1722.

La producción simultánea de varios sonidos se fue consolidando en la noción de acorde que, a través de los diferentes períodos de la música, fue usado de diversas formas, dando como resultado una serie de parámetros o reglas para su uso. Surge entonces la ciencia de la armonía que estudia los acordes y sus relaciones recíprocas.

Inicialmente, aparecen los acordes de tres sonidos y luego, en el quinto grado de la escala, el acorde de dominante con séptima que emplea cuatro sonidos. Poco a poco, fueron creciendo las sonoridades armónicas por el uso de acordes hipertriádicos y procedimientos armónicos cromáticos. Ya desde los albores del Romanticismo, los compositores se dieron a la tarea de usar sonoridades más vistosas, realizar préstamos modales y modular abruptamente a tonos muy lejanos, hasta llegar a un cromatismo extremo. Éste último aspecto terminó por diluir la tonalidad en el Romanticismo tardío, llevando al derrumbamiento del sistema armónico tonal hacia 1900.

Este decaimiento de la tonalidad fue suscitado, en buena parte, por Richard Wagner con su cromatismo exacerbado y el movimiento de una tonalidad a otra sin establecerse en ninguna. A partir de este momento, el lenguaje armónico toma otros caminos y fueron Debussy, Schönberg y Stravinski los principales exploradores. Schönberg condujo la ambigüedad tonal hacia el abandono de la tonalidad con la creación de un sistema regulado que permitió crear piezas atonales que podríamos rotular aún mejor como antitonales. En primer lugar, partió de la idea de que la serie de doce semitonos de la escala cromática eran iguales y, por tal razón, no podía haber una jerarquía de ellos. Posteriormente, el mismo Schönberg descubrió que este manejo armónico era anárquico si no se buscaba y elaboraba un nuevo diseño de construcción armónica fundamentado en leyes por él mismo creadas, denominado el sistema dodecafónico.

Sobre en manejo armónico, Debussy fué menos radical que Schoenberg y le precedió en el derrumbamiento del viejo sistema tonal. Acerca de Debussy, Aarond Copland afirma:

Debussy, uno de los músicos más instintivos que haya existido jamás, fue el primer compositor de nuestro tiempo que haya osado hacer de su oído el único juez de lo que estaba bien armónicamente (...). Lo que Debussy hizo fue barrer con todas las teorías de la ciencia armónica profesadas anteriormente. Su obra inauguró una era de completa libertad armónica. (Copland, 1992, p 62)

En el caso de Stravinsky, en obras como *El pájaro de fuego* (1910), pasa de un nacionalismo inicial marcado por su maestro R Korsakof al de nuevas perspectivas compositivas. Sigue *Petruchka* (1911) y culmina en *La consagración de la primavera* (1913). En esta última obra, Stravinsky rompe bruscamente con la tradición romántica, con las evanescencias impresionistas y libera el amarrado ritmo occidental. La armonía emprende entonces un nuevo tratamiento y es usada en forma de bloques incisiva y agresivamente, ayudando al logro de una trama armónica y, además, de una orquestación más moderna.

El siglo XX estuvo marcado por muchas rupturas, influencias y técnicas musicales que abarcan lenguajes armónicos como el politonalismo, el pantonalismo, el libre tonalismo, el neotonalismo, el neomodalismo, el serialismo, el pentatonicismo, etc.

4.2. IMPORTANCIA DEL ESTUDIO DE LAS MÚSICAS POPULARES

Al incluir la enseñanza de otros géneros diferentes a los de la música erudita, es decir, las músicas populares, es necesario reconocer y experimentar sus aspectos constitutivos, sus patrones armónicos, rítmicos y melódicos característicos que los diferencian unos de otros.

Es preciso, en primer término, entender que las músicas tradicionales son dinámicas y, en tal sentido, se renuevan y recrean continuamente. Además, ellas representan realidades históricas y sociales que determinan e identifican el acervo cultural de los pueblos. Por estas razón, las músicas populares y tradicionales no se deben relegar a unos estudios superficiales sino, más bien, profundizar en sus raíces, realidades y vicisitudes, buscando resultados investigativos profundos desde una mirada musical, antropológica, etnomusicológica y musicológica. Por otra parte, es decisivo, para la comprensión musical más profunda, dar importancia al estudio de diversos géneros musicales, con el objeto de tener una mirada más amplia de los estilos, ya que actualmente vivimos en una aldea global que nos permite descubrir otras músicas; no sólo la música erudita sino también géneros como el jazz, el bolero, el tango. Etc. Al respecto, la investigadora de la universidad nacional de Villa Maria en Córdoba-Argentina, Susana Dutto recalca la importancia, no sólo de estudiar las músicas tradicionales y populares, sino también de priorizar su ordenación y apropiación, para llevarlas a un mejor nivel de comprensión a través del análisis y difusión académica. Y agrega:

“Al pretender llevar a la academia la enseñanza de la música popular, tenemos la obligación de apropiarnos de los métodos que la han difundido y conservado de generación en generación, pero proponiendo una sistematización propia de un estudio superior”. [...]. Con relación a la enseñanza y comprensión de las músicas

populares la misma autora agrega: “*La enseñanza a partir de un repertorio cercano al gusto estético-cultural de los alumnos, favorece la percepción, la memoria auditiva, la comprensión discursiva y de relaciones jerárquicas que se establecen en el discurso musical*”. (Dutto, 2007).

Continuando con el tema de la importancia del estudio concienzudo de las músicas populares, en Béla Bartók encontramos un gran músico que supo combinar y renovar su estilo gracias a la investigación y consiguiente mejor conocimiento de la cultura musical popular tradicional de Hungría y regiones circundantes. Este estudio analítico aportó al desarrollo de su lenguaje musical, en el que usó procedimientos y técnicas avanzadas vigentes luego en el campo de la composición musical del siglo XX. Su influencia de la música campesina junto con los aportes del nacionalismo lo incentivaron a escribir seis volúmenes de su valiosa obra *Mikrokosmos*”. Este compendio pedagógico expone de manera exhaustiva técnicas compositivas que combinan músicas académicas con las de tradición oral de la cultura húngara, balcánica, árabe y otras. Su objeto era encontrar su identidad étnica y establecer relaciones recíprocas con la música culta.

Los elementos musicales propios del folklore de cada país, especialmente en lo que se refiere a los aspectos melódico, rítmico y métrico, han aportado notoriamente y servido como basamento para la creación de obras maestras en la música culta. Encontramos tales ejemplos en muchos compositores, especialmente los nacionalistas, como los españoles Manuel de Falla, Isaac Albéniz y Joaquín Turina; los bohemios Bedric Smetana y Anton Dvorák; el finés Jan Sibelius o los rusos Mikail Glinka e Igor Stravinsky. Detengámonos un momento en este último compositor. Con su eclecticismo compositivo, encontramos que, en su primer período estilístico, compuso los tres ya mencionados antes y muy famosos Ballets para el empresario Ruso Sergéi Diáguilev: *El Pájaro de fuego*, *Petrushka* y *La consagración de la primavera*, que

contienen temas y motivos argumentales basados en el folclore ruso. En el caso de *Petrushka*, Stravinski utiliza como tema la mitología folclórica rusa y, en *la consagración de la primavera*, aflora con toda plenitud la apoteosis de su período ruso, marcado por un evidente énfasis en el salvajismo de la Rusia pagana, donde los motivos de dos o tres compases repetidos a manera de ostinato que se combinan con los ritmos abruptos y agresivos que sobresalen en medio de las armonías politonales.

Pero no podemos dejar de lado uno de los más importantes y enriquecedores aspectos de las músicas folclóricas campesinas, la dimensión estética, fundamentada en la tradición oral y en lo esencial, lo simple, lo repetitivo. Cabe destacar, entonces, la simpleza de medios, en los rangos, formas y fuerza expresiva musical. En lo concerniente a los aportes de la música campesina a la música culta, Béla Bartók menciona tres aportes básicos:

El primer aporte se refiere a que la música campesina puede usarse sin introducirle modificación alguna, o bien, con una leve variación, limitándose a agregar un acompañamiento o, según la ocasión, incluyéndola entre un preludio y un posludio.[...]. Las melodías y todos los agregados que se le hagan deben dar entonces la impresión de una unidad indivisible. El segundo aporte de la música campesina es cuando el compositor se vale de ella, ya no textualmente, sino inventando por sí mismo la imitación de una melodía popular. El tercer aporte se refiere a cuando el compositor no quiere elaborar melodías populares ni hacer imitaciones de ellas, proponiéndose, en cambio, que su música tenga la misma atmósfera propia de la música campesina. (Bartok, 1981, págs.92-96).

Como cierre a este apartado sobre la importancia de la música popular, cito a Steve Reich:

Todos los músicos del pasado, comenzando en la Edad Media, estaban interesados en la música popular. (...) La música de Béla Bartók se hace enteramente con fuentes de música tradicional húngara. Igor Stravinsky, aunque mintió acerca de ello, utilizó toda clase de fuentes rusas para sus primeros ballets. La gran obra maestra *Dreigroschenoper*, de Kurtweill, utiliza el estilo del cabaret de la república de Weimar y por eso es una obra maestra. (Reich, 2000).

A modo de conclusión, quiero invitar a las universidades que tienen programas musicales a estudiar, profundizar y sistematizar la vasta riqueza musical de nuestro país. Ya que tanto las músicas eruditas como populares de las diversas regiones de Colombia, poseen un gran valor musical y artístico que merecen ser tenidas en cuenta para ser difundidas, desarrolladas y recreadas por nuestros directores, compositores e intérpretes.

4.3. DOS MIRADAS SOBRE LA ARMONÍA Y LA IMPROVISACIÓN

La armonía al teclado ha sido un tema que ha suscitado divergencias entre diferentes autores debido a las relaciones que implica. Relaciones que involucran una doble mirada; por una parte, tiene que ver el conocimiento teórico y, por el otro, el punto de vista del dominio técnico en cuanto a las destrezas pianísticas se refiere. Surge la inquietud: cómo comenzar?, qué conocimientos previos teóricos necesita el alumno para poder aplicarlos al teclado?, Qué competencias pianísticas debe tener el estudiante para iniciarse en esta práctica?, es mejor iniciar leyendo corales en cuatro voces o piezas en escritura para piano?, etc. Estas y otras preguntas serán ampliadas a continuación.

A menudo se ofrecen cursos de armonía al teclado en donde el instructor encargado no logra establecer un equilibrio entre el tema por tratar y las habilidades motrices que son necesarias para aplicar dicho concepto al teclado. La mayoría se inclina hacia una formación técnica encaminada al montaje de obras del repertorio, mientras se descuidan los ejercicios y procedimientos metodológicos para abordar los temas armónicos. Esto se debe principalmente a que la mayoría de docentes no recibió, en su formación anterior, la instrucción necesaria para abordar el estudio de la armonía al teclado. El reto consiste, precisamente, en interrelacionar los conceptos teóricos armónicos con los aspectos técnicos básicos que posibiliten el desarrollo de las habilidades pianísticas de una forma progresiva. Este es el propósito del manual de armonía con improvisación y acompañamiento que pretende aportar el presente escrito. Al respecto de lo anterior, Wildman afirma lo siguiente:

Primeramente, debe reconocerse que no sólo los conceptos teóricos sino también las habilidades interpretativas están involucrados en el estudio de la armonía al teclado. Los estudiantes simultáneamente se inscriben en las clases de piano y

armonía al teclado y mientras hay una estrecha relación entre estos dos cursos- a pesar de sus diferencias en el objeto de estudio- la mayoría de manuales ignora y, en algunos casos, contradice los métodos usados satisfactoriamente en las clases de piano. Traducción del autor-(Wildman, 1982, págs. 112-119).

Es necesario fortalecer en el estudiante la lectura al piano, mediante la iniciación con dos voces, tres y luego cuatro con notas largas y el uso de corales no figurados. Veamos algunos ejemplos de los tipos de escritura en cuatro voces en el piano:

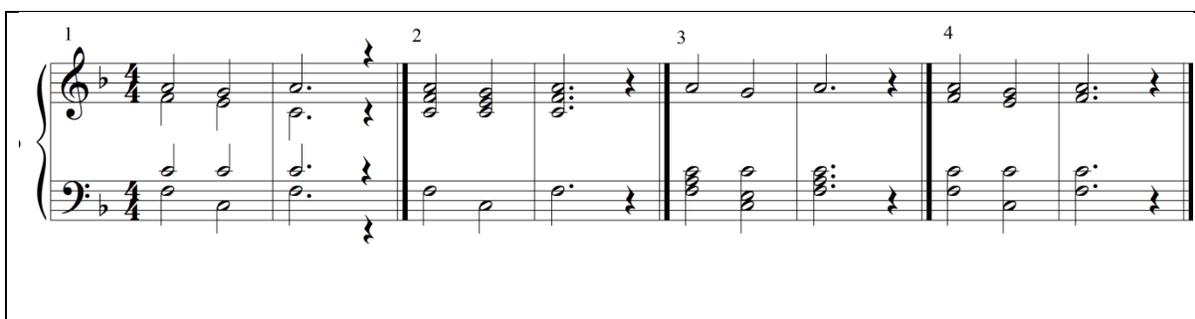
The image shows a musical score for piano in 4/4 time, divided into four numbered examples (1, 2, 3, 4) illustrating different types of four-voice writing. Example 1 shows a coral style with four distinct voices. Example 2 shows a closed voice position. Example 3 is a homophonic style with a melody and accompaniment. Example 4 is a hybrid style between coral and pianistic.

Figura 1. Diferentes tipos de escritura en cuatro voces

La escritura coral –ejemplo 1- permite ver cada voz - B, T, A, S - de manera individual. Además, posibilita el abordaje de disposiciones abiertas o cerradas de las voces y educa al estudiante en las duplicaciones correctas. La escritura del ejemplo 2 fortalece el conocimiento y uso de la posición cerrada de las voces para el teclado. Aquí es necesario precisar que los estudiantes de primer año presentan dificultad para destacar la voz soprano al tocar las tres voces simultáneamente con la mano derecha. El ejemplo 3, ofrece una de las diferentes panorámicas de la escritura homofónica, es decir una melodía con acompañamiento. Esta escritura permite la posibilidad de ver y tocar más nítidamente la soprano. Este estilo de escritura se usa más comúnmente en melodías que van por grado conjunto. El ejemplo 4 de la figura 1, muestra un tipo de escritura que media entre la escritura coral y la pianística. Con respecto a las plicas, su divergencia indica un estilo más bien coral que pianístico de escritura.

Es menester tener en cuenta, a la hora de abordar la armonía al piano, que el docente prepare y aborde ejercicios que permitan lograr una mejor ejercitación mental y desarrollo auditivo del estudiante. Igualmente, debe orientar a éstos para transponer estos ejercicios a otros tonos, previo un análisis concienzudo, a fin de evitar el aprendizaje de los enlaces mecánicamente, ya que el acostumbrarse a tocar por mera mecanización motriz de los dedos, sin la intervención del análisis armónico presenta consecuencias para la asimilación del aprendizaje. Al respecto, conviene citar a Brings: *“El verdadero objetivo de la armonía al teclado es adiestrar la mente y el oído y no los dedos”*. (Brings et al, 1979, p 42). En el párrafo anterior y su cita, hay dos frases que deben explicarse. Se trata de las palabras “mecanización motriz” y “adiestramiento de los dedos”. La práctica analítica y continua de enlaces de acordes en el teclado, proporciona desarrollos motrices que con el tiempo se hacen automáticos por el adiestramiento de los dedos, esto no significa que se realicen mecánicamente o sin conocimiento.

El iniciar la aplicación de la armonía al teclado con dos voces - bajo y soprano - tiene varias ventajas: la primera tiene que ver con el desarrollo de líneas melódicamente atractivas para ambas voces. A partir de estos ejercicios, se corrigen paralelismos, duplicaciones incorrectas y resoluciones irregulares de los intervalos. Lograr el balance y la buena conducción de las dos voces propenderá a que el estudiante adquiera una base sólida para abordar la escritura en cuatro voces.

Luego de ejercitarse en la elaboración y lectura de las dos voces, es necesario ir paulatinamente desarrollando la destreza pianística de tocar una melodía con la mano derecha y el acorde en la izquierda. Seguidamente, leer las tres voces en la derecha y el bajo en la izquierda. Luego, continuar con la ejercitación a manera de

coral, usando notas largas -redondas o blancas – y, finalmente, seguir con ejemplos de corales figurados y lecturas en varias voces en escritura contrapuntística.

Otra de las dificultades técnicas que se suscitan al aplicar la armonía al teclado es el uso del pedal. En una sucesión de acordes, el uso del pedal se hace imprescindible para dar sentido de continuidad y mejor resonancia armónica de ellos. Por tanto, luego de dominar la lectura del pasaje propuesto, se procede a usar el pedal para ligar mejor una acorde con el siguiente, buscando una mejor sonoridad y, a la vez, sentido de musicalidad del pasaje en cuestión.

Es clave también aprender a armonizar melodías partiendo del cifrado literal numérico que es práctico y conocido por la mayoría de estudiantes que han tenido un acercamiento a las músicas populares. Luego, proceder a usar el cifrado Weberiano cuando de análisis se trata. Finalmente, no debemos dejar de lado uno de los ejercicios más productivos para el dominio de la armonía al teclado; se trata de la práctica del bajo cifrado. Para ampliar lo anterior, veamos los siguientes ejemplos:

Cifrado literal numérico: G-D/F#-G-C/G-G-D₇-G. Cifrado Weberiano y bajo cifrado:

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (accompaniment). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The melody is divided into two phrases, labeled '1' and '2'. The accompaniment is also divided into two phrases, labeled '1' and '2'. Below the first phrase of the accompaniment, the chords are labeled: I, V6, I, IV6/4, I, V7, I. Below the second phrase of the accompaniment, the chords are labeled: 6, 6/4, 7.

Figura 2. El cifrado literal numérico, Weberiano y bajo cifrado

La importancia de involucrar el cifrado literal numérico en las clases de armonía al teclado radica en su practicidad y, en tal sentido, incita a la improvisación, tema muy apreciado por los estudiantes actuales.

En su libro *Music in theory and practice*, Bruce Benward afirma que el cifrado, por sí mismo, invita a improvisar. Y agrega:

El bajo cifrado fue en el siglo XVIII lo que en el siglo XX es el cifrado en la música popular [...] el cifrado implica un cierto grado de improvisación. [...]. No debemos olvidar la importancia que tiene el incluir en el curso de piano complementario, la improvisación, ya que, a lo largo de la historia de la música, la improvisación ha jugado un papel protagónico y ha sido un medio de desarrollo de la musicalidad de los grandes artistas músicos. (Benward, 1977, p 77)

Como cierre de este capítulo, quiero mencionar que para lograr un buen manejo armónico en el piano hay que ir más allá del análisis y reconocimiento de la armonía en la partitura. Es necesario que el estudiante escuche armónicamente las progresiones que toca y se prepare a acompañar músicas diversas, guiado por su mayor juez su oído educado. Adicionalmente, el alumno necesita fortalecerse en el manejo técnico del instrumento en lo relacionado con la correcta digitación de escalas, arpegios, tríadas y acordes. Combinar el desarrollo armónico con una técnica precisa, garantizará en los estudiantes un camino directo al fortalecimiento de su creatividad musical.

4.4. LA ENSEÑANZA DEL PIANO COMPLEMENTARIO EN ESPAÑA, ARGENTINA Y COLOMBIA

Para el desarrollo de este capítulo, el discurso se centrará en definir las características generales de enseñanza, las metodologías y los métodos utilizados en cada una de estos países. En el caso de Colombia se analizarán los aspectos antes mencionados en algunas universidades tanto públicas como privadas, para identificar cómo abordan el tema de la armonía, la improvisación y la metodología. La información analizada abarca sólo los cuatro niveles iniciales de formación en el piano complementario.

La enseñanza del piano complementario en España, Argentina y Colombia se basa en cuatro módulos: 1 Técnica, 2. Repertorio, 3. Lectura a primera vista. 4. La armonía y la improvisación. El énfasis en cada uno de estos módulos varía, dependiendo del país y de la universidad donde se dicta el curso. A continuación, describiré el desarrollo de estos aspectos.

4.4.1 España

Se escogió España por ser uno de los países Iberoamericanos que más ha investigado y publicado sobre la pedagogía musical, la enseñanza del piano y el piano complementario. Se revisaron los programas del Conservatorio de grado medio de Irún, conservatorio de Gijón, conservatorio Manuel Carra de Andalucía, Universidad del país Vasco. Se sacaron las siguientes conclusiones de los objetivos que son tenidos en cuenta en la enseñanza del piano complementario español para instrumentistas no polifónicos, el cual se fundamenta en los siguientes aspectos por desarrollar en los cursos respectivos:

- Mejorar el desarrollo de la improvisación melódica y armónica a partir de motivos y progresiones basados en diversos patrones rítmicos de acompañamiento, con formas preestablecidas y variaciones a partir de temas dados, buscando el fortalecimiento de la creatividad y del autodescubrimiento musical.
- Desarrollar el oído, especialmente el oído armónico y la conciencia armónica y tonal.
- Iniciarse en el jazz y la música popular.
- Integrar de manera global el piano en el propio proceso de aprendizaje.
- Leer, comprender y utilizar el (los) símbolo(s) analítico(s), literal numérico y bajo cifrado.
- Reconocer, comprender y realizar enlaces armónicos y acompañamientos de melodías.
- Fortalecer las bases técnicas para un mejor dominio del instrumento, que permita mejorar la ejecución.
- Ayudar a ejecutar musical-interpretativamente diferentes piezas musicales.
- Facilitar herramientas para analizar correctamente partituras para piano: Tonalidad, estructuras armónicas, forma, indicaciones de tempo, dinámicas y carácter.
- Afianzar los fundamentos básicos de la armonía para poder realizar correctamente ejercicios de bajo cifrado, enlaces armónicos, transposición y acompañamientos; tales como bajo de Alberti, bajos y acordes con desplazamiento de la mano, acordes en bloque y en arpeggio.

- Desarrollar la lectura a primera vista de repertorio homofónico y polifónico y adquirir los conocimientos necesarios para realizar reducciones sencillas de partituras camerísticas.

Desarrollar el oído pianístico: En el nivel estésico, equilibrio entre sonoridad y estilo); en el nivel rítmico (exacta precisión de los ritmos y acentos) y en el nivel armónico –melódico (balance entre los acompañamientos y la melodía).

Fortalecer el trabajo musical grupal, practicando piezas de sencilla y mediana dificultad, con intercambio de roles entre ser solista y el acompañante.

Para complemento de lo anterior, vamos a ilustrar diferentes puntos de vista de diversos autores y conservatorios españoles. Comencemos con Gotzone Higuera, profesora de piano complementario de la Universidad del país Vasco, quien establece varias reflexiones al respecto. Al abordar la enseñanza de este curso aboga por responder a las tendencias pedagógicas actuales e invita a vincular en él nuevos recursos metodológicos creativos que faciliten un aprendizaje más significativo que aporte al desarrollo musical de los estudiantes. A continuación, hago una paráfrasis de sus planteamientos:

1. El piano complementario debe ser práctico y funcional. Se debe proporcionar las herramientas para que lo aprendido sea aplicable en el futuro del músico profesional.
2. La enseñanza debe incluir procesos más creativos e interdisciplinarios que se hilen con otras asignaturas: entrenamiento auditivo, análisis y práctica armónico-contrapuntística.
3. El curso debe enseñar a estudiar y analizar las obras, primeramente en su nivel formal, armónico, melódico, rítmico y contrapuntístico, si aplica, y a centrar las obras en una época determinada, valorando su estilo, carácter y expresión.

4. Debe también propender a adquirir una técnica pianística básica que permita al alumno afrontar el estudio de obras para ese instrumento, de distintas épocas y compositores.
5. Así mismo, utilizar una metodología indirecta en la que el alumno tome parte en la construcción de su propio conocimiento y, junto con el docente, planee las estrategias necesarias para el éxito del curso, usando un método flexible que se adapte al proceso de aprendizaje del alumno y a los lineamientos del programa musical en el cual está inscrito el estudiante.
6. El curso debe usar la partitura como un medio y no como un fin y usar los recursos que proporciona la tecnología: software de audio y computadores.
7. Usar diversos materiales que involucren músicas eruditas y otros tipos de estilos y formas de acompañamientos.

Finalmente concluye:

Los profesores de piano complementario tenemos un reto que debemos afrontar con ilusión, ideas y trabajo. Somos docentes de una asignatura de nueva creación y debemos distanciarnos de los moldes establecidos durante décadas sobre la docencia del piano para ajustarlos a los cambios que los nuevos tiempos nos han asignado buscando la practicidad y funcionalidad de nuestra asignatura. Debemos optimizar nuestro trabajo y apostar por una docencia en permanente búsqueda de recursos metodológicos para lograr una enseñanza dinámica y flexible capaz de fomentar la creatividad en el alumnado trabajando los elementos como un medio y no como un fin (sic, Higuera, 2004, págs. 9-10)

Los planteamientos anteriores de Higuera se basaron en el sistema educativo aplicado en España, denominado LOGSE¹. Otro autor, John Paynter, hace la siguiente reflexión: “*Mucha gente ha anulado toda su creatividad por el hecho de haber querido adquirir técnica y éste ha sido uno de los principales problemas a la*

¹Ley orgánica de ordenación general del sistema educativo español.

hora de enseñar música, para los profesores. (Paynter, 1997, p 65). La partitura no es el fin del proceso de aprendizaje; es un medio para comprender y lograr los objetivos propuestos en el curso

Esperanza Apellániz. Profesora de Piano Complementario del Conservatorio de Grado Medio de Irún, explicó en el segundo congreso del IEM², celebrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en el 2002, sus conclusiones después de emplear la metodología “La improvisación como sistema pedagógico” aprendida en este instituto. Ahora vamos a parafrasear sus conclusiones:

1. Los estudiantes desarrollan una gran agilidad mental y rapidez de reflejos.
2. Su vocabulario musical es fluido, derivado de la práctica de los elementos formales, armónicos, melódicos y rítmicos trabajados.
3. Su capacidad creativa se canaliza en forma ordenada.
4. El piano se va transformando, de un elemento extraño y de difícil acceso, a un “taller de operaciones” cercano y accesible, donde pueden probar las melodías creadas, explorar con nuevas armonías, inventar otros acompañamientos, etc.
5. Los alumnos consiguen una gran soltura en el teclado y reciben la clase sin partitura, siguiendo indicaciones sobre procesos armónicos, melódicos, rítmicos, etc.

6. El estudio y conocimiento de los acordes y la práctica de estructuras armónicas de dificultad progresiva los prepara en el campo de la armonía sin traumatismos.

Apellániz concluye: *“A través de la Improvisación, los alumnos desarrollan su imaginación que, encauzada adecuadamente, puede producir resultados sorprendentes. “La Improvisación despierta en cada alumno al músico dormido que habita en ellos y les descubre el placer de expresarse musicalmente”.*

(Apellániz, 2002)

² Instituto de educación musical dirigido por Emilio Molina

El director del Instituto de educación musical, Emilio Molina, aplica en la enseñanza del piano complementario e instrumentos polifónicos un sistema denominando “La Improvisación como sistema pedagógico”, que resumo a continuación. Su sistema se basa en unidades didácticas que abordan la interpretación (Ejecución, nota nuestra), el acompañamiento y la improvisación (ídem). En la interpretación, se parte de una canción popular, melodía clásica o pieza de repertorio. La interpretación comienza después de concienzudo análisis melódico, formal, armónico, rítmico y técnico de la obra por estudiar. Además, se practica la lectura a primera vista. En el acompañamiento, se eligen canciones populares y melodías clásicas que contengan los contenidos armónicos por desarrollar, con diferentes formas de acompañamientos individuales y grupales. De igual modo, se practican ejercicios de entrenamiento auditivo y dictado armónico. En la improvisación, existe un enfoque en el desarrollo de la creatividad melódica y armónica y se componen nuevos materiales - arreglos o adaptaciones - del material trabajado en clase. (Molina, 2013).

Las clases son individuales o grupales con duración de 30 o 50 minutos. En la práctica en conjunto, se trabaja con otros compañeros de clase, asumiendo distintos roles como solista y acompañante en los conjuntos (Dúos, tríos, cuartetos). Las metodologías usadas están encaminadas en función de los intereses del estudiante y se desarrollarán según el ritmo individual de aprendizaje de éste, siguiendo cabalmente los parámetros del programa. En los procesos de enseñanza, se utiliza la lúdica como un factor clave de motivación en el aprendizaje de este instrumento.

Algunos de los métodos usados son:

Barrats, C. Piano Duets. Vol 1 y 2

Bastien, J. Aline a day. Sight reading. Level 1y 2. Kjos

_____.curso de piano para principiantes niveles 1 y 2

_____. Favorite classic melodies. Kjos

García Vegas, L. Piano complementario 1,2,3,4

Gómez, Gutiérrez. E. Ejercicios para piano complementario 1,2,3. Real musical

Gemiu, Tchokov. El piano: iniciación a la música. Madrid: Real Musical

_____. El piano: Preparatorio. Madrid: Real Musical

_____. El piano 1y 2. Madrid: Real Musical

Harris, P. Improve your sight reading. Grade 1,2,3,4

Molina, Emilio. Piano complementario 1, 2, 3,4. Real musical

_____. Improvisación al piano. Real musical

_____. Improvisación al piano. Estructuras armónicas. Real musical

_____. Improvisación y acompañamiento 1 y 2. Enclave creativa

Norton, C The micro jazz duets collection. Boosey &Hawkes

Sanchez Peña, A. Piano práctico 1ª-1B, 2ª-“B. Real musical

Santacana, B. El piano a primera vista. Boileau.

El análisis de los programas de piano complementario del Conservatorio profesional de música de Segovia, el Instituto de educación musical (IEM), Universidad del país Vasco, Conservatorio de Grado Medio de Irún y el Conservatorio Manuel Carra de Andalucía, me permiten colegir, en primer lugar, que existe una legislación clara con respecto a la unificación de criterios, metodologías y contenidos y un cabal cumplimiento por parte de todas las instituciones universitarias que enseñan el piano complementario. En segundo lugar, se ve que, con respecto a la enseñanza de este curso, se emplea una metodología moderna, flexible, dinámica e interdisciplinaria que busca el desarrollo y la comprensión musical de sus estudiantes. En tercer lugar, los contenidos propuestos tienen como fin fortalecer el pensamiento y oído musicales

melódico y armónico, basado en la aplicación de la comprensión armónica y la improvisación en el teclado.

4.4.2 Argentina

Se seleccionó a Argentina por sus aportes e importancia investigativa en temas relacionados con las músicas populares tradicionales y músicas populares eruditas, tanto nacional como de otros países, especialmente latinoamericanos. Además, esta nación exhibe una gran tradición pedagógica y es pionera en la formación de licenciados musicales competentes.

En la Universidad Nacional de la Plata, el educador musical que escoge como énfasis el piano debe cursar cuatro años de estudios continuos. Esta asignatura tiene como objeto el estudio del piano bajo la mirada de la praxis, la creación y la enseñanza. Su objetivo es desarrollar en los futuros licenciados los conocimientos pedagógicos, técnico-interpretativos, estilísticos y compositivos-improvisatorios en músicas académicas y populares.

Los educadores que eligen el énfasis en guitarra cursan por un año un seminario de piano. Allí reciben unas nociones básicas de técnica que les permite tocar piezas elementales y aprender a realizar sencillos acompañamientos. En esta materia se integra el aprendizaje del lenguaje musical en lo referente al ritmo, la melodía, la armonía, el contrapunto y la forma. Este aprendizaje se basa en tres ejes: 1. Eje de repertorio erudito universal. 2. Eje de improvisación, análisis y arreglos. 3. Eje de eutonía. Este último eje merece una atención especial. Aquí se plantea un reconocimiento y conciencia en toda la dimensión corporal: La postura, tono muscular regulado, uso de las palancas, movimientos, preparación de la tensión y la relajación, respiración. Todos estos aspectos están enfocados a la optimización y mejoramiento de la técnica pianística.

En cuanto al eje de de improvisación, análisis y arreglos, se tratan los siguientes aspectos:

- Se estudian los modelos y construcción de texturas y acompañamientos pianísticos.
- Se crean esquemas armónicos con acordes primarios y se varían con acordes secundarios
- Se aborda el canto y el acompañamiento y su transposición a diferentes tonalidades
- Se construyen arreglos y adaptaciones de pequeñas piezas.
- Se practican acompañamientos de formas folclóricas argentinas y latinoamericanas.
- Se usa un pulso fijo o variable, dependiendo de si la improvisación es libre o regida por parámetros.
- Se adaptan y se abordan diferentes acompañamientos de una melodía con acorde en bloque y bajo Alberti.
- Se practica el canto y acompañamiento de canciones argentinas populares y canciones propias de los estudiantes.
- Se practica la lectura de bajos cifrados barrocos y lectura del cifrado literal numérico.

Los contenidos armónicos abordados de manera general son los siguientes:

En el primer año, se trabaja I-IV-V en C, G, D, A, E, F, Bb, Eb y Ab. Se improvisa con estas tonalidades. En el segundo año, se incorporan vi y ii. Se crean canciones a partir de la estructura I-IV-V-vi-ii-V₇-I. En el tercero y cuarto años, se abordan acordes con séptima de dominante y otros acordes con séptima. Además, se escriben breves solos y se improvisa sobre la estructura básica del *blues*. Se usan también escalas y acordes del modo mayor y menor y *ostinati* rítmicos y melódicos.

En el análisis, se trabaja el reconocimiento y la funcionalidad de los elementos que constituyen el discurso musical. Comprende la comprensión de elementos temáticos micro y meso formales como motivos, antecedente y consecuente, frases, períodos, etc.

En el caso de la Universidad de Córdoba, ésta tiene más énfasis en el montaje del repertorio erudito universal. Por esta razón, se aborda la armonía, la transposición y la improvisación con menos rigor que en la Universidad Nacional de la Plata. Adicionalmente, en la Universidad de Córdoba, para la carrera de Licenciatura en composición, el estudiante debe demostrar buena lectura de obras polifónicas en cuatro voces y lectura de breves trozos de partituras de orquesta. (Reducción); debe también presentar y tocar obras propias. Para la carrera de profesorado superior en didáctica, el estudiante debe presentar sencillos ejercicios musicales improvisados y orquestaciones sencillas de varias canciones. Adicionalmente, debe interpretar el himno nacional argentino y otra canción popular autóctona.

Uno de los textos mejor tratados en sus aspectos metodológicos, lo encontramos en el método para piano en tres volúmenes de Violeta H. de Gainza. A continuación, haré una paráfrasis de sus planteamientos.

Los objetivos que nos proponemos son hacer música, vivir la música y comprenderla a través del teclado. Se enseña al niño a reconocer y manejar las estructuras rítmicas, melódicas, armónicas, formales y estilísticas de la música. Se lo estimula desde un comienzo a explorar el teclado y a descubrir por sí mismo los nuevos ordenamientos y estructuras. Combina dos aspectos complementarios en su aprendizaje: la expresión personal a través de la expresión libre y el conocimiento sistematizado mediante la enseñanza de trozos característicos. Abarca una enseñanza basada en el método global, el cual toma, como punto de partida, una canción o tema musical determinado. A partir de la canción o tema, se percibe y reconoce el ritmo, la melodía, la armonía, la forma y el estilo. Todas las

canciones se *vivencian* por medio de la ejecución instrumental. En su método global, la autora incluye inicialmente la observación detallada de la partitura: título, autor, aspectos rítmicos, melódicos, armónicos y formales. Incluye formas de acompañamiento, el transporte melódico, la lectura musical, el dictado, la escritura musical y la improvisación. Destaca, además, la importancia de tocar continuamente de oído para así mejorar la sensibilidad auditiva del niño. (Hemsey de Gainza, 1976, Prefacio VI)

La clase de piano complementario se realiza a través de clases personalizadas profesor –alumno y también con algunas clases grupales.

Algunos de los textos o páginas web más usadas son:

Nejter, Ruth. Técnicas corporales. Web: eutonia-salud y arte.com.ar

Pujol, Sergio . Canciones argentinas 1910-2010. Ed Planeta.

Stephen, Nachmanovitch. (2005). Free play, la improvisación en la vida y en el arte. Barcelo: Ed. Paidós

Gerda, Alexander. (1998) La eutonía, un camino hacia la experiencia total del cuerpo. Paidós,

H de Gainza, Violeta. (1976). Método para piano, tomos I-II-III. Buenos Aires: Barry

_____. Para divertirnos cantando.

Como análisis en los procesos de enseñanza en la universidad de Córdoba y Universidad de la Nacional de la Plata, se puede deducir una diferencia muy marcada en cuanto a la primera y la segunda. En Córdoba, hay un mayor énfasis en el montaje de repertorio pero no se olvida totalmente del componente armónico. Mientras que en la Nacional de la Plata, se busca formar un músico más fortalecido en el manejo del lenguaje armónico. Este indicio de disparidades entre los contenidos y metodologías en la enseñanza del piano complementario en

las universidades es un prototipo de característica común latente en casi toda Latinoamérica y no implica, necesariamente, un problema sino diversidad, aunque también podría considerarse problemáticamente.

4.4.3 Colombia

Se escogió Colombia, por varias razones. La primera es por ser nuestro país de origen y por ello le dedico este trabajo investigativo. La segunda tiene que ver con las divergencias metodológicas en materia de enseñanza, tanto individual como grupalmente. Conviene ahora ilustrar cómo es abordada la enseñanza de la armonía, la improvisación en la cátedra de piano complementario y la metodología empleada.

Empecémos con la Universidad de Antioquia:

Antes de 1998, la materia denominada piano complementario estaba enfocada a dar instrucciones individuales para el aprendizaje de un repertorio a cada estudiante por separado.

A lo largo de 8 años de revisión y actualización del curso entre el 2001 y 2009, surgió un piano más funcional que utilizó una metodología consolidada, un programa pertinente y acorde con las necesidades del medio, basado en cuatro módulos: técnica, armonía, lectura, repertorio.

Entre los logros obtenidos del piano funcional en aquel entonces cabe destacar:

- Se afianzó el aprendizaje grupal, con 5 estudiantes por curso.
- Se conformó un grupo de docentes con experiencia en la enseñanza del piano de manera colectiva, varios de ellos con estudios de posgrado.
- Se implementó en los estudiantes un mayor gusto, profundidad y capacidad de análisis en la ejecución del instrumento, mediante los contenidos y metodología del programa diseñado, como elementos de apoyo que permitieron al estudiante enfrentar un repertorio con mayor solidez.

Los parámetros que se tuvieron en cuenta para la enseñanza fueron:

El desarrollo del pensamiento armónico, el acompañamiento de músicas populares, la Improvisación, el transporte de melodías y sucesiones armónicas, la lectura del cifrado literal numérico (mal llamado *americano*) y el analítico (Weber con números romanos), el manejo de las progresiones de los acordes, el conocimiento de las estructuras melódicas, rítmicas y armónicas de diversos géneros populares y tradicionales colombianos y latinoamericanos.

En la universidad de Antioquia, la clase es grupal, con cinco estudiantes por hora durante quince sesiones y en cuatro niveles. Esta clase es tomada por todo el estudiantado - tanto instrumentistas como licenciados con un énfasis en un instrumento o en composición -. Incluso, los licenciados con énfasis en piano la deben tomar. En estas clases, de acuerdo con el docente, la armonía se aborda parcialmente o se profundiza y la improvisación está en proceso de implementación. Además, hasta la fecha, los docentes tienen divergencias en cuanto a los contenidos propuestos en el programa. Unos enfatizan en el desarrollo armónico y otros en el montaje de repertorio. En la actualidad, no existe comunidad académica que estudie y prepare materiales apropiados para esta materia.

Los textos que se usan son: *Alfred's Group Piano for Adults y Keyboard Musicianship piano for adults*, de manera parcial. Otros textos son: Aebersold, Jamey: *Nothin' but Blues: Jazz and Rock*. New Albany, IN: JAebersold Jazz, Inc. Asins Arbó, Miguel: *El bajo Cifrado*. Madrid: Real Musical Editores, 1985; Bartok, Bela: *Microcosmos I*. Madrid: Real Musical. 1987; Berkowitz, Sol et al: *A new approach to sight singing*. New York: WW Norton Company, 1986. Czerny, Carl: *Mi primer maestro de piano*, Opus 599. New York: G Schirmer, 1928; Hemsy de Gainza, Violeta: *Método para piano*, Tomos I, II, III. Buenos Aires: Editorial Barry, 1976; Henao, Antonio et al.: *Piano complementario I, II, III, IV*, Universidad del

Valle; Marulanda, Ruth: *Manual didáctico de música Colombiana, Región Andina*, Bogotá: Foto composición Digital. 1989; Molina, Emilio: *El piano: Improvisación y acompañamiento 2*. Madrid: 1995. Rey Mariño, Jesús A: *De negros y blancos en blancas y negras y negras*, Bogotá, Colcultura 1996; Romero Meza, Lácides: *Música andina y llanos orientales y teclado armónico*.

En general, falta mucho por mejorar en los procesos de enseñanza de los objetivos propuestos en el programa y se hace necesaria la vinculación de las herramientas tecnológicas – software - en los procesos de aprendizaje.

En la Universidad Eafit, la clase es grupal para los instrumentistas, con cinco estudiantes por hora durante quince sesiones y se abordan en cuatro niveles. Los directores y compositores ven clase de manera individual. En la clase grupal, se trabajan los mismos contenidos y repertorios y se presentan exposiciones teórico-prácticas por parte del docente. La clase colectiva tiene un formato muy variado; además de atender el programa del curso, el docente enseña otros contenidos de acuerdo con las necesidades de los estudiantes. En cuanto a la armonía, se aborda parcialmente y la improvisación se hace muy superficialmente de acuerdo con el docente encargado. El estudiante que quiera abordar la improvisación puede tomar una electiva en improvisación en el jazz. En la mayoría de las sesiones se trabaja de manera grupal con el sistema de audífonos. Sin embargo en otros momentos el profesor resuelve problemas específicos en cada estudiante de manera individual. En la clase individual, se aborda específicamente el montaje de distintos repertorios.

Los textos que se usan son: Alfred's Group *Piano for Adults* y *Keyboard Musicianship piano for adults*, ya mencionados. Además de estos textos, se incluyen otros materiales seleccionados por el profesor, que faciliten la comprensión o asimilación de algún tema en específico. Los contenidos se

desarrollan según el pensum de piano complementario grupal. La clase involucra elementos de teoría, tales como armonía, contrapunto, formas e, incluso, estudio de los estilos abordados desde el repertorio. Además de los contenidos de teoría y de acuerdo con el nivel de desarrollo pianístico de los estudiantes de pregrado, se aborda un amplio repertorio apropiado de piano solo y ensambles sencillos como introducción al piano colaborativo.

En la Universidad Pedagógica Nacional, la clase se llama Instrumento armónico y es tomada por los estudiantes de licenciatura de manera individual, por quince sesiones de una hora y en cinco niveles. En este curso, se aborda con propiedad el estudio de la armonía y la improvisación al teclado ya que esta cátedra es dictada por Lácides Romero, autor de un método ya mencionado atrás; pero los otros docentes del área en esta misma universidad no se acogen a los mismos lineamientos.

En la Universidad Javeriana, el piano complementario es denominado, simplemente, teclado. En este curso, se abordan ejercicios técnicos, lectura al piano y se enfatiza en el montaje de repertorio por cuatro niveles. Se aborda superficialmente el estudio de la armonía y la improvisación no se realiza. Allí, los estudiantes escogen un énfasis, ya sea en educación, instrumento, ingeniería de sonido, dirección o musicología. De acuerdo con sus intereses, toman las electivas de teclado jazz o músicas populares.

En la Universidad del Atlántico, actualmente en la licenciatura, la clase es individual por 16 sesiones de una hora. Para la enseñanza del piano, se usa un texto denominado piano funcional, elaborado por uno de los docentes de la misma universidad. En ésta, se da una gran importancia al desarrollo armónico y a la improvisación en ritmos costeños y en el jazz, si el estudiante escoge este énfasis.

En la Universidad de Caldas, se toma la clase de teclado funcional en cinco niveles en clases individuales y por quince sesiones. Se aborda la armonía de manera superficial y la improvisación no se tiene en cuenta. Sólo los estudiantes leen el cifrado literal numérico desde el tercer semestre y, en el cuarto nivel, se hace una aproximación a la improvisación sobre un estandar de Jazz.

Finalmente, en la Universidad del Cauca, el piano complementario se realiza en cuatro niveles, en clases individuales de quince sesiones. Se estudia la armonía de manera superficial y la improvisación no está contemplada dentro de las competencias por desarrollar. Aquí se apoyan en los textos de piano complementario I, II, III, IV de Antonio Henao Et alt., publicado por la Universidad del Valle.

Pasemos ahora a describir los textos publicados sobre esta materia.

En el caso colombiano, el trabajo más representativo y sistemático en este tema corresponde a la investigación realizada por un equipo interdisciplinario de docentes de música de la Universidad del Valle. Esta investigación se denomina “El piano complementario” y se condensa en cuatro volúmenes. Estos textos nos aportan un compendio completo del estudio del piano complementario en varios ejes temáticos que incluyen, no sólo ejercicios técnicos, lectura a primera vista y obras de repertorio de diferentes estilos y periodos musicales, sino también la armonía y el transporte con algunos elementos de improvisación. En el prólogo del libro, en el nivel 1, los autores plantean los siguientes lineamientos:

- Elaboramos un material didáctico que unifica los criterios metodológicos musicales en el piano complementario.
- El texto está diseñado primordialmente para estudiantes de la licenciatura en música donde el piano complementario es un componente fundamental en su formación.

- El texto está elaborado de manera gradual de tal manera que se logre el objetivo de desarrollar un adecuado entrenamiento musical.
- Se da énfasis especial a establecer buenos hábitos de lectura y orientación rítmica, construyendo una base técnica completa e iniciando al estudiante en los fundamentos de la teoría y la estructura musical. (Henaó.et al, 2003)

Existe un material muy valioso basado en estudios técnicos sencillos de Carl Czerny Se trata de *Czerny aplicado a la música colombiana: piano complementario* de Fabio Martínez Navas. El autor acerca al estudiante a la música colombiana por medio de la práctica de patrones rítmicos característicos tales como el pasillo, la guabina, el bambuco, la danza, porro, paseo, pasaje llanero (Martínez, 2009).

Usando la armonía y la melodía básica de estos estudios, el autor aplica la técnica del tema y variaciones para transformar el ritmo, el tempo, el compás, la textura, el carácter, la dinámica, logrando un acercamiento certero en la práctica de los ritmos tradicionales colombianos antes expuestos. Estos esquemas sirven de apoyo para realizar improvisaciones y transposiciones a otras tonalidades, aportando al desarrollo musical del estudiante.

Otro autor relevante es el colombiano Lácides Romero. Este destacado pedagogo musical es acordeonista, docente de teclado y estudioso de la creatividad musical y la improvisación y nos muestra, a través de sus textos *introducción a la música colombiana* (ejercicios preliminares para piano, región andina y llanera) y *Teclado armónico*, una serie de ejercicios y ejemplos encaminados al desarrollo del pensamiento y del oído armónico con la aplicación de la armonía a las diversas formas de acompañamiento de músicas colombianas y latinoamericanas. Ofrece

además una guía metodológica en la enseñanza de la improvisación. Al respecto, este autor comenta:

El enfoque del Programa de Piano Complementario debe orientarse más al aspecto del manejo armónico del teclado, al desarrollo de la intuición armónica, del pensamiento armónico desde una metodología que tenga como punto de partida la improvisación musical. Elemento éste constitutivo del lenguaje musical que por lo general es ignorado en la construcción de los currículos académicos.(sic. Romero, 2009, s.p)

Las dificultades que, actualmente en Colombia, existen en la enseñanza del piano complementario se deben a los siguientes aspectos:

1. La mayoría de conservatorios y departamentos de música del país no han dado gran relevancia a esta materia y la han relegado a un segundo plano. Por esta razón, muchos de los docentes dictan la clase de piano complementario como un apéndice de la cátedra de piano principal y por ello continúan enseñando y enfatizando en el montaje de músicas eruditas.
2. No existe una comunidad de profesores de piano complementario en los diferentes departamentos de las universidades citadas. Por ello, no existe una preparación, planificación y proyección que involucre los estudios de músicas populares y el uso de metodologías modernas y herramientas tecnológicas actuales.
3. Se han publicado muy pocos textos en materia de enseñanza del piano complementario que involucren el acompañamiento y la improvisación es músicas colombianas y latinoamericanas.

A modo de corolario, quiero afirmar que, en el caso colombiano, no se conoce si se han explorado de verdad los aportes que el piano complementario puede dar al licenciado musical, compositor, teórico, director y ejecutante intérprete. Considero

que esta materia, en nuestro país, padece en forma generalizada de currículos y metodologías desactualizadas y se encuentra en un proceso de estancamiento donde subsisten dos posiciones. La primera se basa en la antigua metodología de profesor-alumno con un énfasis en lo técnico –interpretativo encaminado al montaje de repertorios eruditos, y poco desarrollo en lo relacionado con la aplicación de la armonía. La segunda posición se ubica en un tipo de enseñanza del piano con una metodología integradora, moderna, activa e interdisciplinaria centrada en el desarrollo y dominio del lenguaje de la armonía y la improvisación en el teclado. Por esta razón, se hace necesario empezar a establecer en los departamentos de música, un grupo de docentes-académicos empeñados en capacitarse para afrontar los nuevos retos didácticos y metodológicos que esta materia exige en el mundo actual. Se necesita consolidar una comunidad académica de piano complementario que, mediante la concertación y la reglamentación, establezcan las directrices nacionales de una metodología uniforme y coherente según las necesidades de nuestros estudiantes actuales.

Finalmente, concluyo que el estudio y aplicación de la armonía al teclado y la improvisación musical, constituye en la actualidad un camino esencial para el desarrollo integral de los músicos en el campo artístico. Combinar la técnica aprendida en la academia (formación clásica) con el empirismo y la versatilidad que nos brindan las músicas populares hace que la formación de nuestros músicos sea más sólida, integral y universal.

4.5. LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

La improvisación musical, en la actualidad, viene ocupando un puesto preponderante como objeto de estudio desde diferentes disciplinas tales como la cognición, la filosofía, la estética, estudios sobre la creatividad artística, la motricidad y las emociones.

A lo largo del presente texto se disertará sobre el concepto de improvisación, características y sus similitudes con la composición, relaciones con la emoción y la cognición, aspectos relevantes en la historia de la improvisación y la tradición orgánica de la improvisación contrapuntística y, finalmente, se tratarán algunos aspectos metodológicos. Este tema tiene un alto grado de prolijidad; por ello, su tratamiento discursivo será asumido con precisión y en varios capítulos de acuerdo con la temática. Se prescindirá de muchos aspectos y sólo se tratarán los de mayor relevancia que aporten al presente trabajo.

El tema de la improvisación convoca simpatizantes y, al mismo tiempo, contradictores que, en su mayoría, minimizan su importancia, especialmente en muchas instituciones musicales de formación universitaria. Está demostrado- como veremos más adelante- que una formación basada en el desarrollo de la creatividad y la improvisación musical genera un gran impacto en la formación y el desarrollo de las competencias musicales de quienes han tenido esta formación desde su niñez.

La improvisación es un juego que nace inicialmente de la imitación; cuando imito soy yo (proceso de creación) y otro al mismo tiempo (proceso de la imitación). Esta imitación lleva al desarrollo de la expresión y la comunicación, plasmándose

finalmente en la creación espontánea; una creación a la que se llega por medio de la práctica metódica y consciente en acciones que aportan bases y desencadenan la madurez de un estilo propio. Para poder improvisar, nuestra inteligencia musical deber haber sido estimulada previamente con melodías, armonías, ritmos y aspectos formales. Esta actividad toma tiempo en madurarse y, para que sea efectiva, el cerebro tiene que estar preparado.

Pero, cómo iniciarse en la improvisación?, cómo introducir al alumno en esta práctica?. El compositor, escritor y pianista Peter Dickinson propugna lo siguiente: *“En los inicios de la improvisación, no es necesario saber resolver un acorde de séptima de dominante o saber hacer una extensa modulación. Se puede partir de elementos básicos como un intervalo, un ritmo, acorde o textura”*. (Dickinson,1964, p 294). Además, este autor propone e invita a los docentes instrumentistas a involucrar la improvisación como práctica habitual en las clases. Es una simbiosis interesante el hecho de tener en cuenta, no sólo el desarrollo técnico e interpretativo de las obras clásicas universales escritas, sino también involucrar materiales nuevos y modernos de músicas no escritas o géneros que aporten a la práctica de la improvisación musical.

Si echamos un vistazo a la mayoría de músicas folclóricas y populares del mundo, encontramos que, desde tiempos remotos, la improvisación ocupa un lugar preponderante en el entorno cultural, religioso y social de muchos pueblos y culturas. La improvisación es tenida en cuenta como práctica habitual en muchos estilos y géneros musicales. Esta idea se complementa mejor con la conclusión del músico y docente investigador de la Universidad nacional de la Plata Joaquín Blas Pérez:

Podríamos afirmar casi sin cuestionamientos que la improvisación musical es hoy en día una de las prácticas musicales más extendidas. En combinación con la composición y la ejecución pautada, escrita o no escrita se manifiesta en un grupo de innumerables estilos musicales, tanto en lo que respecta a músicas populares

folklóricas y urbanas como así también en diversas manifestaciones que puedan entenderse en el marco de la tradición académica. [...].

Adicionalmente, este mismo autor identifica el proceso creativo en tres etapas:

La primera es la preparación como el aprendizaje de habilidades de ejecución y de una gramática encuadrada en un estilo musical. La segunda es el proceso improvisatorio como puesta en acto de estas habilidades y conocimientos en la creación de música improvisada. La tercera es la obra improvisada entendida como objeto o performance artístico. (Blas Pérez, 2012)

La improvisación podría dividirse en dos grandes esferas: la primera está fundamentada en la tradición oral sin notación. La segunda tiene relación con las improvisaciones realizadas a partir de una partitura o plantilla guía. Cada improvisación parte de, o está fundamentada generalmente en, un tipo de diseño rítmico-melódico basado en un esquema armónico o nota base. Estos diseños se denominan *modelos* o, en el mundo del jazz, se denominan *riffs*.

Examinemos ahora algunos conceptos sobre el tema de la improvisación. Improvisar, en general, es hacer algo nuevo sin haber planeado con anterioridad estas acciones. En el caso musical es crear e interpretar la música de manera espontánea. Para la pianista, pedagoga y psicóloga social Violeta Hemsy de Gainza, la improvisación es jugar musicalmente produciendo materiales validos que posean un cierto grado de veracidad. Y agrega: “*Improvisación es toda expresión musical instantánea, espontánea, producida por un individuo o grupo. Puede ser llevada a cabo desde una libertad total hasta estar sujeta a reglas o pautas, ajenas o propias. [...]. Improvisar en música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común.*” (Hemsy de Gainza, 1983, p 7)

Otros conceptos son:

- La improvisación como un proceso creador: *“La improvisación es una composición en tiempo real”* (Sloboda, 2001,p,178).
- Como un proceso espontáneo de pensamiento: *“Improvisación es la creación espontánea de la música”*. (Kernfeld, 1995,p 119)
- Una relación recíproca entre la improvisación y la composición:

Cuando Bach escribió su Ofrenda musical aclaró la diferencia entre una improvisación y una composición elaborada. [...] La excelencia de una improvisación reside en su inspirada franqueza y sinceridad más que en su elaboración. Desde luego, la diferencia entre una composición escrita y una improvisada es la velocidad de producción, una cuestión relativa. (Schönberg, 1990,p 168).

- Una forma de arte y ciencia relacionada con la cognición y la emoción

La práctica de la improvisación como arte y como ciencia está basada en las reglas tradicionales de la armonía y la composición; su función es el rápido desarrollo de la decisión en la interpretación, sin esfuerzo de concentración. La improvisación es la concepción inmediata de un plan, que establece una directa comunicación entre el alma y los sentimientos; el cerebro imagina y coordina, los dedos, brazos y manos interpretan; y todo esto, gracias a la educación de la sensibilidad nerviosa la cual está unificada dentro de un todo orgánico completo de sensibilidades particulares auditivas, musculares y facultades creativas en un tiempo, energía y espacio determinado. (Dalcroze y Rothwell, 1932, p 371)

La improvisación como producto del azar: *“Hacer una cosa de pronto, sin estudio ni preparación alguna”*. (Dicc. Real Academia, 2013).

Para improvisar profesionalmente, es decir, que el resultado compositivo instantáneo sea coherente y tenga un discurso sonoro convincente y estructurado, se requiere de una gran preparación mental e instrumental, ya que cada estilo musical establece unas pautas melódicas, armónicas, rítmicas y tímbricas que unifican el estilo y este estudio toma tiempo, incluso años, en su total dominio.

Posteriormente, el improvisador, de acuerdo con su habilidad y maestría en este arte, podrá sobrepasar estas barreras estilísticas ampliando, acortando o transgrediendo las propias reglas.

Por otro lado, así como el escritor expresa sus pensamientos con las palabras, del mismo modo el intérprete expresa sus sentimientos o ideales emocionales con sonidos, ya sean improvisados o basados en músicas escritas. En este sentido, el pianista Arcadi Volodos defiende la importancia de aplicar ciertas dosis de improvisación a la hora de interpretar. Y afirma lo siguiente: *“La improvisación es necesaria, porque supone entender el idioma del compositor, hablarlo. Al improvisar como Bach, Rachmaninov, Liszt o Schubert entiendo su lenguaje...para mí, improvisar es hablar el idioma del compositor, es penetrar en su mundo”*. (Cano, 2007)

Es menester indicar que el tema de la improvisación ha sido ignorado en la enseñanza instrumental y vocal de la mayoría de instituciones académicas nacionales, por lo cual la brecha para su comprensión y realización es abismal con respecto a algunas instituciones musicales extranjeras. Si la improvisación ha sido un tema tan relevante en la historia de la música antes del Romanticismo, ¿cuáles han sido las razones de su olvido?. En este sentido Edward Sarah afirma: *“Mientras los teóricos y compositores apoyados en la notación musical han analizado ampliamente un número muy significativo de obras maestras de la literatura, escasos estudios sistemáticos por parte de los investigadores han ocupado el tema de la improvisación musical”*. (Sarah, 1996).

Veamos tres razones que han incidido en el desplazamiento y olvido de esta práctica antiquísima.

La primera de ellas tiene que ver con los docentes y directores académicos que no se han interesado en incluir la cátedra de improvisación y desarrollo del pensamiento creativo musical en los programas o pñsumes. La segunda se enfatiza en la inclinación del intérprete al desarrollo técnico instrumental de alto nivel, llevando a éste a ocupar su atención en el estudio de los fragmentos virtuosísimos propios de las obras especialmente las románticas, ignorando la práctica de la improvisación. Es decir, la pérdida de la creatividad en beneficio de la técnica. La tercera razón tiene que ver con la instrucción musical de los conservatorios y unidades académicas universitarias, que han centrado su estudio en la música académica, dejando de lado otros estilos musicales en donde la improvisación juega un rol decisivo. En este sentido, el saxofonista y clarinetista de jazz Jerry Coker afirma:

La improvisación ha existido en otros estilos, pero en la música clásica de la civilización occidental su utilización se ha visto ahogada por las instrumentaciones ampliadas y la complejidad de las técnicas compositivas, las que no han dejado lugar a este medio de expresión individual. El compositor logra el efecto de espontaneidad cuando su música escrita fluye con naturalidad y se halla bien ejecutada. (Coker, 1982, p 15)

Con respecto a las causas de este descuido en los intérpretes, al no interesarse por la improvisación, El pianista Arcadi Volodos en una entrevista realizada por María Cano mencionó algunas razones:

La primera se refiere a que “La tecnología actual ha provocado que se busque la perfección más que la espontaneidad de la improvisación. La gente busca la interpretación ideal, la perfecta, y eso no ocurría antes. Los intérpretes que improvisaban no estaban preocupados por esa perfección sino por los cambios y los inventos que se estaban dando. [...]”. La segunda explica que la tradición de

improvisar en el piano existe desde hace siglos, y no sólo en el caso de Rachmaninof, Liszt, Mozart y muchos otros que improvisaban sobre distintos temas musicales. Lo que ocurre es que, en los últimos años, esta técnica de improvisar ha desaparecido y hoy en día no abunda [...] La tercera afirma: No abunda la improvisación porque hay tanta música genial escrita, que el intérprete puede pasar toda su vida tocando estas obras y no le queda tiempo para improvisar.[...]. Finalmente, concluye en la necesidad de acrecentar el desarrollo del oído interno: Aprender a tocar el piano mecánicamente es una trampa grande y un absurdo. Todo tiene que aparecer en la cabeza, sonar dentro y luego tocarlo. Si nó, te conviertes en un papagayo que repite todo sin sentido. Por eso, no creo en los músicos que se encierran ocho horas al día a estudiar y no viven. (Cano, 2007)

Existe en el medio musical la inquietud de si la improvisación puede o nó enseñarse, no sólo en el jazz sino también en otros estilos musicales. Al respecto, el director, compositor y trompetista estadounidense Gunther Schuller afirma: *“El jazz ha llegado a la etapa en la cual puede desarrollar su propia enseñanza y sus propios métodos analíticos en relación con sus propias necesidades y normas especiales”*. (Schuller, 1982, p 11)

Por otra parte, en nuestro medio se han suscitado ideas confusas, trabas, temores y hasta mitos que dificultan la enseñanza y el desarrollo en el aprendizaje de la improvisación. En este sentido, analicemos la siguiente cita propuesta por Schuller:

La creación musical es un acto nebuloso e indefinido, fundamentalmente fuera del control del creador, es decir del compositor; y existe un estado denominado “inspiración” que periódicamente desciende de “arriba”, y que es acordado sólo a aquellos compositores que, por razones igualmente indefinidas, se hallan especialmente dotados para recibir tales inspiraciones. (p 11).

Existiendo una carencia en la enseñanza de la improvisación musical en el medio, se hace insoslayable estudiar a fondo el tema y aplicarlo en las clases de música. Por esta razón, se debe incluir en la enseñanza instrumental, vocal, teórica y auditiva, teniendo como fundamento en sus premisas formativas el progreso paulatino de la imaginación y la creación musical espontánea. Empezar desde temprana edad es lo ideal, debido a que, a todos los niños, por naturaleza, les gusta la música y tienen la mente y sus sentidos ávidos de aprender cosas nuevas. Normalmente, los niños tienen la capacidad de improvisar libremente sin trabas mentales o emocionales. Es viable realizar este loable empeño, aprovechando que aún sus mentes no han sido encasilladas por las reglas o normas de muchas instituciones de educación formal. Todos, de una u otra forma, tenemos latente la creatividad y existe el potencial de desarrollarla si se cuenta con el medio y el método idóneo para tal fin. No hace falta complicarnos con tantas normas; todo tiene un principio y se debe empezar por lo más elemental de la música. Un motivo rítmico, melódico, armonías simples, todo ello engranado dentro de una frase musical. Estos aspectos de la creación musical espontánea y el desarrollo armónico creativo se ampliarán más adelante dentro de la unidad de improvisación como parte del manual de armonía derivado de este trabajo. Aquí es valioso traer a colación una afirmación del trompetista Winston Marsalis. *“No hace falta ser Beethoven para componer; necesitamos hacer con la música lo mismo que hacen los niños cuando pintan. Aunque no vayan a realizar grandes obras de arte, desarrollan un proceso de auto descubrimiento”*. (Marsalis 1997.sp)

Al igual que el desarrollo auditivo, la lectura musical, la armonía, la teoría musical, la improvisación, se pueden enseñar y aprender. Por lo tanto, no es una cualidad propia o asunto de los genios o prodigios. Cualquier músico interesado en improvisar con estudio y práctica puede tener notables desarrollos en este arte.

Es relevante en la actualidad, apoyados en los estudios etnomusicológicos, musicológicos y herramientas tecnológicas, educar a los estudiantes de música en la ejecución de músicas no escritas y el conocimiento de géneros que estimulen la improvisación. Todo ello, con el fin de lograr una formación más integral, ya que el medio actual musical exige hacer música con y sin partitura. Otro aspecto que suscita polémica se refiere a si los productos musicales de la improvisación son vacuos o no. Algunos autores piensan que los resultados musicales productos de la improvisación son irrelevantes, por el hecho de presentarse espontáneamente y sin una planeación constructiva previa. Los críticos se apoyan en afirmar que la música así producida no es de calidad y es carente de originalidad. Como en todo desarrollo artístico, los primeros pasos van a ser de poco valor, pero paulatinamente este arte se desarrolla hasta el punto de lograr su total dominio para llegar a poder superar todos los límites. El ejemplo más notable en la historia de la música lo encontramos en J. S. Bach.

Es importante referirnos ahora a la importancia de la audición musical como elemento esencial para el buen desenvolvimiento de la improvisación.

Con la práctica de la audición consciente y la transcripción, se obtendrán excelentes resultados a la hora de improvisar, ya que este ejercicio alimenta nuestra memoria e inteligencia musicales, aportando a una mejor elaboración de progresiones armónicas y líneas melódicas con precisión rítmica. La práctica continua de la transcripción, madura las ideas musicales que posteriormente se exteriorizarán en sonidos organizados por medio de un instrumento musical. Es igualmente valioso escuchar la música y seguirla en la partitura, a fin de relacionar lo escrito con lo sonoro. Posteriormente, es de gran beneficio analizar la partitura concienzudamente con el objeto de comprender más a fondo todos los aspectos musicales anejos en la obra en cuestión. Transcribir música, en sus comienzos genera muchas dificultades pero, con el tiempo de práctica, habrá un desarrollo

notable que facilite el proceso. Ampliemos un poco lo anterior con la siguiente cita de Coker: *“Cuando un estudiante de teoría musical identifica y escribe aquello que su maestro ejecuta en un ejercicio de dictado musical, se sirve del mismo proceso utilizado por el improvisador de jazz. Traduce el sonido abstracto a símbolos tangibles y lo hace comprensible”*. (Coker, 1982.p 53)

Para poder improvisar, nuestra inteligencia musical deber haber sido preparada y estimulada. Veamos el aporte de Dutto: *“El primer paso para la educación musical es el desarrollo de la sensibilidad auditiva por medio de una percepción activa. La vivencia lograda a través de la práctica musical debe siempre preceder a cualquier tipo de conceptualización”*. (Dutto, 2007)

Otro autor importante, investigador musical y pedagogo, al referirse al desarrollo de la audición afirma: *“Cuando el oído es entrenado, el sentido musical despierta y el movimiento de los brazos y dedos se organiza, allí fácilmente puede establecerse una relación entre los poderes físicos y emocionales, su cerebro y sus músculos, su audición y sentido táctil”*. (Dalcroze,y Rothwell, 1932, p 379)

Finalmente, es fundamental, a la hora de hablar de improvisación, situarnos en cualquier contexto de formación, ya sea en las clases llamadas teóricas (entrenamiento auditivo, lectura musical, armonía, contrapunto, morfología) o en las clases de canto, instrumento o conjunto musical. Hay que permitir la exploración libre y espontánea de los estudiantes, proporcionarles ambientes de aprendizaje que coadyuven a descubrir, comprender y disfrutar los aspectos esenciales que conforman la música (Ritmo-melodía, armonía, timbre).

4.5.1 Composición y audición. El compositor crea materiales enmarcados dentro una franja de tiempo y los codifica en la partitura en otro momento. Es decir, la composición se da en diferentes etapas de temporalidad, no es lineal unidireccional. Se tiene la posibilidad de volver atrás para revisar y corregir. En el caso de la improvisación, se refiere a una reacción espontánea de la interpretación del material musical en tiempo real, donde la re-elaboración exacta de lo ya tocado no es posible

La improvisación tiene múltiples similitudes con la composición; veamos cuáles son estas similitudes, diferencias y relaciones:

La improvisación y la composición son conceptos opuestos, se ha dicho; el primero es espontáneo, primitivo, natural; el otro es calculado, sofisticado y artificial. Pero, por otra parte, también damos por hecho el creer que la improvisación es una forma de composición que caracteriza a aquellas culturas que no tienen notación musical, que es una forma de liberación de los impulsos repentinos de la música a través de la producción directa del sonido. Hemos escuchado que la improvisación termina donde comienza la notación.[...]. Por consiguiente, mientras sentimos que conocemos intuitivamente lo que es la improvisación, encontramos que hay una confusión respecto a su esencia.- Traducción del autor-(Nettl, 1974,p 4)

La Doctora en historia y ciencias de la educación de la Universidad de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) establece las relaciones entre la improvisación y la composición de la siguiente manera:

La improvisación, como todos los actos de creación artística, es una forma más de controlar la libre asociación, en la que cada idea de alguna forma sugiere la siguiente. Difiere de la composición en cuanto que las ideas son ejecutadas de forma inmediata, en lugar de mantenerlas en la mente o escritas en un papel, y por tanto no hay oportunidad para intentar varias opciones, sino que es preciso elegir una sola sin perder tiempo. (Alcalá, 2007, p 30)

Igor Stravinsky describe a la improvisación como el germen de las ideas musicales y la composición como “*una selectiva improvisación*”. (Stravinsky, 2005, p15) subrayando la idea de que todo lo creado ha sido improvisado previamente (en el amplio sentido de la palabra).

Disertemos un poco ahora acerca de la espontaneidad. La espontaneidad que se da en la improvisación y en la composición es el resultado de ejercicios previos basados en la disciplina de la interpretación, creación y maduración de las ideas musicales. En la improvisación, la idea inicial debe funcionar porque no hay tiempo de pulirla y debe ir de la mano de la forma a fin de no perder la unidad musical.

Se presenta una divergencia notoria entre los académicos musicales respecto a si los compositores deben ser buenos improvisadores o nó. Lo verídico es que, en la historia de la música, encontramos notables ejemplos de grandes compositores que fueron excelentes improvisadores. Pero también encontramos buenos compositores que no son o fueron necesariamente buenos improvisadores. Cabe citar ahora ejemplos de destacados improvisadores en la historia de la música. Se trata de Bach, Buxtehude, Handel, Rameau, Mozart, Beethoven, Chopin, entre otros. Estos compositores proporcionaron referentes muy importantes en donde la unión de la interpretación y la composición generó un gran impacto al designarlos como compositores íntegros en su quehacer musical. Uno de los casos más extraordinarios fue J. S. Bach, artista que hacía de la improvisación un verdadero arte. Éste podía improvisar durante horas sobre un tema coral. En este procedimiento creativo, empezaba con un prelude, seguido de una fuga, un trío y finalmente otra fuga. Su hijo, también compositor, Karl Philipp, decía de su padre: “[...] *que las obras publicadas no dan idea de la magnitud de sus improvisaciones*”. (Scholes, 1964, p 680). Estos ejemplos donde se combina la técnica interpretativa con la calidad compositiva, reflejan también la brillantez y el

virtuosismo instrumental en el siglo XIX con Chopin, Liszt, Paganini, Rachmaninov (ya en el siglo XX), etc. La música llegó a ser tan compleja que la unión entre la composición y la interpretación improvisada era abordada sólo por genialidades. A partir del Romanticismo, la práctica de la improvisación comenzó a perder vigencia y paulatinamente decayó.

Veamos ahora la cita de Bruno Nett respecto al equilibrio que se debe tener en cuenta a la hora de improvisar:

El acto de la creación artística tiene lugar dentro de una tensión dinámica entre las fuerzas opuestas de libertad y de control. Cuando hay excesivo control y no suficiente libertad, los resultados son rígidos y sin vida, si por el contrario hay un exceso de libertad el producto carece de importancia, haciéndose vago, impreciso y falta de conocimiento. (Nettl, 2001, págs. 95-98)

Continuemos ahora la interacción entre la improvisación y la composición y de cómo sus procedimientos han contribuido al desarrollo de la música.

La improvisación en la música ha existido siempre a lo largo de la historia, podemos decir, que fue la forma original de componer en un principio y ha sido la responsable de las transformaciones periódicas que han sufrido las formas musicales, y la tradición escrita no ha sido más que la forma patente de desarrollo y refinamiento para su conservación. En la actualidad lo mismo que en el pasado, las dos corrientes se han interrelacionado y enriquecido mutuamente, y así como los músicos improvisadores envuelven nuevos modelos de expresión, ampliando el vocabulario de la música para ser escrita, las teorías armónicas y melódicas han sido los grandes recursos para la improvisación. (Alcalá, 2007)

En relación con la improvisación y el desarrollo auditivo, analicemos algunos aspectos:

Un buen resultado de la improvisación depende, entre otros aspectos, de un adecuado desarrollo auditivo del intérprete. Es aquí donde la transcripción cobra una prominente relevancia.

Coker propone el proceso de la transcripción dictada de una fuente externa así:

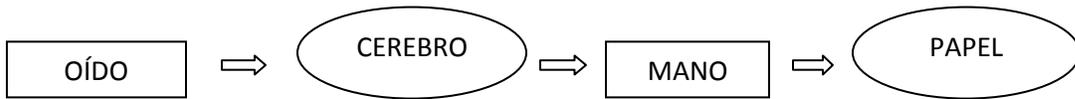


Figura 3a. Gráfica: Proceso de la transcripción dictada-fuente externa-

“El cerebro utiliza la memoria y el intelecto para traducir el sonido en símbolos”.

El mismo autor plantea el siguiente proceso para el caso del sonido dictado de una fuente interna (mente).



Figura 3b. Gráfica: Proceso de la transcripción dictada-fuente interna-

“El cerebro utiliza la memoria y el intelecto para traducir el sonido imaginado, que también emana del cerebro en digitaciones para el instrumento”. En cuanto a la relación composición – improvisación, Cooker afirma: *“En el caso de los compositores el proceso es casi idéntico al del improvisador, salvo que el cerebro traduce los sonidos imaginados en símbolos que serán pasados al papel”.* (Coker, 1982, p 53).

Establezcamos ahora algunas diferencias entre composición e improvisación. Frederic Rzewski (virtuoso pianista y compositor) cuenta una anécdota de una

experiencia que tuvo con el saxofonista Steve Lacy:

En 1968 me encontré por casualidad con Steve Lacy en una calle de Roma. Saqué un pequeño magnetófono y le pedí que me dijera en 15 segundos la diferencia entre composición e improvisación. Me respondió: 'La diferencia entre la composición y la improvisación es que en la composición dispones de todo el tiempo necesario para decidir qué decir en 15 segundos, mientras que en la improvisación sólo tienes 15 segundos. Su respuesta duró exactamente 15 segundos y es la mejor explicación que conozco sobre esta diferencia. (Rzewski, 1968)

Coker recomienda a todos los que anhelan ser buenos improvisadores, desarrollar la agudeza auditiva. Veamos el siguiente párrafo:

Si el estudiante de jazz es capaz de transcribir lo que escucha proveniente de una fuente externa, también puede traducir aquello que escucha de una fuente interior por medio de la misma técnica desarrollada al tomar dictado. Por lo tanto, si practica la transcripción de música, cualquiera sea su estilo, se acrecentará grandemente su capacidad para la improvisación. (Coker, 1982, p 53).

Este ejercicio de la transcripción no sólo aplica para los estudios del jazz; se debe tener en cuenta para cualquier género musical, tanto académico como popular. Otra forma de ejercicio auditivo muy importante es la interpretación de melodías con acompañamiento y solos instrumentales mientras se está escuchando. Para ello, se requiere de un entrenamiento previo. Transcribir un pasaje musical resulta difícil cuando se inicia su práctica pero, con el tiempo, el oído se va acostumbrando hasta llegar a un proceso de tal rapidez que lo escuchado podrá ser interpretado inmediatamente después. Este ejercicio es muy bueno ya que implica y desarrolla la comprensión musical y estimula a nuestro cerebro a producir ideas musicales coadyuvando a un mejoramiento notable en la improvisación. El desarrollo y cultivo de un buen oído es vital para poder desempeñarse

correctamente en el terreno de la improvisación y ejecución musical vocal e instrumental.

Finalmente, comparto cabalmente la reflexión realizada por Coker sobre la improvisación: *“La improvisación al igual que la composición, es el producto de todo lo que se ha escuchado en la experiencia pasada, más la originalidad del momento”*.(p 55).

Para adquirir el dominio técnico, el criterio estético y la gramática de la improvisación, se necesita la práctica continua bien dirigida. Es decir, la experiencia del hacer sobrepasa cualquier tratado teórico sobre la improvisación. *“Sólo improvisando, se aprende a improvisar”*.

Por otra parte, se ha suscitado el error al considerar que el ejecutante instrumental improvisa sin intervención mental. Se pensaba que los solos emanaban de los dedos y la boca del ejecutante de manera espontánea sin intermedio del cerebro. Tales ideas han agudizado la franja y el temor a abordar la improvisación como tema de estudio formal en nuestras instituciones musicales. Existe otro aspecto que se menciona continuamente cuando se habla de improvisación. Se trata del polémico término inspiración. Al respecto, Schuller afirma:

La inspiración es como una semilla que no puede germinar hasta que el terreno esté preparado y haya transcurrido un determinado período de formación”. En cierto sentido cuando el compositor se halla inspirado, descubre el paso siguiente. Pero ese descubrimiento sólo puede ocurrir cuando han sido ya evaluadas todas o casi todas las posibilidades inherentes a ese paso siguiente. (Coker, 1982, p12)

En el párrafo anterior, se mencionan dos términos claves que minimizan la afirmación de que *“sólo se puede crear o improvisar cuando ronda por nuestra mente la musa de la inspiración”*. Se trata de las palabras preparado y formación.

Estos términos evidencian claramente que la inspiración se da después de que nos hemos preparado física, mental y emocionalmente.

Para contrastar con lo anterior, vale la pena afirmar que, actualmente, los investigadores determinan que la preparación y el desarrollo de la improvisación implican complejos procesos mentales. En este sentido, Schuller asevera lo siguiente:

El proceso de creación se da en todos los niveles de conciencia, desde el más mínimo a la conciencia total. A su vez, ello es posible dado que la inspiración se da precisamente en el momento en que se ha logrado la preparación mental y psicológica más completa para una tarea dada. [...] La máxima preparación mental y psicológica constituye el meollo de la cuestión. Es la condición requerida para que pueda levantar vuelo la inspiración". En este sentido, se da un alto grado de proceso mental, o si se quiere intelectual. (págs. 12-13).

Al respecto, Coker afirma detalladamente los factores que intervienen en la improvisación:

Cinco factores son los principales responsables del resultado de la improvisación del ejecutante de jazz: La intuición, el intelecto, la emoción, el sentido de las alturas y el hábito. La intuición es la clave principal del grueso de la originalidad; la emoción determina el carácter, el intelecto le ayuda a planear los problemas técnicos y, conjuntamente con la intuición, a desarrollar la forma melódica; su sentido de las alturas transforma las alturas oídas o imaginadas en notas con nombre y digitaciones; su hábito de ejecución permite a sus dedos encontrar rápidamente determinados esquemas de alturas establecidos. Cuatro de estos elementos de su pensamiento, la intuición, la emoción, el sentido de las alturas y el hábito, son en gran medida subconscientes. En consecuencia, todo el control sobre su improvisación necesariamente se origina en el intelecto. (p17).

Como corolario, afirmaré que en el arte de la improvisación vocal o instrumental están involucrados procesos cognitivos como la atención, el aprendizaje, la

memoria y el pensamiento. Se dan, así mismo, procesos sensoriales como la audición, la percepción musical y procesos motores como los de todos los tipos de movimientos implicados. De igual modo, también se dan procesos emocionales que involucran los sentimientos. Todos los procesos anteriores, son controlados por estructuras mentales muy complejas bajo la supervisión del cerebro y todo su sistema nervioso.

4.5.2 Aportes teóricos y aspectos metodológicos sobre la improvisación

El objeto de la improvisación musical debe inclinarse al desarrollo de la creatividad, auto confianza, sensibilidad, imaginación e intuición musicales, formación del oído rítmico, melódico, armónico; la memoria, la concentración, el respeto al escuchar al otro y el trabajo en equipo. Inicialmente, la improvisación debe partir de la imitación, con el objeto de adquirir ciertas cualidades auditivas que permiten al improvisador tener un buen desempeño. Esta imitación puede iniciarse siguiendo las pautas dadas por el docente a cargo y luego comenzar el trabajo más importante, la búsqueda individual de un estilo particular.

Paulatinamente, se deben realizar transcripciones breves de obras musicales, a fin de agudizar la audición musical y conocer diferentes estilos e intérpretes. Seguidamente, debe fortalecerse el hábito de crear motivos rítmico-melódicos que luego se convertirán en subfrases y frases coherentes y melódicamente interesantes. Seguidamente, es importante escribir estas melodías y cifrarlas a fin de correlacionar los aspectos melódicos con los armónicos. El hábito continuo en la creación de motivos, subfrases y frases se convertirá posteriormente en temas a los que se les comenzará a hacer variaciones en diferentes estilos.

Coker aporta en este sentido y comenta lo siguiente respecto a los fines de la variación melódica:

La variación melódica tiene por lo menos dos fines: Presentar un contraste con la versión original de la melodía y mantener contacto con el motivo. Ambos aumentarán el nivel de comunicación entre el ejecutante y el oyente. Al ofrecer un contraste, la variación amplía la improvisación sin correr el riesgo del aburrimiento y, al conservar semejanzas con el motivo original, la variación proporciona unidad estructural a la improvisación. (Coker, 1982, p 35)

En los procesos de enseñanza de la improvisación, se parte de fórmulas rítmicas, melódicas y armónicas como parte del entrenamiento, ya que estos elementos ofrecen herramientas o recursos que facilitan el discurso coherente de la improvisación. Luego de realizar la respectiva transcripción y de componer motivos propios breves y simples buscando en cada repetición la variedad, estos motivos o armonías propuestas se deben transportar a otros tonos, realizando incluso modulaciones sencillas. En lo referente a la “Acordización” (cifrar) de las melodías, se recomienda ubicar el cifrado en los tiempos fuertes del compás para establecer un ritmo armónico preciso. De acuerdo con este parámetro, se determina la sucesión armónica más apropiada.

Dominar técnicamente en el instrumento los asuntos relacionados con los ataques, matices, dinámicas, escalas, acordes y arpeggios, el conocimiento y aplicación de los cifrados es prioritario para poder improvisar con soltura. El objetivo es preparar la mente y los dedos para que el ejecutante intérprete pueda centrarse más en la curva melódica, el desarrollo del ritmo, los acentos, el estilo, la elaboración de frases coherentes, expresivas y convincentes, planeando y controlando las intensidades y los tempi, creando así una comunicación efectiva con el público oyente.

En cuanto al manejo armónico, procurar realizar enlaces que mantengan los sonidos comunes, evitar grandes saltos e inversiones complejas al pasar de un

acorde a otro, usar los acordes de manera flexible y variada. Tener en cuenta, en la construcción de los acordes, que los sonidos más importantes, después de la fundamental, son la tercera y la séptima.

Para improvisar en diferentes géneros musicales, debemos practicar en el estilo propuesto: células, motivos, incisos y frases rítmico melódicas, escalas, ritmos característicos usados en cada género. La construcción de estas frases puede estructurarse dentro de los siguientes esquemas formales: A-A', A-A'-B, A-B, A-B-A, A-B-C-A, etc.

La partitura debe convertirse y tratarse como todo un proceso de aprendizaje y reflexión y no como un fin. Es decir, la partitura aporta los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y formales necesarios que se aplicarán posteriormente en las improvisaciones. El objeto de la partitura no es tocar meramente unas notas y aprendérselas mecánicamente. Lo que se busca es estar conscientes de cada detalle con el fin de optimizar el aprendizaje musical, estudiándolo inteligentemente.

Veamos algunos aspectos importantes que deben ser considerados para un buen desarrollo y desempeño en la improvisación:

1. Conocimiento del lenguaje musical: Ritmos, melodías, armonías y formas, dominio de las escalas, modos, acordes.
2. Estudio de la agógica, cambios tonales, síncopas y otros ritmos.
3. Práctica, creación y ejecución de ostinati rítmicos, melódicos y armónicos.
4. Ejercicios que incluyan diferentes divisiones y subdivisiones métricas y acentuaciones irregulares.

5. Estudio de las frases, anacrusas, manejo de las pausas, uso de ritmos binarios y ternarios, polirritmias y polidinámicas.
6. Práctica de la elaboración de células rítmicas y melódicas basadas en la armonía.
7. Educación y cultivo del desarrollo auditivo (Transcripción). (Desarrollo de la audición interna).
8. Memorización rítmica y melódica.
9. Aplicación, en el teclado, de los ejercicios de manera espontánea y desinhibida y que involucre cambios de ritmo, tonalidad, armonías, transposición, variaciones del tiempo y alternancia de diferentes acompañamientos.
10. Ejercicios de concentración, relajación y contracción muscular.
11. Práctica permanente en el desarrollo de la improvisación individual y grupal.
12. Trabajar continuamente en el fortalecimiento del nivel técnico- instrumental.

Una de las instituciones más reconocidas actualmente en el desarrollo de la creatividad y la improvisación musical es IEM (instituto de educación musical), dirigida por el Dr. Emilio Molina. Pero ¿Qué es instituto de educación musical – IEM - y cuál es su propuesta metodológica?

Es un Sistema integral de educación musical desarrollado por el Instituto de Educación Musical (IEM), dirigido por Emilio Molina, basado en la Improvisación y la creatividad como sistema pedagógico en donde el alumno participa activamente dentro de la línea de la pedagogía creativa. Esta pedagogía incluye la formación de la persona en su totalidad desde el punto de vista del desarrollo personal y musical. Abarca la enseñanza de varios instrumentos solistas, ensambles, formación coral, lenguaje musical, acompañamiento, análisis, armonía, contrapunto y composición. (IEM, 2012)

Molina ha investigado y desarrollado una propuesta metodológica para el abordaje de la improvisación; veamos ahora en qué consiste su propuesta. Primeramente define que *“Improvisar es saberse expresar musicalmente con su propio instrumento, es utilizar los elementos conocidos para obtener otros nuevos, es crear, es hablar”*. (Molina, 1996, p 20-23). Como metodología de trabajo musical, determina los siguientes aspectos:

1. Selección y análisis de la obra o fragmento que se va a estudiar y trabajar.
2. Extracción de los elementos melódicos, rítmicos, armónicos y formales que interesan para su desarrollo posterior.
3. Improvisación y construcción de una nueva obra o fragmento, con los elementos analizados anteriormente.

Su punto de partida inicial es la partitura, con el objeto de extraer de ella todos los elementos constitutivos musicales que faciliten su comprensión. En segundo lugar, aparece la partitura como objetivo. Aquí, sin la partitura, el docente guía al alumno a la creación de una obra o fragmento. En cuanto a la improvisación al piano, propone en primer lugar el análisis y la interpretación de la partitura en diferentes estilos musicales. En segundo lugar, está el componer y memorizar con la ayuda del análisis. En tercer lugar, la selección y análisis de melodías populares y clásicas para acompañar. El cuarto aspecto se refiere al conocimiento y la práctica de un gran número de estructuras armónicas del sistema tonal. En quinto lugar, se sugiere la invención y desarrollo de motivos melódicos a modo de pregunta-respuesta adaptada a estructuras armónicas básicas. Por último, se propone la lectura armónica de diferentes partituras.

Es de vital importancia el entrenamiento y desarrollo de la audición consciente, por ello incluyo ahora los pasos que deben tenerse en cuenta para la transcripción de un solo.

1. Al elegir el solo del intérprete por estudiar, procurar que sea breve y simple en un principio.
2. Luego busque la tonalidad, guiándose por los movimientos del bajo y los giros melódicos.
3. Cante la melodía varias veces, memorícela, luego tóquela en el piano.
4. Escuche detenidamente el bajo, memorícelo y tóquelo en el piano
5. Determine el número exacto de compases del fragmento por transcribir
6. Transcriba el bajo y luego la melodía; inicialmente, use las cabezas de las notas y luego indique las duraciones, plicas y otros signos.
7. En algunos pasajes densos, es necesario disminuir la velocidad para facilitar su transcripción.
8. Toque el solo junto con la grabación y determine qué pasajes necesitan corregirse.
9. Toque el pasaje con la mayor fidelidad posible, incluyendo las dinámicas, el fraseo, el ritmo y la articulación.
10. Analice el solo que acaba de transcribir y subraye y practique los motivos y las variaciones que aparecen del motivo o tema..
11. Haga una colección de estos temas y motivos y ejercítese practicando la elaboración de otras melodías improvisadas basadas en el motivo tema original.

Luego de realizar la respectiva transcripción, componga sus propios motivos breves y simples buscando en cada repetición la variedad. Estos motivos o temas cifrados se pueden transportar a otros tonos; incluso, realizar modulaciones sencillas. Estos motivos generalmente se inician en las posiciones melódicas de 5ta, 8va o 3ra.

Después de 1950, la herencia musical europea y, posteriormente, estadounidense se interesó aún más en las investigaciones de las formas musicales abiertas y en tiempo real. Aparecieron diferentes teorizaciones sobre su importancia, metodologías y formas de inclusión en la enseñanza musical. Además, la controversia sobre la naturaleza y función de la improvisación ha ocupado una considerable atención entre los improvisadores, compositores, intérpretes y teóricos. En esta dirección, cabe señalar la importante labor y reconocimiento internacional que se suscitó a raíz de la creación del The Manhattanville Music Curriculum Project (MMCP) en la década de los setentas. Este fue un modelo educativo centrado en el niño, que buscaba mejorar la educación musical de los estudiantes. Buscaba fomentar la pertinencia de la música y su valor educativo en la escuela y en la sociedad de ese momento. Las cuatro áreas principales de trabajo de MMCP se enfocaron en los siguientes aspectos:

Descubrimiento - El aprendizaje mediante la creación es la manera más excitante de retener, comprender y aprender música. **Conceptos y Habilidades** - Pasar por el proceso orientado a la tarea de decidir cómo crear música utilizando conceptos de todos los estilos y épocas. **Música de Hoy** - Los estudiantes deben entender y crear la música de su entorno contemporáneo. **Totalidad** - Los estudiantes adquieren una comprensión más completa de la música; componer, ejecutar - interpretar, realizar, escuchar, disfrutar, compartir y reaccionar. (Wikipedia, 2012)

Los autores de los textos sobre los cuales me apoyaré en el trabajo de la improvisación serán: Emilio Molina, por su metodología y profunda teorización en este campo. Así mismo, Francy Montalvo López y Javier Pérez Sandoval. Estos autores realizan una simbiosis entre la improvisación en el jazz, combinada con una propuesta de improvisación en el pasillo colombiano, logrando un planteamiento metodológico coherente y valioso. Este trabajo se llama “Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana” No se pueden escatimar los aportes metodológicos y estilísticos que, en el tema de la

improvisación en el jazz, han establecido Jerry Coker y James Aebersold. Por último, tendremos en cuenta, en primer lugar, los aportes de Lácides Romero por sus investigaciones en materias relacionadas con la improvisación en músicas colombianas, basadas en la pentafonía, el modalismo y el tonalismo. En segundo lugar, se tendrán muy en cuenta las cartillas que, sobre músicas colombianas, elaboraron reconocidos investigadores musicales del país en el programa denominado “Plan de música para la convivencia”. Algunos de estos investigadores son: Victoriano Valencia Rincón, Luis Fernando Franco Duque, Carlos Rojas Hernández, Néstor Lambuley Alférez, Jorge E Sossa Santos, Leonidas Valencia Valencia, Maria Eugenia Londoño, entre otros. Estas cartillas están divididas por diferentes ejes en donde sólo tendré en cuenta los ejes de músicas del Caribe (pitos y tambores), música de la zona andina centro oriente, andina occidental y eje de músicas llaneras. Es importante indicar que el contenido de estas cartillas se fundamenta en cuatro niveles: Ritmo-percutivo, ritmo armónico, melódico e improvisatorio, que serán tenidos en cuenta para el desarrollo de esta propuesta investigativa.

4.6 HISTORIA DE LA IMPROVISACIÓN: ASPECTOS RELEVANTES

El hombre, desde sus orígenes, ha tenido la necesidad de comunicarse con su entorno y con los demás. Esta necesidad de comunicación se da inicialmente de modo oral a través de la evolución de la lengua materna y, posteriormente, se da escrita por medio de la creación de códigos y símbolos. Esta necesidad de comunicación se da también en el entorno artístico en general y específicamente musical. En esta expresión espontánea, ingresa la improvisación como un elemento catártico liberador, que permite a los ejecutantes expresar su pensar y sus sentir a través del arte.

La improvisación siempre ha estado presente en todos los momentos de la historia musical. Ha actuado como apoyo al desarrollo estilístico, melódico, rítmico, armónico y formal de la música. Todos estos desarrollos han sido posibles por la inclusión y estimulación, por parte de los maestros de la música, a sus alumnos. En este punto, cabe resaltar la importancia que desempeña la pedagogía musical en el desarrollo de la creatividad, la intuición y la espontaneidad, por medio de la improvisación musical.

En muchas culturas occidentales y, especialmente las no occidentales como el caso de Medio Oriente, África, India, China, Japón y las islas del Pacífico, la improvisación musical juega un papel preponderante en todas sus actividades socio- culturales y ceremonias religiosas. Tal es el caso de la música hindú - música netamente improvisada de origen místico y religioso-, músicas de etnias africanas - fundamentadas en complejas polirritmias-, el ensamble musical de gamelán -propio de Indonesia (Bali-Java)-. El gamelán está caracterizado por la inclusión de metalófonos, xilófonos, membranófonos, gongs, flautas, cuerdas pulsadas y frotadas en donde se utilizan diversos sistemas de entonación que aportan sonidos exóticos y la superposición de timbres y melodías pentatónicas que producen heterofonía. Otro tipo de músicas que utiliza la improvisación es el

flamenco. En todas estas culturas antes mencionadas e incluso la occidental, encontramos ciertas similitudes en cuanto a su organización o estructura musical, según pautas o modelos que, por tradición especialmente oral, permanecen vigentes. A continuación, describiré, lo más sucintamente posible, los aspectos más relevantes del trasegar de la improvisación a través de la historia desde Grecia, pasando por la Edad media, el Renacimiento, el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo y el siglo XX.

4.6.1 Grecia. El refinamiento de la cultura griega en los campos económico, político y social permitió el buen desarrollo del arte musical, especialmente en los fundamentos de la teoría musical. La música estaba vinculada con la poesía, el canto, la oratoria, la ejecución instrumental, la danza y la gimnasia. Todos estos aspectos muestran el carácter recreativo de la música en el mundo griego. En la educación helénica de orden aristocrático, tocar algún instrumento musical hacía parte de la formación del hombre. Especialmente se tocaba la cítara, la lira, la siringa y el aulos. Estos instrumentos se aprendían a partir de la imitación y la repetición, y la práctica iba separada de la teoría, que recibía una atención privilegiada.

La educación musical incluía largas jornadas de ejecución instrumental, canto y danza, aprendidos por notación alfabética griega diferenciada para cordófonos, aerófonos y canto. Para ampliar lo anterior, analicemos la cita de Friedländer:

Los instrumentistas también recibían una formación rigurosa, no sólo eran intérpretes, sino también compositores y buenos improvisadores. Comenzaban estudiando las obras de los maestros más conocidos, como Timoteo y Pólido; y más tarde, de forma progresiva iban adentrándose en la adaptación, improvisación, interpretación y creación musical. (Friedländer, 1947, p 20)

Uno de los momentos de mayor evidencia en el estímulo de la improvisación, aparece en los certámenes o festivales musicales, poéticos, y juegos escénicos. Veamos la siguiente cita:

En el año 364 A. C. se instauran en Roma los juegos escénicos (ludi scenici), en los que, en sus comienzos, bailarines etruscos (histriones) danzaban al ritmo de una melodía ejecutada por una tibia, que sería enriquecida con un canto adaptado a ésta por los romanos; las escenificaciones eran las celebraciones de «festivales agrarios», en las que los actores intercambiaban opiniones con los espectadores, que participaban de forma activa y fomentaban la improvisación. (p 20).

Los poetas de esta época, inicialmente, cantaban en honor a sus héroes y a sus dioses pero, posteriormente, también empezaron a cantar a la guerra, al amor, a la política y a otros temas populares de la vida pública o privada. Los poemas líricos se cantaban de acuerdo con unas melodías específicas. El poema y la música dialogaban simultáneamente al son de la lira. Por ello, el poema y la lira partían de una misma melodía y de acuerdo con la habilidad del ejecutante, esta melodía era variada y adornada con nuevos ritmos y pasajes melódicos

4.6.2 Edad Media. Después de la caída del imperio Greco-Romano, la música se conservó a través de la tradición oral. Veamos lo que comenta Caldwell:[...] *“Puesto que nuestro conocimiento de esta música se limita a los cantos litúrgicos escritos con una notación imprecisa mucho tiempo más tarde de haber sido creados, es difícil por tanto, delinear conclusiones concretas acerca de las técnicas improvisatorias usadas para su composición”.* (Caldwell,1991,p 29). Por tanto, con una notación bien imprecisa, los músicos ejecutantes debían improvisar habitualmente en sus quehaceres musicales.

Con la consolidación de la notación escrita, se dio inicio a la polifonía. La notación musical de occidente aparece hacia el siglo VI aproximadamente y demoró

muchos años en depurarse. Es de suponer entonces que, antes de la consolidación de la notación musical, la enseñanza e interpretación musical se transmitían, pura y llanamente, por mera memorización y tradición oral.

Veamos ahora algunas formas improvisatorias de este período musical. Ellas eran las formas salmódicas, las antífonas melismáticas del Oficio y la misa, la recitación de los textos en prosa. Generalmente, los oficios presentaban varios tipos de respuestas en donde sobresalen los responsorios del Oficio Divino (Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas). Sin embargo, existen unas cuantas composiciones en las que aparecen versículos compuestos libremente. En los aleluyas de la época, normalmente a su última sílaba se añadía un neuma o *jubilus*. Esta sílaba se prolongaba de forma florida, lo que es buen indicio de la improvisación. Aparece también otro tipo de *alleluia* más largo, denominado el canto de la sibila, en donde participaban los asistentes al oficio religioso por medio de un estribillo.

Las formas de la misa, los himnos y otros cantos, usaban formas silábicas con una nota por sílaba, dos a cinco notas por sílaba - neumáticas - o las largas frases melismáticas floridas cantadas con una sola sílaba. En general, en los tractos, ofertorios, responsorios, *alleluia* y en los graduales, se aplicaba la improvisación melismática. Para corroborar lo anterior, veamos la siguiente cita: “*Estos cantos ‘virtuosos’ en los que los solistas pueden desplegar toda su habilidad para mayor gloria de Dios*”[...]. (Robertson y Stevens, 1995, p 244).

El “Tropo” era un fragmento melismático usado para enriquecer las melodías. Este consistía en agregar un nuevo texto a una pieza litúrgica. La forma de tropo mejor conocida es la secuencia.

Continuemos la disertación con los trovadores y troveros. Los trovadores y troveros fueron poetas y músicos - por lo general nobles caballeros que, alrededor

del siglo XII, realizaban composiciones en lengua culta del provenzal antiguo. Estos trovadores y troveros se denominaron *Minnesänger* (cantores del amor) en Alemania. Los *Minnesänger* y *Meistersänger* eran artistas que componían e interpretaban sus obras con temas principalmente relacionados con el amor cortés, la política, la moral, la vida, tristezas, alegrías y su visión del mundo. Una de las características más peculiares de su estilo musical era la capacidad de crear los textos, cantar y acompañarse de manera improvisada. En esta época, la improvisación libre y espontánea era la norma.

En cuanto a la práctica de la ejecución improvisada, eran los mismos poetas quienes cantaban sus propias melodías o, a veces, las recogidas de otros trovadores. Pero cómo eran estas melodías, qué instrumentos usaban, qué acompañamientos eran los más utilizados, veámoslo a continuación:

Las melodías son, en cuanto a su estilo, iguales que las de las canciones sacras. En el aspecto tonal (sic), se mueve dentro del marco de los modos eclesiásticos. [...]. Las melodías de las canciones eran invención del propio poeta, cada canción tenía su propia melodía, aunque era posible recoger melodías ajenas; de este modo se copiaron muchas melodías latinas. Eran los propios músicos poetas quienes cantaban, pero a menudo se hacían acompañar por instrumentistas (*Juglares, jongleurs*) en viela, laúd, arpa, etc. [...] Los instrumentistas se encargaban de ejecutar preludios, interludios y postludios. Con el canto, no se tocaban acordes sino una especie de heterofonía: tocaban la misma melodía pero con variantes y ornamentaciones. Estos acompañamientos eran improvisados ya que no existen anotaciones de acompañamientos instrumentales; los mismos se improvisaban. (Michels, 1997, págs. 193-195)

Otro hecho digno de mencionar en esta época es la recopilación de las canciones o Cántigas de Santa María, atribuidas al rey compositor Alfonso X el sabio. En

estas piezas, el juglar improvisaba naturalmente de acuerdo con sus habilidades y posibilidades instrumentales.

La polifonía se inició como un acompañamiento improvisado para el canto llano, que inicialmente no se codificó mediante la notación. Se podría decir que la polifonía improvisada se practicó ampliamente en las iglesias. Veamos la siguiente cita:

La polifonía improvisada era una práctica común en la Edad Media tanto en la Iglesia como fuera de ella. Se sabe poco o casi nada de la última; sin embargo, de la que se practicaba en la Iglesia tenemos una gran ayuda por parte de los músicos eclesiásticos, ya que codificaban sus métodos, sin duda para ordenamiento del culto divino. (Caldwell, 1991, p 107).

Demos una breve mirada a la improvisación en las formas musicales: discanto, *organum*, motete.

En las formas musicales del siglo XIII, el discanto, el organum, el motete y otros, fueron creados añadiendo una línea cada vez sobre una melodía previamente existente. Cada una de estas líneas añadidas encajaba con la melodía principal, pero no necesariamente las otras entre sí. La interrelación de las partes era la misma que cuando dos cantantes improvisaban sobre un *cantus firmus*. (Alcalá, 2007, p 99)

En los tratados relacionados con la enseñanza del canto en este período, el cantante aprendía a agregar otra línea melódica al canto litúrgico, que sonaba simultáneamente. Este tipo de organum elemental requería un conocimiento solvente relacionado con la ejecución de notas verticales, consonantes y disonantes. Esto determina que el cantante debía leer la línea del cantus firmus escrito mientras cantaba otras notas (*super librum cantare*). Por esta razón, los primeros manuales sobre la improvisación explicaron las bases de la notación

mensural bajo los principios de la teoría y práctica del contrapunto. En relación con la enseñanza de la composición hacia 1390, un monje de Salzburgo realizó el siguiente procedimiento:

Exigía a sus alumnos que improvisaran un contrapunto sobre alguna melodía muy conocida. Toda la enseñanza de la composición de los siglos XV y XVI estuvo basada en la misma técnica. Por poner un ejemplo, la *Plain and Easy introduction* de Morley comienza enseñando al alumno los rudimentos de la música y la lectura a primera vista; la segunda parte de la obra trata sobre lo que Morley y sus contemporáneos llamaban “discanto”, es decir, el contrapunto vocal improvisado; y sólo al final se adiestra al alumno sobre la composición escrita.. (Thurston, 2002 ,págs 100-101)

Un hecho que no puede pasarse por alto fué la inclusión, en la música compuesta, de la técnica inglesa denominada “fauxbourdon”, derivada de las composiciones usadas por Binchois y Dufay hacia el siglo XV. Los tratados del siglo XV que se refieren al discantus, trataron el uso de la polifonía improvisada sobre una voz, encima o debajo del canto llano. Al uso de terceras paralelas se lo denominó Gymel y la práctica compositiva en terceras y sextas paralelas se llamó *fauxbourdon*, usado en el discanto Inglés.

El *discanto inglés* en sus orígenes, fue un método de improvisación que podía aplicarse a cualquier *cantus firmus* por medio del sistema llamado “*sight*” (*visión o lectura*). Este método consiste básicamente en la transposición, en la que los cantores del medio y del agudo comienzan a una quinta y a una octava por encima del *cantus firmus* y luego se imaginan que están cantando a una tercera por debajo del mismo. (Harrison, 1963, págs.150-151)

Ejemplo de danza instrumental medieval con algunas variantes melódicas. Ductia del s. XIII.

Ductia Danza Instrumental del siglo XIII

The image shows a musical score for a medieval instrumental dance. It consists of three staves of music in 4/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line across the three staves. The score is divided into six numbered measures. Measures 1 through 4 are the first ending, and measures 5 and 6 are the second ending. The first ending concludes with a repeat sign and a double bar line, while the second ending concludes with a double bar line. The tempo marking 'Ductia' is at the top left, and the title 'Danza Instrumental del siglo XIII' is at the top right.

Figura 4. Danza instrumental medievalXIII.

(Tomada de Michels,1997,p, 212)

4.6.3 Renacimiento. En los siglos XV y XVI, se da un gran desarrollo en cuanto a las técnicas de composición de la música, en especial la música vocal polifónica cuyos máximos exponentes fueron Orlando Di Lasso y Palestrina. En cuanto a la música instrumental, se da inicio a un cierto tipo de autonomía respecto a la música vocal imperante en ese momento.

En el siglo XV, los teóricos del contrapunto hicieron, en sus comienzos, una distinción entre los estilos escritos e improvisados. Prosdocimus de Beldemandis, hacia 1412, explicaba en sus textos la existencia de dos clases de contrapunto; el escrito y el cantado. Johannes Tinctoris, en 1477, expuso en *Liber de artecontrapuncti* las diferencias entre estos dos estilos. Vicente Lusitano, en 1553, en su tratado "*Introdutione facilisima*", escribió la metodología para aprender a improvisar de una forma sencilla a partir de un cantus firmus.

Propiamente en el siglo XVI, los dos estilos contrapuntísticos - el cantado y el escrito - fueron los más utilizados. La práctica de la improvisación se siguió llevando a cabo en las iglesias; se practicaba en los *Introitos* del propiamente de la Misa, *Himnos, Graduales, Antífonas* y en el Ordinario. Hacia finales del S. XVI, el arte de

la improvisación contrapuntística cantada llegó a su punto más alto en el estilo de la denominada “Prima prattica”.

En lo referente a la música para teclado, se formó, principalmente por transcripciones y adaptaciones al instrumento, de piezas vocales. En el Renacimiento, a la música instrumental podemos clasificarla en tres estadios. El primero lo forman las transcripciones e imitaciones de las piezas vocales. El segundo se relaciona con la danza. El tercero se circunscribe a las técnicas usadas en la improvisación.

A través de la música para la danza, se aporta un acercamiento certero a la práctica de la improvisación. A continuación ampliaré este aspecto:

El ejecutante del siglo XVI tenía dos maneras de improvisar: mediante la ornamentación de una línea melódica dada o bien añadiendo una o más partes contrapuntísticas a una melodía determinada. Este último método, practicado por los cantantes, se denominaba *discantus supra librum* (discanto sobre un libro); también llamado *contrappunto alla mente* (contrapunto mental) o *sortisatio* (improvisación o repentización, opuesto al término *compositio* o composición escrita) y los maestros de comienzos del XVI lo consideraban una importantísima disciplina en el adiestramiento de un compositor. (Grout y Palisca, 1997, págs. 300-301)

La primera evidencia certera de la práctica de la improvisación instrumental sobre música de danza tiene que ver con las dos danzas principales cultivadas en el siglo XV en Italia. Se trata de la “bassadanza” y el “saltarelo”. Posteriormente, basada en la bassadanza-tenor, nace la denominada Spagna, una forma de Pavana acompañada con melodías floridas en sus partes agudas. Quizás el ejemplo más evidente de improvisación grupal aparece con el *Tratado de glosas* del autor español Diego Ortiz (1553). En este texto, se muestran ejemplos de formatos de cámara como las partes de violón y clavicémbalo y otras combinaciones. Además, se encuentran las indicaciones de cómo glosar.

Cuando se improvisaba en una obra polifónica, los solistas debían seleccionar los ornamentos por emplear con buen tino, a fin de no crear disonancias que crearan confusiones contrapuntísticas. Además, los solistas cuidaban de no sobrepasar los ámbitos de las voces. Al llegar a este punto, citaré algunas de las primeras referencias escritas sobre el arte de la improvisación.

El primer manual que apareció para enseñar el “arte de la improvisación” de estas abreviaturas para cantante o solista de viento, cuerda y otros instrumentos, fue el de Silvestro Ganassi llamado “*Fontegara*”, publicado en Venecia en 1535. Sin embargo se cree que esta costumbre había aparecido antes, en el desarrollo de la música polifónica, puesto que las primeras “tablas” para teclado conocidas con el nombre de *Fragmento de Robertsbridge* (1320) contenía versiones elaboradas de ornamentos de motetes contemporáneos. Se considera que los manuales publicados en el siglo XVI fueran una tentativa tardía de codificar y hacer asequibles a todos los músicos los secretos de esta técnica. (Ferand, 1966)

La interpretación en el teclado de una obra polifónica mientras un solista instrumental ornamentaba una sola línea melódica, se convertirá en el antecedente compositivo de los solos instrumentales.

La improvisación abreviada empleada en el Renacimiento constituye un referente compositivo sobre el quehacer musical e interpretativo en la música del período. Estas técnicas establecieron modelos que, más adelante en el Barroco, se emplearon con un mayor desarrollo.

En este período musical, el órgano o el laúd fueron llamados los instrumentos perfectos porque un solo ejecutante podía tocar varias voces a la vez, de una composición polifónica. Las técnicas de improvisación aprendidas de oído eran de gran utilidad al tratarse de obras para solistas. Adicionalmente, la música vocal era

acompañada con instrumentos, los cuales sustituían o doblaban las voces cantadas.

Con respecto al uso de la ornamentación en el siglo XVI, los ejecutantes realizaban pasajes floridos sobre una línea melódica normalmente en notas largas. En la música para teclado hacia 1320, los organistas rellenaban, en las secciones ausentes del servicio religioso, un tipo de preludio improvisado libremente que servía de enlace entre las partes del oficio.

El *Fundamentum organisandi* de Conrad Paumann en el siglo XV, establecía instrucciones definidas sobre cómo agregar melodías a las obras contrapuntísticas para el teclado. Además, hubo una gran difusión de la música impresa y variedad de arreglos para vihuela. En 1595, aparece el tratado *Il Transilvano* de Diruta. Este autor dedicó varios capítulos de su tratado al estudio de la improvisación, la composición, la transposición y el acompañamiento. Además, realizó una síntesis de las técnicas improvisatorias anteriores usadas por el notable organista Claudio Merulo.

Tomás de Santa María fué un gran organista, investigador musical y teórico español que analizó en detalle la práctica musical haciendo grandes aportes al arte de la improvisación y la ornamentación del siglo XVI. Adicionalmente, este teórico sugiere: *“Recomiendo a los instrumentistas el aprendizaje de la conducción de las voces polifónicas y del contrapunto sin errores mediante la imitación de las obras vocales. Sólo después de este severo aprendizaje sigue la improvisación libre”*. (Michels, 1997, 263)

Los compositores y ejecutantes de teclado y laúd de ascendencia española cultivaron profusamente la práctica de la variación sobre temas populares, práctica que alcanzó un depurado estilo virtuosístico. En este estilo, sobresalen Enríquez de Valderrábano en el Laúd y Antonio de Cabezón en el Órgano. Además, se

cultivaron otras piezas improvisadas como las “recercadas”, “tientos” y las “diferencias”. Estas últimas fueron piezas elaboradas que más tarde se denominaron como tema y variaciones. Otro tipo de variaciones sobre un tema popular, cotidianas para la época, fué la bassa-danza. Algunos de los intérpretes y compositores más destacados fueron Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana, Luis de Narváez, Diego Ortiz, Joan Ambrosio Dalza, Gaspar Sanz y Francesco Spinaccino. Ampliemos un poco el párrafo anterior:

Miremos en este apartado otras danzas importantes de la época, incluídas como repertorio para el laúd:

[...] Lo constituyen: la pavana (que sustituirá a la bassadanza), saltarelli, que contrastarán con éstas por su ritmo ternario; la gagliarda, similar al saltarello; el passamezzo (paso medio) que ocupó más tarde el lugar de la pavana; la romanesca y la *folliá* relacionada con la fórmula del *passamezzo*. La folía más antigua que se conoce es de origen español. Este grupo, junto con el *passamezzo moderno e antico* (derivado de la *pavana*) así como sobre aires conocidos para cantar versos, como son la *Romanesca*, *Ruggiero* y *Guárdame las vacas*, constituyen un repertorio de cinco bajos comunes, usados siempre de manera esquemática. (Alcalá, 2007, p135)

El logro más relevante adquirido en las piezas de danza lo encontramos en la suite de variaciones, que comprendían un *passamezzo* y una *gagliarda*, cada una de las cuales estaba compuesta por contrastantes secciones en dos movimientos. Algunos de los compositores destacados fueron Molinaro y Terzi.

Otro estilo muy peculiar de la época fué una breve pieza improvisada llamada “preludio”, cuyo objeto principal era definir el modo que sería usado en la obra instrumental o vocal que lo seguía a continuación. Los eminentes organistas italianos como Merulo, Buus, Anibal Padovano y los Gabrielli, incluyeron en sus

repertorios los preludios, tocatas, ricercari, intonazioni y canzone francesas con una clara estructura.

El arte del bajo continuo dió sus primeros pasos en la música sacra y profana ya desde fines del Renacimiento puesto que los instrumentos de cuerda doblaban las notas que el cantor realizaba. La técnica de tocar el bajo continuo se aprendía de oído y luego fue escrita.

4.6.4 Barroco.

En este apartado señalaré cambios o aspectos relevantes que influyeron en la improvisación:

- Se dió un incremento en la articulación de la palabra cantada, es decir líneas melódicas más cantábiles en la polifonía.
- Aparece un mayor enriquecimiento y movimiento de los intervalos armónicos, dando un mejor manejo a la interrelación entre consonancias y disonancias.
- El ritmo se hizo más regular.
- Se cambió el uso de los modos eclesiásticos por el de los modos mayor y menor.
- La invención del bajo continuo permitió grandes desarrollos a las formas musicales de la época .
- El drama musical tuvo grandes progresos.
- Paso de la música aritmética a la música retórica.

Este último aspecto tiene una importancia decisiva en la música barroca ya que los compositores expresaron en sus obras los contrastes y estados del alma y el espíritu del hombre: Alegría, odio, cólera, grandeza, el heroísmo, paz, angustia, etc. *“Tanto en el área de composición como de interpretación-vocal e instrumental,*

los italianos del comienzo del siglo XVII intentaron capturar en la partitura el efecto espontáneo de la interpretación improvisatoria y emplearon llamativos contrastes y amplios gestos retóricos para despertar las pasiones de los oyentes” (Hill, 2008, p 69).

En cuanto a la práctica de la ornamentación improvisada en los comienzos del Barroco, continuó tratándose de la misma manera como al final del Renacimiento, es decir, como ornamentación de una obra establecida o como creación de una obra nueva. Esta ornamentación comenzó a depurarse al realizarse con mayor control por parte de los intérpretes. Por ello, los compositores la empleaban donde lo consideraban necesario y establecieron símbolos o abreviaturas de estos patrones ornamentales.

Analicemos ahora un rasgo notorio de los cambios que se suscitaron en los inicios del Barroco, que marcaron el camino por seguir, especialmente en el tema relacionado con la expresividad del canto. “El Orfeo” de Claudio Monteverdi estrenado en 1607, está basada en varios estilos derivados de las óperas de Euridice florentinas. En su ritornello, Monteverdi escribe cada estrofa variando la melodía y dejando intacta la armonía. Este procedimiento hacía parte de las técnicas del canto improvisado de la poesía, usado en aquel entonces.

La gran aria del segundo acto de Orfeo, “*Possente Spirto*”, representaba un ejemplo extremado, en el estilo del Barroco temprano, del tipo de adornos «improvisados. [...]». Hubo toda una modificación estilística de la forma antigua, con la ornamentación melódicamente orientada hacia el 1600. Esto se llevó a cabo por medio del establecimiento de un auténtico bajo continuo, como consecuencia de un nuevo énfasis en las cualidades emotivas del canto. Éste, con su firme línea en el bajo y acordes improvisados, enfatizaba más la línea vertical que los aspectos de la línea melódica, y los adornos adquirirían gradualmente más implicaciones armónicas, añadiendo la chispa de la disonancia en algunas de las notas. (Grout y Palisca, 1997, pág.356-357)

Pasemos ahora a explicar un tipo de composición muy utilizado en este período denominado el “tema y variaciones”. Detallemos ahora sus diversas técnicas:

1. La melodía se repetía con poco o ningún cambio, aunque podía trasladarse de una voz a otra y verse rodeada de un material contrapuntístico diferente en cada variación.
2. La propia melodía podía verse ornamentada de manera diversa en cada variación; por lo general, permanecía en la voz superior y las armonías subyacentes no sufrían cambios.
3. En un tercer tipo de variación, el factor constante lo constituye el bajo o la estructura armónica y no la melodía. En este tipo de variación, se ubica el *Ruggiero* (una fórmula cantada).

Podría deducirse que los *passaggi* fueron los precursores de lo que más tarde se denominó la Cadenza, ya que los *passaggi* se enfatizaban en la penúltima sílaba de los versos.

En lo referente a la enseñanza de la improvisación, se realizaba de la siguiente forma:

La composición se enseñaba a partir de la invención de un motivo (a menudo como fórmula), pasando por la estructura global, hasta la ejecución y ornamentación (*inventio, dispositio, elaboratio, decoratio*), así como división en las secciones o frases (incisiones y *periodi*) y floreos para determinadas representaciones (del texto) llamadas figuras. (Michels, 1997, 305)

El estilo improvisatorio en Inglaterra en el siglo XVII, se desarrolló de la siguiente manera: Los instrumentistas ingleses y los virginalistas aplicaban la improvisación por medio de variaciones sobre un tema conocido o popular. Una de las piezas más tocadas y conocidas fue el titulado *Greensleeves*. Otro procedimiento consistía en componer un tema improvisado y repetirlo a voluntad, mientras otros

instrumentistas se alternaban partes del mismo tema para hacer sus improvisaciones. En la música de cámara, emplearon composiciones basadas en cantus firmus, variaciones, formas de danza como suites o fantasías. Prevalcían los extensos adornos en las líneas melódicas vocales.

A principios del s. XVII en Francia, se estableció un acuerdo basado en la orientación armónica de los ornamentos que quedó sintetizado en el texto *L'art de toucher le clavecin* de Couperin en 1716. Adicional al manejo de los ornamentos, otro asunto importante en la improvisación francesa fue la precisión rítmica.

Para los compositores del Barroco, los adornos no eran algo superficial; los consideraban de vital importancia para el logro de la expresión musical.

La ornamentación melódica tiene una larga historia que se remonta a la edad media. Es probable que los adornos siempre se hayan originado de la improvisación y, aunque en alguna etapa posterior se hayan escrito de forma parcial o total, o si nó indicados mediante signos especiales [...] siempre conservaron cierto tinte de espontaneidad.[...] Las ornamentaciones no eran meramente decorativas sino un medio para transmitir emociones.[...] En general, había dos manera de ornamentar una línea melódica dada:1) mediante fórmulas melódicas (como trinos, gruppetos, apoyaturas, mordentes) unida a una o dos de las notas escritas..., y 2) ornamentos más extensos como las escalas, carrerillas, saltos, arpeggios y otros por el estilo, en virtud de los cuales se producía una paráfrasis libre y elaborada de la línea escrita. (Grout y Palisca. 1997.p 469).

En el Barroco, los intérpretes estaban entrenados para improvisar en diferentes estilos. Es así como, por ejemplo, en la cadencia final de una pieza instrumental denominada *cadenza*, los intérpretes ornamentaban y agregaban notas adicionales diferentes a las escritas por el propio compositor. En las óperas, los cantantes quitaban partes de arias, los ejecutantes omitía movimientos de la suite y sonatas *ad libitum*. “En el barroco los ejecutantes tenían la libertad de hacer

añadidos a la partitura escrita por el compositor y se hallaban, igualmente, en libertad de escamotearle fragmentos o de alterarlos de diferentes maneras. (Grout y Palisca, 1997, p. 470).

Los adagios en el estilo italiano se convirtieron en un excelente medio para aplicar la práctica de la ornamentación. Un buen ejemplo de ello son las *Sonatas op. 5* de Arcangelo Corelli. En un apartado del compendio de J.B. Cartier 1798, el arte de tocar el violín, aparece un adagio de Tartini variado en 17 formas diferentes. Alcalá Galiano clasifica la improvisación en cuatro formas:

1. Como consecuencia de la línea armónica e interválica. 2. Como función decorativa de una nota o la unión de dos notas. 3. Como expresión rítmica dentro o fuera del tiempo. 4. Como forma arbitraria o esencial. (Alcalá, 2007)

En el Barroco, se desarrolló el virtuosismo del teclado y el tema y variaciones. La práctica del bajo continuo influyó notoriamente en la música instrumental. Se consolidaron formas que emplearon diversos tipos de composición tales como:

1. Piezas con variaciones en el bajo o en la melodía: passacaglia, partita, preludio coral, partita coral, chacona.
2. Fugado: Piezas no divididas en secciones con contrapunto imitativo- Ricercare, fancy, fantasías, fuga, verset capriccio.
3. Tipo canzona: Piezas divididas en secciones, mezcladas con otros estilos.
4. Piezas improvisadas para teclado o laúd y piezas en las que se varía una melodía o un bajo dado: Preludio, toccatas, fantasías.

Estas clasificaciones no son rígidas pues se presentaban cambios de temas, no sólo en las variaciones, sino también en las suites de danzas y canzonas. En las tocatas podían aparecer partes fugadas y, en las canzonas, resultaban breves interludios improvisados. Con respecto a las variaciones melódicas, se escogía un

tema y se realizaban variantes melódicas ornamentadas. Su uso permitía ampliar los movimientos y esto conllevó a la constitución del denominado tema y variaciones, forma muy desarrollada y preferida por los compositores del clasicismo.

La “cadenza” se utilizó con mucha frecuencia y se trataba de manera muy virtuosística. Su calidad sonora dependía del nivel técnico y desarrollo improvisatorio del intérprete. Una de las cadencias más utilizadas en la historia musical y vigente aún en la actualidad es la denominada cadencia frigia.

En los grupos instrumentales de los siglos XVII y XVIII, cada uno de los ejecutantes de cuerda, órgano o clave debían improvisar con fluidez a partir de un bajo cifrado. Del mismo modo, otros ejecutantes de cuerda como la viola de gamba realizaban variaciones sobre un bajo constante de manera individual y en conjunto. Era común que los músicos inventasen movimientos enteros sobre la marcha. En muchos conciertos de órgano de Haendel, aparecen expresiones como “adagio ad libitum”.

El bajo continuo tuvo un tratamiento especial en la práctica de los acompañamientos con tríadas, arpeggios y acciaccaturas en los recitativos. En estos procedimientos acompañantes, aportaron Joseph de Torres, Martínez Bravo, Gasparin, Alessandro Scarlatti. En el caso del violín, sobresalen magistrales improvisaciones virtuosísticas de Tartini y Corelli. En el órgano y el clavecín, se encuentran las de Haendel, Buxtehude, Frescobaldi, Scarlatti y Bach. Couperin, en 1716, expresó su pensamiento del bajo continuo: *“El bajo continuo es el cimiento del edificio y que, por poco llamativo que sea, constituye sin embargo el apoyo de toda la estructura musical”*. (Thurston, 2002, p 104)

Patrones comunes de acorde/bajo para improvisar, usados en la música del XVII:

Johann Sebastian Bach (1685-1750) es considerado el compositor más prolífico, no sólo del siglo XVIII sino de toda la historia de la música. Este notable músico tenía una portentosa habilidad en el campo de la improvisación. G. F. Händel, además de compositor, fué un excelente improvisador. En sus conciertos para el órgano 4 y 7, Händel dejó anotaciones precisas de cómo debía improvisarse en el *Adagio ad lib.* o la *Fuga ad lib.*

Ejemplo de Händel donde se muestra una de las formas como ornamentaba una frase.

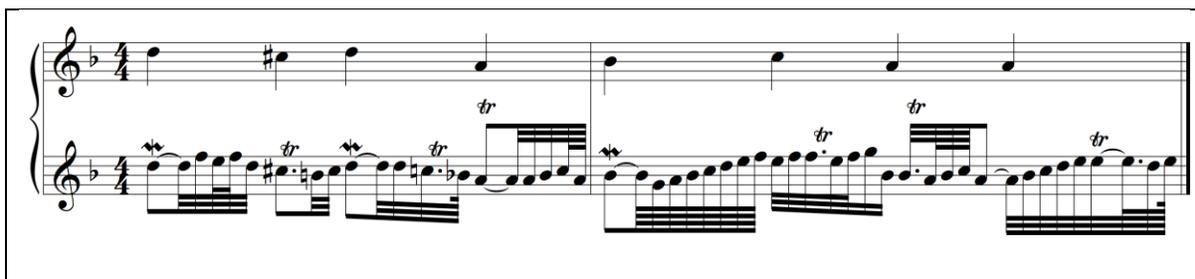


Figura 7. Ejemplo de ornamentación de G.F Haendel

(Tomado de Rosen,1986,p. 122)

El partimento fue un nuevo tipo de pieza donde sólo aparecía el bajo y el intérprete debía improvisar. Este tipo de improvisaciones eran ejercicios pedagógicos, sobre todo cultivados en el Barroco tardío.

En los siglos XVII y XVIII, la improvisación fue una actividad propia de todos los músicos competentes. Se improvisaba sobre bajos dados, formas de suites, repentización de danzas. En muchas óperas de la época, aparecían partes incompletas e incluso sólo aparecía el bajo. Este aspecto antes mencionado deja entrever que gran parte de la música instrumental era improvisada. La improvisación en general en sus diversas formas, tal como se ha explicado hasta el momento, fue el acicate principal que motivó a los intérpretes a desarrollar independencia y libertad de expresión. La partitura proporcionaba un bajo o

melodía básica pero el ejecutante añadía notas de paso, trinos y otras ornamentaciones a fin de embellecer la pieza. La variedad de música interpretada en el Barroco fue una demostración del gusto y la práctica de la improvisación.

Hacia el final del Barroco, prevalecían dos estilos, el italiano y el francés. El primero era exagerado en la improvisación de los ornamentos, que generalmente eran prolongados, especialmente en las arias de los cantantes y solos del violín. El segundo era parco a la hora de usar los adornos. En las arias, los cantantes mostraban sus dotes artísticas adornando e improvisando con desmesura, lo que nada tenía que ver con el contenido de la obra. Ello llevó a los compositores a escribir las arias de bravura para así dar a los cantantes su espacio de lucimiento.

Hacia 1700, debido a que las arias y recitativos eran demasiado extensos, se creó el aria da capo que constaba de tres partes. En la última, el cantante improvisaba libremente.

Para cerrar este capítulo sobre la improvisación en el Barroco, la Dra. Alcalá Galiano determina tres aspectos que contribuyeron al crecimiento de la improvisación en este período. Veamos a continuación:

- a) [...] El interés del intérprete por transmitir la expresión de sus emociones y el desarrollo del estilo del bajo continuo, que requería la improvisación cordal (mano derecha) sobre el bajo figurado escrito.
- b) El emergente estilo instrumental independiente, incluido el desarrollo de la familia del violín como primer instrumento solista en el siglo diecisiete y dieciocho.
- c) El desarrollo de la ópera, acompañada por la profusión ornamental y los pasajes improvisados, fueron los grandes distintivos de la música del período. En el temprano siglo XVII, las técnicas del *bajo continuo* fueron una destreza muy deseada en todos los instrumentistas de órgano, clave y laúd. Mediante la invención de toda una parte de acordes libres, o mediante la guía del bajo cifrado,

los músicos podían ofrecer un soporte armónico fuerte a la melodía.(Alcalá,2007, págs. 187-188).

Como puede apreciarse a lo largo de este prolífico período de formas y estilos, había una fuerte valoración de la improvisación y es pertinente, ahora, comenzar a mencionar las razones por las cuales esta práctica comenzó a declinar:

Los pedantes del siglo XVIII que convirtieron el contrapunto y la armonía en un trabajo sobre el papel, cargaron con una gran responsabilidad: forzaron el oído a rendirse ante la vista y quebraron el eslabón de la cadena de la improvisación que en las anteriores épocas había unido a compositores, intérpretes y audiencia. (Thurston, 2002, p 101)

4.6.5 Clasicismo. En este período aparece, como contraparte a la ópera seria, la denominada ópera bufa en la primera mitad del siglo XVIII. Éste fue un estilo operístico cómico apoyado en la comedia del arte con muchos elementos actorales y musicales improvisatorios.

La Cadencia (*Cadenza*) es otro medio artístico, donde la improvisación tuvo un gran protagonismo durante los siglos XVII y XVIII. Su práctica abarcó varios géneros de la época, comúnmente dentro de las arias de ópera o en el pasaje final de un concierto o de un movimiento de éste.

Se continuó con las variaciones sobre un tema dado y preludios que servían como antesala a las obras. Sobresalen los exigentes solos improvisados de maestros como Clementi, Mozart y Beethoven. Beethoven se destacó por sus portentosas improvisaciones impregnadas de variedad, riqueza temática y genialidad inagotable en la creatividad.

Paul Bekker menciona un evento acaecido en una de las improvisaciones de Beethoven.[...] *Después de una de sus magníficas improvisaciones, un amigo de*

Beethoven se lamentaba porque aquella música gloriosa quedase perdida en el aire trémulo. Beethoven se echó a reír e, inmediatamente, volvió a repetir la improvisación en los mismos términos que la primera vez.(Salazar, 1989,p, 299)

Lo anterior da testimonio de que, en Beethoven, la improvisación era un arte preparado y pensado, soportado en el dominio de la técnica compositiva e instrumental. Muchas de las sonatas de este notable músico nacieron así.

Algunos compositores e intérpretes de este período continuaron cultivando la práctica de la improvisación, sobre todo en las fantasías y las cadenzas. La improvisación comenzó a decaer debido a dos aspectos. El primero tiene que ver con la exhibición de un desmesurado virtuosismo y las desproporcionadas improvisaciones en las que incurrían los intérpretes y cantantes. El segundo aspecto se relaciona con el aspecto estilístico que caracterizó este período. Se trata del respeto a la simplicidad y la claridad en la textura y al equilibrio formal debido a la simetría de las frases. Ya los compositores exigían respeto absoluto por sus obras. Por tales razones, los adornos ya no eran improvisados y ya no se improvisaban secciones enteras y *cadenze*.

4.6.6 Romanticismo. Alcalá Galiano nos resume los rasgos más determinantes que condujeron a la desaparición casi total de la improvisación en este período:

1- El crecimiento desmesurado de la popularidad de la improvisación que tuvo su auge al final del siglo XVIII y en los comienzos del XIX, al resurgir los genios que fueron grandes improvisadores como Beethoven (considerándolo romántico), Schubert, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Brahms, Bruckner, Franck, Busoni y virtuosos violinistas como Paganini.

2- El Pensamiento Romántico que se revela como la espontánea creatividad en la improvisación y la encarnación única del genio musical (subrayado nuestro).

3- La explosión consumista de una burguesía que se dejaba impresionar por los sensacionalismos de la brillantez, la condujo a su declive, por trivializar la originalidad artística que se destacó en el siglo XVIII.

4- Otro factor que contribuyó plenamente fue el divorcio de la composición y la interpretación, debido al nacimiento del ejecutante “Intérprete” como figura. El crecimiento del concepto de trabajo *per se*, enemigo del “flujo musical” vital para la improvisación.

.....

6- La exageración desmedida y el mal gusto de la burguesía condujo a la extinción de la improvisación casi de forma total hacia 1840. (Alcalá,2007, págs. 230-231)

La improvisación gozó, en la primera década del XIX, de una gran popularidad y protagonismo debido al desarrollo técnico del piano, que le confirió la categoría de instrumento musical más completo, debido a su gran versatilidad, expresión y potencia sonora y posibilidades dinámicas y tímbricas sutiles, aspectos fundamentales que permitieron, a los ejecutantes intérpretes del momento, exhibir sus brillantes dotes virtuosísticas.

Hummel y Liszt improvisaban en público continuamente sobre temas que ellos mismos proponían. Chopin lo hacía sobre melodías tradicionales polacas. Sobre las improvisaciones de Beethoven, Czerny las categorizaba de brillantes y absolutamente monumentales. Al respecto, escribió en una de sus publicaciones: “[...] *Tomaba generalmente un tema del primer movimiento o del rondo final de una Sonata, en forma de variación libre o de forma mixta: una idea seguida de otra, como un ‘potpourri’ de dicha forma*”. (Czerny, 1829).

En el tratado *Systematische Antleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, 1829, Carl Czerny expone los procedimientos por seguir en la improvisación de preludios, cadenzas, fermatas y otras formas independientes como la fantasía, el

potpourri y los caprichos. Otros tratados de la época corresponden a Corri, Hummel y Kalkbrenner, 1849. Algunos modelos improvisatorios incluían progresiones cromáticas y acompañamientos en arpeggios a manera de nocturnos.

Tanto en las cadencias como en los recitativos, la improvisación dejó de usarse debido al abuso y mal uso de los intérpretes. Esto obligó a los compositores a escribir sus propias cadencias restringiendo la libertad de los ejecutantes.

Algunos modelos típicos de improvisación son la fantasía *KV475* compuesta por Mozart, *Fantasía op. 77* de Beethoven, fantasía para dos pianos en *Re op. 940* de Schubert, la *Polonesa Fantasía op. 61* de Chopin.

“Las mejores composiciones de Chopin no son sino un reflejo y eco de sus improvisaciones. Cuando toca, su mano izquierda es firme, regular y exacta en el tempo; su mano derecha es independiente (esto es el verdadero rubato)”.(Thurston, 2002, p 97)

En el Romanticismo, el avance instrumental llevó a un gran auge el desarrollo técnico e interpretativo de muchos instrumentos. Por ello, se componían largos fragmentos virtuosísticos para mostrar las destrezas técnicas de los instrumentistas, lo que llevó a la pérdida práctica de la improvisación.

Al final del Romanticismo, la improvisación se limitó al órgano. Uno de los grandes cultivadores de la improvisación en este instrumento fue Anton Bruckner. Así mismo, se publicaron improvisaciones para dúos de piano y violín –Hummel, Reményi y Brahms, Beethoven, Clementi, Mendelssohn, Wölfl, Chopin y Liszt.

Los estilos como el preludio libre, las variaciones y cadenzas fueron abandonadas. Paulatinamente, el intérprete se convirtió en un fiel reproductor del texto musical;

sólo tenía un poco de libertad en cuanto al uso de dinámicas, articulación y el manejo del tempo rubato.

Como punto final de la improvisación en el Romanticismo, Liszt en su Sonata en B (*quasi una fantasía*), con sus procedimientos inusuales y a veces libertades poco convencionales, dejó la improvisación en un punto de no retorno.

4.6.7 Siglo XX. Denominado el siglo de la nueva música, se caracteriza por la variedad de estilos y tendencias, algunos de ellos inclinados hacia la emancipación de la disonancia. Se continúa con tendencias como el impresionismo y el expresionismo. Se dan otras como el futurismo, neoclasicismo, dodecafonismo, serialismo, música electrónica, aleatoria, postserialismo, nueva sencillez, la indeterminación, nuevas vanguardias, interés por las músicas folklóricas, el jazz, etc. En la música de vanguardia, existen espacios para la improvisación; se da el azar, aparecen sonidos indeterminados, el ruido. Todos estos manejos sonoros y algunas características de estos lenguajes se ampliarán a continuación.

Después de 1900, el arte de la improvisación se circunscribe al círculo del órgano y el mito romántico, que muestra al compositor como un inspirado improvisador, se desvanece. Aparecen tratados en el estudio de la improvisación al órgano como el de Marcel Dupré. Otros ámbitos donde la improvisación cobra importancia es en las músicas populares, acompañamientos en las clases de danza y en el jazz. A partir de la invención del cine mudo hacia 1888 y su incorporación sonora en 1920, se dió un nuevo aliento a la práctica de la improvisación. En este tipo de cine, la realización de melodías improvisadas y acompañamientos, propicios generalmente para el piano, realzaron el mensaje visual.

Tratemos en el siguiente párrafo, dos técnicas compositivas que vuelven a estimular el tema de la creatividad musical: la primera se refiere a la música electrónica; ésta permite hacer un tipo de música espontánea y creativa con tecnología e instrumentos electrónicos. La segunda se refiere a la música aleatoria o de azar: Éste es un tipo de música basada en pautas o elementos no regulados. Aquí la improvisación toma un rol preponderante. Algunos exponentes son: John Cage, centrado en la indeterminación controlada; un buen ejemplo fue *Music of changes* (1951) y 4'33; también son notables Bruno Maderna, K. H. Stockhausen – Hymnen-, Alberto Ginastera, Mauricio Kagel, P Boulez.

Después de la segunda guerra, la herencia musical europea y posteriormente americana se interesó en las investigaciones de las formas musicales en tiempo real y las ventajas y desventajas que ocupa la improvisación. Desde el principio de los 50's, la controversia sobre la naturaleza y función de la improvisación ha ocupado una considerable atención entre los improvisadores, compositores, intérpretes y teóricos, construyéndose dentro de la alta cultura una unión entre la cultura musical europea y estadounidense. Esta simbiosis desencadenó el comienzo de las formas abiertas y experimentales encaminadas a expresar los pensamientos y estéticas musicales de compositores e intérpretes.

No debe dejarse de lado uno de los estilos musicales improvisatorios más influyentes en las músicas actuales de occidente; se trata del Jazz. El jazz ha producido un renacimiento de la improvisación, aportando un estilo que conduce a la creación espontánea al utilizar elementos comunes tales como melodías y ritmos estilizados, tiempos regulares (compás de 4/4), canciones generalmente de 12-16 o 32 compases, forma AABA, instrumentación estándar, armonías consistentes y lógicas. Hay un orden en lo referente a la exposición de temas, sucesión de solistas, introducciones, codas y finales. Todos estos aspectos han desencadenado la proliferación del jazz por todo el mundo y generado múltiples estilos y técnicas improvisatorias. El Jazz ha influido otras músicas como el Pop, el

rock, el tango, la música afroamericana, creando diversas mezclas como el latinjazz, la bossanova, el flamenco-Jazz, etc.

Pasemos ahora a comentar algunos métodos y técnicas para aprender la improvisación en Jazz son: J Coker (1964), Baker (1969); James Aebersold, Manfred Schmitz, Mark Levine 1989, Mark Boling, (1993), James Aebersold, Steven J. Barta (1995). En cuanto al órgano y el piano en músicas distintas al jazz, se encuentran los métodos de Dupré (1925/37), Schouten, Gehring Berkowitz, Weider, E. Molina. Dentro de este contexto, es importante ampliar sobre algunas técnicas estilísticas usadas en el jazz.

- **Hot intonation:** la entonación sucia (dirty notes) cargada de emoción y relacionada con la forma de hablar de los negros, se realiza en el canto y en la interpretación instrumental, con apoyaturas, vibrato, trémolo, portamentos, suspiros, pausas y ruidos. Los instrumentos de viento imitan el canto (singing horns).
- **Blue notes:** terceras y séptimas, tanto mayores como menores, modos mayor y menor, escala blues.
- **Off-Beat:** son todas las desviaciones del pulso regular, desde la síncopa que puede estar escrita, hasta los más sutiles rallentandi y accelerandi. El off-beat aporta el drive (intensidad) y el swing (impulso), característicos del jazz.
- **Alteration:** el amplio colorido de la armonía funcional tardía, desde la influencia postromántica e impresionista hasta la simultánea alteración superior e inferior de la quinta y de la tercera.
- **Principio de Call – and - Reponse:** la alternancia de pregunta y respuesta según el modelo africano, entre la llamada (call, statement) del solista y la respuesta (response, refrain) del coro, a menudo superpuestas (incluso con varios textos); en el blues, llamada del cantante (trompeta) y respuesta del piano (trombón, etc.).
- **Polifonía:** los instrumentos melódicos varían, adornan y juegan con la melodía, improvisando en función de la tessitura, estilo y temperamento, con lo que se produce la heterofonía y una polifonía aparente: el flexible clarinete en el registro

agudo, la brillante trompeta en el central y el poderoso trombón en el grave; el grupo rítmico constituye la base métrica y armónica. Los arreglos y composiciones posteriores incorporan una perfecta polifonía contrapuntística. (Michels,1997,págs. 519-541)

Con respecto a los diferentes géneros del jazz, veamos algunos de los más conocidos:

Los diferentes géneros del jazz: el “Cool Jazz”, que contrapone hacia 1950 una elaborada música de cámara. El “Free Jazz”, libre de elementos tradicionales del jazz, como el beat, chorus, o la armonía tonal, siguiendo los parámetros de la música contemporánea. El “Electric Jazz” (1970-80) utiliza progresivamente la electrónica por influencia de la música rock, pero hacia 1975 surge el movimiento denominado “Mainstream”(una nueva sencillez). Otras formas las componen el “Blues”, los “Espirituales”o el “Dixieland”(1900-20) (Michels,1997, págs. 519-541).

Sólo los intérpretes de jazz y de varias músicas nacionales y algunos solistas de vanguardia de música eruditas, además de los modernos cultores de músicas antiguas occidentales hasta el Clasicismo, han mantenido viva la práctica de la improvisación. Con respecto al jazz contemporáneo, haré una mirada sólo informativa y somera, ya que este tema es tan vasto y estudiado que en este trabajo no cabe un estudio exhaustivo.

En el jazz en los ochentas, emergieron diferentes fusiones, revalorizaciones del “swing”, el “bebop” y otros estilos que crearon nuevas fórmulas que aportaron las bases del jazz contemporáneo. Todo esto se denomina actualmente como “Modern Creative”. En los noventas, aparece el “post jazz”, el “avant garde” en New York, la hiperfusión, lo nuevo del jazz de Chicago, nuevas generaciones de

improvisadores de New York, el “free jazz” y el “jazz electrónico”. Algunos de los más destacados representantes del jazz contemporáneo son:

Wynton Marsalis, Keith Jarrett, Diane Krall, Brad Meldhau, Pat Metheny, Ken Vandermark, Antonio Serrano, Carlos Pizarro Cuarteto, Quinteto Coa Villegas, John Zorn, Pablo Ablanedo, Nik Băertsch, Ronin Switzerland, Max Frankl, Samuel Labrador Trío, Kris Davis, etc.

En el vanguardismo o *avant-garde*, la improvisación representó un camino para la libertad del intérprete, como reacción a las restricciones de los símbolos musicales, la exactitud y el absoluto dominio de la partitura.

Con respecto a la improvisación grupal, se destaca el compositor y pianista Larry Austin (1930), creador del grupo de improvisación *New Music Ensemble* en 1962. Ha escrito obras en estilo Jazz como *A Theme by Berg for Jazz Band*, 1960, *Fantasy, Improvisation* para orquesta sinfónica y solistas de jazz. Ha escrito también obras en «estilo abierto» como *Changes* para trombón y cinta magnética; *The Maze*, para tres percussionistas, cinta, proyecciones y director; *Catharsis*, para dos conjuntos de improvisación, imágenes, cinta, y director.

Otro representante de este estilo es Lukas Foss (Berlín, 1922), fundador del *Improvisation Chamber Orchestra* en la universidad de California, cuyo principal objetivo es recordar un lenguaje moderno de la improvisación clásica y permitir a los intérpretes expresar su propio lenguaje musical. También desarrolló el concepto de *Action-Music* (Música-Acción).

La improvisación grupal se fundamenta en la interpretación como resultado de un hecho. Cada intérprete elige responsablemente los aspectos musicales que considere apropiados en el momento en que le corresponde su intervención. Este movimiento no tuvo una gran difusión y se extinguió rápidamente. Sobrevivieron algunos ejemplos como *Composition* 1960 nº7 de La Monte Young, Vinko,

Globokaro Terry Riley en 1964 con su *En C*. Stockhausen y Stravinsky criticaron el hecho de permitir tanta libertad a los intérpretes. Algunos grupos destacados en su momento fueron el colectivo de improvisadores de Santiago de Compostela, el de Toulouse y La Filibuste. Estas agrupaciones ya han desaparecido.

Señalemos en pocas palabras en qué consiste la improvisación controlada y la improvisación libre. Hacia los años 70's, los compositores mostraron un interés en hacer partícipes a los intérpretes por medio de la improvisación bajo los parámetros indicados por los creadores. Esto es lo que se denominó improvisación controlada. En el caso de la improvisación libre, los intérpretes participantes establecen un equilibrio entre el desarrollo de la libertad individual concatenada dentro de una organización colectiva premeditada.

Volviendo al tema que nos ocupa, vamos a continuar con la libre improvisación, que es un tipo de música improvisada sin pautas o reglas establecidas. Puede partir de cualquier elemento musical; un ritmo, un sonido, un motivo, una secuencia de acordes etc. Se evidencia en este estilo la intención de los intérpretes de referenciar géneros o estilos musicales conocidos. En ese estilo de improvisación, hay una permanente búsqueda de la espontaneidad, la sorpresa y la experimentación. Esta forma de improvisación se desarrolló en Estados Unidos y Europa entre 1950 y finales de 1960, inspirada en el movimiento Free jazz y por la música clásica contemporánea. Algunos de los músicos reconocidos en este estilo son: Peter Brotzmann, Evan Parker, Derek Bailey, Lee Renaldo, Keith Rowe, Antony Braxton, Fred Frith, Yuri Landmann, John Zom, Yoshihide Otono, Tony Buck, Yuri Landman.

Algunos textos, autores y orquestas importantes que merecen ser nombrados por sus aportes en el campo de la improvisación actual: Chefa Alonso. (2008) "Improvisación libre". Palacios y Barber. (2010) "La mosca tras la oreja": Música experimental en España. Llorenc Barber: La música plurifocal, conciertos de los

sentidos, conciertos itinerantes, improvisación, músicas textuales. Orquesta de improvisación libre “FOCO”, fundada en 1996. Esta orquesta toca, en su repertorio, música experimental, free jazz, música contemporánea. Existe un festival vigente denominado “Festival internacional de música improvisada Hurda Cordel”. Wade Matthews: Músico- compositor, musicólogo español, creador de la libre improvisación. Fred Frith: Multi - instrumentista, compositor e improvisador. Agrupaciones españolas dedicadas a la improvisación: Orquesta de música espontánea de Galicia, Orquesta de improvisadores de Andalucía.

En el campo de la música erudita, nombraré algunos de los intérpretes actuales más relevantes: Robert Levin, intérprete y director de orquesta, en una conferencia en la universidad de Oxford y Cambridge realizó una disertación sobre la improvisación en la música de Mozart.

<http://www.youtube.com/watch?v=wkFdAigjmLA>

Ejemplo de improvisación basado en una fantasía de W. A Mozart

<http://www.youtube.com/watch?v=Zlp4RqHgoOU>

Gabriela Montero, pianista venezolana y compositora en tiempo real. Sobre su portentosa habilidad en la improvisación, la intérprete comenta: *“Me encanta improvisar, me inspira cada vez que lo hago, pensar en lo que es la música, la espontaneidad que necesita la música. Y por eso, por la creatividad y el contenido emotivo, hacemos música”*.

Disfrutemos algunas de sus prolíficas improvisaciones:

Twinkle, Twinkle Little Star

<http://www.youtube.com/watch?v=N4BOzusWiwE>

Tema del primer movimiento del tercer concierto para piano de Rachmaninov. Concierto realizado en el Teatro Teresa Carreño en Caracas 2003

http://www.youtube.com/watch?v=sZSPBk_TGal

Tema de la canción de navidad Jingle Bells

<http://www.youtube.com/watch?v=un0ltjMpt3Y>

Tema del primer concierto para piano de J Brahms

<http://www.youtube.com/watch?v=ewojpi6a6Do>

Tema de las variaciones Goldberg 2007

http://www.youtube.com/watch?v=JUfZeag_28g

EMILIO MOLINA. Ejemplo de improvisaciones al estilo de Beethoven, Chopin, Brahms Mendelsohn y Scriabin

<http://www.youtube.com/watch?v=dKuMhLtS6HQ>

4.6.8 El órgano. Una de las prácticas de la improvisación más evidentes del pasado y aún vigente en muchas escuelas musicales del mundo tiene que ver con la tradición interpretativa y enseñanza del órgano. La tradición organística estableció pautas o cánones que aún se mantienen en la actualidad en muchas escuelas de órgano e iglesias. Ya desde el siglo XII al XV, los ejecutantes del órgano tocaban prácticamente dos tipos de música. La música resultante de la improvisación misma y las transcripciones vocales adaptadas para el órgano.

El teórico musical, compositor, escritor y lexicógrafo Johann Mattheson, hacia 1715, fué nombrado director de música de la catedral de Hamburgo. En una convocatoria para aspirar al cargo de organista de esta catedral, Mattheson enumeró los siguientes requisitos para concursar para tal cargo:

1. Improvisar un preludio. Este preludio debe comenzar en A y terminar en Gm con una duración de dos minutos

2. Improvisar sobre el coral "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" con facilidad, no más de seis minutos. Particularmente, en la improvisación, deberían usarse las dos manos y el pedal simplemente - tres voces armónicas- Eso significa tres voces independientes sin doblar el bajo.
3. Improvisar una fuga basada en un sujeto dado, presentando su contrasujeto y transportándolo adecuadamente. Esta será llevada a cabo en cuatro minutos. De ahí en adelante, la pregunta no es qué tan larga sea la fuga, sino, más bien, qué tan buena es.
4. Presentar de manera escrita una tarea similar a la anterior dentro de los dos días siguientes, como una prueba visible de su dominio compositivo [...]
5. Acompañar adecuadamente, leyendo y cantando, un aria con bajo cifrado. Esto debería llevarse a cabo en dos minutos.(Wayne,2012).

En general, el adiestramiento de los organistas en el período barroco se centró en desarrollar habilidades improvisatorias basadas en los temas de corales y piezas breves en general. Se establecieron escuelas de órgano y otros instrumentos de teclado con sus propios modelos de enseñanza, improvisación y estilos interpretativos. Tal es el caso de Buxtehude y Pachelbel en Alemania, Frescobaldi en Italia, Couperin y Titelouze en Francia y Cabezón en España.

A finales del S XVIII y principios del XIX, en los conservatorios o escuelas de enseñanza de órgano se dedicaban muchas horas semanales al estudio de la improvisación. Al respecto Leupold comenta:

En las clases de órgano en el conservatorio de Paris, cuando César Franck enseñó allí (desde 1872 hasta 1890), cinco de las seis horas semanales de la clase de órgano eran dedicadas a la improvisación, dejando sólo una hora para

tocar e interpretar el repertorio. De hecho, dos veces al año la evaluación consistía en una pieza tocada de memoria, acompañamiento de una pieza de canto gregoriano en estricto contrapunto, improvisar una fuga y una pieza equivalente al primer movimiento de sonata. (Wayne, 2012).

Adicionalmente, Camille Saint-Saëns (1835-1921) creía que la mejor música de iglesia eran las improvisaciones realizadas al órgano. Al respecto, ese destacado organista comentó:

Ahora, la improvisación, la gloria de la escuela francesa, ha sido atacada últimamente por la influencia de la escuela alemana. Bajo el pretexto de que las improvisaciones no son tan buenas como las de J. S. Bach o las obras maestras de Mendelssohn, los jóvenes organistas han estado desanimados para improvisar. (Wayne, 2012).

Hacia el final del siglo XIX y primera mitad del XX, aparece una generación de importantes organistas franceses intérpretes del repertorio e improvisadores. Tal es el caso de Guilmant, Franck, Widor, Langlais, Cochereau y Dupré.

En el siglo XX, la improvisación no ocupó un lugar relevante y se favoreció más la interpretación del repertorio. Existen en el mundo escuelas dedicadas a continuar la tradición y enseñanza del órgano. Tal es el caso de *The National Association of Schools of Music* (NASM), fundada en 1924. Esta organización agremia las escuelas, conservatorios y universidades norteamericanas que imparten la enseñanza del órgano. Además, acredita y avala los programas y carreras musicales de los Estados Unidos relacionados con esta disciplina. La NASM estableció que todos los departamentos, escuelas de música y universidades incluyan en sus currículos la materia de la improvisación. Por tal razón, la escuela de música de Eastman de la Universidad de Rochester organizó en

noviembre de 2011 un festival de órgano que incluye conferencias, conciertos y clases maestras. Algunos de los temas discutidos en dicho encuentro fueron las técnicas compositivas y estilos aplicados al órgano. Se hizo hincapié en la importancia de la enseñanza de la improvisación, llegando a conclusiones metodológicas sobre cómo desarrollar estas habilidades. Además, determinaron que la práctica continua de la improvisación lleva a resultados muy significativos en el desarrollo creativo musical de los intérpretes.

En dicho festival universitario, se realizaron improvisaciones en estilos barroco, romántico y contemporáneo. En estos estilos, se escucharon variaciones, suites, fantasías y sonatas. Todas las improvisaciones se basaron en himnos gregorianos y corales alemanes. Algunos de los participantes fueron Eduardo Beilotti, David Arcus, Sophie-Véronique Cauchefer, William Porter, Pamela Ruiten-Feenstra y Jeffrey Brillhart.

5. HIPOTESIS

El manual de armonía al teclado, al ser teórico - práctico, va a permitir una mejor comprensión de los contenidos armónicos ya que éstos son abordados con teorizaciones claras, ejemplos sobrios y ejercicios aplicativos concisos que vinculan la armonización, la transposición, la improvisación y el acompañamiento en estilos eruditos y músicas populares colombianas por medio del laboratorio de aprendizaje musical denominado piano complementario.

6. METODOLOGÍA

En la revisión crítica y comparativa de la práctica armónica tonal aplicada al teclado, se tendrán en cuenta, para el análisis, los siguientes aspectos:

1. ¿Por qué este texto es importante?
2. ¿Cuál es el orden de los contenidos armónicos?
3. ¿Cómo teoriza y aborda los conceptos, términos, vocablos y cifrados?
4. ¿Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y qué le hace falta?
5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares? y ¿tiene en cuenta la improvisación?

Al final de cada análisis, se hará un párrafo conclusivo general donde expondré mi crítica personal

Para realizar esta revisión crítica y comparativa de los textos, se seleccionaron los temas o puntos por discutir, se teorizó y ejemplificó según la mirada del autor del presente texto, basada en los estudios y conclusiones del Grupo de Investigación de Gramamusicología de la Universidad Eafit. En estos textos, se buscaron los procedimientos y recursos armónicos valiosos que aporten al desarrollo del presente manual.

Como aspecto general, es mejor abordar este manual con estudiantes de pregrado en música que hayan abordado, como mínimo, dos semestres en lectura musical con dictado y un semestre de piano complementario. A continuación haré una descripción sobre cómo usar correcta y metodológicamente el manual.

Se trabajarán cinco módulos: audición, análisis, armonía, improvisación y acompañamiento. Se tomarán inicialmente ejemplos de canciones o ejercicios escritos en partitura como material de apoyo para el logro de los objetivos propuestos. Cada uno de estos aspectos se abordará paulatinamente según su grado de dificultad. Veamos en que consiste cada módulo:

MÓDULO 1. AUDICIÓN: Demostración, por parte del docente, del ejemplo por trabajar en partitura. A partir de algunas preguntas relacionadas con el tema, el docente va introduciendo al estudiante en el tema que se va a tratar.

MÓDULO 2. ANÁLISIS: Se analizarán varios breves ejemplos o ejercicios eruditos o populares que aporten en la comprensión de los conceptos y contenidos armónicos, melódicos, rítmicos y morfológicos por desarrollar. A partir de preguntas, se comienza a construir y dilucidar el correcto manejo de los aspectos teóricos anteriores. Para este análisis, se usará el cifrado analítico Weberiano

MÓDULO 3. ARMONÍA: Después de entender el concepto armónico, se procede a leer la partitura, a hacer los enlaces, las escalas, los arpeggios y otros ejercicios siempre en relación con el tema en cuestión. Se realizan nuevamente los ejercicios de audición de los temas tratados buscando tener conciencia de lo que está escuchando. Luego se analizan estos ejercicios de manera escrita y se cotejan con el apartado de teoría resumido y sus ejemplos. Por último, se realizan los ejercicios propuestos en el capítulo 2 del manual.

MÓDULO 4. IMPROVISACIÓN: Primeramente se organizan los elementos melódicos, rítmicos, armónicos y formales por trabajar. Ejemplo:

Melodía: Usar una nota, la quinta del acorde. *Ritmo:* usar negras. *Armonía:* Usar la fundamental del acorde tónico. *Forma:* hacer una pregunta y una respuesta rítmica y luego melódica. Ya con los elementos escogidos, se procede a iniciar la improvisación tan espontáneamente como fuere posible, bajo la guía inicial del docente.

Después de improvisar, se comentarán y se identificarán diferentes patrones rítmicos, melódicos y movimientos armónicos y aspectos formales involucrados. Se procederá a repetir estos patrones en clase y a escribirlos para luego, en casa, continuar su práctica y así afianzarlos mejor. Se propondrán nuevas tareas para aplicar lo aprendido y, en la siguiente clase, se expondrán estos ejemplos y así sucesivamente. Luego se realizará nuevamente el ejercicio en el teclado, corrigiendo los puntos débiles y después se conceptualizarán los aspectos tratados para sistematizar el proceso. En el anexo 3, se encuentra un material de melodías selectas para completar, *acordizar* e improvisar

Estos patrones se tocan con cada mano por separado. Mientras se aprenden, pueden alternarse las tareas entre profesor y alumno, o bien, entre alumno y alumno. Luego se realiza el ejercicio completo con ambas manos. La improvisación se basará en estructuras armónicas definidas, imitación de patrones, intercambio de roles, improvisación melódica y cambios de acompañamientos, creación de motivos rítmicos y melódicos organizados en manera de pregunta y respuesta. Todos estos aspectos serán organizados en estructuras armónicas de 2, 4, 8, 12 y 16 compases.

Se inventarán melodías u otros ejercicios sugeridos por el docente o el estudiante. Se transportarán los ejemplos y ejercicios a diferentes tonalidades. El docente empleará otros recursos que considere necesarios para el logro de los objetivos

apoyándose, por ejemplo, en la lectura de los cifrados analíticos, el cifrado literal numérico o el bajo cifrado, etc. Se sugiere ver el capítulo 3 del manual.

MÓDULO 5. ACOMPAÑAMIENTOS: Elegir la estructura armónica propuesta en el manual, luego leerla tal cual aparece. Posteriormente ir al anexo 2 y escoger el esquema de acompañamiento más adecuado, buscando usar patrones de dificultad creciente. Se puede partir de una melodía acordizada o se puede realizar un acompañamiento con ambas manos mientras el docente u otro compañero toca la melodía. Usar patrones de acompañamientos de 4, 8, 16 compases. Ver anexo 4 del manual.

El objetivo es que el alumno entienda la coherencia que se va dando en el lenguaje musical y que identifique qué es y para qué sirve cada aspecto tratado en cada unidad. Este reconocimiento le permitirá posteriormente aplicar en contexto lo aprendido. Este manual está diseñado para ser abordado en dos años de estudios en la cátedra de piano complementario. También puede ser utilizado en la clase de armonía como apoyo práctico-teórico en dichas clases.

Veamos ahora los contenidos por semestres, distribuidos en 16 semanas.

6.1 DESCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS DEL MANUAL

INTRODUCCIÓN 1. Improvisación pentatónica mayor teclas negras.

Semana 1.

MÓD 1. Audición: Ejemplos de improvisación pentatónica. Fig 1,2.

MÓD 2. Análisis Ritmo, melodía. Pregunta- respuesta. Fig. 1,2.

MÓD 3. Armonía Acorde Mayor Gb, posición melódica de 5^a

MÓD 4. Improvisación Pentatónica mayor en Gb. Ej. 1 y 2. Pág 152

MÓD 5. Acompañamiento. Forma de acompañamiento 1. Pág. 153.

Semana 2. La escala pentatónica menor en teclas negras

MÓD 1. Audición Ejemplo: Improvisación pentatónica. Fig 3,4. Pág 15

MÓD 2. Análisis Ritmo, melodía, pregunta- respuesta. Fig. 3,4.

MÓD 3. Armonía Acorde Eb menor. Posición melódica de 5^{ta}

MÓD 4. Improvisación Pentatónica menor en Eb. Ej 3. Pág 151 a 152

MÓD 5. Acompañamiento. Formas de acompañamientos 2. Pág. 153

Semana 3. Las posiciones melódicas de 8^{va} y de 3^{ra}

MÓD 1. Audición Ejemplos de improvisación pentatónica. Fig 3-4

MÓD 2. Análisis Ritmo, melodía. Pregunta - respuesta. Fig. 3,4.

MÓD 3. Armonía Acorde Gb en posición melódica. de 8^{va} y de 3^{ra}

MÓD 4. Improvisación Improvisación pentatónica en teclas negras.

MÓD 5. Acompañamiento. Formas de acompañamientos 3. Pág.154

Semana 4-5

Pentatónica mayor y menor

MÓD 1. Audición	Otros ejemplos de improvisación pentatónica.
MÓD 2. Análisis	Ritmo, melodía, Pregunta y respuesta
MÓD 3. Armonía	Bloques en teclas negras
MÓD 4. Improvisación	Pentatónica libre en mayor y menor en teclas negras con alternación al servicio de la microforma y con desplazamientos.
MÓD 5. Acompañamiento.	Forma de acompañamiento libre.

CAPÍTULO 1.

Pentatónica mayor y menor en teclas blancas.

Semana 5-6-7

MÓD 1. Audición	Marcha, fox, danza, habanera en C, G. Pág.154
MÓD 2. Análisis	Ritmo, melodía. Pregunta y respuesta en 2 o 4 compases
MÓD 3. Armonía	Bloques de 2, 3 o 4 sonidos.
MÓD 4. Improvisación	Pentatónica con ritmo en MI y melodía en MD. Ej 1 y 2
MÓD 5. Acompañamiento.	Marcha, fox, danza, habanera C, G.

Semana 8-9-10.

MÓD 1. Audición	Vals, guabina, pasillo, criolla en D, A, E. Pág.155
MÓD 2. Análisis	Ritmo, melodía. Pregunta y respuesta en 2 o 4 compases
MÓD 3. Armonía	Bloques de 2, 3 o 4 sonidos.
MÓD 4. Improvisación	Pentatónica. Ritmo en MI, melodía en MD. Ej 3. Pág.157

MÓD 5. Acompañamiento. Vals, guabina, pasillo, criolla en D, A, E Pág.155

Semana 11-12-13. Acompañamiento dos manos marcha, fox, danza, habanera

MÓD 1. Audición Marcha, fox, danza, habanera Pág.157

MÓD 2. Análisis Ritmo, melodía. Pregunta y respuesta en 2 o 4 compases.

MÓD 3. Armonía Bloques de 2, 3 o 4 sonidos.

MÓD 4. Improvisación Improvisación pentatónica en F. bajo en MI, acorde en MD. Cap 3.3, ejercicios 1 y 2, Pág.158

MÓD 5. Acompañamiento. Marcha, fox, danza, habanera en Bb-Eb-Ab. Bajo en MI, acorde en MD. Cap 3.3. Ejercicios 3,4. Pág.158.

Semana 14-16. Acompañamiento, con dos manos, en vals, guabina, pasillo, criolla

MÓD 1. Audición Vals, guabina, pasillo, criolla. Pág.158

MÓD 2. Análisis Ritmo, melodía. Pregunta y respuesta en 2 o 4 compases

MÓD 3. Armonía Bloques de 2, 3 o 4 sonidos.

MÓD 4. Improvisación Improvisación pentatónica bajo en MI, acorde en MD. Cap 3.3. Ejercicios 1 y 2, Pág.158

MÓD 5. Acompañamiento. Vals, guabina, pasillo, criolla en en Bb-Eb-Ab. Bajo en MI, acorde en MD. Cap 3.3 ejercicios 3,4. Pág.158.

CAPÍTULO 2. MANUAL DE ARMONÍA E IMPROVISACIÓN TONAL

SEMESTRE I

Semanas 1-2. Uso de los acordes I, V, V₆. Ver manual. Cap 2.1

MÓD 1. Audición	Ejemplos Fig, 1 a la 5 págs. 62 a 64.
MÓD 2. Análisis	Ejemplos Fig. 1 a la 5 págs. 62 a 64. Teoría pág. 61-62
MÓD 3. Armonía	I, V, V ₆
MÓD 4. Improvisación	Notas del acorde: 1-3-5, 1-3b-5, notas de paso, pentacordios. Ejercicios 1, 2, 3. Págs. 160-161.
MÓD 5. Acompañamiento.	Acompañamiento en MI, Melodía en MD. Cap 3.4 Figs. 14a y 14b. Pág.159. Para otros acompañamientos en 4/4 , ver anexo 2.

Semanas 3-4.

MÓD 1. Audición	Ejemplos Fig. 1 a la 5. Págs. 62 a 64.
MÓD 2. Análisis	Ejemplos Fig. 1 a la 5 págs. 62 a 64.
MÓD 3. Armonía	I, V, V ₆ . Ejercicios 3 y 4. Pág. 63
MÓD 4. Improvisación	Notas del acorde 1-3-5, 1-3b-5, notas de paso, pentacordios. Ejercicios 4, 5, 6,7, 8.
MÓD 5. Acompañamiento.	Acompañamiento en MI, Melodía en MD. Cap 3.4 Figs. 14a y 14b. Pág.159. Para otros acompañamientos en 4/4, ver anexo 2.

Semanas 5-6 Cadencisa auténticas perfecta e imperfecta. Cap 2.2

El acorde dominante con séptima (V₇). Cap 2.3

MÓD 1. Audición	Ejemplos Figs. 7,8, 14, 15, 16 págs. 64 a 69.
MÓD 2. Análisis	Ejemplos Figs. 7,8, 14, 15, 16 págs. 64 a 69.
MÓD 3. Armonía	V-I, V ₇ . Ejercicios 2, 3 y .Pág. 64, 65, 66
MÓD 4. Improvisación	Acordes u otro tipo de acompañamiento en MI. Melodía en MD. Improvisar con nota Repetida (rp), nota de paso diatónica (p), paso cromática (p.cr) y anacrusa (ac). Ver cap.2.24.pág.134
MÓD 5. Acompañamiento.	Acompañamiento en MI, melodía en MD. Págs. 248 a 250, ver anexo 2. Ejemplos Figs. 7,8, 14, 15, 16.

Semanas 7-8 **El acorde dominante con séptima (V₇) y sus inversiones. Cap. 2.3**

MÓD 1. Audición	Ejemplos Figs. 17,18, 19, 20. Págs. 69-70.
MÓD 2. Análisis	Ejemplos Figs. 17,18, 19, 20. Págs. 69-70.
MÓD 3. Armonía	V ₇ , V _{6/5} , V _{3/4} , V ₂ . Ejercicios 1 2, 3, 4, 5, 6, 7.Págs. 68 a 71.
MÓD 4. Improvisación	Acorde o acompañamiento en MI. Melodía en MD. Improvisar con nota repetida (rp), nota de paso (p) y paso cromática (p.cr), y anacrusa (ac). Ver cap.2.24.pág..134. Usar ejs. 201 a 206
MÓD 5. Acompañamiento.	Cumbia, porro y paseo vallenato. Bajos en MI y acordes en MD. Págs. 257 a 260. Ver anexo 2.

Semanas 9-10 **V₇, V_{6/5}, V_{3/4}, V₂**

MÓD 1. Audición	Ejemplos Figs. 17,18, 19, 20. Págs. 69-70.
MÓD 2. Análisis	Ejemplos Figs. 17,18, 19, 20. Págs. 69-70.
MÓD 3. Armonía	V ₇ , V _{6/5} , V _{3/4} , V ₂ . Ejercicios 1 2, 3, 4,5, 6, 7..Págs. 68 a 71.

MÓD 4. Improvisación Acorde o acompañamiento en MI. Melodía en MD. Improvisar con nota repetida (rp), nota de paso (p) y paso cromática (p.cr) y anacrusa (ac). Ver cap. 2.24. pág.134. Usar ejs. 201 a 206

MÓD 5. Acompañamiento. Cumbia, porro y paseo vallenato. Bajos en MI, acordes en MD. Págs. 257 a 260, ver anexo 2. Seleccionar obras Págs. 201 a 206.

Semanas 11-12 **vii°₆, IV-I. Cap.2.4 y 2.5**

MÓD 1. Audición Ejemplos Figs. 24, 25, 26,27, 30.Págs. 72, 73, 74

MÓD 2. Análisis Ejemplos Figs. 24, 25,26, 27, 30.Págs. 72, 73, 74

MÓD 3. Armonía V-I, vii°₆. Ejercicios 1 2, 3,4. Págs. 72 a 74

MÓD 4. Improvisación A partir de las estructuras armónicas del ejercicio 4. Pág 74. Improvisar en MI. Bajos-acorde. Melodía en MD. Improvisar en el aire de Gaván, i-i-V-V, Notas del acorde y escala menor armónica.

MÓD 5. Acompañamiento. Gaván. Bajos en MI, acordes en MD. Págs. 257 a 260 ver anexo 2. Ejemplo gaván pág..200. Recursos rítmicos Pág. 255-256.

Semanas 13-14 **La cadencia compuesta I-IV-V₍₇₎-I. Cap. 2.6**

MÓD 1. Audición Ejemplos Figs. 33a, 35, 36a, 36c 30.Pág 75-82

MÓD 2. Análisis Ejemplos Figs. 33a, 35, 36a, 36c 30.Pág 75-82

MÓD 3. Armonía I-IV-V₍₇₎-I. Ejercicios 1 2, 3,4,5. Págs. 76 a 80

MÓD 4. Improvisación Improvisar Bajos- acorde o acompañamiento en MI. Melodía en MD. Improvisar con notas de los acordes I-IV.V.I. Ejs. 9,10, 11. Págs. 164-165. Usar una armonía

por compás e improvisar en marcha, fox, danza y habanera. Pág. 247. Usar ejemplos 187,188, 189.

MÓD 5. Acompañamiento. Marcha, fox, danza, habanera y otros ritmos. Págs. 248 a 251. Bajos en MI y acordes en MD. Págs. 257 a 260, ver anexo 2.

Semanas 15-16

I - I₆- IV- IV₆- V- V₆. Cap. 2.7

MÓD 1. Audición

Ejemplos Figs. 43, 45, 46,47. Págs. 82-85

MÓD 2. Análisis

Ejemplos Figs. 43, 44, 45, 46,47. Págs. 82-85

MÓD 3. Armonía

I-I₆-IV-IV₆-V-V₆. Ejercicios 1 al 5. Págs. 82 a 85

MÓD 4. Improvisación

Improvisar: Bajos, acorde o acompañamiento en MI. Melodía en MD. Improvisar con notas de los acordes con I-IV.V.I. Ejs. 12-13. Págs. 165-166. Usar una armonía por compás en 3/4 e improvisar en vals, guabina, pasillo, criolla, bunde, torbellino. Págs. 251-252. Usar ejs. 192 a 198

MÓD 5. Acompañamiento. Vals, guabina, pasillo, criolla, bunde, torbellino. Págs. 252-253. Bajos en MI , acordes en MD.

SEMESTRE II

Semanas 1- 4

ii, ii₆, ii°₆. Cap. 2.8

MÓD 1. Audición

Ejemplos Figs. 48 a 51. Págs. 85-87

MÓD 2. Análisis

Ejemplos Figs. 48 a 52. Págs. 85-87

MÓD 3. Armonía

ii, ii₆, ii°₆. Ejercicios 1 al 5. Págs. 85-87

MÓD 4. Improvisación

Improvisar sobre motivos y notas de la tríada, acordes. Págs. 167 a 169. Minuetos y danzas a la manera clásica, pág.213, minuet de Halle y minuet de Héctor E. Pág. 214. Pieza de L. Mozart. Pág. 215.

MÓD 5. Acompañamiento. Joropo Ay sí, sí. pág.198; Joropo de J. A. Rey, Pág. 199.

Semanas 5- 8

Semicadencia auténtica. Cap 2.9

MÓD 1. Audición Ejemplos Figs. 53 a 56. Págs. 88-91
MÓD 2. Análisis Ejemplos Figs. 53 a 56. Págs. 88-91
MÓD 3. Armonía Semicadencia auténtica. Ejercicios 1 al 6. Págs. 88-91
MÓD 4. Improvisación Improvisar sobre minuets y danzas. Sarabanda de Haendel. Pág. 217. Sarabanda de Corelli, Pag. 219.
MÓD 5. Acompañamiento. Pasaje Luna roja. Pág. 199

Semanas 9- 10

Acordes de cuarta y sexta de paso y cadencia. Caps. 2.10.1 y 2.10.2

MÓD 1. Audición Ejemplos Figs. 57 a, b, c, 58, 59 a, b, c, d, e, f, 57c. Págs. 92 a 95
MÓD 2. Análisis Ejemplos Figs. 57a, b, c, 58, 59 a, b, c, d, e, f, 57c. Págs. 92 a 95
MÓD 3. Armonía Acordes de cuarta y sexta de paso y cadencia. Ejs. 1 al 4. Pág. 92 y ejs. 1 al 4. Págs. 94-95.
MÓD 4. Improvisación Improvisar sobre minuets y danzas. Mazurca de D Stalman y Mazurca de Tchaikovski. Págs. 220-221.
MÓD 5. Acompañamiento. Pajarillo J.A. Rey. Pág. 201.

Semanas 11- 12

Acordes de cuarta y sexta de bordadura y arpeggio Cap. 2.10.3 y 2.10.4

MÓD 1. Audición Ej. Figs. 60a, b, c, d. 61a, b. 62, 63. Págs. 95 a 99
MÓD 2. Análisis Ej. Figs. 60a, b, c, d. 61a, b. 62, 63. Págs. 95 a 99

- MÓD 3. Armonía Acordes de cuarta y sexta de bordadura y de arpegio. Ejercicios 1 al 7. Págs. 96 a 99 y ejercicio 1. Pág. 99
- MÓD 4. Improvisación Improvisar a manera de nocturno. Págs. 221-222
- MÓD 5. Acompañamiento. Pajarillo J.A. Rey. Pág. 201,

Semanas 13- 16 Cadencias compuestas. Cap 2.11.1 y 2.11. 2

- MÓD 1. Audición Ej. Figs. 65a, b, c. 66. Págs. 100 a 102
- MÓD 2. Análisis Ej. Figs. 65a, b, c. 66. Págs. 100 a 102
- MÓD 3. Armonía Cadencias compuestas. Ej. 1-2. Pág. 101 y ej. 1 al 5. Págs. 102-103.
- MÓD 4. Improvisación Improvisar a manera de musette. Pag. 223.
- MÓD 5. Acompañamiento. Pajarillo J.A. Rey. Pág. 201.

SEMESTRE III

Semanas 1- 4 Acordes subdominantes con séptimas iv_7 y ii_7 con inversiones. $ii_7-V_7-I_7$

- MÓD 1. Audición Ej. Figs. 69 a 73, 74 a 76 Págs. 104 a 108
- MÓD 2. Análisis Ej. Figs. 69 a 73, 74 a 76 Págs. 104 a 108
- MÓD 3. Armonía iv_7 y ii_7 con inversiones, $ii_7-V_{4/3}-I_7-I_7$. Ej. 1 al 5. Pág. 101 y ejs. 1 al 5. Págs. 102 a 107.
- MÓD 4. Improvisación Improvisar a manera de siciliana. Usar la progresión. Pág. 171 y Pág. 230-231. Preludio. Págs. 225-226. Usar progresión págs. 172 a 175 . $ii_7-V_{4/3}-I_7-I_7$. Usar modos dórico, mixolidio, jónico e Hipofrigio.
- MÓD 5. Acompañamiento. Introducción al *Blues* y al jazz. Págs. 184-185.

Semanas 5- 8 Cadencias plagales con ii_7 , $ii^{\circ}7$, $bvii_7$, i_7 , iii_7 , $-vi_7$, $vii^{\circ}7$ vii°_7 y sus inversiones. Dominantes secundarias (V_7 y vii°_7) de ii, iii, iv, v, vi.

MÓD 1. Audición	Ej. Figs. 77 a 85. Págs. 108 a 116
MÓD 2. Análisis	Ej. Figs. 77 a 85. Págs. 108 a 116
MÓD 3. Armonía	ii_7 , $ii^{\circ}7$, $bvii_7$, i_7 , iii_7 , $-vi_7$, $vii^{\circ}7$ vii°_7 , (v_7 y vii°_7) ii, iii, iv, v, vi. $ii_7-V_{4/3}-I_7-I_7$. Ejs.. 1 al 3. Pág. 108 y ejs. 1 al 4. Págs. 109,111, 113. Ej 1 al 6. Págs. 114 -115.
MÓD 4. Improvisación	Improvisación melódica usando progresiones. Pág. 176. $ii_7-V_{4/3}-I_7-I_7$. Usar modos
MÓD 5. Acompañamiento.	Introducción al Blues y al jazz con $ii_7-V_{4/3}-I_7-I_7$ en diferentes tonalidades.

Semanas 9- 12 Otros acordes diatónicos: iii, vi, biii, bvi

Cuatro cadencias frigias y cadencias rotas

MÓD 1. Audición	Ej. Figs. 86 a 90. Págs. 116 a 118 y Fig. 91 a 93b. Págs. 119 a 122
MÓD 2. Análisis	Ej. Fis.g 86 a 90. Págs. 116 a 118 y Fig. 91 a 93b. Págs. 119 a 122
MÓD 3. Armonía	iii, vi, biii, bvi. Cadencias frigias y rotas Ej. 1 al 5, págs. 116 .118 y ejs. 1 al 9 Págs. 119 a 122
MÓD 4. Improvisación	Improvisación libre con uso de cadencias frigias y otras progresiones. Pág. 176. $ii_7-V_{4/3}-I_7-I_7$. Usar modos

MÓD 5. Acompañamiento. Introducción al *Blues* y al jazz con $ii_7-V_{4/3}-I_7-I_7$ en diferentes tonalidades.

Semanas 13- 16 **Expansiones: Tónica, dominante, subdominante.**
Caps. 2.18, 2.19, 2.20

MÓD 1. Audición Ej. Figs. 94a a 96. Págs. 122 a 125.

MÓD 2. Análisis Ej. Figs. 94a a 96. Págs. 122 a 125.

MÓD 3. Armonía Expansiones: Tónica, dominante, subdominante.
Ejs. 1 al 3, Pág. 123 y ejs.. 1 y 2. Pág. 124. Ejs. 1 y 2.
Pág. 125

MÓD 4. Improvisación Improvisar libremente en salsa usando progresiones.
 $ii_7-V_{4/3}-I_7-I_7$. Usar modos. $I_7-vi_7-ii_7-V_7-I_7$. Ej. Bolero *Reloj*.
Pág. 183

MÓD 5. Acompañamiento. Introducción al *Blues* y al *latin jazz*, *Tumbao* con $ii_7-V_{4/3}-I_7-I_7$ en diferentes tonalidades. Ritmo de bolero

SEMESTRE IV

Semanas 1- 4 **Armonización de las escalas diatónica y cromática. Cap.**
2.21

MÓD 1. Audición Ej. Figs. 65a, b, c. 66. Págs. 100 a 102

MÓD 2. Análisis Ej. Figs. 65a, b, c. 66. Págs. 100 a 102

MÓD 3. Armonía Armonización de la escala mayor, menor melódica y
cromática. Ej. 1-2. Págs. 127. Ej. 1-2. Pág 127-128. Ej. 1-
2. Págs. 129-129.

MÓD 4. Improvisación Con todas las teclas. Ver otras estructuras en la página
177. A la manera de *Serenata*. Pág. 232. Ragtime.

Págs. 228 a 230. Ritmo de bolero con el uso de un acorde por compás. .

MÓD 5. Acompañamiento. Ritmo de bolero.

Semanas 5- 8 Acordes correctores. Cap. 2.22. Modulación a tonos cercanos i-v, i-biii.Cap.223.Figuración melódica. Cap.2.24

MÓD 1. Audición Ej. Figs. 101a, b, c. 102a, b. 103 a, b, c, d 66. Págs. 130 a 134.

MÓD 2. Análisis Ej. Figs. 101a, b, c;. 102a, b;. 103 a, b ,c, d 66. Págs. 130 a 134

MÓD 3. Armonía Acordes correctores. Modulación a tonos cercanos i-v, i-biii. Figuración melódica. Ej. 1. Pág. 129. Ejs. 1al 8. Págs. 130-133.Ej.1. Pág. 138.

MÓD 4. Improvisación Con todas las teclas. Ver otras estructuras en la página 177. Aria y Tema con variaciones. Págs. 235 a 238

MÓD 5. Acompañamiento. Libre, de acuerdo con el tema.

Semanas 9- 12 Secuencias

MÓD 1. Audición Ej. Figs. 109^a-113.

MÓD 2. Análisis Ej. Figs. 109^a-113.

MÓD 3. Armonía Secuencias. Ej. 1- 11. Págs. 145 a 150.

MÓD 4. Improvisación Motivos rítmico-melódicos en secuencia. Usar progresiones por 4^{tas} diatónicas, segundas, terceras. Con todas las teclas. Ver otras estructuras en la página 177 a 179. Tema y variaciones. Págs. 235 a 238.

MÓD 5. Acompañamiento. Libre, de acuerdo con el tema. Balada, *tumbaos* en 8^{vas.} Caña, currulao. Págs. 207-208

Semanas 13- 16

Progresiones en músicas populares. Cap. 2.27

MÓD 1. Audición	Ejemplos 1 al 12
MÓD 2. Análisis	Ejemplos 1 al 12
MÓD 3. Armonía	Diferentes progresiones. Pág. 150. Secuencias de $ii_{7,9}-V_{7,13}-I_{7\#,9}$, secuencia con séptimas.
MÓD 4. Improvisación	Con todas las teclas. Tema y variaciones. Págs. 235 a 238 .Secuencias de $ii_{7,9}-V_{7,13}-I_{7\#,9}$, Secuencia con séptimas.
MÓD 5. Acompañamiento. Libre de acuerdo con el tema. Bambuco. Págs. 209, 210,211.	

7. REVISIÓN CRÍTICA Y COMPARATIVA SOBRE LA GRAMÁTICA MUSICAL

Esta revisión crítica y comparativa de la práctica armónica tonal al teclado estará basada en el estado de los conocimientos acerca de la gramática musical (“Teoría de la Música”) y en el estudio de textos de diferentes autores con miradas asimismo diversas. Los aspectos para analizar son los siguientes:

1. ¿Por qué este texto es importante?
2. ¿Cuál es el orden de los contenidos armónicos?
3. ¿Cómo teoriza y aborda los conceptos, términos y cifrados?
4. ¿Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y ¿qué le hace falta?
5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares? y ¿tiene en cuenta la improvisación?

Se hará un párrafo conclusivo general donde expondré mi crítica personal.

Es fundamental ahora definir los textos y autores sobre los cuales se apoyará este trabajo, relacionados con las temáticas de armonía e improvisación aplicada al piano. Los autores y textos seleccionados son los siguientes:

En el ámbito internacional seleccioné a: *Harmony in context* de Roig Francolí, *Music theory through improvisation* de Edward Sarah, *Alfred’s group piano for adults* de Lancaster, E.L y Renfrow, Kenon D, *Figured harmony at the keyboard* de R.O. Morris. En los textos iberoamericanos tuve en cuenta a:

El Curso teórico práctico de armonía de Camilo de Nardis, *El piano: improvisación y acompañamiento 1,2,3* de Emilio Molina; *El piano complementario* de Antonio

Henao et all, y por último *Introducción a la música colombiana y teclado armónico* de Lácides Rómero.

Se escogieron estos textos por que ofrecen miradas diversas de abordar la armonía en el teclado desde los años 60's en la escena angloparlante con autores como (R.O.Morris), hasta los más recientes con (R. Francolí). La simbiosis entre la teoría armónica y la improvisación se aborda con (Eduard Sarath). La enseñanza del piano complementario grupal con (Lancaster, E.L y Renfrow, Kenon D).

Se escogieron los textos hispanoparlantes desde los 60's con el *Curso teórico práctico de armonía* de Camilo de Nardis. *El piano: improvisación y acompañamiento 1,2,3* de Emilio Molina; en esta misma línea encontramos el texto *introducción a la música colombiana y teclado armónico* de Lácides Rómero. Por último, se escogió la recopilación del trabajo investigativo *El piano complementario niveles I,II,III,IV* de Antonio Henao et all, por que ofrece una mirada integradora de lo que constituye la enseñanza del piano complementario.

Iniciemos entoces esta revisión crítica con el texto de Roig- Francolí.

7.1. HARMONY IN CONTEXT DE MIGUEL ROIG - FRANCOLÍ

1. ¿Porqué este texto es importante?

Harmony in context de Roig Francolí fue seleccionado por ser uno de los textos más relevantes en la actualidad en los Estados Unidos en la enseñanza de la materia denominada estructuras de la música que comprende una visión integrada de la enseñanza de la armonía, el contrapunto, el análisis, buena parte del entrenamiento auditivo y la aplicación de la armonía al teclado.

El tratamiento armónico está basado en la visión y tradición de la enseñanza de la teoría musical tonal estadounidense. El propósito del texto es mostrar un enfoque pedagógico encaminado al aprendizaje de la teoría musical armónica y el análisis musical. El texto está lógicamente organizado, con una clara exposición teórica sustentada por numerosos ejemplos y ejercicios para ser aplicados en el llamado libro de ejercicios "Workbook".

Posee en su tratamiento teórico notas y cuadros explicativos resumidos para tener en cuenta a la hora de realizar los ejercicios y sugiere temas o asuntos a discutir entre el docente y los alumnos. Otro componente adicional valioso es el que presente al final de cada capítulo y tiene que ver con la presentación de interesantes progresiones para ser tocadas y transportadas a diferentes tonos en el teclado.

2. ¿Cuál es el orden de los contenidos armónicos?

La exposición de los contenidos se inicia una introducción con los fundamentos de la música y una introducción de las especies en el contrapunto. Posee dos grandes capítulos denominados armonía diatónica y armonía cromática y una recopilación antológica de 59 obras musicales.

Capítulo 1. La armonía diatónica se compone de los siguientes temas:

El enlace de los acordes, tríadas de tónica y dominante en estado fundamental, la subdominante, tríadas en primera inversión, la supertónica y la armonización de una melodía, notas extrañas al acorde, los acordes de cuarta y sexta, la dominante con séptima y sus inversiones, el acorde de sensible, las cadencias, la estructura y organización de la frase, el ritmo armónico y la reducción métrica, otros acordes diatónicos con séptima, secuencias armónicas, la medante, la submediante y la subtónica.

Capítulo 2. Armonía cromática y la forma se contiene los siguientes temas:

Dominates secundarias, modulacion a tonos cercanos, pequeñas formas binarias, géneros contrapuntísticos, mixtura modal, el acorde napolitano, los acordes de sexta aumentada, técnicas de modulación cromática y modulación a tonos lejanos, las grandes formas, expansión tonal, comatismo extendido, límites de la funcionalidad tonal. Tiene también una notable y selecta antología de obras universales desde el Renacimiento hasta el ocaso del tonalismo.

3. ¿Cómo el autor teoriza y aborda los conceptos, términos, vocablos y cifrados?

A continuación analizaremos una serie de ejemplos de R Francolí relacionados con el vasto tema de la figuración melódica. Inicialmente a manera de preámbulo, cito el texto “Cuatro teoremas sobre la música tonal”. En el citado texto en su capítulo dos Yepes Londoño, explica en detalle las ambigüedades teóricas con respecto a la figuración melódica y propone una nueva mirada para la designación precisa del léxico musical relacionado con esta temática.

Volviendo al texto *Harmony in context* de Roig Francolí, en su capítulo 6 presenta el tema denominado “Non chord tones”, es decir, notas que no pertenecen al acorde, también conocidas como figuración melódica. Se suscitan una serie de nombres y excepciones que carecen de rigurosidad en el manejo exacto del léxico. Tales excepciones merecen un estudio más detallado. Veamos a continuación:

“An accented passing tone (APTs) is a passing tone that falls on a strong beat or beat fraction, p.189”: Una nota de paso acentuada es una nota de paso que cae sobre una fracción o tiempo fuerte del compás (Ejemplo 62a. p.190). Y continúa: “All the circled pitches in example 6.2^a are APTs”: Todos los tonos encerrados en círculos en el ejemplo 6.2a son notas de paso acentuadas.



Figura 8. Ej. 6.2. Harmony in context R.Francoli, sonata para piano K.333,I.
W.A.Mozart Compases 1-4.

Analicemos ahora el mismo ejemplo de Mozart desde otro punto de vista:

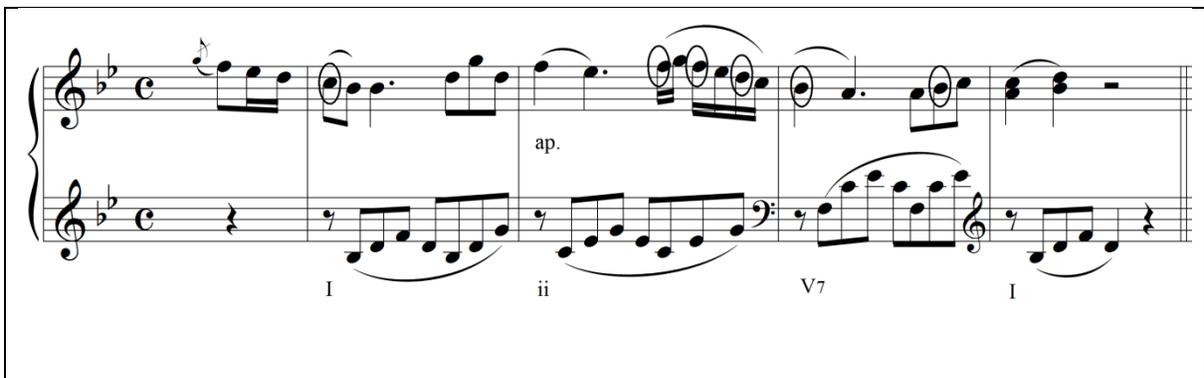


Figura 9. Análisis de figuración por H.Echeverri, Sonata para piano K.333,I.
W.A.Mozart Compases 1-4.

Todas las señaladas son apoyantes de paso pero el F₄ del segundo compás es apoyante simple (ap.), todas ellas en tiempo o fracción acentuados. En el ejemplo 6.6. p.194, aparece el siguiente fragmento donde las notas indicadas por IN se significan como bordaduras incompletas:

Figura 10. Análisis ej.6.6. P.194, Harmony in contex R. Francolí

La nota mi del ejemplo a no corresponde a la designación propuesta por el autor, de bordadura incompleta. Se trata mejor de una cambiada (ca), ya que la nota saltaprimeramente y retorna por grado. En el ejemplo b, es una escapada (esc), debido a que la nota actriz hace una desviación por grado y salta luego. En el ejemplo c, el sol es una apoyante, por tanto en acento, preparada además por el acorde anterior. Veamos la corrección

Figura 11. Análisis ej. 6.6. p.194, Harmony in contex R. Francolí

Basado en los análisis de Yepes Londoño, se puede colegir que (Roig Francolí) presenta una teorización imprecisa en lo concerniente a los acordes de sexta aumentada. Analicemos los siguientes ejemplos: Capítulo 25, Augmented sixth chord.

CM: I It+6 V I Gr+6 V⁶ -₅ -3 I I Fr+6 V I Fr+6 V⁶ -₅ -3 I

Figura 12. Ejemplo 25.7-Workbook, Harmony in contex R. Francolí

Con respecto al ejemplo anterior, hay que revisar la teoría en varios aspectos. Lo primero tiene que ver con los símbolos It+6, Gr+6, Fr+6, con que se refiere el autor – y otros muchos - a los acordes de sexta aumentada Italiano, Alemán y Francés, respectivamente, expresiones simbólicas que no pertenecen a alguno de los cuatro cifrados armónicos (bajo cifrado, Weberiano, funcional y literal – numérico) y allí aparecen combinados, concretamente, con el sistema Weberiano de números romanos y arábigos. Asimismo, designar el $I_{6/4}$, que implica doble suspensión del V, como $V_{6/4 -5/3}$, crea confusión numéricamente hablando, ya que V se refiere al conjunto [5,7,2] y I, al conjunto [1,3,5], independientemente de las funciones que estos acordes cumplan.

Veamos ahora el cifrado más adecuado para indicar los acordes de sexta aumentada.

I (vii°₆,b3) V I (vii°₆,b3)_V I₄⁶ V I I (V₃⁴, b5) V I (V₃⁴, b5)_V I₄⁶ V I

Figura 13. Crítica Ej. 25.7-Workbook, Harmony in contex R. Francolí

4. ¿Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y ¿qué le hace falta?

Este texto necesita vincular ejercicios armónicos en audio para fortalecer el desarrollo auditivo. Además necesita más ejemplos y ejercicios analíticos en el tema de análisis microformal. En cuanto al tratamiento de la figuración melódica y la armonía cromática es necesario dar y utilizar un léxico más preciso a cada fenómeno melódico de figuración. Sería recomendable que en una próxima edición del texto, amplíe los ejercicios y la antología con ejemplos de compositores iberoamericanos.

5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares y ¿tiene en cuenta la improvisación?

El autor teoriza y analiza algunos pocos ejemplos de piezas de jazz, pop y rock de acuerdo al tópico tratado. Estos ejemplos son valiosos en la medida en que nunca se habían tenido en cuenta y fortalecen el análisis de la literatura armónica musical. Son ejemplos conocidos universalmente por lo cual tiene una mejor acogida por parte de los estudiantes. No realiza actividades relacionadas con la improvisación.

Como conclusión de este análisis puedo colegir que el texto de Roig-Francolí ofrece una mirada moderna, pedagógica y bien tratada de la enseñanza de la teoría musical, específicamente el aprendizaje de la armonía, el análisis armónico, análisis formal, la armonía al teclado. Como lo indica el título del libro "context", contextualiza los elementos rítmicos y métricos inherentes a la armonía con la historia y los estilos musicales desde el siglo XV hasta el postrimerías del siglo XIX.

7.2. MUSIC THEORY THROUGH IMPROVISATION, DE EDWARD SARATH

1. ¿Porqué este texto es importante?

En el libro “La teoría musical a través de la improvisación”, Edward Sarath propone una mirada integradora del aprendizaje de la teoría musical basado en la improvisación. En su visión, convergen la composición, el entrenamiento rítmico, melódico y armónico con la improvisación. Su metodología está ligada a la aplicación paulatina y constante del aprendizaje de los contenidos y conceptos teóricos apoyados con ejemplos, no sólo de la música europea sino también de músicas como el jazz, pop y ritmos derivados de la India, Arabia y África-América y la “WorldMusic”. El libro está dirigido a intérpretes del jazz primordialmente. Como un agregado adicional, este texto también sirve de apoyo a cursos teóricos y a compositores interesados en integrar la improvisación en los procesos del aprendizaje musical.

Por otra parte, este texto desarrolla, de una manera clara y concisa, temas relacionados con la estructura musical, la armonía tonal y modal y materiales de la música postonal. Edward Sarath propone un nuevo camino denominado “la improvisación más allá de los límites: Un enfoque trans-estilístico” que busca preparar a los actuales músicos en un diálogo de saberes donde los aportes musicales de compositores del pasado se mezclen o yuxtapongan con otros estilos del presente, buscando generar propuestas musicales creativas e innovadoras que aporten al desarrollo musical de cara al siglo XXI.

2. ¿Cuál es el orden de los contenidos armónicos?

El texto comprende 16 capítulos y 9 anexos e incluye ejemplos de audio, en estilos propios del jazz.

El capítulo 1. La improvisación más allá de las fronteras: Una aproximación trans-estilística. Cap. 2, fundamentos musicales. Cap. 3, modalidad y ritmo I: Siente el tiempo. Cap. 4, modalidad y ritmo II: Pautas para grupos pequeños. Cap. 5, materiales tonales básicos: Tríadas y acordes con séptima. Cap. 6, las funciones armónicas. Cap. 7, el Swing: Introducción al ritmo global. Cap. 8, construcción de líneas melódicas y la armonización. Cap. 9, inversión de los acordes en el presente y el pasado. Cap.10, armonía no diatónica I: Acordes aplicados. Cap.11, armonía no diatónica II: Mixtura modal. Cap. 12, la realización del bajo cifrado en el teclado. Cap.13, extensiones en los acordes. Cap.14, extensiones alteradas. Cap.15, aproximaciones diversas al análisis. Cap. 16, notas exactas y expansión de la paleta jazzística. Adicionalmente, aparecen los siguientes apéndices. N°1: Introducción a las especies del contrapunto. N° 2: Serie armónica y tempeamento igual. N°3: Ejercicios rítmicos. N° 4: Estudios de jazz. N° 5: ejercicios adicionales para el teclado. N°6: Rango de los instrumentos y fragmentos de scores. N° 7: Trasposición. N° 8: Plan de estudios en dos semestres. N°9: CD de audios.

Elementos que aporta el texto para la improvisación: ejemplos y ejercicios de antecedente y consecuente, ejercicios rítmicos, motivicos, ostinatos rítmicos y melódicos, secuencias, el inicio, desarrollo y final de una improvisación, estrategias para generar nuevas ideas, el silencio, notas pedales, armonización de líneas melódicas, la improvisación individual y colectiva. Análisis y construcción de líneas melódicas de acuerdo al cambio de los acordes, tonos guías y contornos melódicos, desarrollos motivicos, uso de los registros, tensión-relajación, la variedad y la unidad, la densidad, la dinámica, el movimiento y estabilidad, la claridad armónica, melódica y rítmica. Como preparar un solo. Usos del ritmo en la modalidad. Improvisaciones sobre ii₇-V₇-I y otras progresiones armónicas. El swing, la armonización, manejo de la mixtura modal y el bajo cifrado. Además, hace un uso reiterado del cifrado literal numérico.

3. ¿Cómo teoriza y aborda los conceptos, términos, vocablos y cifrados?

Se presentan inconsistencias en cuanto al cifrado y funcionalidad de los acordes que, a la luz de nuestra comprensión teórica musical hispanoparlante actual, generan confusiones en el cifrado.

Ejemplo: Do Mayor p. 169

- a) Imaj7-VImin7-IImin7-V7-Imaj7
- b) Imaj7-V7/II -IImin7-V7-Imaj7

En la progresión anterior, VI (mayúsculas) significaría acorde mayorizado del sexto grado, normalmente menor y la cifra arábica 7 querría decir séptima menor o mayor según el grado fundamental del acorde: la séptima de los acordes I y IV del modo mayor son mayores y los de los demás grados, menores. Por tanto, la expresión min sobra. Lo mismo sucede con IImin7. Hay ambigüedad porque los acordes del sexto y del segundo grados en tonalidad mayor son menores. De igual modo, V7/II significaría dominante del segundo grado mayor pero el segundo grado es menor de hecho.

Sería mejor así entonces:

- a. I7-vi7-ii7-V7-I7
- b. I7-(V7)-ii7-V7-I7 (el paréntesis indica que se refiere al acorde siguiente).

Con respecto a los acordes de sexta aumentada, el autor los plantea así:

Figura 14. Ej. 14.18,14.19 y 14.20. Edward Sarath

El autor mezcla números romanos (Weber) con expresiones literales que indican procedencias geográficas (Ger, It, Fr) y utiliza el término “sub” para indicar sustitución que, en este caso, es del (V₇)v.

Figura 15. Análisis. Ej. 14.18, 14.19 y 14.20. Edward Sarath

4. ¿Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y ¿qué le hace falta?

En su discurso armónico se distancia del orden y el tratamiento con que normamente aparecen explicados los escritos teóricos de la armonía tradicional angloparlante. En el tratamiento armónico Ed. Sarath se centra en explicar los conceptos armónicos y como improvisar con los mismos. No tiene relevancia comparar este texto con otros textos de armonía como el de *harmony and voice leading* de Aldwell, E y Schachter, C o *harmony in context* de Roig Francolí, ya que éstos últimos están enfocados en explicar metodológicamente el uso de la armonía tonal, mientras Ed. Sarath se ubica en abordar determinados contenidos armónicos y diversos procesos para improvisar. Sería importante que el autor incluyera en sus ejemplos de audio otros tipos de improvisaciones distintas al jazz.

5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares y ¿tiene en cuenta la improvisación?

Los pequeños ejemplos son creaciones del mismo autor y los usa para explicar sus conceptos. Utiliza unos pocos ejemplos de la música clásica Europea. Los

demás ejemplos usados corresponden a estilísticas del jazz. Su propuesta se centra netamente en indicar pautas teóricas que sirvan al desarrollo de la improvisación. Estas indicaciones se pueden aplicar en otros estilos distintos al lenguaje del jazz como son las músicas populares en general.

Se puede colegir entonces que el texto la teoría musical a través de la improvisación de Ed. Sarath intenta integrar la teoría musical tonal -diatónica y modal- y la improvisación con una nueva mirada, dirigida y diseñada para músicos clásicos con o sin bases en asuntos de la improvisación. También puede ser usado por jazzistas quienes estén interesados en conocer este nuevo tratamiento de la improvisación. Su valor como método estriba en el uso de ejercicios clase a clase que involucra el uso de ritmos de la India, Africa, América y el análisis de la música Europea. Además, integra lenguajes como el jazz, la música popular, la música clásica Europea. Sus recomendaciones pueden ser aplicadas por todo tipo de instrumentistas.

7.3. ALFRED'S GROUP PIANO FOR ADULTS DE LANCASTER, E.L y RENFROW, KENON D

1. ¿Porqué este texto es importante?

Este texto es valioso por su tratamiento en el orden de los contenidos es fácil de seguir. Los autores empiezan desde cero con los aspectos más básicos sobre la enseñanza del piano como por ejemplo como sentarse, la numeración de los dedos, ejercicios topográficos para conocer los registros del piano. Un aspecto digno de enumerar es que desde el primer acercamiento del estudiante al teclado lo realiza haciendo una breve improvisación melódica a partir de esquemas rítmicos simples en teclas negras.

Es de notar la rigurosa estructuración metodológica, ya que explica paso a paso por unidades y con objetivos claros las competencias que se deben lograr

semanalmente. Es un ejemplo certero de cómo se debe enseñar el piano complementario grupal. Se trabaja la teoría, la lectura rítmica, la técnica, la lectura a primera vista, el repertorio: En la armonía trabaja: la armonización de melodías, el transporte y enfatiza el desarrollo de la improvisación combinada con diversos acompañamientos, interacción entre el docente – estudiante y estudiante – estudiante mediante obras a cuatro manos. Además, como parte de su discurso metodológico, el texto viene con un CD donde están registrados alrededor de 500 ejemplos de acompañamientos para que el alumno pueda interactuar más fácilmente. Adicionalmente, el texto desarrolla sus temas desde lo más elemental hasta llegar al uso armónico de los grados primarios y secundarios, acordes con séptima y sus inversiones usados en secuencias y otras progresiones armónicas, todas en escritura pianística.

2. ¿Cuál es el orden de los contenidos?

El texto tiene 26 unidades para ser desarrolladas en dos semestres académicos. Cada unidad está dividida en varias temáticas correspondientes a la teoría y el análisis melódico, armónico y rítmico. En la unidad 1 y 2 explica aspectos básicos de la teoría musical. En la unidad 3 y 4 aborda patrones con el pentacordio mayor y su evaluación. En la unidad 5 y 6 se trabaja patrones con el pentacordio menor. En la unidad 7 tipos de tríadas. La unidad 8 aborda los tetracordios y la escala mayor. En la unidad 9 se practica las escalas mayores del grupo 1: C, G, D, A, E. En la unidad 10 se practica las escalas mayores del grupo 2: F, B, Gb- F# y Db. En la unidad 11 se aborda I-V₆, y I-V_{6/5} con inversiones. En la unidad 12 se trabaja I-IV y I-IV_{6/4}. En la unidad 13 practica I-IV_{6/4}-V_{6/5}. En la unidad 14 se aborda la escala menor por tetracordios. En la unidad 15 se trabaja las escalas menores armónicas del grupo 1: Cm, Gm, Dm, Am, Em y sus respectivas tríadas y arpeggios. En la unidad 16 se centra en los acordes primarios en menor i-iv_{6/4}-V_{6/5}. En la unidad 17 aborda las escalas menores armónicas del grupo 2 Bm y Fm. En la unidad 18 se practica las escalas y tríadas mayores del grupo 3: Bb, Eb, Ab. En la unidad 19 se usa la progresión I-ii₆-I_{6/4}-V₇-I. En la unidad 20 se centra en la

progresión I-vi-ii₆-i_{6/4}-V₇-I. En la unidad 21 el acorde de iii. En la unidad 22 se practica las escalas, tríadas y arpeggios menores del grupo 3 F#m,C#m,G#m-Bbm-Ebm. En la unidad 23 Otras inversiones del acorde V₇. En la unidad 24 aplica la escala cromática. En la unidad 25 se explican los modos. En la unidad 26 hay una revisión de las unidades anteriores.

3. ¿Cómo teoriza y aborda los conceptos, términos, vocablos y cifrados?

Los ejercicios están ordenados secuencial y pedagógicamente y los cifrados aparecen adecuadamente. No muestra errores o puntos que merezcan ser discutidos. Todos sus ejemplos y obras se ubican dentro del tonalismo. Finalmente, el texto incluye un repertorio muy variado de pequeñas piezas para piano solo y para cuatro manos. Los ejercicios también están indicados para trabajarlos grupalmente con los compañeros de clase.

4. ¿Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y ¿qué le hace falta ?

El texto fue concebido para desarrollarse en dos semestres en la clase de piano complementario. Los aspectos armónicos tratados son afines con las competencias que los estudiantes deben desarrollar. El texto como tal no le hace falta nada. Como sugerencia para próximas ediciones es la inclusión de repertorios y ritmos Iberoamericanos para usarse en la improvisación.

5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares y ¿tiene en cuenta la improvisación?

El contexto del libro se sitúa en los EE. UU, por esta razón los ejemplos populares usados hacen parte de las melodías conocidas por esta cultura. Rescato los valiosos aspectos metodológicos que el texto aporta en materia de la improvisación.

Finalmente, el aporte más notable del texto analizado es la concepción integrada y metodológica que aborda en la enseñanza del piano complementario. Otro aspecto valioso, es la importancia que los autores dan al desarrollo de la improvisación. Sus aportes serán de gran utilidad en el capítulo 3 del manual que trata sobre la improvisación.

7.4. FIGURED HARMONY AT THE KEYBOARD.PARTE 1, R.O MORRIS

1. ¿Porqué este texto es importante?

En el texto “Figured harmony at the keyboard“ parte 1, R.O. Morris propone un libro práctico en la aplicación y aprendizaje del bajo cifrado. Su mirada nos ubica en los años 60’s. Se seleccionó este libro por que establece algunas reglas en cuanto a conducción de las voces y duplicaciones en una escritura netamente pianística en disposición cerrada. Es un texto cuyos contenidos armónicos son aplicados directamente en el teclado. Su practicidad fortalece la comprensión armónica, el desarrollo auditivo y las habilidades técnicas pianísticas básicas y de la lectura de la armonía, basadas en el bajo cifrado.

Realiza unos ejercicios previos en cada capítulo donde teoriza y ejemplifica las cadencias más comunes, especialmente las cadencias autenticas perfecta e imperfecta y la cadencia plagal. Usa, además, secuencias de acuerdo con la temática trabajada en cada capítulo. Todos los ejercicios aparecen en dos voces (Soprano, Bajo); esto, con el fin de ejercitar armónicamente el estudiante, al realizar el ejercicio, para completar el acorde en la mano derecha en el teclado. Este es uno de los valores agregados más destacados y aportantes al manejo y desarrollo armónico de los estudiantes.

Para abordar el estudio de la práctica del bajo cifrado propuesto por R.O Morris, el estudiante debe tener las siguientes competencias básicas: La primera tiene que ver con el reconocimiento teórico en la construcción de los acordes mayores, menores, disminuídos, duplicación de las voces en grados primarios y secundarios, conocimientos sobre las armaduras, la modulación al primer grado de vecindad. El segundo aspecto tiene relación con las competencias pianísticas, tanto en la ejecución de los acordes como en el reconocimiento del teclado, la memoria motriz y la ejercitación en la lectura a primera vista.

2. ¿Cuál es el orden de los contenidos armónicos?

El texto está distribuido en 12 capítulos que abarcan los acordes en estado de fundamental, de sexta, de cuarta y sexta, las notas de paso, suspensiones, el acorde dominante y sus inversiones, notas de paso acentuadas (apoyaturas de paso), notas de cambio, anticipaciones. Las novenas mayores y menores, el acorde disminuído: En cuanto al uso de la armonía cromática, trata los acordes aumentados, el acorde napolitano y los acordes de sexta aumentada. Otros temas son dobles y triples suspensiones y los silencios en el bajo.

3. ¿Cómo teoriza y aborda los conceptos, términos, vocablos y cifrados ?

Veamos algunos ejemplos que ilustran dudas o ameritan un análisis más profundo en lo concerniente a temas de la armonía:

Morris, pag 5 ejem 1

The musical score for Figure 16 is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand (treble clef) plays chords, and the left hand (bass clef) plays a melodic line. There are annotations 'q' and '#' in the bass staff.

Figura 16. Ejemplo 1, p 5. R.O.Morris

Aparece, entre el bajo y el tenor, un movimiento permitido como es la quinta directa por grado conjunto en una de las dos voces, ya que el bajo va por salto y el tenor se mueve por grado conjunto. Adicionalmente, aparece una octava directa entre el bajo y la contralto, movimiento posible, debido a que las dos voces, aunque saltan, son internas.

Morris, pag 5 ejem 2

The musical score for Figure 17 is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The right hand (treble clef) plays chords, and the left hand (bass clef) plays a melodic line. There are annotations 'b' and '#' in the bass staff.

Figura 17. Ejemplo 2, p 5. R.O.Morris

En el ejemplo 2, en el segundo y tercer tiempos del segundo compás y en el cuarto y primer tiempos del tercero, las voces externas (S,B) saltan a una quintas directas. Este es un movimiento no permitido en el Tonalismo, aunque podrían justificarse por la secuencia involucrada (bajo d-g, c-f, b – hasta ahí -).

Morris, pag 5 ejem 6

Figura 18. Ejemplo 6, p 5. R.O.Morris

En el ejemplo anterior, en el segundo y tercer tiempos del primer compás, se forma, en movimiento contrario, una octava entre bajo y soprano, un fenómeno común y aceptado en la práctica armónica.

Morris, pag 8 ejem 1

Figura 19. Ejemplo 1, p 8. R.O.Morris

Aquí en el primer tiempo del segundo compás, aparece la duplicación de tercera, posible porque se aborda por movimiento contrario y conjunto. Por otra parte, en el tercer tiempo del segundo compás, la duplicación de la tercera está justificada por el movimiento melódico de la soprano, que forma una nota de paso en el acorde de tónica.

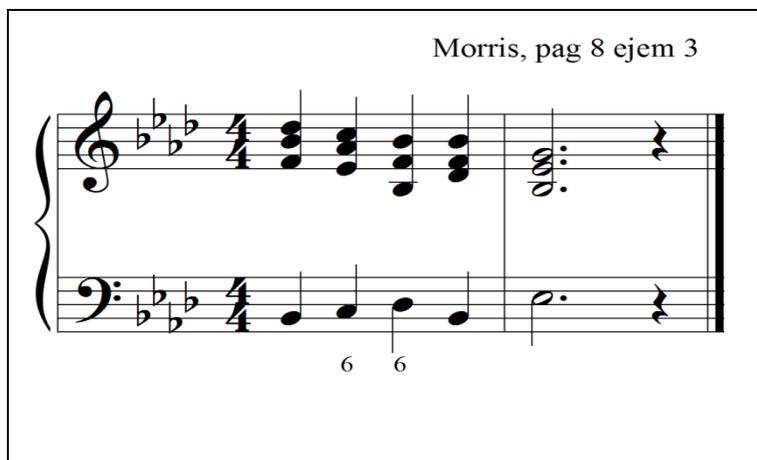


Figura 20. Ejemplo 3, p 8. R.O.Morris

Seguidamente en el ejemplo 3, p. 8, se muestra un movimiento contrario que permite la duplicación de la tercera (c) del Ab- Tónica. Éste es uno de los mejores movimientos en donde se permite duplicar la tercera en la tónica.

4. ¿Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y ¿qué le hace falta ?

El texto fue concebido para desarrollarse en dos semestres en la clase de piano complementario. Los aspectos armónicos tratados son afines con las competencias que los estudiantes deben desarrollar. El texto como tal no le hace falta nada. Como sugerencia para próximas ediciones es la inclusión de repertorios y ritmos Iberoamericanos para usarse en la improvisación.

5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares y ¿tiene en cuenta la improvisación?. No aborda ninguno de los dos aspectos

Considero entonces el texto *Figured harmony at the keyboard*, parte 1, de Morris, muy valioso para la práctica del bajo cifrado pero es mejor usarlo a partir del segundo año del curso de armonía, cuando los estudiantes ya han visto clases de piano funcional y un año de armonía. En este sentido, puede concluirse que éste no es un texto para principiantes en el estudio de la armonía tonal.

7.5. CURSO TEÓRICO-PRÁCTICO DE ARMONÍA DE CAMILO DE NARDIS

1. ¿Porqué este texto es importante?

El texto de Camilo de Nardis trata los temas de la armonía tradicional con teorizaciones propias de los años cincuentas del siglo pasado. Por tal razón, se presentan terminologías no acordes con los análisis teóricos actuales. No obstante, lo considero importante por sus variados y abundantes ejercicios aplicativos en el teclado, especialmente bajos melódicos organizados metodológicamente.

2. ¿Cuál es el orden de los contenidos armónicos?

Los contenidos se condensan en cuatro partes. La primera abarca las escalas diatónica y cromática, tonalidades, intervalos, melodías, acordes de tres sonidos y sus inversiones, movimientos melódicos y armónicos, quintas y octavas ocultas y directas, falsas relaciones, acordes de cuatro sonidos, cadencias *suspensivas*, el bajo armónico, duplicación de notas de los acordes, modulación a tonos vecinos, notas reales y notas de paso, reglas para armonizar un *bajete*. La segunda parte habla sobre acordes y progresiones de novena, acordes de séptima de sensible y disminuída, retardos, modulación a tonos lejanos, bajos ligados y sincopados. La tercera parte habla sobre alteraciones, apoyaturas, anticipación, síncopas, progresiones con bajos análogos, progresiones cromáticas y enarmónicas, pedal, resoluciones excepcionales. La cuarta parte trata sobre el canto dado y sus características, cantos precedidos por pausas, canto ligado y sincopado, cantos para los acordes de novena, séptima de sensible y disminuída, cantos dados para modulación a tonalidades lejanas, progresiones cromáticas y enarmónicas sobre el canto dado y bajos temáticos.

Los ejercicios son abordados para el teclado y en las tres posiciones melódicas. El orden, en sus contenidos, difiere de la mayoría de los textos de armonía. Ya que desde un comienzo explica la escala diatónica y cromática, muestra la escala diatónica armonizada con I-IV-V y sus inversiones en mayor y menor; realiza las cadencias auténtica, plagal y mixta, la modulación, el acorde de cuatro sonidos, etc. Este texto no es para principiantes porque, a pesar de que teoriza, sus explicaciones son escuetas y con terminologías en desuso.

3. ¿Cómo teoriza y aborda los conceptos, términos, vocablos y cifrados?

Con respecto a la teorización establecida por C. de Nardis, vale la pena discutir los siguientes aspectos. En lo referente a los intervalos consonantes y disonantes comenta: “Son consonantes los intervalos de 3M y 3m, 4 y 5 Justa, 6M y 6m, 8 justa. Éstos se distinguen en perfectos, imperfectos y débiles o mixtos. Son perfectos la 5 y la 8; imperfectos la 3 y la 6; débil la 4” (de Nardis, 13). Es pertinente aclarar que la 4 justa es consonante si no es cuarta con respecto al bajo. Con relación a los grados de la escala propone la siguiente denominación:

Tónica	supertónica	mediante	subdominante	Dominante	superdominante	sensible
I	II	III	IV	V	VI	VII

Tabla 1. Teorización C de Nardis, grados de la escala. P,13

Aquí aparecen dos aspectos por revisar. El primero es el término “super”, aplicado a supertónica y superdominante (pág. 13). Aunque el prefijo super puede significar encima de, según la RAE, también significa preeminencia, excelencia, exceso. El término más preciso sería “supra” que significa exactamente arriba o encima sin admitir otros significados. En relación con los movimientos melódicos permitidos, el autor en cuestión propone los siguientes: Semitono cromático, 2m, 2M, 3m, 3M,

4J, 5J, 6m, 8J. Estos movimientos melódicos se corresponden más exactamente con los procedimientos melódicos del modalismo propuestos por el tratado “Gradus ad Parnassum” de J. J Fux. Además de los anteriores intervalos, en el tonalismo se usan la 6M y 7m, ésta última si hace parte de la dominante.

En la página 18, afirma: “se prohíbe la sucesión de dos octavas por movimiento directo, por ser la octava la menos armoniosa entre todas las consonancias. Aquí, el concepto armonioso es connotado románticamente por el autor con tratados más antiguos que el suyo, en donde aparecen términos como armónico y sinfónico en relación con las consonancias imperfectas y la quinta justa. Qué determina que una consonancia sea armoniosa o no? Aquí cobrarían importancia, además, los puntos de vista de otros autores en las áreas de la física-acústica, la estética y la filosofía de la música.

En la página 19, el autor prosigue diciendo: Además de las quintas y octavas por movimiento directo se prohíben también las quintas y las octavas ocultas. Es bueno aclarar que el término quintas y octavas directas es lo mismo que decir quintas y octavas ocultas. Y continúa “Se prohíbe pasar de cualquier intervalo a una consonancia perfecta, 5^{ta} o 8^{va}, por movimiento directo”. Mencionemos también que el mismo caso se da cuando el movimiento va por salto. En la p. 21, en relación con la disposición de los acordes, el autor menciona lo siguiente: “Hay dos tipos de disposición: *“la unida y la abierta”*. Actualmente, se emplea el término disposición cerrada y abierta. Y sigue. *“Los acordes pueden hallarse en tres posiciones de acuerdo al orden como estén colocados los intervalos sobre cada una de las notas del bajo”*.

1a posición, si los intervalos están colocados en el orden siguiente: 3, 5, 8

2a posición, si los intervalos están colocados en el orden siguiente: 5, 8,3

3a posición, si los intervalos están colocados en el orden siguiente: 8,3,5.

Las posiciones antes mencionadas se refieren al aspecto melódico y, por ello, debería hablarse, mejor, de posición melódica de 8^{va}, 3^{ra} o 5^{ta}. Las posiciones melódicas de 8^{va}, 3^{ra} o 5^{ta} conservarán su misma denominación aunque el bajo cambie el estado del acorde, ya sea formando la primera inversión (sexta) o segunda inversión (cuarta y sexta).

En la p. 29, en el tema de la modulación, menciona: “ *A las tonalidades vecinas de una tonalidad mayor pueden verificarse sobre los grados IV y V del modo mayor y sobre los grados II, III, VI del modo menor; las modulaciones a las tonalidades vecinas de una tonalidad menor pueden verificarse sobre los grados IV y V del modo menor y sobre los grados III,VI y VII del modo mayor*”. En el párrafo anterior, además de la confusa construcción lingüística, no se establece una distinción clara entre los grados del modo mayor y los del menor porque se indican en ambos con la misma nomenclatura en números romanos mayúsculos (II, IV, VI y III). Para mayor claridad al usar los modos mayor y menor, se recomienda diferenciar los grados así:

Mayor	I	ii	iii	IV	V	Vi	vii°
Menor	I	ii°	bIII	iv	V	bVI	bVII

Tabla 2. Cuadro de acordes, modo mayor y menor natural

Sobre las progresiones armónicas, comenta (p.29):

La progresión armónica debe distinguirse en FUNDAMENTAL Y DERIVADA, siendo “Fundamental” cuando los grados de la escala están armonizados con acordes fundamentales (3^{ra}- 5^{ta}) y “Derivada”, cuando los grados de la escala están armonizados alternativamente o por entero con las inversiones de la progresión fundamental. Esto, simplemente, se resume en afirmar que las progresiones están en estado de fundamental o de inversión. En la p. 31, respecto

a la falsa relación, el mismo autor menciona: “*la falsa relación es de la misma naturaleza que la de la octava, con la sólo (sic) diferencia que (sic), en lugar de producirse dentro de la octava, tiene lugar en el límite de un semitono cromático*”.

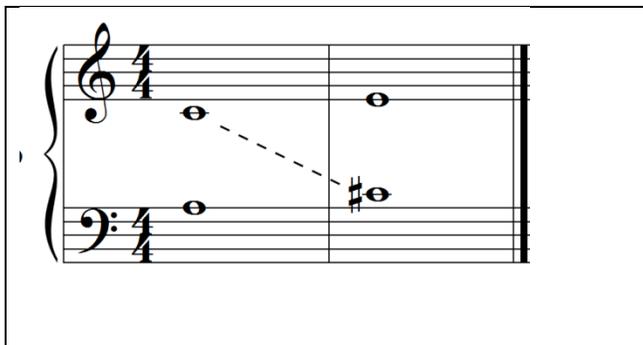


Figura 21. Teorización C de Nardis, falsa relación p, 31

En el ejemplo anterior, no se da realmente una falsa relación debido al hecho de que el semitono cromático se sucede por grado conjunto en el mismo rango o tesitura y no se aprecia auditivamente como tal. Y prosigue diciendo: “*La progresión puede ser Tonal y Modulada... Es modulada cuando pasa de la tonalidad inicial a otras, por intermedio de alteraciones accidentales, no pertenecientes, desde luego, a la tonalidad inicial. Puede llamarse también politonal*”. El término “modulada” no se encuentra como tal en el diccionario de la RAE y el diccionario enciclopédico Larousse. Mejor emplear los términos tonal y modulante o politonal”. Sin embargo, el vocablo “politonal” tiene connotación muy diferente cuando se refiere al politonalismo del siglo XX.

En el tema de acordes de cuatro sonidos en la p. 33, el autor propone la siguiente clasificación. “*Superponiendo a cada uno de los siete grados de las escalas mayor y menor los intervalos de 3ra, 5ta y 7ma, se obtienen diversos acordes de séptima que se clasifican en cuatro especies:*

- a) *Acordes de séptima de primera especie. [...] denominado también acorde de séptima de dominante (V₇).*

- b) *Acordes de séptima de segunda especie. [...] Este acorde se encuentra sobre el II, III, VI en modo mayor y sobre el IV grado del modo menor.*
- c) *Acordes de séptima de tercera especie.[...]Este acorde se encuentra sobre el II grado del modo menor*
- d) *Acordes de séptima de cuarta especie.[...] Este acorde se encuentra sobre el I y IV grado del modo mayor y sobre el VI grado del modo menor”*

Primeramente la clasificación por especies - primera especie, segunda especie, etc. no se aplica correctamente para designar estos acordes con séptima, ya que este término es usado específicamente en el contrapunto. Adicionalmente, es necesario ampliar la información y comentar que existen en total siete acordes con séptima los cuales describo a continuación:

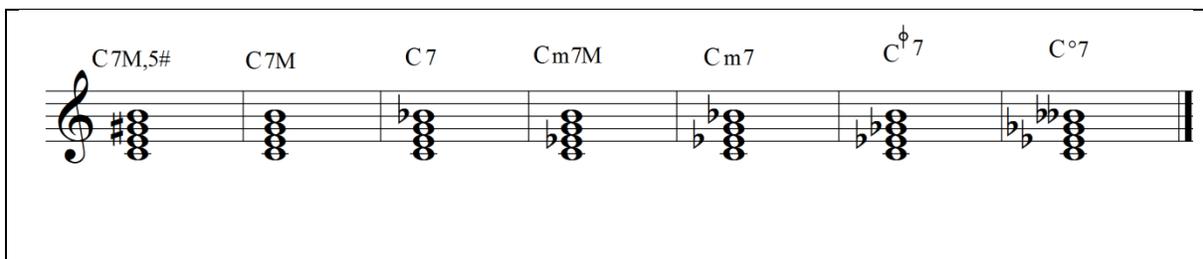


Figura 22. Cifrado de los acordes con séptima

4. Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y ¿qué le hace falta ?

Aborda sólo la armonía tonal de manera generalizada; falta profundizar en la armonía cromática, la microforma, la forma musical, el modalismo y la expansión tonal.

5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares y ¿tiene en cuenta la improvisación? El autor no tiene en cuenta estos dos aspectos.

Como cierre de este apartado de Camilo de Nardis, quisiera comentar que este texto aporta en la forma como el autor se ocupa de dar un sentido aplicativo

diferente de los contenidos armónicos en el teclado. Adicionalmente, se evidencia una reiteración de ejercicios para el teclado, encaminados a la consecución de bajos de gran significancia melódica.

7.6. EL PIANO: IMPROVISACIÓN Y ACOMPAÑAMIENTO 1, 2, 3 DE EMILIO MOLINA.

1. ¿Porqué este texto es importante?

El texto está diseñado metodológicamente para niños principiantes y busca fortalecer en los estudiantes el desarrollo de la creatividad y la imaginación sin muchas preocupaciones en lo técnico. El punto de partida que plantea el autor es el acorde, a partir de allí se realizan sencillos acompañamientos, juegos para un piano y dos o tres alumnos. Convoca a los docentes a estimular en sus alumnos a inventar canciones con: una y dos notas, con el acorde, con cinco notas, con una escala pentafona. El texto es valioso por la forma como va acercando al niño por medio del piano a la comprensión y el disfrute musical.

2. Cuál es el orden de los contenidos armónicos?

Su acercamiento a la armonía es básico. En el primer libro, aborda la tónica y la dominante, sencillas formas de acompañamiento instrumental y vocal y la improvisación, indicados con cifra; la invención de pequeños fragmentos melódicos e improvisaciones en la escala pentafona a partir de esquemas rítmicos y melódicos. En su segundo libro, se enfoca en abordar acompañamientos sencillos, incentivando al alumno a cantar y acompañarse simultáneamente, en especial en canciones conocidas, usando la armonía de I-IV_{6/4}-V_{6/5} y i-iv_{6/4}-V_{6/5}. En su tercer libro, se enfoca en la invención de canciones con sus acompañamientos, aborda la armonía de I-IV-V₇ y i-iv-V₇ e inversiones; usa también la misma armonía anterior distribuída en ambas manos, enfatiza en la armonización del tetracordio frigio I-VII-VI-V, llamado también cadencia andaluza.

p.35

3. ¿Cómo teoriza y aborda los conceptos, términos, vocablos y cifrados?

La teoría que presenta está ligada a dar explicación del ejercicio por realizar. No presenta errores en los conceptos o cifrados. Sólo presenta esta ambigüedad de cifrar el tono menor así I-VII-VI-V en la cadencia andaluza. Es más claro cifrarlo así i-bVII-bVI-V.

4. ¿Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y ¿qué le hace falta?

Como puede apreciarse, el abordaje armónico es simple; por ello, no podría decirse que falten temas; simplemente tuvo en cuenta los aspectos que necesitaba para hacer sus textos metódicamente pensados para principiantes.

5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares y ¿tiene en cuenta la improvisación?

El autor se basa en canciones populares conocidas por la mayoría de los alumnos con el objeto de romper barreras y tener un acercamiento más acertado con el estudiante. La improvisación es el eje de esta propuesta condensada en tres textos.

Como conclusión de estos tres textos, resalto la visión del autor por proponer una metodología basada en la improvisación como sistema pedagógico, aplicado en el ámbito del piano complementario e instrumentos polifónicos. Las unidades que propone en sus libros son didácticas y muestran una manera diferente de llevar a cabo la educación instrumental, en donde no sólo participa la formación técnica instrumental, sino también la formación en el acompañamiento y la Improvisación.

7.7. EL PIANO COMPLEMENTARIO I-II-III-IV. HENAO, ANTONIO. et all.

1. ¿Porqué este texto es importante?

En el caso colombiano, el trabajo más representativo y sistemático en este tema corresponde a la investigación realizada por un equipo interdisciplinario de docentes de música de la Universidad del Valle cuyos autores son Antonio Henao, Bertha Tello, Lucía Mora y otros. El texto práctico producto de esta investigación se denomina “El piano complementario” y se condensa en cuatro volúmenes. Estos textos nos aportan un compendio completo del estudio del piano complementario en varios ejes temáticos que incluyen, no sólo ejercicios técnicos, lectura a primera vista y obras de repertorio de diferentes estilos y períodos musicales, sino también sobre el transporte y algunos elementos de microforma, armonía, armonización de melodías, patrones de acompañamiento e improvisación.

2. ¿Cuál es el orden de los contenidos armónicos?

Los capítulos están ordenados secuencialmente desde los principios básicos de la música y de la orientación al teclado, la lectura y ejercicios para conocer las tonalidades: escalas, arpeggios, tríadas y sus inversiones con sus digitaciones respectivas. Y así sucesivamente va ahondando en los temas armónicos.

En cuanto al manejo de la armonía, explica las funciones de tónica, subdominante, dominante y sus respectivos enlaces armónicos por medio de la nota común o el grado conjunto en las diferentes tonalidades mayores y menores. I-IV_{6/4}-I- V₆-V_{6/5}-I. Otras cadencias son I₆-IV-I₆-V_{6/4}-V_{4/3}-I₆ y lo mismo en menor. Es pertinente resaltar la secuencia metodológica y la selección del repertorio, que incluye diversos géneros tradicionales colombianos y latinoamericanos, como también académicos universales.

En el prólogo del libro del nivel 1, los autores plantean, entre otros, el siguiente lineamiento con respecto a la teoría musical:

En los cursos de piano complementario, se da énfasis a establecer buenos hábitos de lectura y orientación rítmica, construyendo una base técnica completa e iniciando al estudiante en los fundamentos de la teoría y la estructura musical.

En lo concerniente al desarrollo armónico, tienen en cuenta los siguientes aspectos:

1. Armonización: Se enfocan en dar elementos armónicos básicos para el acompañamiento de melodías.
2. Improvisación: Brindan una variedad de patrones de improvisación, tales como: pregunta y respuesta y adición de melodías a una progresión armónica.
3. Transporte: se dan la pautas de cómo abordarlo, tanto melódica como armónicamente.

3. ¿Cómo teoriza y aborda los conceptos, términos, vocablos y cifrados?

El libro I de Piano Complementario empieza con aspectos teóricos básicos a modo de introducción. Trabaja cadencias I-IV-V-V₇ en mayor y menor en varios tonos; luego aborda las inversiones IV_{6/4}, V_{6/5}, V₆. Estas progresiones se estudian en bloques o como sencillas formas de acompañamientos en la mano izquierda.

Ejemplo tomado de la pág. 47:

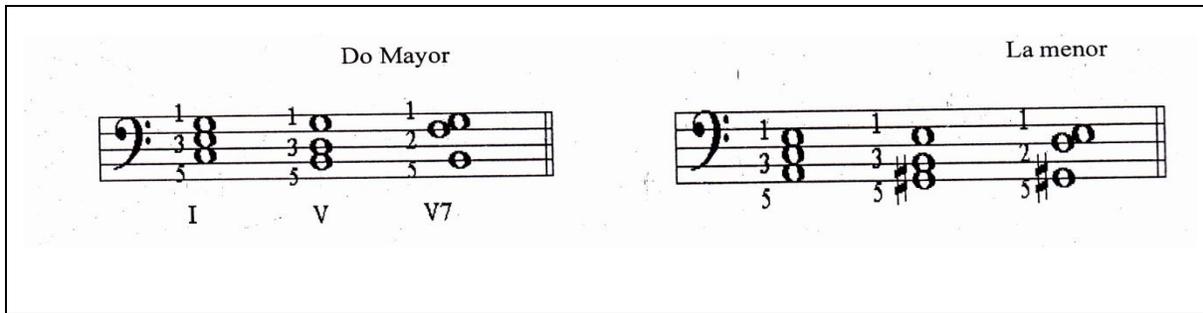


Figura 23. Ej.Pág 47, libro I. Piano complementario.Henao.et all

Para una mayor comprensión del estudiante, es mejor indicar que el segundo acorde es un V_6 y el tercero $V_{6/5}$. Igualmente, indicar el cifrado Weberiano en el otro ejemplo de Am así: $i-V_6-V_{6/5}$. Del mismo modo, se debe indicar el cifrado práctico literal numérico C-G/B-G₇/B y Am-E₇/G#-E₇/G# respectivamente ya que, como se evidencia en el ejemplo citado, aparecen los términos Do Mayor y La menor. En el caso del transporte, se da a través de fragmentos melódicos con acompañamientos básicos en las tonalidades mayores de C, F, G, D y menores en Am, Dm, Em.

El libro de Piano Complementario II continúa con el desarrollo de los temas propuestos en el nivel I pero con aspectos nuevos y tonalidades con varias alteraciones como A, E, B y C#m; G#m, F#m. En lo armónico, además de lo anterior, incluye el acorde V_7 y sus inversiones $V_{6/5}$, $V_{4/3}$, V_2 , cadencia compuesta I-IV-I-V-I, ambas manos en diferentes posiciones melódicas, motivos basados en repetición, secuencias melódicas, transporte a Bm, Gm, Ab, Db, improvisación de pregunta y respuesta y frases invertidas.

Posición fundamental

Primera inversión

Figura 24. Ej.Pág 21, libro II. Piano complementario.Henao.et all

En la p. 21, indica, en el ejemplo superior, que el primer acorde está en posición fundamental. Aquí el término correcto es decir que el primer acorde está en estado de fundamental y posición melódica de quinta. En el ejemplo inferior, el primer acorde no está en primera inversión porque el bajo es la fundamental; se debe indicar mejor que el primer acorde está en posición melódica de octava. Igualmente, si en clave de sol tuvieramos las notas sol-do-mi con el bajo en la nota do, este acorde se indica que está en estado de fundamental y posición melódica de tercera. En la página 23, aparece el siguiente ejemplo:

I C IV F I C V7 G7 I C

Figura 25. Ej.Pág 23, libro II. Piano complementario.Henao.et all

El cifrado literal numérico C, F, etc. suele situarse encima del pentagrama de clave de sol y no debajo del bajo (clave de Fa). En la página 24, aparece el siguiente ejemplo:

The image shows two systems of musical notation for piano complementario. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has four measures. Above the treble staff, the chords are labeled 'La', 'Re', 'La', and 'Mi7'. The second system has five measures. Above the treble staff, the chords are labeled 'La', 'Re', 'La', 'Mi7', and 'La Sol La'. The bass staff contains chords and some melodic lines. There are also some numerical figures like '3', '4', '3', '2' above notes in the first system.

Figura 26. Ej.Pág 24, libro II. Piano complementario.Henao.et all

En el ejemplo anterior, aparecen cifrados con las letras La, Re, LA, Mi₇, LA, Sol, LA. Es más adecuado poner el cifrado encima del pentagrama: A-D/A-A- E₇/G#, A-G-A y, en su parte inferior, cifrarlos así: I - IV_{6/4} - I- V_{6/5}-I-bVII - I-I. En las páginas entre la 27 y la 34, aparecen las cadencias auténtica, plagal y mixta en las tonalidades de A, E, B y sus relativas menores. Realizan los siguientes enlaces:

I-IV-I-V-V₇-I. Cada una de estas cadencias se presenta en las tres posiciones melódicas con ambas manos: quinta, octava y tercera. Una debilidad de estos ejercicios reside en el cifrado Weberiano, ya que no diferencia en éste cuando las cadencias son mayores o menores. Adicionalmente, no especifica las inversiones respectivas de los enlaces. Lo indicado sería así:

I-V₆-I, I₆-V_{6/4}-I₆,I_{6/4}-V-I. Cadencia auténtica. I-IV_{6/4}-I, I₆-IV-I₆,I_{6/4}-IV₆-I. Cadencia plagal. I-IV_{6/4}-IV₆-I, I₆,IV-I₆-V_{6/4}-I, I_{6/4}-IV₆⁻,I_{6/4}⁻ V-I_{6/4}. Cadencia Mixta.

En la página 22

Transportar a otras tonalidades mayores.

Figura 27. Ej.Pág 22, libro III. Piano complementario.Henao.et all

En el libro de piano complementario III, aborda otros acordes y progresiones, armonización, improvisación y transporte en Eb, Cm, Db, Bbm, Gb, Ebm. Utiliza los siguientes enlaces armónicos: ii₆-ii^o₆, I_{6/4}, vi-iii,bII₆.

En el segundo compás, aparece el acorde napolitano cifrado como ii_{6b}, Aquí aparece una ambigüedad debido a que ii simboliza un acorde menor y este acorde es mayor. Además, el subíndice _{6b}, está aludiendo a la escritura del bajo cifrado, no siempre mezclable con el weberiano, pues el primero es concreto, referido a una armadura; en cambio, el segundo es abstracto y referido a la escala 1,2,3,4,5,6,7,1'. Continuando con la ambigüedad en la escritura, en el ejercicio inferior aparece, en el compás dos, el mismo acorde napolitano con el cifrado II con 3b como subíndice y 6b como supraíndice. Si el acorde es mayor, porque variarlo en la escritura si cumple la misma función subdominante?. Mejor sería escribirlo bII₆ en ambos casos, indicando que es el segundo grado mayor

descendido, en su primera inversión. En los ritmos colombianos, en la pág. 28 del libro III, aparecen unos esquemas muy básicos, colombianos y latinoamericanos. Veamos el ejemplo:

The image shows six musical staves, each representing a different Latin American rhythm. The notation includes clefs, time signatures, and specific rhythmic patterns with notes and rests.

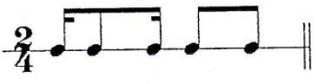
- Pasillo:** 3/4 time signature, starting with a 'mi' note. The pattern consists of a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest.
- Guabina:** 3/4 time signature, starting with a 'mi' note. The pattern consists of a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter note.
- Joropo:** 6/8 time signature. The pattern is divided into three measures: 1. quarter note, quarter note, quarter note; 2. quarter note, quarter note, quarter note; 3. quarter note, quarter note, quarter note.
- Bambuco:** 3/4 time signature. The pattern consists of a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter note.
- Vallenato: Porro:** Common time signature. The pattern consists of a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter note.
- Cumbia:** Common time signature. The pattern consists of a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter note.

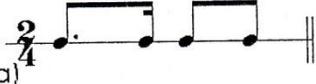
Figura 28a. Ej. Pág 28, libro III. Piano complementario. Henao. et all

En general, sería mejor escribir los patrones en la escritura pianística respectiva en sus diferentes posiciones melódicas.

En el caso del pasillo, es necesario ampliar este esquema básico con otras formas de acompañamiento. El esquema de bambuco en 3/4 alude a la escritura antigua del bambuco de mediados del siglo XIX. La escritura correcta para los bambucos actuales es 6/8. En el caso de la cumbia, el porro y el vallenato, hace falta definir cuáles son los esquemas rítmico-melódicos más acertados, ya que siempre se tocan los tres ritmos con el mismo esquema, dando como resultados muchas ambigüedades. Los esquemas latinoamericanos son los siguientes:

Ritmos Latinoamericanos:

Samba: (Brasil) 

Milonga: (Argentina) 

Tango: 

Carnavalito: (Bolivia) 

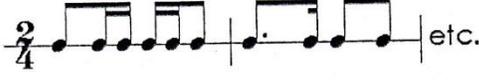
Habanera: (Cuba) 

Figura 28b. Ej. Pág 28, libro III. Piano complementario. Henao. et all

Estos esquemas, tanto colombianos como latinoamericanos, son los que aparecen normalmente en los textos conocidos. Pero estos diseños rítmicos realmente no proporcionan al estudiante una forma clara de aplicarlos correctamente en el teclado. Además, por ser tan esquemáticos, generan monotonía porque no muestran cabalmente la variedad rítmica que normalmente se escucha en las interpretaciones de estos ritmos. Estos patrones deben, primeramente, ser escritos pianísticamente en clave de Fa y/o clave de Sol ó distribuirse en los pentagramas de ambas claves. Además, deben ampliarse en sus progresiones armónicas y disposiciones melódicas.

Finalmente, el último texto, el de Piano Complementario IV, se enfoca en acordes con séptima, modulación por medio del acorde común y la estructura musical de la sonatina. La mayoría de ejemplos se centran en acompañamientos del piano a otros instrumentos como violín, flauta, saxofón, canto, fortaleciendo el trabajo camerístico en la interpretación instrumental a través de la adaptación de breves piezas eruditas universales y de otros estilos musicales foráneos.

4. ¿Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y ¿qué le hace falta ?

Considero que estos textos deben fortalecerse más en el aspecto del desarrollo armónico por medio de progresiones armónicas de más variedad; ampliar el uso armónico de los acordes primarios y secundarios y fortalecer el tratamiento de los acompañamientos en músicas colombianas y latino-americanas

5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares y ¿tiene en cuenta la improvisación?

Los ejemplos en estilos populares se basan en los sencillos esquemas nombrados anteriormente y en el tema de la improvisación los aborda a partir de esquemas armónicos dados. Usa la improvisación melódica y acompañamientos en bloque y bajo Alberti; promueve la creación de melodías y acompañamientos basados en acordes fundamentales e invertidos.

En general, los cuatro textos de piano complementario ofrecen una panorámica muy acertada en la enseñanza del piano complementario; el material contenido es organizado metódicamente, es variado y su antología cubre muchos estilos musicales. Lo más relevante, en estos métodos, es la inclusión de contenidos acordes con el desarrollo musical de los estudiantes, que abarcan la técnica, el repertorio y la lectura, además de la aplicación de la armonía, la improvisación y el acompañamiento como parte del programa.

7.8. LÁCIDES ROMERO: INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA COLOMBIANA Y TECLADO ARMÓNICO.

1. ¿Porqué estos textos son importantes?

Ambos textos están diseñados para hacer del estudio del piano una actividad placentera, através del conocimiento y vivencia de los diferentes ritmos colombianos y latinoamericanos. Además, se aplica una metodología dinámica que incluye la lúdica, el análisis, la investigación y la emoción.

El libro teclado armónico recalca la importancia de fortalecer el pensamiento musical armónico, por medio de ejercicios de transposición, improvisación melódica, improvisación armónica y rítmica, cantar y tocar. Propone sus progresiones armónicas bajo el principio de enlace por nota(s) común(es). Sugiere el uso de estos ejercicios para la ejercitación del dictado armónico y el solfeo sobre funciones armónicas.

2. ¿Cuál es el orden de los contenidos armónicos?

Introducción a la música colombiana presenta siete secciones: escalas, estudios, ejercicios melódicos, formas de acompañamientos, enlace de acordes, improvisación y armonía al teclado. Veamos a continuación el orden de los contenidos del texto teclado armónico: Todos los ejercicios se presentan en diferentes posiciones melódicas. El paréntesis significa $V_{(7)}$ del acorde que le sigue.

I-V, I-IV-I-V, I-V-V₇-I, I-vi-I-V₇-I, I-vi-IV-I, i-VI-ii-V₇-I, I-iii-V-V₇-I, I-V-ii-V-I, I-iii-vi-IV, I-(V₇)-IV-iv-I, I-(V₇)-vi-IV-ii-V₇, I-I_{5#}-IV-iv-I, I-I_{5#}-vi-ii-iv-I, I-V-V_{5#}-I, I-V-V_{5#}-iii-vi-ii-V₉, I-V₇-vi-vi₇-ii-ii^o₇-I, I-I₇- (vii^o₇)-ii-ii₇- #ii₇-V⁹-V^{9b}-I₇, I-i₇-I-ii^o₂-ii₇-V-V_{5#}-I, I-I₇-I⁶-I₇-vi-IV-bVI, I-I₇-(vii^o₇)-ii-V-V₉-V_{5#}- I, I-I₇-bIII-bVI-iv₇-ii^o₇-V^{9b}-I, I-(V₇)-vi-IV-#ii^o_{6/5}- I_{6/4}-V_{5#}-I, I₇-ii₇-iii₇-#ii^o₇-ii^o₇-bII₇-I⁶.

3. ¿Cómo teoriza y aborda los conceptos, términos, vocablos y cifrados?

Lácides Romero, en su libro introducción a la música colombiana (ritmos de la región andina y llanera, 2001), presenta al cifrado literal numérico - mal llamado cifrado americano- con muchas libertades de escritura, discriminando la inversión de los acordes. En la pág. 11 del libro, en su capítulo ejercicios melódicos, aparecen los siguientes enlaces y cifrados:

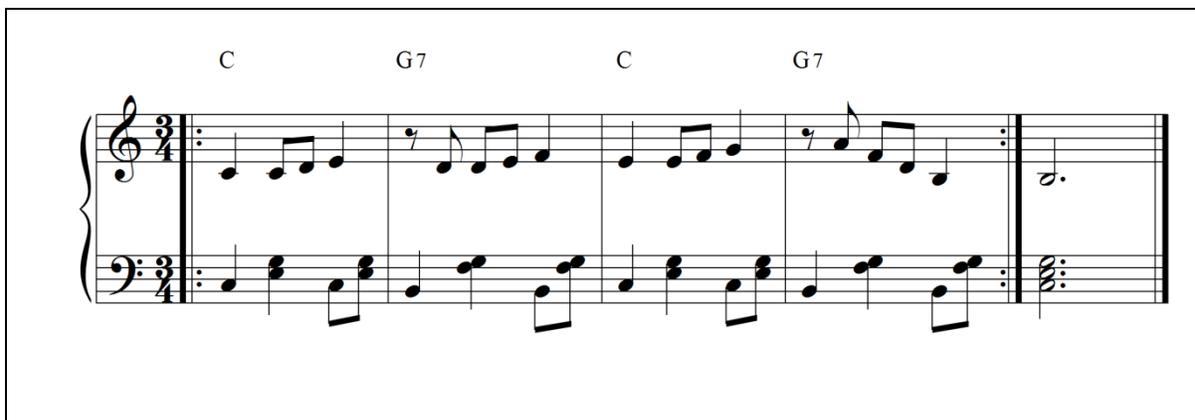


Figura 29. Ejercicios melódicos. Ej. 1. pág 11, ritmos andinos y llaneros. L Romero

En el segundo y cuarto compases, se hace necesario indicar que el acorde dominante se encuentra en su primera inversión, es decir 6/5. Veamos ahora el ejemplo del ejercicio 4:

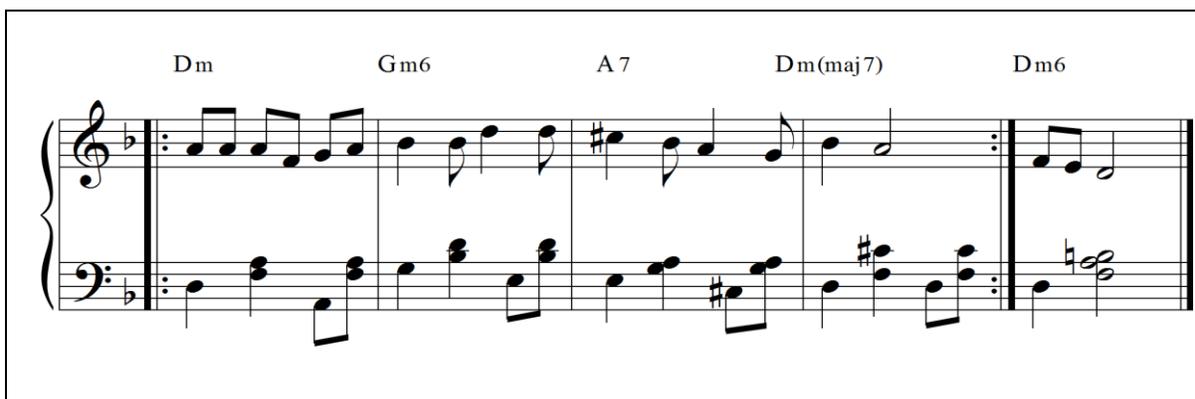


Figura 30. Ejercicios melódicos. Ej. 4. pág 11. L Romero

Aparece en el primer compás, tercer tiempo, un acorde 6/4 usado correctamente, ya que en la literatura pianística se ve frecuentemente y los teóricos lo reconocen

como acorde de cuarta y sexta generada con una nota del arpeggio. En el segundo compás, aparece un Gm_6 , denominado acorde menor con sexta agregada por presentar la nota mi. Ahora bien, al estar la nota mi en el bajo, se generaría un acorde de $ii^{\circ 7}$ (segundo grado *semidisminuido*). Es decir, que el Gm_6 corresponde a la visión de Rameau de acorde con sexta añadida pero que, si aceptamos que los acordes se forman, en el tonalismo está asignado erróneamente. Lo correcto sería Gm para abarcar los dos primeros tiempos y $E^{\circ 7}$ para el tercer tiempo. En el tercer compás aparece el acorde dominante A_7 , quinto grado de Dm , pero no están asignadas sus inversiones A_7/E y $A_7/C\#$. En el cuarto y quinto compás, es preferible cifrar el acorde menor con séptima mayor como Dm_{7M} y el acorde menor con sexta añadida $Dm(6\square)$, el \square es un becuadro y $6\square$ significa que el sexto grado es natural. En los ejercicios siguientes propuestos por el autor, se presentan las mismas inconsistencias en el cifrado.

En el capítulo enlaces de acordes pág 15, aparece el siguiente ejemplo:

Figura 31. Enlaces de acordes. Ej. 1 y 2. pág 15. L Romero

En los ejemplos 2 y 3, la designación 1^a. Inversión- 2^a. inversión es confusa porque el bajo indica que el acorde está en estado de fundamental. Lo mejor en ambos casos es designar la posición de octava y tercera para el ejemplo 2 y 3. En el ejemplo 9 en sus dos últimos compases, aparece el siguiente ejemplo:

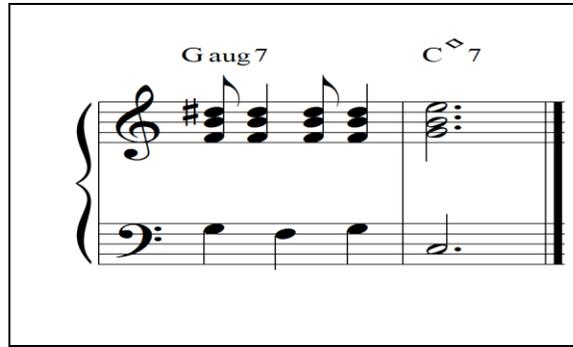


Figura 32. Enlaces de acordes. Ej. 9. pág 16. L .Romero

En el ejemplo anterior, el acorde G_{aug7} y $C\Delta_7$, aunque en los libros de cifrados es aceptado, podría recibir otra designación más clara: $G_{7(5\#)}$ y C_{7M} . Analicemos ahora el ejercicio 10

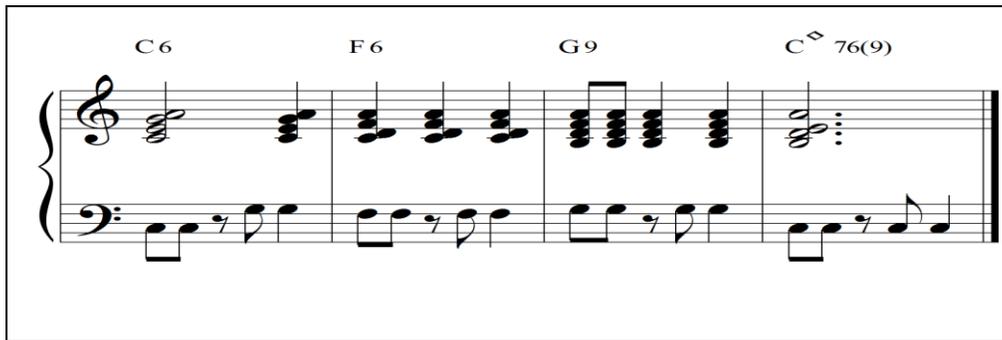


Figura 33. Enlaces de acordes. Ej. 10. pág 16. L Romero

En el segundo compás, el cifrado F^6 no es el adecuado, porque en esa condición es un ii_7 , es decir, Dm_7/F . El último compás presenta confusión en la escritura; mejor cifrarlo $C_{7M}^{(6,9)}$. Seguidamente, en los dos últimos compases del ejercicio 13 del mismo capítulo, aparece:

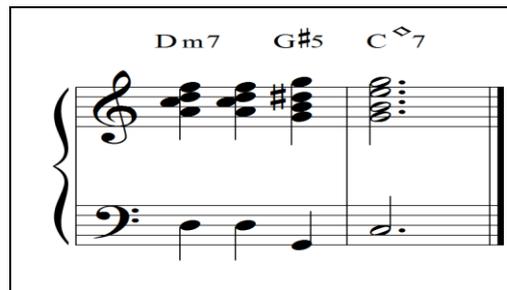


Figura 34. Enlaces de acordes. Ej. 13. pág 16. L. Romero

El G_{#5} presenta confusión en su escritura debido a que el lector tiende a tocar sol# en vez de la 5#. Es mejor utilizar el paréntesis G_(5#) y el C_{Δ7} mejor C_{7M}.

Lácides Rómero, en su libro teclado armónico, adolece de ciertos errores relacionados con el cifrado Weberiano. A partir del ejercicio 28, pág 11, comienzan a aparecer los siguientes cifrados: IIm, IIIIm, VIIm, I#. En el cifrado anterior, se da una mezcla del cifrado literal numérico con el Weberiano. Es decir, al usar números romanos con letras, se genera una notación innecesaria y ambigua. Ya que (II) indica un acorde de segundo grado mayor y la letra (m) referencia a un acorde menor. Sería más acertado cifrar simplemente ii-iii-vi, ya que, al cifrar en minúscula, se refiere netamente al acorde menor, en contraposición al II que es mayor. En el ejercicio 100, p 26 aparece la siguiente sucesión armónica:

I - I_{Δ7} - I^o_{#7} - IIm - IIm_Δ - IIm₇ - V₉ - V_{9b} - I_{Δ7}, con respecto al acorde I^o_{#7} no es adecuado asumirlo así, debido a que la progresión está en descenso y es mejor usar aquí el (vii^o₇) del segundo grado.

The image shows a musical score for Exercise 100. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of six measures. The chords are: IIm, IIm⁷, IIm7, V₉, V_{9b}, and I⁷. The bass line shows a chromatic movement in the second measure, from A to G#.

Figura 35. Ejercicio. 100. Pág 26, Teclado armónico. L Romero

En el ejemplo anterior aparece un cromatismo en voz interna a-ab-g. Aquí en el segundo compás, se debe usar una correcta caligrafía; se prefiere g# (mucho más cercano de la tonalidad de sol mayor que la nota ab), como quien dice, un acorde de segundo grado menor con séptima mayor que “se ablanda”: la séptima mayor a-g#, por descenso al g natural, logra una séptima menor. Además, el cifrado presenta una deficiencia, ya que el cifrado Weberiano sólo usa números romanos

y arabigos, nó letras. El cifrado correcto sería ii - ii₇[#] - ii₇-V₉-V_{9b} -I₇. El último acorde no presenta confusión porque la séptima de la tonalidad que estamos tratando es sol, por eso se cifra así. Ejemplo 109. p.29

The musical score for Exercise 109 consists of two staves. The treble staff contains a sequence of chords: I, 17, IV, V9, and V7. The bass staff contains a sequence of notes: I, 17, IV, V9, and V7. The chords are: I (C major), 17 (E7), IV (F major), V9 (G9), and V7 (D7).

Figura 36. Ejercicio. 109. Pág 29, Teclado armónico L. Romero

En el anterior ejemplo, el segundo compás no es un primero con séptima sino el V7 del cuarto grado.

En el ejemplo 115, pág 31, aparece el acorde V - V+, es preferible V - V₅[#]. En el ejemplo 124, pág 34, aparece cifrado como sigue:

VIm - IV - VIb - I - IΔ7; es mejor utilizar el cifrado así: vi - IV- bVI - I - I₇. Otro ejemplo (130, pág 36):

The musical score for Exercise 130 consists of two staves. The treble staff contains a sequence of chords: I, I°, I, I₆, V, V°, V, and V+. The bass staff contains a sequence of notes: I, I°, I, I₆, V, V°, V, and V+. The chords are: I (C major), I° (C minor), I (C major), I₆ (C major 6th), V (G major), V° (G minor), V (G major), and V+ (G major with augmented 5th).

Figura 37. Ejercicio. 130. Pág 36. Teclado armónico L. Romero

El segundo compás es un acorde cromático llamado #ii₂, si tenemos en cuenta la ortografía. Los dos últimos compases corresponde a (#ii₂) - V-V₅[#] y el sexto compás no puede verse como un quinto disminuído, de nuevo por la ortografía,

sino como (#ii°₂) - V. El último compás no debe cifrarse como V+. En el ejercicio 154, pág 44, aparece el siguiente esquema:

The image shows a musical score for Exercise 154. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass line consists of quarter notes: C3, F2, C3, F2. Below the bass staff, the chords are labeled: IV, IV#°7, I, and V+.

Figura 38. Ejercicio. 154. Pág 44, Teclado armónico. L. Romero

El segundo compás es un (#ii°_{6/5}) y el tercer compás representa un acorde de 6/4 y luego I. Finalmente, en el ejercicio 175, pág 51, presenta el siguiente cifrado. Veamos el ejemplo

The image shows a musical score for Exercise 175. It consists of two systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has five measures. The chords are labeled: I⁷, II^m7, III^m7, III^{b°}7, and II^m7. The second system has four measures. The chords are labeled: II^m5^b7 (II), φ, I^b7, I⁷, and I⁶. Triplet markings (3) are present above the treble staff in all measures.

Figura 39. Ejercicio. 175. Pág 51. Teclado armónico. L. Romero

Por ortografía y claridad en la escritura del cifrado, es preferible escribir la progresión armónica anterior así: I₇ – ii₇- iii₇- #ii^o₇ – ii₇-ii^o₇-bII₇-I₇- I⁶. La explicación funcional sería la siguiente: T⁷ – S⁷ – T⁷ - #S^{7/3#} - S⁷ – s⁷ – bs⁷ – T⁷ – T^{6/5}.

Las subdominantes pueden describirse, en este caso, como secuencia de *ablandamiento*.

Figura 40. Ejercicio. 175. Pág 51. Análisis de la funcional.

Para entender mejor el cifrado funcional propuesto en el ejercicio anterior, Veamos el siguiente cuadro:

Funciones	Tónica	Dominante	Subdominante
Principal	I, i T, t	V, V _{4/3,b5} , V _{7,#5} , V ₁₃ D, D ⁷ _{b5} , D ^{7/#5} , D ¹³	IV, iv, IV _{b7} S, s, S ^{b7}
Secundaria	vi, bVI T', t'	vii ^o ₆ , vii ^o _{6/5,b3} , vii ^o _{b3} D' ₃ , D' ⁷ _{b3} , D' _{b3}	ii, ii ^o ₆ , bII ₆ , #ii ^o ₇ S', s' ₃ , bs' ₃ , #S ^{7/#3}
Terciaria	iii, bIII T'', t''	iii ₆ , bIII _{6,#5} D'' ₃ , D'' ^{#5} ₃	vi, bVI, vi ^o S'', s'', S'' ^{b5}
Cuaternaria	IV ₆ , iv ₆ T''' ₃ , t''' ₃	ii, ii ^o ₆ D''', D''' ^{b5} ₃	vii ^o ₆ , bVII S''' ₃ , s'''

Tabla 3. Cuadro de funciones armónicas. Tomado de (Yepes, 2011, p 40)

4. ¿Qué aspectos armónicos no tiene en cuenta y ¿qué le hace falta?

Se evidencia claramente, en la exposición de los ejemplos antes mencionados, que el texto “Introducción a la música colombiana” y “Teclado armónico” cuyo autor es Lácides Romero Meza, necesita una revisión y corrección de la escritura de los cifrados literal numérico y el cifrado Weberiano (especialmente cuando usa sub y supra-índices), ya que éstos aparecen mezclados, lo cual genera escrituras musicales incorrectas y confusas.

5. ¿Cómo utiliza los ejemplos de estilos populares y ¿tiene en cuenta la improvisación?

En su libro “Introducción a la música colombiana” los estilos populares los aborda a manera de estudios y ejercicios en músicas de la región andina y los llanos como por ejemplo: La guabina, el pasillo canción y el pasillo fiestero, el bambuco, el joropo por derecho y por corrío. A partir de estos ritmos propone improvisaciones de completación melódica basadas en diversas progresiones armónicas. El texto “Teclado armónico”, está inspirado en las músicas populares de América. Aquí el objeto de estudio es fortalecer y aplicar el uso de la armonía en el teclado a partir de sus esquemas de acompañamiento.

Como corolario de este último análisis, vale la pena mencionar que los dos textos analizados de Lácides Romero a pesar que tienen algunos errores en sus cifrados, su valor pedagógico es vigente en la enseñanza del piano complementario en lo que tiene que ver con el tema de la armonía y la improvisación en músicas colombianas de la región andina y llanera y músicas latinoamericanas.

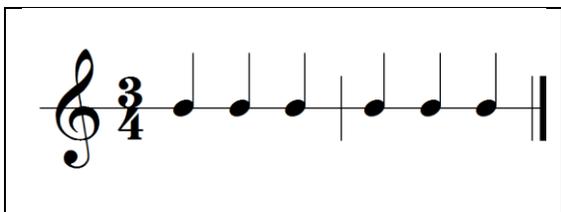
8. BREVE DESCRIPCIÓN DE LAS DANZAS Y RITMOS DEL MANUAL

A continuación, haré una sucinta descripción de las danzas que se utilizaron en el manual.

EL MINUÉ: Se conoce como minué, minuet o minueto. Es una antigua danza barroca que tuvo gran desarrollo entre 1670 y 1750. Esta danza en compás de 3/4 suele tener un carácter galante y hasta humorístico en ocasiones y constituye normalmente el tercer movimiento de una sonata, sinfonía o cuarteto de cuerdas del período clásico. Normalmente presenta la siguiente forma:

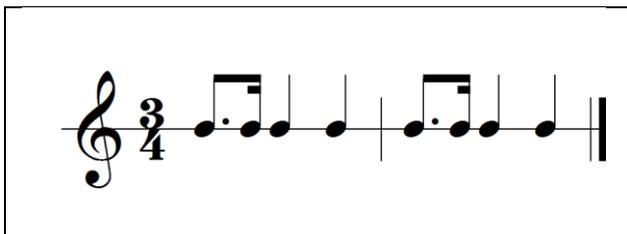
1. Exposición: Temas a y b con repeticiones.
2. Trío: segundo minueto o alternativo.
3. Re-Exposición: Repetición de los tema a y b del primer minueto. Algunas veces, se agrega una coda.

Fórmula rítmica básica:



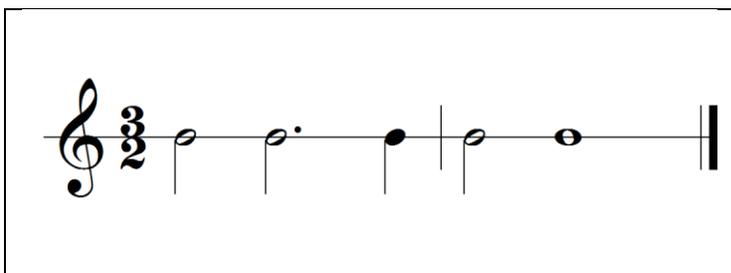
LA MAZURCA: Originalmente fue un baile de salón de la nobleza polaca y, posteriormente, se convirtió en una danza popular. Su escritura es en 3/8 o 3/4 y se caracteriza por la acentuación en su segundo y tercer tiempos; generalmente, es una forma binaria A y B. Es una danza de carácter gallardo, animado y su mayor cultor fue F. Chopin. En Colombia y Latinoamérica, esta danza toma un aire más simple y de movimiento algo más reposado.

Fórmula rítmica básica:



LA SARABANDA: Es originalmente una danza española que se divulgó por toda Europa hacia finales del siglo XVI hasta el XVII. Es una danza lenta escrita en compás ternario 3/2 y su característica principal reside en ligar el segundo tiempo con el tercero. La sarabanda española es más rápida que la barroca y se ajusta a la interpretación cortesana europea de ese entonces. Posteriormente, esta danza se convirtió en un movimiento obligado de la suite barroca. En el siglo XX, la sarabanda fué utilizada por Erik Satie, Claude Debussy, Ralph Vaughan Williams y Benjamin Britten.

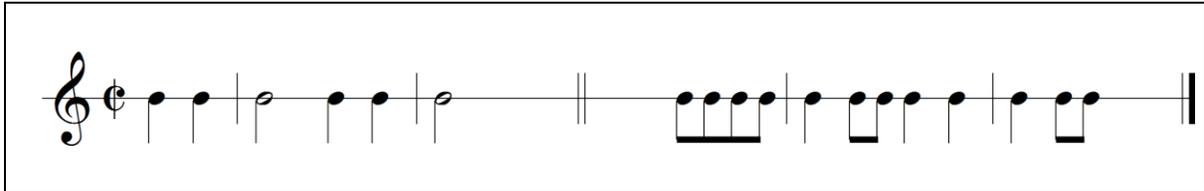
Fórmula rítmica básica



LA GAVOTA: Danza popular de Francia escrita en compás de 4/4 o 2/2. Es interpretada con una velocidad moderada y su característica principal es que, casi siempre, las frases comienzan en el tercer tiempo. Esta danza se hizo popular en la corte de Luis XIV, donde J.B. Lully era el compositor principal. En la suite barroca, la gavota es normalmente interpretada después de la sarabanda y antes

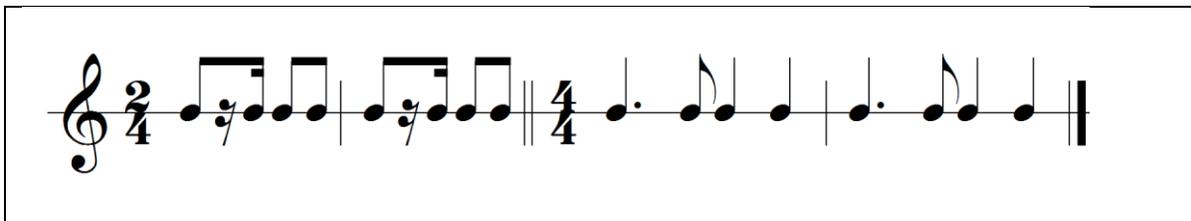
de la giga. También puede ubicarse junto al minué, bourréé, rigodón o passepied. Un ejemplo moderno de gavota se encuentra en la sinfonía clásica de Prokofiev.

Fórmula rítmica básica:



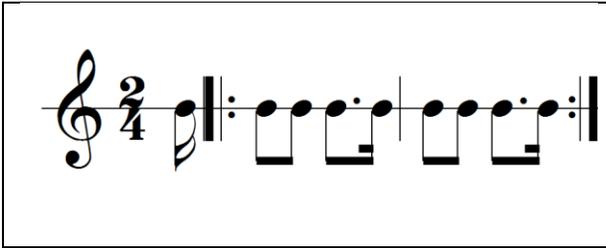
LA HABANERA: Danza originada en la primera mitad del siglo XIX en La Habana, Cuba, lo que explica el nombre. Es una danza en compás binario de 2/4 o 4/4, normalmente en tempo lento. Por lo general, es cantada, aunque puede ser también puramente instrumental. La danza habanera cantada es generalmente un canto romántico de amores y desamores.

Fórmula rítmica básica:



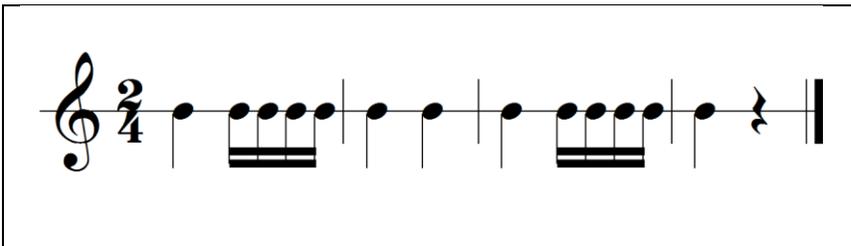
LA POLKA: Danza en compás de 2/4, originada en Bohemia en el siglo XIX. Tiene una forma similar a la del minueto con una introducción que prepara la entrada del tema y una coda que sirve de final. Su carácter es alegre y sus movimientos son rápidos. Los compositores Bohemios como B Smetana y A Dvorak compusieron polkas con un carácter académico. La familia Strauss en Viena, fue famosa por la escritura de polkas tales como “Polka Pizzicato” o “Trisz-Tras”. Un ejemplo de polka del siglo XX es “Circus Polka” de I. Stravinsky

Fórmula rítmica básica:



LA MUSETTE: Es una danza binaria con un carácter pastoril, originada en Francia en los siglos XVII y XVIII. Su característica básica es el uso repetitivo de una nota pedal a manera de ostinato. Normalmente, la mussette era una danza alternativa de la gavota I o Gavota II, con la prevalencia de la nota pedal como ya quedó dicho.

Fórmula rítmica básica:



EL RAGTIME: Es un género musical estadounidense muy común a finales del siglo XIX que se caracterizó por tener una melodía sincopada y un ritmo muy acentuado en el primero y tercer tiempos. Influyó notoriamente en el desarrollo del jazz y un cultor muy importante fué Scott Joplin.

LA MARCHA: Se ubica dentro de las danzas andadas, al ser una pieza para marchar. Usualmente en 4/4, se presenta lenta y, en 2/4 o 6/8, normalmente es rápida. Existen diferentes tipos de marcha tales como las fúnebres, las procesionales, las circenses, las nupciales, etc.

Fórmula rítmica básica:

canto que realiza un conjunto musical para expresar sentimientos de amor, agradecimiento o reconciliación. También se concibe como canción o lied en Schubert, Strauss, Wolf, etc.

EL CANON: Es una composición contrapuntística o bien sección de una composición. Basada en la imitación, en la cual una melodía comienza con el tema en la voz o un instrumento (Dux) para luego aparecer unos compases más tarde en otra voz en una repetición exacta o bien modificada de la melodía según las tonalidades por donde vaya transcurriendo (Comes). El canon aportó notablemente al desarrollo del contrapunto y de distintas formas musicales contrapuntísticas

EL ARIA: Es una canción o pieza musical creada para ser cantada por una voz solista sin coro, comúnmente con acompañamiento de un grupo de cámara u orquesta. Este aire suele ser entonces una de las partes de una zarzuela u ópera. En su forma clásica es una pieza formalmente ternaria (Aria da capo ABA).

TEMA CON VARIACIONES: Consiste en una melodía o tema compuesto por el autor mismo o por otro, a la cual se realizan modificaciones melódicas a través de la ornamentación o figuración. Además pueden tener variaciones rítmicas, armónicas o contrapuntísticas. En este tipo de ejemplo, cabe el famoso tema y variaciones denominado *la folía*. Éste fue un esquema melódico-armónico utilizado en muchas composiciones a partir de finales de siglo XV. En España, se las llamaba *diferencias*.

En cuanto a los ritmos de músicas tradicionales colombianas sólo voy a describir algunas características muy generales de los ritmos y no considero necesario

redundar en la escritura de su fórmula rítmica básica, ya que ésta está lo suficientemente ilustrada en el manual mismo. Los ritmos son:

EL VALS: Es un ritmo escrito en compás de 3/4 originario de Europa, que nació a principios del siglo XIX y se expandió por toda América hacia finales del mismo siglo, generando un altísima influencia en diversos aires latinoamericanos. En Colombia, Ecuador y Venezuela, tuvo una considerable importancia. Entre los compositores colombianos tradicionales relativamente recientes, tenemos a Jorge Villamil con *Llamarada* y *Oropel*, a José A Morales con *Cenizas al viento* y *Pueblito viejo*, a Jerónimo Velasco con *Anochecer* y a Luis A Calvo con su pieza *Encantos*, entre otros.

LA GUABINA: Es en la región andina uno de los aires musicales no danzado más representativo en Santander, Boyacá, Huila, y Tolima. Existen tres tipos de Guabina: la cundiboyacense de Cundinamarca y Boyacá; la veleña de Vélez, Santander y la Tolimense, también denominada Bunde. Su escritura es en 3/4 y muestra una estructura armónica basada en I-IV-V lo que facilita la improvisación. En la guabina veleña, se alternan coplas y cantos con interludios instrumentales. Normalmente, el canto lo realizan las voces femeninas en terceras paralelas. Esta forma de guabina empieza con un llamado, se continúa con los dos primeros versos de la copla y finaliza con un estribillo. Prosigue luego con un interludio y después se repite la misma forma con otras coplas. Los temas usados en las coplas hacen mención de la vida cotidiana, las labores del campo, la picaresca o el amor. Algunos autores de este estilo son Carlos E Cortés con Guabina Huilense, Lelio Olarte Pardo con Guabina Santandereana y otros.

LA DANZA O CANCIÓN: Es una obra instrumental o vocal en tiempo lento escrita en ritmo de 4/4 y es derivada de la Habanera, aunque con esos extraños nombres muy genéricos. Tiene normalmente un comienzo anacrúsico. Los textos usados suelen tener un corte romántico y nostálgico. Algunos compositores son: Luis Dueñas Perilla con *Negrita* y José Roza Contreras con *Ausencia*.

EL PASILLO: El pasillo es el resultado del mestizaje indo-europeo del Vals. Surgió a comienzos del siglo XIX como un proceso de transformación de esa danza europea, se llamó en Santafé de Bogotá *Capuchinada* en algunos salones y su escritura es en 3/4. Es un aire tradicional de la región andina colombiana y su organología se basa principalmente en la bandola, el tiple y la guitarra aunque también en las bandas de aerófonos y percusión, especialmente desde comienzos del siglo XX con la variante de pequeño formato: Flauta, clarinete, guaches, cuchos y cucharas. El pasillo tiene básicamente dos modalidades, la primera es el pasillo lento que puede ser vocal o instrumental y el segundo es el pasillo instrumental o fiestero que, como su nombre indica, exhibe un aire más vivo y de festejo. Algunos compositores notables son: Jorge Villamil con *Espumas*, José Barros con *Pesares*, Efraín Orozco con *Señora María Rosa*, Julio Flórez con *Mis flores negras*, Etc. Como pasillos fiesteros encontramos a Fulgencio García con *La gata golosa*, Emilio Murillo con *Cachipa* y Cantalicio Rojas con *Ojo al Toro*, etc.

LA CRIOLLA: Es una canción lenta escrita en ritmo de 3/4. Sus textos tratan temas especialmente románticos y uno de sus principales cultores fue Jaime R Echavarría con su pieza *Noches de Cartagena*.

EL TORBELLINO: Dentro de los ritmos andinos colombianos, el torbellino es el que presenta más alto grado de influencia indígena en sus formas musicales, especialmente por su canto y su baile. Este aire musical está presente en los Santanderes y la región Cundi- boyacense. En materia de instrumentación, se toca con requinto, tiple, guitarra, quirivillo, carraca, cucho y carrasca. Su métrica es 3/4 y posee un esquema armónico fijo de I-IV-V, que se presta para elaborar diferentes frases melódicas e improvisar. Algunos compositores son A. Wills con

Tiplecito de mi vida, Luis M Carvajal con *Vivan las fiestas*, y Milciades Garavito con *Al otro lado del río*, entre otros.

L BAMBUCO: Es el género musical folclórico más difundido y que mejor representa la región andina colombiana, derivado de las danzas de negros del Pacífico. Antiguamente, al currulao se le llamó “bambuco viejo” y muestra una rítmica muy congruente con la de aquél. Los rasgos más claramente identificables en este género son los de su carácter bimétrico en el cual se superponen, rítmica, melódica y armónicamente, subdivisiones binarias y ternarias en 6/8 y 3/4. El bambuco puede ser cantado (forma canción para dúo o trío con un aire más lento) o instrumental con un aire festivo rápido y de baile vertiginoso (para estudiantinas, chirimías, bandas, trío Andino de guitarra, bandola y tiple).

LA CAÑA: Tiene características muy similares a cantos y danzas españoles en donde se mezclan alternadamente compases binarios y ternarios. Por lo general, los textos de la caña-canción aluden a las fiestas regionales del Tolima y el Huila en donde se recrean las costumbres relacionadas con los trapiches y las formas de sentir y pensar de sus gentes. Algunos de los instrumentos más utilizados son el tiple, la guitarra, la voz, el ciempiés o carángano y la tambora.

EL CURRULAO: Es un ritmo de origen negro oriundo de la zona centro sur de la costa pacífica colombiana. Se cultiva en veredas aledañas a Buenaventura, Guapi y Barbacoas. Combina métricas binarias y ternarias de 6/8 y 3/4 y su organología básica está conformada por bombos, cununos, guasá y marimba de chonta. Su carácter es festivo y se canta con voces masculinas y femeninas que se alternan con cantos en modo responsorial.

EL PORRO: Es un ritmo musical alegre y festivo de la región caribe colombiana, tradicional en los departamentos de Córdoba , Bolívar y Atlántico. Se ejecuta en compás de 2/2

LA CUMBIA: Es un ritmo cadencioso que combina la melodía indígena de origen modal con la gran fuerza rítmica del negro. En la cumbia tradicional, se toca y se baila al son del tambor *alegre*, la tambora, el llamador, las gaitas macho y hembra, la guacharaca, la maraca y la flauta de millo. Su ritmo es binario y se escribe en compás partido.

EL PASEO VALLENATO: El vallenato tiene su origen en la tradición de los juglares y trovadores que recorrían los departamentos del Magdalena, Cesar, Bolívar y Sucre. Su organología básica estuvo constituida por algún cordófono o la voz misma, que ejecutaban la melodía y por la caja y la guacharaca que marcaban el ritmo *ostinato* característico. En el vallenato moderno, se incluye el acordeón, proveniente del mundo germánico (allá se usaba para acompañar las melodías más simples con base en sólo dos acordes, I y V) y otros instrumentos como el bajo eléctrico, congas, timbales y otras percusiones. Uno de sus grandes representantes es Rafael Escalona. El vallenato tiene varias variantes como son el paseo, el merengue, la puya, el son y la tambora. El paseo vallenato tiene una métrica de 4/4 y sus textos se basan en historias y relatos del pueblo.

EL JOROPO: Es el aire musical más representativo de los llanos de Colombia y Venezuela, que combina el canto, el baile y el contrapunteo. En el género joropo, existen muchas variantes denominadas golpes y sus diferencias se dan de acuerdo con la combinación de la melodía con las acentuaciones y cambios armónicos instrumentales. Por esta razón, encontramos los golpes de gaván, pajarillo, el seis por corrido, derecho y *numerao*. Existe otro golpe llamado pasaje, algo semejante al pasillo andino, que no se baila y es tipo de joropo más lento destinado al canto, casi siempre acompañado con el arpa llanera. El gaván se da en modo mayor o menor con una estructura armónica fija con I-V. En el caso del pajarillo, su estructura armónica es i-iv-V-V₇.

9. APORTES ESPERADOS

Brindar a las instituciones musicales de educación superior colombianas un manual de armonía práctica que sirva de laboratorio de aprendizaje de los conceptos abordados en los niveles I y II de un curso regular de armonía de nivel universitario.

Fortalecer la cátedra de piano complementario en sus niveles I, II, III, IV, especialmente en los temas de desarrollo armónico y melódico, transposición, análisis y desarrollo de la improvisación en sus variadas formas idiomáticas de acompañamientos en diferentes géneros musicales eruditos y populares

Mostrar la importancia de la improvisación a lo largo de la historia de la música y su pertinencia y aún necesidad, para que sea incluido en los programas musicales actuales de las instituciones universitarias del país

Preparar una ponencia y redactar un artículo relacionado con los temas de la enseñanza de la armonía a través del teclado, nuevos enfoques del piano complementario y la creatividad musical.

10. RECURSOS

TALENTO HUMANO

Magister: Gustavo Adolfo Yepes Londoño.

Equipo Interdisciplinario de piano y teclado funcional Universidad de Antioquia

Arnaldo García G, Sergio Alejandro Duque, Luz Marley Cano R, Jorge López, Keny Fuertes P.

MATERIALES

Equipos técnicos

Computador, papelería, impresora

Software de Finale

Partituras digitales IMSLP/ Petrucci,

Revista y publicaciones digitales Jastor

Plataformas Virtuales You Tube

Institucionales

Biblioteca de la Universidad Eafit

Biblioteca de la Universidad de Antioquia

Biblioteca Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia

11. BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ G. Cristina. (2007). *La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Documento online consultado en Marzo de 2012 en: <http://es.scribd.com/doc/44501312/Historia-de-La-Improvisacion>
- ALONSO.Chefa. (2008) *Improvisación libre: La composición en movimiento*. España: Dos acordes.
- ALDWELL, Edward y SCHACHTER, Carl.(1989). *Harmony and voice leading*, Estados Unidos : Harcourt Brace.
- APELLÁNIZ, Esperanza.(2002). *Segundo congreso del IEM*. Documento online consultado el 2 de Febrero de 2011 en: <http://iem2.es/wpcontent/uploads>
- BARTÓK, Béla.(1981). *Escritos sobre música popular*. México: siglo XXI editores.
- BENWARD, Bruce. (1977). *Music in Theory and Practice*. Vol. 1. W. C. Brown.
- BLAS PÉREZ, Joaquín. (2012) *La improvisación musical como experiencia corporeizada, una reformulación del modelo de estudio*. Universidad Nacional de La Plata. Argentina En: Revista A contratiempo N°20. Consultada 19 de Enero de 2013 en <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co>
- BRAVO HENAO, Esteban. (2009). La enseñanza en grupo del piano para estudiantes de otras especialidades musicales. Consultado en junio de 2014 de <http://www.bdigital.unal.edu.co/2460/1/392509.2009.pdf>
- BRINGS,Allen. BURKHART, Charles. KAMIEN, Roger.KRAFT, Leo. PERSHINGDora. (1979). *New Approach to Keyboard Harmony*.(3.ed). New

York: W. W.Norton. En Wildman, Joan M. A Re-Evaluation of Keyboard Harmony, (págs 112-119)

CALDWELL, John. (1991). *La música medieval*. Madrid: Alianza Música.

CATTIN, Giulio. (1987). *Historia de la música 2*. Madrid: Turner música.

CANO, María José. (2007). *Tocar el piano mecánicamente es un absurdo, afirma Arcadi Volodos*. El correo digital cultura. Consultado el 8 de Diciembre de 2012 en correo.com/vizcaya /20071001/cultura/tocar-piano-mecanicamente-absurdo-20071001.html

CZERNY, Carl. (1829). *Systematische Antleitung zum Fantasieren auf dem Pianofort*. (op. 200) Viena. trad.ingl. Edit. Mitchell. Nueva York (1983). En C Alcalá. *La improvisación en la historia de la música y de la educación*, p (231)

DALCROZE, Jaques y ROTHWELL F. (1932) *Rhythmics and Pianoforte Improvisation*. Oxford University Press. Music & Letters, Vol. 13, No. 4, p. 371 Consultad en el mes de Octubre de 2011 en: <http://www.jstor.org/stable/728261>

DART, Thurston. (2002). *La interpretación de la música*. Madrid: A machado libros.

DICKINSON, Peter. *Improvisation 1*. (1964). The Musical Times, Vol. 105, No. 1454 (p,294). The musical times publications Ltd. Jstor.org. Consultado en el mes de octubre de 2011 en: <http://www.jstor.org/stable/949398> .

DONNINGTON, Robert. (1974). *The Interpretation of Early Music*. Nueva York: St. Martin's Press. En Alcalá, C, *La improvisación en la historia de la música y de la educación* (2007, p 188)

DOWNS, Philip G. (1998). *La Música Clásica: La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, S.A.

DUTTO, Susana. (2007) Primer congreso Latinoamericano de formación académica en música popular: *El desarrollo del oído armónico a partir de la enseñanza de patrones armónicos presentes en la música popular*. Argentina :Universidad de Villa María. Documento online Consultado en el mes de febrero de 2013 en:

<http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/Ponencias/Cap%C3%A1Dtulo%20I%20N%C2%B05%20Susana%20Dutto.pdf>

ECHEVERRI, Héctor H. (2006). *Consideraciones acerca de la escritura del bambuco y paráfrasis de seis bambucos de Pedro Morales Pino*. CD. Trabajo monográfico (esp en artes). Medellín Universidad de Antioquia. Facultad de Artes.

FERAND, Ernest T. (1966).Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: A Survey of Sources. In *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. Nueva York: ed. Jan La Rue. W.W. Norton. En Alcalá, Cristina. La improvisación en la historia de la música y de la educación (2007, p 131)

FRANCO DUQUE, Luis Fernando.(2005).*Música andina occidental entre pasillos y bambucos*. Cartilla de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de Cultura.

FRIEDLÄNDER, L. (1947). *La Música. (Cap. IX) La sociedad romana*. México: Ed. F.C.E. En Alcalá, Cristina.La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años.(2007, p 67-68)

FUBINI, Enrico.(2002) *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*.Madrid: Alianza editorial,S.A.

GROUT, Donald y PALISCA, Claude. (1997) *Historia de la Música occidental*, 1. Madrid: Alianza Música.

HAMILTON, Edith y CAIRNS, Huntington. (1961). *The Collected Dialogues of Platon*. Nueva York: Pantheon Books. En Alcalá, Cristina. La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años. (2007, p 63)

HARRISON, Francis L. (1963) *Music in Medieval Britain: Studies in the history of music*. London: Routledge and Paul. En Alcalá, Cristina. La improvisación en la historia de la música y de la educación (2007, p 107)

HENAO, Antonio. et al. (2003). *Piano complementario 1*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.

_____ (2004). *Piano complementario 2*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.

_____ (2004). *Piano complementario 3*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.

_____ (2006). *Piano complementario 4*. Cali: Fondo Editorial Universidad del Valle.

HEMSY DE GAINZA, Violeta. (1983). *La improvisación musical*. Argentina: Ricordi Americana.

_____ (1976). Método para piano. Tomo I, II, III. Argentina: Barry Editorial.

HIGUERA, Gotzone. (2004). *Procedimientos creativos para piano complementario en el grado superior*. Revista de Psicodidáctica, número 17 Universidad del

País Vasco. España: Vitoria-Gazteiz,.Consultado en el mes de Noviembre de 2012 en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17501712>

HILL, John Walter.(2008) *La música barroca*. Madrid. Akal

HOPPIN, Richard H. (2000) *La Música Medieval*. Madrid: Akal Música

HUMMEL, Johann, N. (1828). *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum piano-Forte-Spiel*.Viena: 2/1838, trad. Inglesa 1829. Citado por Alcalá, p.233

JOHNSON L, Philip N.(2002).*How Jazz musicians Improvise*. Music perception, Vol 19, N°3, págs.415-442

KERNFELD, Barry. (1995). *What to listen for in jazz*. EE.UU. Yale University Press.

LANCASTER, E.L y RENFROW, Kenon D.(2004). *Alfred's piano group for adults.Book 1*.

LAVISTA, Mario. (1973). *El proceso creador en la improvisación musical*. En: Boletín casa de las Américas. Cuba. N°41, págs, 2-7.

LONDOÑO, María E.et al. (1994). *A los Niños de todas las edades, modulo I*. Medellín: Universidad de Antioquia, Grupo de Valores Musicales Regionales.

MARTÍNEZ, Fabio.(2009). *Czerny aplicado a la música colombiana: piano complementario*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

MARSALIS, Wynton. (1997). Entrevista. Sin más datos

MICHELS, Ulrich. (1997). Atlas de la música, I y II. Madrid: Alianza Editorial.

MOLINA, Emilio. (2013). *La improvisación como sistema pedagógico*. Documento online consultado en enero de 2013 en:<http://iem2.es/sistema-pedagogico/aplicaciones-pedagogicas/piano-complementario/>

MOLINA, Emilio.(1990) *Improvisación al piano I*. España: Real Musical.

- _____ Improvisación en el lenguaje musical. España: Real Musical. 1995
- _____ (1994).El piano: Improvisación y acompañamiento 1. España: Real Musical.
- _____ (1995).El piano: Improvisación y acompañamiento 2. España: Real Musical.
- _____ (1995).El piano: Improvisación y acompañamiento 3. España: Real Musical.
- _____ (1996).Piano complementario1.*Un nuevo modo de acercarse al piano.* España: Real Musical.
- _____ (1996). *La improvisación: Nueva metodología de la enseñanza musical.* En: Op. XXI, Revista Iberoamericana de Pedagogía Musical. Madrid. Vol 1 (Sep-Dic.); p 20-23.
- _____ (2005).Piano complementario 2. *Un nuevo modo de acercarse al piano.* España: Real Musical.
- _____ (1999). Piano complementario 4. *Un nuevo modo de acercarse al piano.*Vol.2. España: Real Musical.
- MONTALVO L, Lizeth y PÉREZ S, Javier. (2006). *Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana.* Bogotá (Sic) Editorial Ltda.
- MOORMAN, Christine y MINER Anne S. (1998) *Organizational Improvisation and Organizational Memory.* The Academy of Management Review, Vol. 23, No. 4. pp. 698-723. Consultado en el mes de Octubre de 2011 en: <http://www.jstor.org/stable/259058>
- MORRIS, R.O. (1960). *Figured harmony at the keyboard.* Estados Unidos: Oxford University Press,
- NARDIS, Camilo. (1956). *Curso de armonía.* Argentina : Ricordi Americana.

NETTL, Bruno. (1974). *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*. En *The Musical Quarterly* Vol 60, N°1. Págs 1-19.Oxford University Press.Consultado en el mes de Octubre de 2011 en: <http://www.jstor.org/stable/741663> .

NETTL, Bruno. (2001). *Improvisation Concepts and practices*. En Sadie, Stanley. Tyrrell, J. (Eds.).(pp.95-98).*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tm. XII (29 vols).Londres: Macmillan PublishersLimited (1980).Citado por Alcalá. (p 29)

NEUMANN, Frederick.(1983).*Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music*.Princeton, Nueva Jersey. Citado por Alcalá (2007).p 175

NETT, B y RUSSEI, M. (2004). *En el transcurso de la interpretación*. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. Madrid: Akal. Citado por Blas Pérez. (2012).

ORTEGA, Juan Carlos. (2012). *La improvisación en la música contemporánea*. Espacio Sonoro nº 27.Consultada en el mesde Febrero de 2013 en:<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/06/La-Improvisaci%C3%B3n.pdf>

PAYNTER,J. (1997).*La música es un suceso que hay que entenderlo como un todo*. En *Música, Arte y Proceso* N°3. Entrevista. Consultado en el mes de Octubre de 2012 en: <http://www.agruparte.com/imgx/words/Revista%20MAP%203.pdf>

PRESSING, J. (1988) *Improvisation: methods and models*. En Blas Pérez, La improvisación musical como experiencia corporeizada.(2012,p,4)

REESE, Gustave.(1989) *La Música en la Edad Media*. Madrid: AlianzaMúsica.

- REY MARIÑO, Jesús A. (2009.). *De negros y blancos en blancas y negras*. Bogotá: Min cultura.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel.(2011). *Harmony in context*. Nueva York : McGraw-Hill.
- ROBERTSON, Alec y STEVENS Denis.(1995). *Historia general de la música I: De las formas antiguas a la polifonía*. Madrid:Istmo
- ROJAS HERNÁNDEZ, C y DÍAZ GIL, C. (1999) *Método de formación musical a partir de músicas llaneras*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- ROMERO, Lácides. (2001). *Introducción a la música colombiana: Ritmos de la región andina y llanera*. Derechos reservados,
- _____ (2004). *Teclado armónico*. Derechos reservados
- ROSEN, Charles. (1986). *El Estilo Clásico Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza música.
- SALAZAR, Adolfo. (1989). *La Música en la Sociedad Europea III*. Madrid: Alianza música.
- SARATH, Edward. (2010) *Music theory thought improvisation: A New Approach to Musicianship Training*. New York: Taylor& Francis.
- _____ (1996). *A New Look at Improvisation*. Journal of Music Theory, Vol. 40, No. 1, pp. 1-38. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music.Consultado en el mes de Octubre de 2011 en:<http://www.jstor.org/stable/843921>
- SCHOENBERG, Arnold. (1990). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- SCHOLLES, Percy A (1964). *Diccionario Oxford de la Música*, Tm II

SCHULLER, Gunther. Citado por Jerry Coker en el prefacio de *Improvisando en Jazz*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru.1982.

SLOBODA, John A. (2001). *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. England: Oxford University Press.

STRAVINSKY, Igor. (2005). *Crónicas de mi vida*.Barcelona: Alba

_____ (1977).*Poética Musical*. Madrid. Ed. Taurus.

VALENCIA, Victoriano. (2004). *Pitos y tambores*.Plan de música para la convivencia. Bogotá: Ministerio de Cultura

WAYNE, Leopold (2012). Discover improvisation! *The American Organist*, 46(3), 50-53.

WILDMAN, Joan M.(1982). *A Re-Evaluation of Keyboard Harmony*. College Music Symposium, Vol. 22, No. 2 (Fall), pp. 112-119.College Music Society Stable. Consultado 10 de noviembre de 2012 en <http://www.jstor.org/stable/40375188>

YEPES, Gustavo. (2001). *Acerca de la armonía funcional en la música tonal*. Artes la revista, Vol1, pp 45-59. Medellín: Universidad de Antioquia.

_____ (2011). Cuadernos de investigación 87. *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

NETGRAFÍA

http://web.educastur.princast.es/cons/congijon/pdf/curso_2010.Conservatorio,Gijón .(2009-10).*Programación docente de piano complementario*. Documento online consultado en el mes de Marzo de 2012.

<http://lema.rae.es/drae/?val=improvisaci%c3%b2n>.Diccionario de la real lengua española. (2013). Consultado el 30 de julio de 2013.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Trovadores>. Los trovadores. Consultado en mayo de 2012.

http://en.wikipedia.org/wiki/MMCP_%E2%80%93_Manhattanville_Music_Curriculum_Project.Manhattanville Music Curriculum Project.MMCP. Consultado en mayo de 2012.

<http://iem2.es/sistema-pedagogico/IEM>.(2012). Consultado en junio de 2013

http://es.wikipedia.org/wiki/Steve_Reich#cite_note-2. Reich, Steve. (2000). *We tore the wall down*. Entrevista con Jakob Buhre. Planet Interview. Consultado en el mes de Julio de 2013.

http://es.wikipedia.org/wiki/Improvisaci%C3%B3n_musical#cite_ref-1.Rzewski, Frederic (1968).*Entrevista a Steve Lacy*. Consultado el 13 de julio de 2013.

VIDEOS

<http://www.youtube.com/watch?v=wkFdAigjmLA>

<http://www.youtube.com/watch?v=Zlp4RqHgoOU>

<http://www.youtube.com/watch?v=N4BOzusWiwE>

http://www.youtube.com/watch?v=sZSPBk_TGal

<http://www.youtube.com/watch?v=un0ltjMpt3Y>

<http://www.youtube.com/watch?v=ewojpi6a6Do>

http://www.youtube.com/watch?v=JUfZeag_28g

<http://www.youtube.com/watch?v=dKuMhLtS6HQ>