



**TENDIENDO PUENTES: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL PIANO A LA
ARMONÍA DEL JAZZ Y LAS MÚSICAS POPULARES PARTIENDO DE LA
FORMACIÓN CLÁSICA**

Requisito para optar al título

MAESTRÍA EN EDUCACION MUSICAL

FACULTAD DE ARTES

2016

Juan David Salazar Bovea

Directora: Ana Cristina González Correa

TABLA DE CONTENIDOS

Problema	4
Justificación.....	5
Objetivo principal.....	6
Objetivos secundarios	6
Marco teórico	7
Algunas maneras de disposición de los acordes en el teclado	8
Una nota en mano izquierda, tres notas en mano derecha.....	8
Dos notas en mano derecha, dos notas en mano izquierda.....	9
En el estudio del contrapunto.....	9
En otro tipo de estéticas	10
Poliacordes	11
Disposición por cuartas	11
Acordes por segundas.....	12
Acordes en bloque.....	13
Four way close.....	13
Disposición “Shearing”	15
El drop 2	15
El drop 3	16
Conducción de voces.....	16
Agregaciones.....	18
La novena	18
La novena alterada	19
Novena bemol	20
Novena sostenida.....	20
Ubicación de la novena en el teclado	22
La once	24
La once alterada	24
Once sostenida.....	25
Once bemol	25
La trece	26
La trece alterada.....	27

Trece bemol.....	28
Trece sostenida.....	28
Desarrollo del trabajo.....	29
Proceso hacia el proyecto de video – tutoriales.	30
Libretos de tutoriales.....	32
Tutorial uno. Disposición de los acordes con séptima en el piano con las dos manos.....	32
Tutorial dos. Disposición de los acordes con novena en el piano	37
Tutorial tres. Disposición de los acordes con once y suspendido cuatro en el piano	40
Tutorial cuatro. Disposición de los acordes con trece y acordes con sexta en el piano	42
Tutorial cinco. Disposición de los acordes con séptima en el piano, utilizando únicamente la mano izquierda	45
Tutorial seis. Adicionando agregaciones a los acordes con séptima en el piano únicamente con la mano izquierda.....	49
Tutorial siete. Combinación de agregaciones: dos notas en la mano izquierda, dos notas en la mano derecha.....	51
Tutorial ocho. Poliacordes.....	54
La cartilla.....	57
Introducción de la cartilla.....	57
Sobre los audios complementarios.....	82
Cómo se llega a este trabajo.....	82
La propuesta	83
Observaciones y resultados	85
Conclusiones	89
Anexos	90
Último syllabus del contenido desarrollado para la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia.....	90
Tabla de figuras.....	105
Bibliografía	108

Problema

Vivimos en un mundo globalizado. Es un mundo donde las comunicaciones viajan de manera casi instantánea y donde la tecnología y las redes de comunicación están presentes en los principales centros urbanos mundiales. En la actualidad podemos acceder a pensamientos, ideas, filosofías y conocer sucesos que ocurren en la antípoda de nuestro lugar de residencia de manera casi instantánea. Hoy podemos observar una clase magistral realizada en un conservatorio en Estados Unidos en tiempo real. También es posible tener contacto con personas que habitan en lugares remotos, dialogar con ellas, compartir saberes. Y precisamente ese compartir de saberes permite que podamos conocer muchas manifestaciones artísticas gestadas en zonas muy apartadas del globo y así mismo, dar a conocer las nuestras.

Esa realidad ha logrado que la oferta y demanda artísticas sean inmensas. En nuestro país la proliferación de los festivales al parque, la cartelera de conciertos y muestras musicales en las diferentes salas, encuentros artísticos patrocinados por entidades públicas y privadas, son una muestra de ello y mantienen un dinamismo cultural en el ámbito metropolitano muy significativo. En Bogotá, por ejemplo, encontramos festivales de rock, jazz, rap, ópera, flamenco, reggae, músicas tradicionales, entre otros, que se ofrecen durante todo el año.

La academia no debe estar al margen de esta realidad y por eso debe ofrecer a sus estudiantes herramientas útiles dentro del vasto entorno cultural y musical en el que vivimos. Debe lograr que sus alumnos aprendan a reconocer y valorar ese sinnúmero de saberes que coexisten. Como lo menciona el maestro Lácides Romero comentando sobre la enseñanza del piano complementario. “Estamos viviendo una época de cambios y transformaciones vertiginosas, y la pedagogía musical debe ofrecer al estudiante herramientas útiles para que se desempeñe profesionalmente hoy (no en el Siglo XVIII). En la enseñanza del

piano complementario se continúan usando métodos que no consultan la estética musical actual. La estética no es estática, está en constante evolución. Cada época tiene su estética propia que la caracteriza” (p.2)

En Colombia, tenemos instituciones de educación superior cuyo objeto de estudio se enfoca en su mayoría en la música clásica¹, donde la única posibilidad de grado es lograr interpretar un concierto de Beethoven o Mozart. También podemos ver que en los últimos años el estudio del jazz como programa curricular se ha abierto campo y ha logrado estar presente en algunas universidades. Pocas veces vemos estudiantes de jazz realizando el montaje de una obra clásica, así como no es usual ver un estudiante clásico realizando el montaje de un standard del Real Book. Los contenidos estudiados en el ámbito clásico difieren a los abordados por un estudiante de jazz, muchas veces en la forma de observar un mismo concepto o porque las teorías tienen enfoques diferentes. Muchas veces esos conceptos se quedan estáticos en uno de los dos enfoques y no se estudian transversalidades entre ellos.

Justificación

Teniendo como punto de partida estos dos escenarios de enseñanza musical, se pretende trazar puentes que logren comunicar desde el lado clásico herramientas utilizadas en el estudio del jazz y las músicas populares² y aplicarlo a las asignaturas existentes de teclado, donde se pueda integrar el estudio de algunos contenidos armónicos utilizados por las músicas populares y el jazz, teniendo como base el estudio de la armonía clásica.

¹ La palabra clásica (o) se refiere a la música centro – europea de los siglos XVIII, XIX y XX estudiada en la mayoría de instituciones de educación superior del país.

² Durante todo este trabajo, la expresión “músicas populares” se referirá a músicas populares y urbanas que han adoptado en su lenguaje elementos del jazz como boleros, baladas, pasillos, latin, etc.

Objetivo principal

Consolidar un material pedagógico pertinente que contribuya a desarrollar un contenido armónico que le permita a los estudiantes de música clásica acercarse al lenguaje del jazz y las músicas populares y que complemente los contenidos existentes de las asignaturas de armonía al teclado de cualquier programa de estudios musicales en nuestro país.

Objetivos secundarios

- Conocer algunas diferencias y similitudes entre el tratamiento armónico utilizado en la armonía clásica y la armonía utilizada en las músicas populares y jazz.
- Conocer las principales formas de disposición de los acordes utilizados en el piano en el jazz y algunas músicas populares.
- Conocer las tensiones y sus posibles maneras de disposición en los acordes.
- Aplicar con fluidez este contenido en un repertorio de libre escogencia.

Marco teórico

Cuando se habla de acordes y estructuras verticales, se está hablando de simultaneidad de sonidos. Este conjunto de notas se puede disponer de varias maneras en el teclado y esto proporciona una variedad en la sonoridad de un mismo acorde. No es lo mismo percibir una estructura construida por una disposición interválica por segundas a otra que se puede disponer por intervalos cuartales, así como también la sonoridad varía cuando se utiliza una densidad sonora de cuatro notas a cuando se utilizan seis o siete sonidos simultáneamente. Muchos pianistas tienen su forma característica de disponer los acordes en el teclado, por ello algunas de las disposiciones se les suele conocer con su nombre. La disposición conocida como “Shearing” se debe a la manera como el pianista londinense George Shearing, manejaba la melodía armonizando cada nota con una disposición del acorde en cuestión o la disposición de Kenny Barron que consiste en la utilización de intervalos de quinta. Muchas veces estos nombres se los han proporcionado los teóricos para describir alguna manera de disponer las voces de los acordes en el piano. Algunas de estas formas de disponer los sonidos de un mismo acorde son ampliamente tratadas en algunas publicaciones que tratan este tema en particular (como los libros de Jim McNeely y Mark Levine entre otros autores) donde se ilustra con detalle las disposiciones más utilizadas entre algunos pianistas destacados de jazz.

A continuación, se describirán algunas de las formas de disposición de los acordes en el teclado mayormente utilizadas.

Algunas maneras de disposición de los acordes en el teclado

Una nota en mano izquierda, tres notas en mano derecha

Es una de las disposiciones de voces más utilizadas tanto en el tratamiento armónico de la música académica como en muchas músicas populares. Generalmente la mano derecha presenta disposiciones cerradas de triada y en muchas ocasiones es frecuente encontrar el bajo duplicado a la octava. Cuando trabajamos con triadas es necesaria la duplicación de una de las notas (que por lo general aparecerá en el bajo), mientras que cuando se tratan acordes con séptima no es necesaria ninguna duplicación. Cuando utilizamos alguna agregación encontraremos, en la mayoría de los casos, *notas guía*³ junto con la agregación correspondiente.



fig. 1. Duplicación de la fundamental en el bajo



fig. 2. *Notas guía* mas agregación en mano derecha

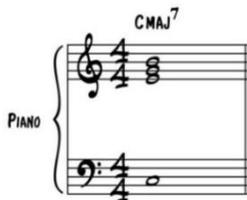


fig. 3. Acorde con séptima: triada en disposición cerrada en mano derecha y bajo en mano izquierda

³ Se refiere a la tercera y a la séptima del acorde

En la armonía enseñada tradicionalmente, la disposición más utilizada suele ser tres notas en mano derecha (en disposición cerrada) y una nota en mano izquierda, (que es la que proporciona la inversión al acorde). En encadenamiento de la progresión armónica tiene algunas particularidades que examinaremos posteriormente.

Dos notas en mano derecha, dos notas en mano izquierda

En el estudio del contrapunto

Esta es una de las distribuciones de voces más común en el estudio del contrapunto centro – europeo del siglo XVIII. Generalmente se piensa como una reducción al piano de la armonía vocal tradicional con su escritura a cuatro partes: bajo, tenor, contralto y soprano. Aquí, es indispensable tener en cuenta la dirección de las plicas, ya que es la que nos indica exactamente cuál es el movimiento independiente de cada una de las voces.

De esa manera encontramos las voces representadas de la siguiente manera:



fig. 4. Escritura coral para piano

Aquí podemos observar claramente el desplazamiento ocurrido en cada una de las voces: el bajo (representado en el pentagrama inferior con la plica hacia abajo) se mueve de *La* a *Sol sostenido*, el tenor (representado en el pentagrama inferior con la plica hacia arriba) se mueve desde el *Do central* hacia un *Si*, la contralto (representada en el pentagrama superior con la plica para abajo) muestra que no sufrió movimiento alguno y la soprano (representada en el pentagrama superior con la plica hacia arriba) tuvo un movimiento ascendente de segunda mayor desde un *La* hasta un *Si*. De esta manera la escritura nos indica con toda la claridad el

movimiento contrapuntístico de las voces. En el siguiente ejemplo veremos un fragmento de una reducción al piano de uno de los corales de Johann Sebastián Bach:



fig. 5. Johann Sebastián Bach “Alle menschen müssen sterben”, bwv 262

En el ejemplo anterior vemos claramente una escritura contrapuntística a cuatro partes, donde podemos observar el movimiento horizontal de cada una de las voces.

En otro tipo de estéticas

Este tipo de disposición de voces está muy presente en las escuelas de jazz y también es aplicable a otras músicas populares.

El principio se basa en la colocación de notas guía del acorde en la mano izquierda y notas del acorde y/o tensiones disponibles en la mano derecha. Es interesante notar la fundamental del acorde casi siempre se omite, aunque puede estar presente (por lo general en la mano derecha)



fig. 6. Notas guía en la mano izquierda, dos agregaciones en mano derecha

Aquí vemos las *notas guía* del acorde de Do siete en la mano izquierda (*Mi* y *Si bemol*), mientras la mano derecha enriquece el acorde con dos tensiones disponibles: *Fa sostenido* (once ascendida) y *Re* (novena natural)

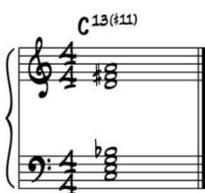
Poliacordes

La disposición de voces de poliacorde se refiere a dos acordes (generalmente triadas) que se superponen. Uno es tocado en mano derecha y otro en mano izquierda. La resultante suele ser un acorde con agregaciones. En el siguiente ejemplo podemos observar la triada de Do siete tocada en la mano izquierda superpuesta con la triada de Re mayor en la mano derecha. La resultante es una acorde de Do siete con novena, once ascendida y trece.

Esta disposición de voces es muy utilizada entre los pianistas de jazz.

Triada de Re mayor

Acorde de Do siete



PIANO

fig. 7. Poliacorde

Disposición por cuartas

Encontrada en lenguajes académicos un poco más contemporáneos. La exploración tímbrica de los acordes por cuartas fue explorada por compositores como Claude Debussy. En el siguiente ejemplo encontramos una progresión de acordes por cuartas.

PROFONDEMENT CALME (DANS UNE BRUME DOUCEMENT SONORE)



PIANO

fig. 8. Claude Debussy. Preludio para piano número 10: *La catedral sumergida* libro primero.

Aquí vemos un movimiento de bloque de cuartas en la mano izquierda que se mueven ascendentemente. En este caso solo vemos cuartas justas en la mano izquierda, que son reproducidas una octava arriba en la mano derecha.

Esta técnica de disposición de voces por lo general se utiliza sobreponiendo dos o tres cuartas anotando que no deben todas justas. En el siguiente ejemplo vemos el acorde de Sol trece que en disposición cuartal, donde encontramos cuartas aumentadas (*Fa* y *Si* de la mano izquierda, *Mi* y *La sostenido* en mano derecha), una cuarta justa (*Si* y *Mi* entre mano derecha e izquierda) y una cuarta disminuida (*La sostenido* y *Re* en la mano derecha) Este tipo de disposiciones son encontradas con frecuencia en muchos intérpretes del piano jazz como McCoy Tyner, los hermanos Bud y Ritchie Powell, Kenny Barron, Bill Evans, entre otros. (Levine, *The Jazz Piano Book*, 1989)

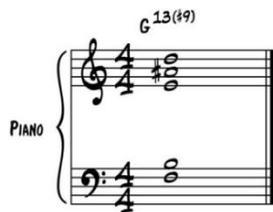


fig. 9. Acorde por cuartas

Acordes por segundas

También son llamados *clusters* (racimo) y son disposiciones de segunda mayor o segunda menor. En el siguiente ejemplo encontramos un ejemplo de utilización de dos segundas mayores dentro de un acorde (aunque también posee otro tipo de interválica) en un lenguaje más académico.



fig. 10. Igor Stravinski, suite italiana para violín y piano, *finale*.

El siguiente acorde es una disposición mayormente utilizado por los pianistas de jazz y pop. Vemos un acorde de Re menor con novena y once naturales. En este caso encontramos una tercera mayor entre la séptima del acorde *Do* y la novena *Mi* y segundas mayores y menores en las otras voces.



fig. 11. acorde de Re menor once en *cluster*

Acordes en bloque

La disposición de acordes en bloque es muy interesante ya que combina melodía y acorde al mismo tiempo. Fue ampliamente utilizada por pianistas como Red Garland, George Shearing, Bill Evans, Kenny Barron, entre otros. No existe una única manera de lograr este tipo de disposiciones, pero nos centraremos aquí en examinar las básicas: el *four-way close* y el *Drop*.

Four way close

En una técnica que está basada en la utilización de cuatro voces en posición cerrada (casi siempre tocada en mano derecha). La línea melódica estará ubicada en la voz superior y desde allí, se completará descendentemente y en disposición cerrada con las notas del acorde.

Veamos cómo es el procedimiento:

Tenemos la siguiente melodía. El primer compás es armonizado con el acorde de Re menor siete y el segundo con el acorde de la menor siete.



fig. 12 Melodía sin armonizar

Ahora manteniendo esa melodía en la voz superior, armonizaremos descendentemente para completar el acorde con las notas faltantes.

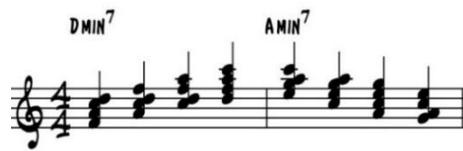


fig. 13. Melodía armonizada con notas del acorde

Ahora, si añadimos notas de paso o notas extrañas, tendremos notas que pertenecen al acorde y otras que no. (R: nota real; EX nota extraña)



fig. 14. Notas extrañas y reales de cada acorde

Las notas que no pertenecen al acorde, serán armonizadas de la misma manera con un acorde disminuido siete. Tenemos como resultado final:

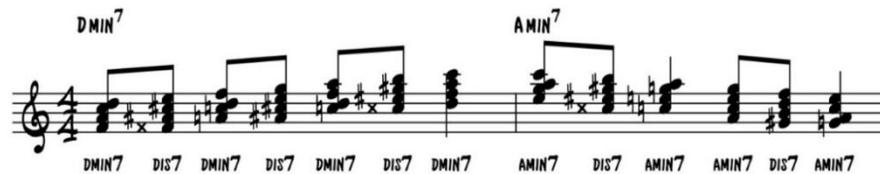


fig. 15. Armonización final en *four way close*

Disposición “Shearing”

La duplicación (a la octava) de la melodía. (Generalmente tocada en mano izquierda).

fig. 16. Doblando la melodía en la voz inferior

Uno de los mayores exponentes de esta técnica fue el pianista George Shearing quien la popularizó entre los años 1940 y 1950.

El drop 2

El drop 2 es quizás la variante más conocida entre los pianistas de jazz. El procedimiento consiste en identificar la segunda nota superior del acorde (después de haber realizado el procedimiento de *four – way close*) y moverla octava abajo. En este caso el *Do* se moverá una octava abajo.

fig. 17. Bajando la segunda nota una octava (Do una octava abajo)

A continuación, veremos la técnica *drop 2* aplicada en nuestra melodía inicial.

fig. 18. Melodía armonizada utilizando *Drop 2*

El drop 3

Al igual que el *drop 2*, el *drop 3* consiste en mover una de las notas octava abajo. En este caso moveremos la tercera nota superior del acorde, en lugar de mover la segunda como en el *drop 2*.



fig. 19. Bajando la tercera nota una octava (*La* una octava abajo)

Entonces la nuestra melodía original armonizada con el *drop 3* quedaría:

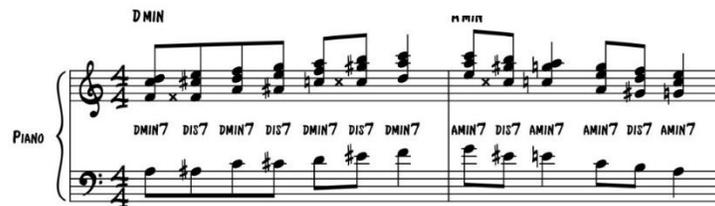


fig. 20. Melodía armonizada con *Drop 3*

Conducción de voces

Para realizar un enlace suave entre acordes, se tendrán en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Identificar si existen notas en común entre los dos acordes a enlazar, de ser así se mantendrán en la misma voz.
- Las notas que no sean comunes, se moverán hacia la nota más cercana posible del siguiente acorde.



fig. 21. Movimiento cercano de las voces de los acordes de Do mayor y Fa mayor

En este ejemplo vemos que la nota común entre los dos acordes es *Do* y está ubicada en la voz superior (soprano), por lo tanto, la mantendremos en la misma posición. Las demás voces se mueven utilizando en movimiento más cercano posible. En este caso particular la nota *Sol* del primer acorde se mueve hacia la nota *La* del segundo acorde y la nota *Mi* del primer acorde se desplaza ascendentemente hacia el *Fa* del segundo acorde.

Estas dos recomendaciones generales de enlace pueden aplicarse también a los otros tipos de distribución de voces en el piano.



fig. 22. Dos notas en la mano derecha, dos notas en la mano izquierda

En este caso vemos que el *Mi* y el *Sol* son notas comunes para ambos acordes por lo tanto se mantendrán en la misma posición. Las otras notas se mueven hacia las notas más cercanas del siguiente acorde.

En este caso *Poliacordes*, vemos el mismo caso. Únicamente la nota *Mi* es común a los dos acordes (como en los casos anteriores la mantenemos) y las otras voces se dirigen hacia los sonidos más cercanos del siguiente acorde.

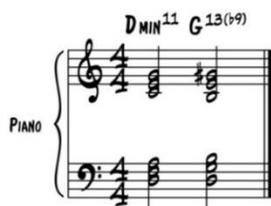


fig. 23. Conducción de voces en poliacordes.

Agregaciones

El uso de agregaciones en los acordes genera diferentes sonoridades. Son construidas manteniendo el mismo principio de sobreponer terceras. De esa manera se puede encontrar la novena sobreponiendo una tercera sobre la séptima; la once se encuentra sobreponiendo una tercera sobre la novena y la trece se encuentra sobreponiendo una tercera sobre la once. Aquí se termina el ciclo ya que si se sobrepone una tercera sobre la trece se llegaría nuevamente a la fundamental dos octavas arriba. Se pueden utilizar varias agregaciones, lo que aumenta las posibilidades sonoras debido a las combinaciones posibles que se pueden lograr en un mismo acorde.

Para la utilización de las tensiones se debe tener en cuenta el tipo de acorde que se está trabajando pues no todos los acordes soportan todas las tensiones. Si es un acorde que funciona como una estructura estable (tónicas y subdominantes) es importante tener en cuenta que la tensión no vaya a modificar el grado de estabilidad. Esta consideración se debe tener en cuenta en acordes mayores con séptima mayor, menores con séptima mayor, menores con séptima menor y semidisminuidos. Los acordes con mayores con séptima menor, por la presencia del tritono que les proporciona inestabilidad, soportan cualquier tensión natural o alterada y no cambiará su naturaleza inestable.

La novena

Cuando añadimos una novena al acorde encontramos que aparecen nuevas interválicas dentro del acorde proporcionándole una sonoridad diferente y particular. La novena es el resultado de agregar una tercera⁴ sobre la séptima de un acorde, o bien, una novena mayor⁵ a partir de su

⁴ La tercera varía con respecto al tipo de séptima

⁵ La novena mayor es equivalente a una segunda mayor más octava

fundamental. Así vemos que la novena de *Do* resultaría ser *Re* (una segunda mayor ascendente) una octava más arriba.

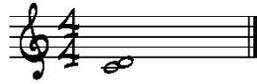


fig. 24. Intervalo de segunda mayor a partir de *Do*

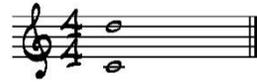


fig. 25. Intervalo de segunda mayor más octava a partir de *Do* (novena)

Sucede lo mismo dentro de un acorde. El intervalo se mantiene igual adicionando las demás notas del acorde en cuestión. Vemos como la novena es una agregación que se puede colocar sobre diferentes tipos de acordes.

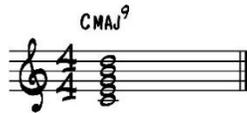


fig. 26. Sobre mayor con séptima mayor

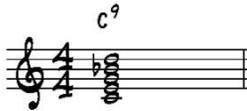


fig. 27. Sobre mayor con séptima menor



fig. 28. Sobre un acorde menor con séptima menor

La novena alterada

La novena la podemos alterar cromáticamente hacia arriba o hacia abajo. Esta modificación cromática hace que podamos tener otras posibilidades sonoras dentro del acorde. Sin embargo, es

necesario tener precaución con la utilización de las novenas alteradas en algunos tipos de acordes, cuyos casos estudiaremos más adelante.

Novena bemol

Es el resultado de alterar la novena cromáticamente hacia abajo. La novena bemol por lo general se encuentra dentro de acordes mayores con séptima menor.

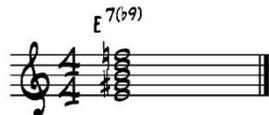


fig. 29. Mi mayor con novena bemol

Novena sostenida

Es el resultado de alterar la novena cromáticamente hacia arriba. Al igual que la novena bemol, la novena sostenida aparece en la gran mayoría de los casos dentro de un acorde mayor con séptima menor.

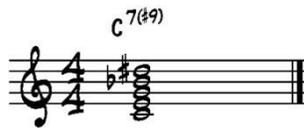


fig. 30. Do siete con novena sostenida

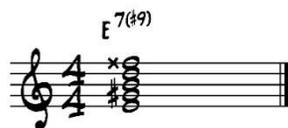


fig. 31. Mi siete con novena sostenida

Es interesante resaltar que la novena sostenida es enarmónica de la tercera menor. Visto desde un instrumento armónico es muy común verlo como un acorde mayor-menor, sin embargo, en la gran mayoría de los casos es una novena sostenida.

Aquí vemos como la novena sostenida, en este caso *Re sostenido* es enarmónico de *Mi bemol*, la tercera menor del acorde de Do



fig. 32. Novena sostenida a partir de *Do*



fig. 33. Enarmonía de la novena sostenida

Si lo observamos dentro del acorde entonces encontraríamos aparentemente (dentro de la enarmonía) que el acorde tiene tercera mayor y tercera menor.



fig. 34. Do mayor, sostenido nueve



fig. 35. Enarmonía de la novena sostenida

Más claramente lo vemos, si movemos este sonido una octava abajo.



fig. 36. Novena sostenida octava abajo



fig. 37. Enarmonía octava abajo

Por lo tanto, es muy importante la escritura correcta de la novena, para evitar confusiones.

Ubicación de la novena en el teclado

Como veremos, existen muchas maneras diferentes de distribuir las voces en el teclado. En un comienzo se sugiere que tengamos presentes los sonidos principales de los acordes: la tercera, la séptima, la fundamental y en este caso, la novena.

Así comenzaremos nuestro estudio con la siguiente disposición propuesta: mano izquierda tendrá la fundamental, mano derecha llevará la tercera, séptima y novena.



fig. 38. Do nueve

La novena puede estar ubicada entre las notas guía, o fuera de las notas guía. Vemos que cuando está ubicada fuera de las notas guía encontramos como interválicas resultantes: una tercera entre la séptima y la novena o una segunda entre la tercera y la novena.⁶



fig. 39. Intervalo de tercera (mayor) entre la séptima y la novena del acorde (*Si bemol y Re*)

Si la séptima del acorde hubiese sido mayor, el intervalo de tercera formado entre la séptima y la novena, hubiese sido menor.

⁶ El tipo de tercera o segunda depende del acorde.

En el siguiente caso vemos la interválica formada cuando la novena es ubicada por debajo de las notas guías, en este caso vemos un intervalo de segunda mayor entre la novena y la tercera del acorde.



fig. 40. Intervalo de segunda (mayor) entre la tercera y la novena del acorde (*Re y Mi*)

Si invertimos las notas guía, el intervalo con la novena realizará su correspondiente inversión. Ya no encontraremos intervalo de segunda entre la tercera y la novena sino uno de séptima. Lo podemos observar en el siguiente gráfico:



fig. 41. Intervalo de séptima menor entre la tercera y la séptima del acorde

Por último, si vemos la novena debajo de las notas guía invertidas encontramos un intervalo de sexta entre la novena y la séptima.



fig. 42. Intervalo de novena entre la novena y la tercera

La once

Es el resultado de agrega una cuarta justa más octava a partir de la fundamental del acorde.

Así vemos que la novena de *Do* resultaría ser *Fa* una octava arriba:



fig. 43. Intervalo de cuarta justa a partir de *Do*

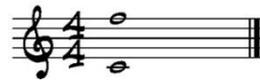


fig. 44. Intervalo de cuarta justa más octava a partir de *Do* (once)

Sucede lo mismo dentro de un acorde. El intervalo se mantiene igual adicionando las demás notas del acorde en cuestión.

Vemos como la once, al igual que la novena, es una agregación que se puede colocar sobre diferentes tipos de acordes.



fig. 45. Sobre acorde menor con séptima menor



fig. 46. Sobre acorde semidisminuido

La once alterada

Al igual que la novena, la once la podemos alterar cromáticamente o bien, dejarla natural. Esta modificación cromática hace que podamos tener otras posibilidades sonoras dentro del acorde. Sin embargo, al igual que la novena, es necesario tener precaución con la utilización de la once alterada en algunos tipos de acordes, cuyos casos estudiaremos más adelante.

Once sostenida

Es el resultado de alterar la once cromáticamente hacia arriba. La once sostenida aparece en la gran mayoría de los casos dentro de un acorde mayor con séptima menor, aunque también puede aparecer en un acorde mayor con séptima mayor.

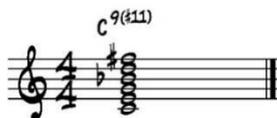


fig. 47. Sobre un acorde mayor con séptima menor

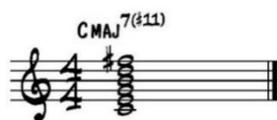


fig. 48. Sobre un acorde mayor con séptima mayor

Once bemol

El caso de la oncenena rebajada es diferente. Si observamos detenidamente, si bajamos la once una segunda menor, encontraremos que es enarmónica de una tercera mayor desde la fundamental del acorde. Por esta razón la once bemol se evitará pues no genera ningún color adicional.



fig. 49. Enarmonía entre *Fa bemol* y *Mi natural*

En el ejemplo en el acorde de *Do siete*, vemos como la once bemol de *Do*, en este caso *Fa bemol*, es enarmónico de *Mi* que es una tercera mayor desde *Do*. Si extendemos esto a un acorde mayor, no encontraremos ningún sonido adicional.

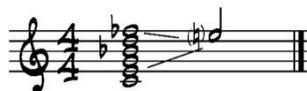


fig. 50. Enarmonía entre la once bemol y la tercera mayor

¿Y si el acorde es menor?

En caso que el acorde sea menor, enarmónicamente encontraremos un acorde con una aparente tercera mayor (ya que es el resultado de la enarmonización de la once bemol) y una tercera menor.

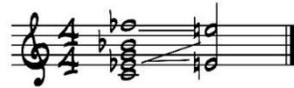


fig. 51. Enarmonía entre la once bemol y tercera del acorde



fig. 52. Enarmonía de la once bemol octava abajo

Pero si realizamos una última enarmonía sobre la tercera menor (*Mi bemol por Re sostenido*), encontraremos un acorde con: fundamental (*Do*), tercera mayor (*Fa bemol enarmónico de Mi natural*), *Sol* (quinta), *Si bemol* (séptima menor) y *Re sostenido* (enarmónico de *Mi bemol* que es la tercera de un acorde menor)



fig. 53. Enarmonía entre la once bemol y la tercera y entre la tercera del acorde y la novena sostenida



fig. 54. Acorde enarmonizado organizado por terceras

En conclusión, la once bemol se evita.

La trece

Es el resultado de agregar una sexta mayor más octava a partir de la fundamental del acorde.

Así vemos que la trece de *Do* resultaría ser *La* una octava arriba.



fig. 55. Intervalo de sexta mayor a partir de *Do*

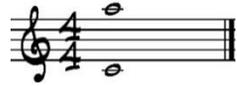


fig. 56. Intervalo de sexta mayor más octava a partir de *Do*

Sucede lo mismo dentro de un acorde. El intervalo se mantiene igual adicionando las demás notas del acorde en cuestión. Vemos como la trece, al igual que la novena y la once, es una agregación que se puede colocar sobre diferentes tipos de acordes.

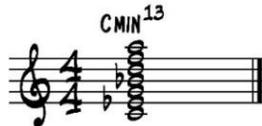


fig. 57. Trece sobre acorde menor con séptima menor, novena y once

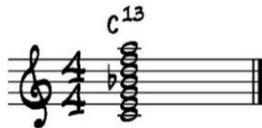


fig. 58. Trece sobre acorde mayor con séptima menor, novena y once

La trece alterada

Al igual que la novena y la once, la trece la podemos alterar cromáticamente o bien, dejarla natural. Esta modificación cromática hace que podamos tener otras posibilidades sonoras dentro del acorde. Sin embargo, es necesario tener precaución con la utilización de la trece alterada en algunos tipos de acordes, cuyos casos estudiaremos más adelante.

Trece bemol

Es el resultado de alterar la once cromáticamente hacia arriba. La trece bemol aparece en la gran mayoría de los casos dentro de un acorde mayor con séptima menor.



fig. 59. Do mayor siete con trece bemol

Trece sostenida

Al igual que la once bemol, es necesario observar detenidamente el caso de la enarmonía, esta vez con la trecena alterada cromáticamente hacia arriba. En este caso que encontraremos dicha enarmonía con la séptima menor del acorde. En el ejemplo del acorde de *Do siete, La sostenido* (trece sostenida) es enarmónico de *Si bemol* (séptima menor), razón por la que se evita pues no genera un sonido adicional.



fig. 60. Do siete sostenido trece



fig. 61. Trece sostenida octava abajo

Desarrollo del trabajo

Este trabajo está conformado por una serie de ocho video – tutoriales de una duración aproximada de cinco minutos cada uno, el presente escrito y una cartilla de trabajo acompañada de algunos materiales sonoros que ayudan a desarrollar los ejercicios propuestos. Está dirigido a estudiantes de pregrado o personas que tengan claridad en los conceptos básicos de la teoría musical, ya que el lenguaje utilizado es un lenguaje técnico y los conceptos se trabajan desde esta base. Esto significa que este trabajo está dirigido a una población específica, preferiblemente con estudios académicos dentro del estándar clásico, que estén interesadas en adquirir conocimientos que usualmente no se adquieren dentro de la formación universitaria clásica convencional.

El proceso de creación de este trabajo se centró en el material audiovisual como eje principal. Como se menciona en la introducción de la cartilla, los videos deberían estudiarse en orden ya que los contenidos están encadenados con una secuencia progresiva. Fue de suma importancia que la duración de cada video no superara los siete minutos, para lograr mostrar los contenidos de una manera clara y concisa. Todos los videos tienen una única toma superior para lograr una visualización clara de las manos y el teclado y cuentan con un apoyo gráfico que muestra, en notación musical, lo que se está refiriendo en el momento. Cada video tiene su par en la cartilla de trabajo, de esa manera el estudiante que se aproxime a este material podrá ejercitar los contenidos con ejercicios propuestos y podrá poner en práctica estos conceptos utilizando grabaciones de apoyo. Fue necesario crear un plan de trabajo para la grabación y edición de cada uno de los videos. Se construyó un libreto previo para la realización de cada video y así poder tener una fluidez y claridad en el lenguaje utilizado. La propuesta de la creación de una serie de videos que trabajaran sobre las músicas populares y jazz, está basada en mi trayectoria como

pianista de diferentes géneros musicales (incluyendo música clásica), en mi previa experiencia como docente en la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia y en el interés personal de acercar a los estudiantes de pregrado a estos lenguajes.

Proceso hacia el proyecto de video – tutoriales.

Desde siempre he sentido una inclinación hacia diversos estilos musicales y siempre he tenido el interés por acercarme a muchos de ellos. Antes de entrar a la universidad, observaba con gran admiración a los pianistas de salsa, merengue, jazz, boleros, baladas y por supuesto a los clásicos. Algún día visité la sala de música de la biblioteca Luis Ángel Arango buscando algún material escrito en partitura o alguna descripción teórica sobre alguno de estos géneros populares. En esta sala de música no encontré ningún material que hiciera referencia a estas músicas por lo que concluí que la manera de adquirir esas habilidades debía ser por contacto directo con los pianistas. Muchas veces ese contacto no era fácil y se debía correr con la suerte de encontrarse con alguno que estuviera dispuesto a compartir su conocimiento. Acceder a ese saber era una tarea difícil, sin embargo, esta situación me impulsó a buscar espacios y personas para aprender y compartir experiencias adquiridas. De esta manera, el contacto directo con músicos, la audición de material sonoro y la práctica individual, me permitieron estos acercamientos. No crecí en una generación donde el acceso a la información fuera tan fácil: los teléfonos inteligentes, las tabletas, un ordenador en casa con acceso a la red, una sala pública de internet, eran recursos que no estaban a la mano. Pensar que un gran porcentaje de la población de los centros urbanos pudiera acceder cualquier tipo de información desde la palma de su mano, era inimaginable para muchos.

Hoy en día la situación es diferente. Encontramos a diario personas inmersas dentro de la tecnología accediendo a todo tipo de contenidos, compartiendo fotos, escribiendo mensajes. La

comunicación es instantánea y la información (y desinformación) también. Plataformas como YouTube, Vimeo o Dailymotion, son consultadas por millones de usuarios en el mundo todos los días. Crear un canal personal y subir un video, es muy fácil. Podemos encontrar todo tipo de información, archivarla y revisarla cuantas veces queramos.

La educación no ha quedado por fuera de estos recursos. Hoy en día se pueden realizar desde pequeños cursos hasta posgrados desde nuestras propias casas y muchos son avalados por instituciones de formación superior en el mundo. La educación informal también está presente. Cualquier persona puede publicar un artículo o subir un video enseñando cualquier cosa. Los contenidos de enseñanza musical también están presentes. Se puede acceder a observar clases magistrales de reconocidos pianistas del mundo en grandes auditorios mundiales y también videos grabados con una cámara sencilla desde la sala de una casa. De esta manera, desde hace un tiempo, comencé a acercarme a los contenidos alojados en YouTube sobre la aplicación de diferentes estilos musicales en el piano. Descubrí que existen muchísimos que abordan contenidos desde diferentes niveles, es decir, para principiantes hasta niveles superiores. La facilidad para acceder a esos contenidos en cualquier momento y lugar, tener la posibilidad de repetirlos las veces que sea necesario y muchas veces tener la posibilidad de tener un canal de comunicación con quien ofrece el video, son grandes ventajas conocidas para quien ha adquirido conocimientos por este medio. El poder escuchar las sonoridades y poder ver las posiciones de las manos, son aspectos que un libro difícilmente podría abordar y que se pueden apreciar a través de una pantalla. Teniendo en cuenta los aspectos anteriores, decidí optar por esta herramienta. Creo que la educación musical debe seguir su camino a la par con las tecnologías de comunicación y la academia debe continuar a la vanguardia estas herramientas que hacen parte del mundo globalizado en el que vivimos hoy en día.

Libretos de tutoriales

Como se ha mencionado, para la realización de cada video se realizó un libreto revisado y modificado varias veces, hasta llegar al producto final. A continuación, se presenta la redacción correspondiente a cada video.

Tutorial uno. Disposición de los acordes con séptima en el piano con las dos manos

(Demostración introductoria del contenido a trabajar)

-Hola.

-En este video estudiaremos una de las formas de distribución de los acordes con séptima en el teclado, que puede ser aplicada en el acompañamiento de las músicas populares.

Comencemos.

-Una de las formas de distribución de las voces más utilizadas en la armonía convencional en el teclado, consiste en tocar una nota del acorde con la mano izquierda y tres notas con la mano derecha. Pues bien, en el jazz y en la música popular también es una distribución muy utilizada. Hoy estudiaremos esta disposición utilizando acordes con séptima. Como tocaremos tres voces en la mano derecha junto con una voz en la mano izquierda y estamos hablando de acordes de cuatro sonidos diferentes, no encontraremos duplicaciones de notas. Veamos:

(Demostración del acorde de Em7 en el teclado: Mi en la mano izquierda; Sol, Si, Re, en la mano derecha)

-En este ejemplo podemos observar el acorde de Mi menor siete. Aquí encontramos la fundamental *Mi* en la mano izquierda y las otras tres notas en la mano derecha: *Sol* la tercera, *Si* la quinta y *Re* la séptima.

-Esta forma de distribución de las voces puede ser aplicada en otros tipos de acordes con séptima.

-En acordes menores con séptima mayor: acorde de Re menor con séptima mayor

(Demostración del acorde de Dm (maj7) en el teclado: Re en la mano izquierda; Fa, La, Do# en la mano derecha)

-Aquí vemos que la mano izquierda está tocando la fundamental *Re* y la mano derecha toca las otras notas del acorde: *Fa*, la tercera; *La*, la quinta y *Do sostenido*, la séptima.

-En acordes mayores con séptima menor. Acorde de Fa 7.

(Demostración del acorde de F7 en el teclado: Fa en la mano izquierda; La, Do, Mi bemol en la mano derecha)

-En la mano izquierda se encuentra *Fa*, la fundamental y en la mano derecha están la tercera, *La*; la quinta *Do* y la séptima menor, *Mi bemol*.

-En acordes semidisminuidos, conocidos también como acordes menores siete, bemol cinco. Acorde de Si semidisminuido:

(Demostración del acorde Bm7b5 en el teclado: Si en la mano izquierda; Re, Fa, La, en la mano derecha)

-Aquí vemos el *Si*, que es la fundamental en la mano izquierda y las otras notas *Re*, *Fa* y *La*, su tercera, quinta y séptima respectivamente, tocadas en la mano derecha.

-En acordes disminuidos con séptima: acorde Si disminuido siete.

(Demostración del acorde Bdim7 en el teclado: Si en la mano izquierda; Re, Fa, La bemol, en la mano derecha)

- La fundamental *Si* es tocada en la mano izquierda y la tercera *Re*, la quinta *Fa* y la séptima *La bemol* en la mano derecha.

- Podemos cambiar el orden de las notas de la mano derecha en todos los acordes con séptima. Veamos el ejemplo con el acorde de Do mayor con séptima mayor:

(Demostración del acorde de Cmaj7 en el teclado, Do, en la mano izquierda; Mi, Sol, Si, en la mano derecha)

-La mano izquierda toca la fundamental *Do* y la mano derecha completa el acorde con la tercera, *Mi*; la quinta, *Sol* y la séptima, *Si*.

-Las notas de la mano derecha se pueden cambiar de orden y el acorde continúa siendo el mismo, entonces cambia su posición melódica manteniendo su inversión. Tanto en armonía convencional como en el lenguaje de jazz, la inversión del acorde está determinada por el bajo, en este caso *Do*; y la posición melódica está determinada por la nota superior, en este caso *Si*.

- Se pueden lograr entonces cuatro posiciones melódicas del mismo acorde:

-El ejemplo anterior tiene la séptima en la voz superior. Observemos una vez más:

(Demostración del acorde de Cmaj7 en el teclado, Do, en la mano izquierda; Mi, Sol, Si, en la mano derecha)

-Si ubicamos la tercera en la voz superior, en este caso *Mi* que es la tercera del acorde de Do mayor con séptima mayor:

(Demostración del acorde de Cmaj7 en el teclado, Do en la mano izquierda; Sol, Si, Mi en la mano derecha)

-Si tocamos la quinta, Sol, en la voz superior :

(Demostración del acorde de Cmaj7 en el teclado, Do en la mano izquierda; Si, Mi, Sol en la mano derecha)

-Por último, si ubicamos la fundamental en la voz superior, excepcionalmente estaremos duplicando esta nota y tendremos como resultado un acorde de cinco voces:

(Demostración del acorde de Cmaj7 en el teclado, Do en la mano izquierda; Mi, Sol, Si, Do en la mano derecha)

-Aquí encontramos el *Do*, la fundamental, en la voz más aguda del acorde.

- Estas cuatro posiciones melódicas pueden aplicarse a otros tipos de acordes de cuatro notas.

-Si el acorde está en inversión utilizaremos el mismo recurso. Una nota en la mano izquierda, tres notas en la mano derecha. En este caso la nota de la mano izquierda dejará de ser la fundamental para convertirse en la tercera, la quinta o la séptima del acorde.

- A continuación, veremos un ejemplo del acorde de Do siete en su primera inversión.

(Demostración del acorde C6/5 en el teclado: Mi en la mano izquierda; Sol, Si bemol, Do, en la mano derecha)

-Aquí vemos el *Mi* que es la tercera del acorde de Do en la mano izquierda; mientras que la quinta, séptima y fundamental se encuentran en la mano derecha.

-Para terminar, veremos cómo tocar estos acordes suprimiendo la quinta. Esto implica dejar solamente tres voces en vez de cuatro. Sin embargo, la ausencia de una nota no altera la cualidad del acorde.

-Aquí vemos el acorde de Do siete suprimiendo su quinta:

(Demostración del acorde C7 sin quinta en el teclado: Do en la mano izquierda; Mi, Si bemol, en la mano derecha)

-Lo mismo sucede con el acorde de La menor siete sin su quinta:

(Demostración del acorde Am7 sin quinta en el teclado: La en la mano izquierda; Sol, Do, en la mano derecha)

-Y también en el acorde de Sol con séptima mayor:

(Demostración del acorde G7 sin quinta en el teclado: Sol en la mano izquierda; Si, Fa, en la mano derecha)

- Se debe tener especial cuidado con el acorde semidisminuido siete. En este caso, la quinta rebajada es la característica especial de este acorde. Por lo tanto, se sugiere colocar la fundamental en la mano izquierda y la quinta bemol y séptima en la mano derecha.

-En este ejemplo veremos el acorde de Si semidisminuido siete. En la mano izquierda encontraremos el *Si* y en la mano derecha estarán la séptima *La* y la quinta *Fa*.

(Demostración del acorde Si semidisminuido 7 sin tercera en el teclado: Si en la mano izquierda; La-Fa en la mano derecha)

-Así finalizamos este capítulo, donde se trabajó la distribución de acordes con séptima, tanto a cuatro como a tres voces. En la cartilla complementaria, encontraremos algunos ejercicios para practicar estos conceptos.

-Hasta la próxima.

Tutorial dos. Disposición de los acordes con novena en el piano

(Demostración introductoria del contenido a trabajar)

-Hola

-Tanto en la armonización clásica como en la armonización dentro del lenguaje del jazz y la música popular, los acordes con séptima son ampliamente utilizados. En este tutorial estudiaremos los acordes con novena, una sonoridad característica del jazz y no tan común en el lenguaje clásico donde la novena no es un elemento estructural del acorde.

-En el video tutorial anterior, estudiamos la disposición de los acordes con séptima utilizando ambas manos y suprimiendo una de las notas, para obtener acordes de tres sonidos en lugar de cuatro. Recordemos una vez más la disposición:

(Demostración del acorde Cmaj7 sin quinta en el teclado: Do en la mano izquierda; Mi, Si, en la mano derecha)

-Aquí vemos el acorde de Do mayor con séptima mayor suprimiendo su quinta. La mano izquierda toca la fundamental *Do* y la mano derecha toca la tercera *Mi* y la séptima *Si*.

-Para conformar el acorde con novena, añadimos la nota *Re*. Esta es la sonoridad:

(Demostración del acorde Cmaj9 sin quinta en el teclado: Do en la mano izquierda; Re, Mi, Si, en la mano derecha)

- Aquí vemos el acorde distribuido en cuatro notas. En la mano izquierda podemos encontrar la fundamental, *Do*; y en la mano derecha tocamos el *Re* que es la novena del acorde, *Mi* que es la tercera y *Si* que es la séptima.

-Recordemos que la novena se encuentra a una distancia de un tono ascendente más octava con respecto a la fundamental.

-Podemos ubicar la novena por dentro o por fuera del intervalo formado por la tercera y la séptima de un acorde.

- La novena tocada por fuera del intervalo formado entre la tercera y la séptima, se escucha así:

(Demostración del acorde Cmaj9 sin quinta en el teclado: Do en la mano izquierda; Re, Mi, Si, en la mano derecha)

-Ahora, si ubicamos novena por dentro de este intervalo obtendremos esta sonoridad:

(Demostración del acorde Cmaj9 sin quinta en el teclado: Do en la mano izquierda; Si, Re, Mi, en la mano derecha)

-La novena la podemos utilizar también en otros tipos de acordes:

-Acordes menores siete. Ejemplo, La menor siete. En la mano izquierda encontraremos la fundamental y en mano derecha podemos ver el *Sol*, que es la séptima, *Si* la novena y *Do* la tercera.

(Demostración del acorde Am9 sin quinta en el teclado: La en la mano izquierda; Sol, Si, Do, en la mano derecha)

-En acordes mayores siete. Por ejemplo, el acorde de Fa siete. La mano izquierda toca *Fa*, la fundamental y la mano derecha toca la tercera *La*, *Mi bemol* la séptima y *Sol* la novena.

(Demostración del acorde F9 sin quinta en el teclado: Fa en la mano izquierda; La, Mi bemol, Sol, en la mano derecha)

-En acordes semidisminuidos, la fundamental se toca con la mano izquierda y con la mano derecha se toca la quinta disminuida que corresponde a la nota característica de este tipo de acordes y la séptima y la novena. Escuchemos el acorde de Si semidisminuido nueve:

(Demostración del acorde Bm7 (b5) 9 sin tercera en el teclado: Si en la mano izquierda; Do#, Fa, La, en la mano derecha)

-Podemos observar que la mano izquierda toca la fundamental *Si* y la mano derecha toca *Do sostenido* la novena, *Fa* la quinta y la séptima *La*.

-En los acordes mayores con séptima menor, de naturaleza inestable por la presencia del tritono, la novena es una agregación que se puede alterar cromáticamente hacia arriba o hacia abajo.

-Veamos un ejemplo:

(Demostración del acorde C7(#9) sin quinta en el teclado: Do en la mano izquierda; Mi, Si bemol, Re sostenido en la mano derecha)

-En este ejemplo vemos el acorde de Do mayor siete sostenido nueve.

-Si se rebaja la novena un semitono, se obtiene el acorde llamado mayor siete bemol nueve.

(Demostración del acorde C7(b9) sin quinta en el teclado: Do en la mano izquierda; Mi, Si bemol, Re bemol en la mano derecha)

-En este caso vemos el *Re bemol* tocado en la mano derecha junto con la tercera y la séptima del acorde.

-Bien, en este tutorial estudiamos como las novenas son un nuevo elemento dentro del lenguaje de la armonización clásica y que le puede brindar una nueva sonoridad a los acordes que se utilizan. Los invito a explorar esta nueva sonoridad en los ejercicios correspondientes al capítulo de novenas de la cartilla.

-Hasta la próxima.

Tutorial tres. Disposición de los acordes con once y suspendido cuatro en el piano

(Demostración introductoria del contenido a trabajar)

-Hola

- Existe una herramienta armónica dentro del lenguaje del jazz y la música popular, que en el lenguaje clásico no es estructuralmente característica, es el uso de los acordes con once.

-La once es un intervalo que se puede pensar como una cuarta justa más octava.

-Podemos utilizar el mismo procedimiento realizado con la novena: tercera, séptima y once en la mano derecha y fundamental en la mano izquierda. Así como la novena, podemos ubicar la once por dentro o por fuera del intervalo formado por la tercera y la séptima.

-Veamos un ejemplo con la once ubicada por fuera:

(Demostración del acorde de Cm11 sin quinta y sin novena en el teclado: Do en la mano izquierda; Si bemol, Mi bemol, Fa, en la mano derecha)

-En este ejemplo vemos el acorde de Do menor con once. La mano izquierda toca la fundamental *Do* y la mano derecha toca la tercera *Mi bemol*, la séptima *Si bemol* y la once *Fa*.

-Ahora, si tocamos la once por dentro del intervalo formado entre la tercera y la séptima, podemos apreciar la siguiente sonoridad:

(Demostración del acorde Cm11 sin quinta en el teclado: Do en la mano izquierda; Mi bemol, Fa, Si bemol, en la mano derecha)

-La once también la podemos alterar cromáticamente, sin embargo, a diferencia de la novena, la once se puede alterar únicamente hacia arriba. Veamos:

(Demostración del acorde CMaj7(#11) en el teclado: Do en la mano izquierda: Mi, Fa #, Si, en la mano derecha)

-Aquí podemos observar el acorde de Do con séptima mayor y once sostenida, *Fa sostenido* en este caso.

-Por otro lado, si alteramos la once para abajo encontraremos una enarmonía con la tercera. Veámoslo en el acorde de Do siete:

(Demostración del acorde C7 en el teclado: Do en la mano izquierda: Mi, Sol, Si bemol, en la mano derecha)

-Si utilizamos la once bemol vemos una enarmonía con la tercera del acorde pues *Fa bemol* es enarmónico de *Mi natural*. Por esa razón nunca encontraremos un acorde con once bemol.

-Tanto en la música académica como en las músicas populares, encontramos un tipo de acorde que también tiene esta nota característica. Me refiero al acorde suspendido cuatro. En la música clásica, la cuarta suspendida es una nota disonante que requiere preparación y resolución generalmente hacia la tercera del acorde. En el lenguaje jazzístico, la suspensión no debe resolver necesariamente. Veamos el acorde suspendido cuatro:

(Demostración del acorde C7 sus 4 en el teclado: Do en la mano izquierda; Fa, Sol, Si bemol en la mano derecha)

- Aquí vemos el acorde de Do siete suspendido cuatro. En la mano izquierda se encuentra la fundamental *Do* y en la mano derecha está la cuarta *Fa*, la quinta *Sol* y la séptima *Si bemol*. Aunque suprimimos la quinta en todos los tutoriales anteriores, en el caso de los acordes suspendido cuatro es posible dejarla para mantener la disposición de tres notas en la mano derecha

- Como vemos, la principal diferencia entre los acordes con once y los acordes suspendido cuatro, es la tercera, que está presente en los acordes once y ausente en los acordes suspendido cuatro.

-Los acordes de once y suspendido cuatro se convierten entonces en una nueva herramienta armónica para enriquecer las armonizaciones y ampliar el lenguaje. En la cartilla encontrarán ejercicios para afianzar este contenido.

-Hasta la próxima.

Tutorial cuatro. Disposición de los acordes con trece y acordes con sexta en el piano

(Demostración introductoria del contenido a trabajar)

-Hola

-En esta oportunidad estudiaremos los acordes con trece. Una sonoridad que podemos encontrar en el repertorio para piano del romanticismo del siglo XIX y muy utilizada en las músicas populares y el jazz.

-La trece es un intervalo equivalente a una sexta mayor ascendente más octava. Cuando lo vemos en un acorde, este intervalo será contado a partir de la fundamental.

-Así como la novena y la once, la trece es una agregación que podemos utilizar dentro de los acordes. En esta oportunidad veremos su uso utilizando cuatro voces: la fundamental, la tercera, la séptima y la trece. Veamos:

(Demostración del acorde de C13 en el teclado: Do en la mano izquierda; Si bemol, Mi, La en la mano derecha)

-Aquí vemos el acorde de Do mayor trece. En la mano izquierda se encuentra la fundamental *Do* y en la mano derecha la séptima *Si bemol*, la tercera *Mi* y la trece *La*.

-La trece también la podemos ubicar entre la tercera y la séptima o por fuera de este intervalo. En el ejemplo anterior estaba por fuera. Veámoslo nuevamente:

(Demostración del acorde de C13 en el teclado: Do en la mano izquierda; Si bemol, Mi, La en la mano derecha)

-Veamos el otro caso:

(Demostración del acorde de C13 en el teclado: Do en la mano izquierda; Mi, La, Si bemol en la mano derecha)

-Aquí el acorde está en una disposición diferente: la trece *La*, se encuentra entre la tercera *Mi* y la séptima *Si bemol*.

-La trece, es una agregación que también se puede alterar cromáticamente. Al contrario de la once, que únicamente podía alterarse para arriba, la trece únicamente la alteraremos hacia abajo, pues de otra manera, estaríamos creando una enarmonía con la séptima menor. Veamos:

(Demostración del acorde de C13 en el teclado: Do en la mano izquierda; Si bemol, Mi, La en la mano derecha)

-Aquí vemos el acorde de Do mayor con trece. Si alteramos cromáticamente la trece hacia arriba, encontraremos que el *La sostenido* es enarmónico de la séptima *Si bemol*.

(Demostración del acorde de C7 (#13) en el teclado: Do en la mano izquierda; Si bemol, Mi, La sostenido en la mano derecha)

- Por esa razón, la trece únicamente la alteraremos hacia abajo. Veamos:

(Demostración del acorde de C7(b13) en el teclado: Do en la mano izquierda; Si bemol, Mi, La bemol en la mano derecha)

- En este ejemplo vemos el acorde con la trece un semitono abajo. La trece bemol se utiliza en acordes mayores con séptima menor.

-La trece la podemos utilizar también en otros tipos de acordes, pero cuando encontramos esta nota en acordes mayores con séptima mayor y menores con séptima menor, llamaremos a la trece, sexta, aunque se trate del mismo sonido.

(Demostración del acorde de Cm6 en el teclado: Do en la mano izquierda; La, Si bemol, Mi bemol, en la mano derecha)

-Este es el acorde de Do menor siete con sexta. En la mano izquierda encontramos la fundamental *Do* y en la mano derecha podemos ver la sexta *La* natural, la séptima *Si bemol* y la tercera *Mi bemol*.

-Veamos ahora un ejemplo sobre un acorde mayor con sexta:

(Demostración del acorde de C6 en el teclado: Do en la mano izquierda; Mi, La, Si en la mano derecha)

-Aquí vemos el acorde de Do mayor con séptima mayor y sexta. Como en todas estas disposiciones, en la mano izquierda encontramos la fundamental *Do* y en la mano derecha encontramos la tercera *Mi*, la sexta *La* y la séptima *Si*.

-De esta manera hemos estudiado los acordes con trece, trece bemol y sexta. Encontraremos en la cartilla algunos ejercicios prácticos para poder practicar estos contenidos.

-Hasta la próxima.

Tutorial cinco. Disposición de los acordes con séptima en el piano, utilizando únicamente la mano izquierda

(Demostración introductoria del contenido a trabajar)

-Hola

-En este video exploraremos una de las maneras de distribuir los acordes con séptima en la mano izquierda, Comencemos.

-Esta forma de distribución es muy útil para acompañar una melodía en la mano derecha con una progresión armónica en la mano izquierda. Para esto, tendremos como base la tercera y la séptima del acorde.

(Demostración en el teclado del acorde de C7: Do en la mano izquierda; Mi, Sol, Si bemol, en la mano derecha)

-En este ejemplo podemos ver el acorde de Do siete con todas sus notas: *Do, Mi, Sol, Si bemol*.

-Ahora escucharemos la sonoridad de este acorde sin su fundamental y sin su quinta:

(Demostración en el teclado del acorde de C7 sin fundamental y sin quinta en la mano izquierda: Mi y Si bemol)

-Aunque solo suenan dos notas, aquí tenemos los sonidos principales del acorde de Do siete: *Mi* que es su tercera y le da su modo, en este caso, acorde mayor. *Si bemol*, que la séptima, le proporciona su grado de inestabilidad, pues genera un intervalo de tritono con la tercera. Notemos que no es necesario colocar la quinta ni la fundamental, pues la tercera y la séptima nos proporcionan la información del acorde. Escuchemos una vez más:

(Demostración en el teclado del acorde de C7 sin fundamental y sin quinta en la mano izquierda: Mi y Si bemol)

-Esta disposición del acorde funciona muy bien si invertimos el orden de las notas. Escuchemos la sonoridad colocando ahora el *Si bemol* debajo del *Mi*.

(Demostración en el teclado del acorde de C7 sin fundamental y sin quinta en la mano izquierda: Si bemol y Mi)

-Aquí seguimos manteniendo la sonoridad característica de este acorde reducido en dos notas.
-Es de suma importancia tener en cuenta el registro en el que tocamos. Un registro muy grave no nos proporciona la claridad sonora que necesitamos para acompañar la melodía. Así como en el repertorio clásico, evitemos tocar los acordes en registros muy graves del piano:

(Demostración en el teclado del acorde de C7 sin fundamental y sin quinta en la mano izquierda: Mi y Si bemol, en un registro muy grave del teclado)

-Esta sonoridad, no nos permite percibir claramente la cualidad del acorde. Por eso es recomendable tener como referencia el *Re* o el *Do*, debajo del *Do* central.

-Este es el *Do* central.

(Demostración en el teclado del Do central)

-Este es el *Do* abajo del *Do* central, que se sugiere como límite. Evitemos disponer el acorde por debajo de esta nota.

(Demostración en el teclado del Do debajo del Do central)

-Esta disposición la podemos aplicar a otros tipos de acordes con séptima. Veamos un ejemplo de un acorde menor con séptima menor.

(Demostración en el teclado del acorde de Dm7 en la mano izquierda: Re, Fa, La, Do)

-Aquí tenemos el acorde de *Re* menor siete con sus cuatro sonidos: la fundamental *Re*, la tercera *Fa*, la quinta *La* y la séptima *Do*, que están en la mano izquierda.

-Si suprimimos la fundamental y la quinta del acorde, tendremos las notas *Fa* y *Do*, que son la tercera y la séptima respectivamente.

(Demostración en el teclado de las notas Fa y Do en la mano izquierda)

-De igual manera podemos invertir de estas notas sin afectar la cualidad del acorde:

(Demostración en el teclado de las notas Do y Fa en la mano izquierda)

-También lo podemos aplicar en acordes mayores con séptima menor. Escuchemos el ejemplo en el acorde de *Sol* siete:

(Demostración en el teclado del acorde de Sol7 en la mano izquierda: Sol, Si, Re, Fa)

-Aquí podemos observar el acorde de Sol siete con sus cuatro sonidos en la mano izquierda.

-Ahora escucharemos únicamente la tercera y la séptima. En este caso *Si* y *Fa*.

(Demostración en el teclado de las notas Si y Fa en la mano izquierda)

-Es interesante la ambigüedad que estas dos notas producen. Se pueden interpretar desde dos acordes distintos si vemos sus notas enarmónicamente. Veamos:

(Demostración en el teclado del acorde de Db7 en la mano izquierda: Re bemol, Fa, La bemol, do bemol)

-Aquí tenemos el acorde de Re bemol siete con todas sus notas. *Re bemol* la fundamental, *Fa* la tercera, *La bemol* la quinta y *Do bemol* la séptima. Ahora vamos a identificar la tercera y la séptima del acorde. La tercera es *Fa* y la séptima es *Do bemol*.

(Demostración en el teclado de las notas Fa y Do bemol en la mano izquierda)

-Si recordamos la tercera y la séptima del acorde de Sol siete, encontramos que corresponden a las notas *Fa* y *Si*. Aquí encontramos una enarmonía entre la tercera del acorde de Sol siete, que es *Si*, y la séptima del acorde de Re bemol siete que es *Do bemol*.

- Como vemos estos dos sonidos podrían corresponder a dos acordes distintos.

-Por último, se recomienda que en los acordes semidisminuidos también llamados menor siete bemol cinco, toquemos la fundamental y la quinta para lograr hacer una diferencia con el acorde menor siete.

-Aquí vemos un ejemplo con el acorde de Re semidisminuido. Veremos la fundamental *Re* y la quinta rebajada *La bemol*

(Demostración en el teclado de las notas Re y La bemol en la mano izquierda)

-De esta manera, hemos visto una distribución que nos brinda una posibilidad sonora diferente a la tratada comúnmente en la música clásica y que es ideal para el acompañamiento de una melodía. Los invito a experimentar con esta textura. Los ejercicios para hacerlo, los encontrarán en la cartilla.

-Hasta la próxima.

Tutorial seis. Adicionando agregaciones a los acordes con séptima en el piano únicamente con la mano izquierda

(Demostración introductoria del contenido a trabajar)

-Hola

-En esta oportunidad veremos como añadir tensiones cuando tocamos acordes en la mano izquierda. Esto nos dará la posibilidad de tocar una melodía en la mano derecha y acompañarla libremente por medio de acordes con una o dos agregaciones que tocaremos en la mano izquierda.

-En el tutorial anterior, propusimos utilizar únicamente la tercera y séptima del acorde, teniendo en cuenta que estas dos notas nos proporcionan la información necesaria: su modo y su grado de estabilidad. Escuchemos una vez más:

(Demostración en el teclado de las notas Fa y Si en la mano izquierda)

- Aquí podemos observar las notas *Fa* y *Si*. Si tenemos como referencia el acorde de Sol mayor siete, encontraremos su séptima *Fa* y su tercera *Si*, pero si tenemos como referencia el acorde de Re bemol siete encontraremos su tercera *Fa* y su séptima *Do bemol*. Recordemos que

estas dos notas pueden analizarse como parte de un acorde distinto, por la enarmonía que generan. En este caso entre la tercera del acorde de Sol siete que es *Si* y la séptima del acorde de Re bemol siete que es *Do bemol*.

-A estos dos sonidos, podemos añadirle una o más tensiones. Veamos:

(Demostración en el teclado de las notas Fa, Si y Mi en la mano izquierda)

-En este ejemplo tenemos las notas *Fa, Si y Mi*. Si las vemos desde la óptica del acorde de Sol mayor siete, encontramos su séptima, su tercera y su trecena respectivamente. Si lo analizamos desde el acorde de Re bemol siete, encontraremos su tercera, su séptima y su novena sostenida. En este caso las nombraremos *Fa, Do bemol y Mi natural*.

- A estas dos notas podemos añadirle una tensión diferente.

(Demostración en el teclado de las notas Fa, La y Si en la mano izquierda)

-Una vez más. Si lo vemos como un acorde de Sol siete encontraremos la séptima, *Fa*, la novena, *La*, y la tercera, *Si*. Si lo vemos como un acorde de Re bemol siete, encontraremos la tercera, *Fa*, la trece bemol, *Si doble bemol* y la séptima *Do bemol*.

-También podemos añadir dos tensiones en lugar de una. Veamos:

(Demostración en el teclado de las notas Fa, La, Si y Mi bemol en la mano izquierda)

-Escuchemos esta sonoridad un poco más densa. Aquí tenemos cuatro notas en lugar de tres. También las podemos analizar como un acorde de Sol siete o como un acorde de Re bemol siete. Si lo vemos como Sol siete encontramos la séptima *Fa*, la novena *La*, la tercera, *Si* y la trecena bemol *Mi bemol*. Si lo vemos como un acorde de Re bemol siete encontramos la tercera *Fa*, la trece bemol *Si doble bemol*, la séptima *Do bemol* y la novena natural *Mi bemol*.

-Las agregaciones en la mano izquierda también pueden añadirse a otros tipos de acordes.

Escuchemos un ejemplo sobre el acorde de Re menor siete con novena.

(Demostración en el teclado de las notas Fa, Do y Mi en la mano izquierda)

-Aquí podemos ver la tercera de Re menor *Fa*, la séptima *Do* y la novena *Mi*. Podemos añadirle una tensión más.

(Demostración en el teclado de las notas Fa, Si, Do y Mi en la mano izquierda)

-En este caso añadimos la sexta *Si natural*. El acorde ahora queda con sexta y novena.

-Este acorde también podría interpretarse como un acorde de Sol siete, donde encontramos la séptima *Fa*, la tercera *Si*, la once natural *Do* y la trece *Mi*.

-Recordemos que es muy importante tener cuidado con el registro donde tocamos estos acordes. Evitemos el registro muy grave del piano.

-Hemos visto entonces como añadir tensiones en la mano izquierda. Esta herramienta nos ayuda a enriquecer los acordes de una progresión, para acompañar una melodía. Adelante, rearmonicemos la melodía propuesta en la cartilla no sin antes desarrollar los ejercicios correspondientes a este tutorial.

-Hasta la próxima.

Tutorial siete. Combinación de agregaciones: dos notas en la mano izquierda, dos notas en la mano derecha

(Demostración introductoria del contenido a trabajar)

-Hola

-Después de haber estudiado cada una de las tensiones separadamente, veremos una de las maneras que existen para combinarlas en un solo acorde. Para esto, utilizaremos dos notas en la mano izquierda y dos notas en la mano derecha. Esta disposición nos proporciona una sonoridad característica y es muy usada entre los pianistas de jazz. Escuchemos:

(Demostración de las notas en el teclado: Fa y Si en la mano izquierda; La y Mi en la mano derecha)

-Para lograr esta sonoridad, tocaremos en la mano izquierda la tercera y séptima mientras que la con la mano derecha tocaremos dos tensiones. También en la mano derecha podemos tocar una nota del acorde y una tensión. Escuchemos nuevamente esta disposición del acorde de Sol mayor siete con novena y con trecena.

(Demostración del acorde de G 9/13 en el teclado: Fa y Si en la mano izquierda; La y Mi en la mano derecha)

-En la mano izquierda encontramos la séptima *Fa* y la tercera *Si* y en la mano derecha tenemos la novena *La* y la trece *Mi*. Es importante tocar este tipo de disposiciones a partir de un registro medio del instrumento.

-Veamos ahora el acorde de Re bemol siete con novena sostenida y trece bemol. En la mano izquierda pondremos la tercera *Fa* y la séptima *Do bemol*.

(Demostración en el teclado de Fa y Do bemol en la mano izquierda)

-Y, tocaremos la novena sostenida *Mi natural* y la trece bemol *Si doble bemol* en la mano derecha.

(Demostración en el teclado de Mi y Si doble bemol en la mano derecha)

-Como lo habíamos estudiado en el tutorial número seis, es interesante que tengamos en cuenta que una agrupación de notas puede denominarse de maneras diferentes. Si recordamos, la agrupación de notas utilizadas en el acorde de Sol siete con novena y trece, es exactamente igual a la utilizada en el acorde de Re bemol siete con novena sostenida y trece bemol.

-Veamos ahora esta forma de distribución de sonidos añadiendo únicamente una tensión. Lo ilustraremos por medio del acorde de Sol mayor con trece. Observemos:

(Demostración del acorde de G13 en el teclado: Fa y Si en la mano izquierda; Sol y Mi en la mano derecha)

-Notemos que, aunque en este ejemplo solamente se ha añadido una tensión, mantenemos el esquema de tocar dos notas en la mano izquierda y dos notas en la mano derecha. La mano izquierda está tocando *Fa* la séptima y *Si* la tercera y la mano derecha está tocando *Sol* la fundamental y *Mi* la trece. Escuchemos una vez más:

(Demostración del acorde de G13 en el teclado: Fa y Si en la mano izquierda; Sol y Mi en la mano derecha)

-Naturalmente esta forma de distribución de las voces de un acorde con tensión, puede aplicarse también a otros tipos de acordes. Veamos un ejemplo sobre un acorde menor siete con novena y once:

(Demostración del acorde de Dm 9/11 en el teclado: Fa y Do en la mano izquierda; Sol y Mi en la mano derecha)

-En este ejemplo podemos observar el acorde de Re menor siete con novena y once. En la mano izquierda encontramos *Fa* la tercera y *Do* la séptima y en la mano derecha encontramos *Sol* la once y *Mi* la novena.

-Por lo general se buscan disposiciones donde los intervalos que se forman superen la tercera o cuarta sin ser una regla obligatoria.

-Hasta aquí, el estudio de esta forma de disposición de los acordes con tensiones utilizando las dos manos. Vamos entonces a la cartilla, donde encontraremos ejercicios para afianzar el contenido junto con una melodía propuesta para armonizar.

-Hasta la próxima.

Tutorial ocho. Poliacordes

(Demostración introductoria del contenido a trabajar)

-Hola

-Para cerrar esta aproximación a la armonía del jazz y las músicas populares, estudiaremos en este tutorial, una última forma de disposición de los acordes en el teclado. Esta distribución, la podemos encontrar en algunos ejemplos de repertorio clásico post-romántico y también dentro del lenguaje jazzístico.

-Consiste en tocar dos acordes distintos simultáneamente. Un acorde será tocado con la mano derecha mientras que otro se tocará con la mano izquierda. Veamos:

(Demostración del acorde de G13 (b9) en el teclado: Sol, Si, Re, Fa (acorde de G7) en la mano izquierda; Mi, Sol#, Si (acorde de E) en la mano derecha)

-En la mano izquierda estamos tocando el acorde de Sol siete con todos sus sonidos: *Sol, Si, Re, Fa*; y la mano derecha está tocando el acorde de Mi mayor, igualmente con todas sus notas. Si analizamos estos dos acordes como uno solo, encontraremos el acorde de Sol siete con su trece, *Mi* y su novena bemol, *La bemol* que es enarmónico de *Sol sostenido*. Si observamos nuevamente los dos acordes aislados, vemos que las fundamentales están a una distancia de sexta mayor y que ambos son acordes mayores.

-Vemos ahora otro ejemplo:

(Demostración del acorde de G7 (b9, b13) en el teclado: Sol, Si, Re, Fa (acorde de G7) en la mano izquierda; Sol, Sib, Mi bemol (acorde de Eb) en la mano derecha)

-Esta vez encontramos el acorde de Mi bemol mayor sobre el acorde de Sol siete. Si vemos todas estas notas como una sola estructura, encontramos el acorde de Sol siete con su novena aumentada, *La sostenido* enarmónico de *Si bemol* y su trece bemol, *Mi bemol*. Es importante que tengamos presente que podemos cambiar la inversión de los acordes tanto de la mano derecha como en la mano izquierda.

(Demostración del acorde de G7 (b9, b13) en el teclado: Si, Re, Fa, Sol (acorde de G7) en la mano izquierda; Sol, Sib, Mi bemol (acorde de Eb) en la mano derecha)

-Aquí se ha cambiado la inversión de los dos acordes, aunque también se puede cambiar la inversión de uno solo.

-En el ejemplo anterior, podemos observar que las fundamentales de los acordes están a una distancia de una sexta menor. Ambos son acordes mayores.

-Si tocamos dos acordes mayores simultáneamente, cuyas fundamentales se encuentran a una distancia de tritono, tendremos como resultado un acorde con sostenido once y novena bemol.

(Demostración del acorde de G7 (b9, #11) en el teclado: Sol, Si, Re, Fa (acorde de G7) en la mano izquierda; Do#, Mi#, Sol# (acorde de C#) en la mano derecha)

-Aquí vemos el acorde de Sol siete en la mano izquierda y el acorde de Do sostenido mayor en la mano derecha. Si analizamos esta sonoridad como un conjunto de notas teniendo a *Sol* como fundamental, encontramos la once sostenida, *Do sostenido* y la novena bemol *La bemol* que es enarmónico de *Sol sostenido*.

- También podemos tener ejemplos de Poliacordes en acordes menores. Escuchemos esta sonoridad:

(Demostración del acorde de Dm11 en el teclado: Re, Fa, La (acorde de Dm) en la mano izquierda; Do, Mi, Sol, (acorde de C) en la mano derecha)

-Aquí vemos el acorde Re menor siete en la mano izquierda y la triada de Do mayor en la mano derecha. Si vemos este conjunto de notas con *Re* como fundamental, encontramos la novena *Mi* y la once natural *Sol*. Aquí podemos observar que la distancia interválica entre las fundamentales de los acordes es de séptima menor.

-Les recomiendo ampliamente el uso de los poliacordes como una herramienta no muy complicada y de manejo cómodo para añadir color a las armonizaciones de melodías sencillas. Cerremos entonces esta travesía por la armonía del lenguaje del jazz y las músicas populares, con la aplicación de la sonoridad de los Poliacordes. En la cartilla pueden encontrar ejercicios para poder desarrollar este contenido.

-Hasta aquí llegamos en esta serie de tutoriales, que le ofrecen al músico clásico una aproximación armónica al lenguaje armónico del jazz y las músicas populares, así como sus posibles aplicaciones en la rearmonización de melodías conocidas del repertorio clásico.

-Espero que los hayan disfrutado y que puedan aprovecharlos al máximo.

-Nos veremos en una próxima oportunidad.

La cartilla

Introducción de la cartilla

El estudio del piano como instrumento complementario ha hecho parte del currículo de la mayoría de los programas de pregrado en música en nuestro país. El enfoque más generalizado en la pedagogía de esta asignatura incluye generalmente un componente armónico enmarcado dentro del lenguaje de la tradición musical europea de los siglos XVIII y XIX.

Pues bien, el presente material didáctico, conformado por ocho video-tutoriales y una cartilla tiene como propósito, brindarle a un estudiante de piano de nivel intermedio en formación clásica, una aproximación práctica al lenguaje del jazz y las músicas populares. Lo anterior, partiendo de los puntos en común entre el lenguaje armónico tradicional para encontrar las diferencias con el lenguaje de jazz.

Cada video introduce un concepto y una habilidad dentro del lenguaje del jazz y las músicas populares, partiendo de los rasgos comunes con la armonización tradicional. La cartilla contiene ocho guías de trabajo directamente correlacionadas con cada video-tutorial. Cada guía comienza con un breve resumen teórico del concepto a desarrollar y luego presenta dos ejercicios y una melodía del repertorio clásico universal para ser re-armonizada con los nuevos acordes y sonoridades del lenguaje de jazz. También cuenta con un material auditivo para poder poner en práctica los conceptos tratados.

El nivel de dificultad se incrementa gradualmente en cada video. Para un resultado óptimo en la apropiación de los contenidos, se recomienda ampliamente que sean estudiados en orden.

GUÍA DE TRABAJO 1⁷

Movimiento de las voces en el teclado con supresión de la quinta

Recordemos que cuando trabajamos esta progresión característica, encontramos que el movimiento de las voces es muy cercano y cuando se mueve una nota la otra permanece inmóvil.

Ejemplo:

TONALIDAD
DO MAYOR

Musical notation for piano in D major, 4/4 time. The piece consists of three measures. The first measure is D minor 7 (D^{MIN}), the second is G7, and the third is C major 7 (C^{MAJ}⁷). The notation shows the movement of the notes in the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) across the three chords. The right hand starts with a triad of D, F, and A in the first measure, moves to G, B, and D in the second, and then to C, E, and G in the third. The left hand starts with a triad of D, F, and A in the first measure, moves to G, B, and D in the second, and then to C, E, and G in the third. Arrows indicate the movement of the notes between measures.

En el primer enlace IIm7-V7, la tercera del acorde de Re menor siete (*Fa*) es la misma séptima del acorde de Sol siete, razón por la que permanece quieta. La séptima de Re menor siete (*Do*) bajará por grado conjunto hacia la tercera de Sol siete (*Si*). Asimismo, ocurre con el enlace IIm7-V7, pero ahora la tercera de Sol siete permanece inmóvil (*Si*) convirtiéndose en la séptima de Do mayor con séptima mayor y la séptima de Sol siete (*Fa*) se desplaza hacia abajo llegando a la tercera de Do mayor con séptima mayor (*Mi*).

Sucede lo mismo si cambiamos la disposición de las voces:

TONALIDAD
DO MAYOR

Musical notation for piano in D major, 4/4 time. The piece consists of three measures. The first measure is D minor 7 (D^{MIN}), the second is G7, and the third is C major 7 (C^{MAJ}⁷). The notation shows the movement of the notes in the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) across the three chords. The right hand starts with a triad of F, A, and D in the first measure, moves to B, D, and G in the second, and then to E, G, and C in the third. The left hand starts with a triad of D, F, and A in the first measure, moves to G, B, and D in the second, and then to C, E, and G in the third. Arrows indicate the movement of the notes between measures.

Este movimiento es aplicable a cualquier tonalidad.

⁷ Grafica original de la guía, razón por la que no se conservan las normas APA para los títulos ni para las gráficas

ACTIVIDADES

1. Practica en el teclado los siguientes movimientos de IIm7-V7-I7 en las tonalidades mayores indicadas, teniendo en cuenta que el acorde dado es el IIm7:

PNO.

PNO.

2. Practica la siguiente cadena de IIm7-V7-I7 en modo mayor:

PNO.

D^{MIN7} G⁷ C^{MAJ7} C^{MIN7} F⁷ B^bMAJ⁷ B^bMIN⁷ E^{b7} A^bMAJ⁷

PNO.

G[#]MIN⁷ C^{#7} F[#]MAJ⁷ F[#]MIN⁷ B⁷ E^{MAJ7} E^{MIN7} A⁷ D^{MAJ7}

3. Armoniza la siguiente melodía de Frédéric Chopin utilizando esta disposición de voces. Puedes escuchar la melodía en el disco y tocar sobre ella.



Pista 1

MAZURKA EN D

OP.33 # 2

FREDERIC CHOPIN

VIVACE

DMAJ⁷ A⁷ DMAJ⁷ A⁷

DMAJ⁷ EMIN⁷ A⁷ DMAJ⁷ AMAJ⁷ FINE

E⁷ AMAJ⁷ E⁷ AMAJ⁷

BMIN⁷ E⁷ AMAJ⁷

14 D.C. AL FINE

GUÍA DE TRABAJO 2

Disposición de los acordes con novena en el piano

La novena la podemos ubicar por dentro o por fuera del intervalo formado entre la tercera y la séptima de un acorde:



Novena por dentro de 3 y 7



Novena por fuera de 3 y 7



La novena es una nota que podemos alterar cromáticamente hacia arriba o hacia abajo. La novena alterada se usa en los acordes mayores con séptima menor:



Novena alterada hacia arriba
(novena sostenida)



Novena alterada hacia abajo
(novena bemol)

Dentro de un mismo acorde, se pueden utilizar simultáneamente la novena sostenida y la novena bemol



ACTIVIDADES

1. Practica en el teclado la siguiente progresión armónica utilizando novenas naturales y novenas alteradas:

C^{MIN9} F⁹ B^bMAJ⁹ D^{7(b9)} G^{MIN9} C⁹ F^{MIN9} B^{b9}

PNO.

E^bMAJ⁹ E^bMIN⁹ A^{7(b9)} D^{MIN9} C^bMAJ⁹ B^bMAJ⁹

PNO.

Transporta la progresión anterior a Re mayor y La bemol mayor.

2. Practica la siguiente cadena de IIm⁹ - V⁹ - I⁹ en modo mayor:

C[#]MIN⁹ F^{#9} BMAJ⁹ BMIN⁹ E⁹ AMAJ⁹ AMIN⁹ D⁹ GMAJ⁹

PNO.

GMIN⁹ C⁹ FMAJ⁹ FMIN⁹ B^{b9} E^bMAJ⁹ D[#]MIN⁹ G^{#9} C[#]MAJ⁹

PNO.

4. Armoniza la siguiente melodía de Johann Sebastián Bach utilizando novenas en todos los acordes. Puedes escuchar la melodía en el disco y tocar sobre ella.



Pista 2

CONCIERTO DE BRADENBURGO No 1

ALLEGRO

JOHANN SEBASTIAN BACH

FMAJ⁹ DMIN⁹ B^bMAJ⁹ C⁹ FMAJ⁹ C⁹ G⁹

C⁹ A^{MIN}⁹ D^{MIN}⁹ G⁹ C⁹ FMAJ⁹

3 G⁹ C⁹ D^{7(b9)} G^{MIN}⁹ D^{7(b9)}

5 G^{MIN}⁹ C⁹ D^{MIN}⁹ G^{MIN}⁹ C⁹

7 C⁹ FMAJ⁹ B^bMAJ⁹

9 C⁹

11 D^{MIN}⁹ B^bMAJ⁹ G^{MIN}⁹ C⁹ FMAJ⁹

12

GUÍA DE TRABAJO 3

Disposición de acordes con once y suspendidos el en piano

La once la podemos ubicar por dentro o por fuera del intervalo formado entre la tercera y la séptima de un acorde:

PIANO

C MIN¹¹

4/4

Detailed description: A piano score for a C minor 11th chord in 4/4 time. The right hand has a chord with notes C4, E♭4, G4, B♭4, and D5. The left hand has a single note C3. The 11th (D5) is placed inside the interval between the 3rd (G4) and 7th (B♭4).

Once por dentro de 3 y 7

PIANO

C MIN¹¹

4/4

Detailed description: A piano score for a C minor 11th chord in 4/4 time. The right hand has a chord with notes C4, E♭4, G4, and B♭4. The left hand has a single note C3. The 11th (D5) is placed outside the interval between the 3rd (G4) and 7th (B♭4).

Once por fuera de 3 y 7

PIANO

C MIN¹¹

4/4

Detailed description: A piano score for a C minor 11th chord in 4/4 time. The right hand has a chord with notes C4, E♭4, G4, and B♭4. The left hand has a single note C3. The 11th (D5) is placed outside the interval between the 3rd (G4) and 7th (B♭4).

La once la podemos alterar cromáticamente hacia arriba. La once sostenida se usa en acordes mayores con séptima mayor y acordes mayores con séptima menor:

PIANO

C 7(#11)

4/4

Detailed description: A piano score for a C7(#11) chord in 4/4 time. The right hand has a chord with notes C4, E4, G4, B♭4, and D♯5. The left hand has a single note C3.

La once nunca se altera cromáticamente hacia abajo ya que se genera una enarmonía con la tercera mayor:

PIANO

C 7(b11)

4/4

Detailed description: A piano score for a C7(b11) chord in 4/4 time. The right hand has a chord with notes C4, E4, G4, B♭4, and D♭5. The left hand has a single note C3.

Enarmonía entre la tercera (*Mi*) y la once bemol (*Fa bemol*)

El acorde suspendido como no tiene tercera, se puede mantener la quinta para mantener tres notas en la mano derecha:

PIANO

C 7sus

4/4

Detailed description: A piano score for a C7sus chord in 4/4 time. The right hand has a chord with notes C4, G4, and B♭4. The left hand has a single note C3.

PIANO

C 7sus

4/4

Detailed description: A piano score for a C7sus chord in 4/4 time. The right hand has a chord with notes C4, G4, and B♭4. The left hand has a single note C3.

PIANO

C 7sus

4/4

Detailed description: A piano score for a C7sus chord in 4/4 time. The right hand has a chord with notes C4, G4, and B♭4. The left hand has a single note C3.

ACTIVIDADES

1. Practica la siguiente progresión en el teclado utilizando onces naturales y onces sostenidas y acordes suspendidos:

$F^{\sharp}MIN^{11}$ B^7SUS $E MAJ^{7(\sharp 11)}$ $B MIN^{11}$ $E^{7(\sharp 11)}$ $A MAJ^{7(\sharp 11)}$ $A MIN^{11}$ $G^{\sharp}MIN^{11}$

$G^{\sharp}MIN^{11}$ $C^{\sharp}7(\sharp 11)$ $F^{\sharp}MIN^{11}$ $F^{\sharp}SUS$ B^7SUS $E MAJ^{7(\sharp 11)}$

Transporta la progresión anterior a La bemol mayor y Sol mayor.

2. Practica la siguiente cadena de IIm11 – V7sus – I7(#11) en modo mayor:

$E MIN^{11}$ $A SUS$ $D MAJ^{7(\sharp 11)}$ $D MIN^{11}$ $G SUS$ $C MAJ^{7(\sharp 11)}$ $C MIN^{11}$ $F SUS$ $B^{\flat} MAJ^{7(\sharp 11)}$

$B^{\flat} MIN^{11}$ $E^{\flat} SUS$ $A^{\flat} MAJ^{7(\sharp 11)}$ $G^{\sharp} MIN^{11}$ $C^{\sharp} SUS$ $F^{\sharp} MAJ^{7(\sharp 11)}$ $F^{\sharp} MIN^{11}$ $B SUS$ $E MAJ^{7(\sharp 11)}$

3. Armoniza la siguiente melodía de Edvard Grieg utilizando acordes con 11. Puedes escuchar la melodía y tocar sobre ella.



Pista 3

WALTZ IN A MINOR

FROM LYRIC PIECES, OP.12

EDVARD GRIEG

MODERATO

AMIN¹¹ E⁷SUS AMIN¹¹ AMIN¹¹

E⁷SUS AMIN¹¹ CMAJ^{7(♯11)}

GMAJ^{7(♯11)} AMIN¹¹ EMIN¹¹ FMAJ^{7(♯11)}

CMAJ^{7(♯11)} DMIN¹¹ DMIN¹¹ E⁷SUS AMAJ^{7(♯11)} E⁷SUS

AMAJ^{7(♯11)} E⁷SUS AMAJ^{7(♯11)} F[♯]MIN¹¹

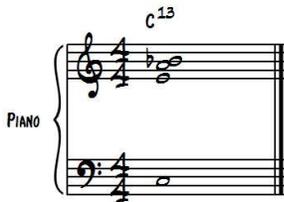
AMAJ^{7(♯11)} F[♯]MIN¹¹ AMAJ^{7(♯11)} E⁷SUS AMAJ^{7(♯11)}

E⁷SUS AMAJ^{7(♯11)} A⁷SUS A⁷SUS AMAJ^{7(♯11)}

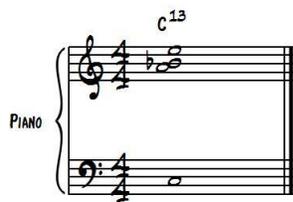
GUÍA DE TRABAJO 4

Disposición de acordes con trece y acordes con sexta en el piano

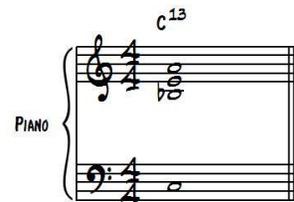
La trece la podemos ubicar por dentro o por fuera del intervalo formado entre la tercera y la séptima de un acorde:



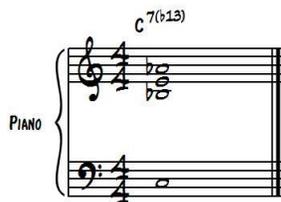
Trece por dentro de 3 y 7



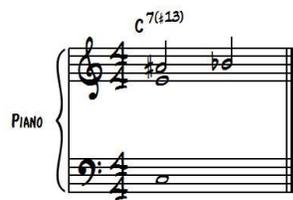
Trece por fuera de 3 y 7



La trece la podemos alterar cromáticamente hacia abajo. La trece bemol se usa en acordes mayores con séptima menor:

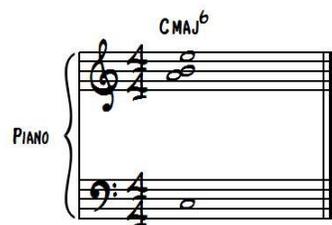
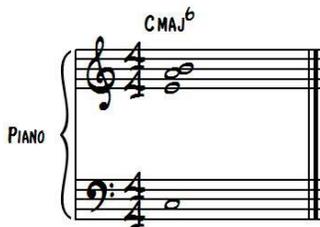


La trece nunca se altera cromáticamente hacia arriba ya que se genera una enarmonía con la séptima menor:



Enarmonía entre la séptima (Si bemol) y la trece sostenida (La sostenido)

Los acordes con sexta también se pueden disponer de la misma manera:



ACTIVIDADES

1. Practica la siguiente progresión en el teclado utilizando trece naturales y treces bemoles:

A^bMIN^6 D^b13 G^bMAJ^6 G^bMIN^13 E^b13 A^b13 $D^b7(+13)$

Pno.

$F^7(+13)$ B^bMIN^6 $C^7(+13)$ $FMIN^6$ $B^b7(+13)$ E^bMIN^6 D^bMAJ^6

Pno.

Transporta la progresión anterior a Do mayor y Sol mayor

2. Practica la siguiente cadena de IIm6 – V13 – I Maj6:

$BMIN^6$ E^13 A^bMAJ^6 A^bMIN^6 D^13 G^bMAJ^6 G^bMIN^6 C^13 F^bMAJ^6

Pno.

$FMIN^6$ B^b13 E^bMAJ^6 E^bMIN^6 A^b13 D^bMAJ^6 C^bMIN^6 F^b13 B^bMAJ^6

Pno.

5. Armoniza la siguiente melodía de Pyotr Illich Tchaikovsky utilizando acordes con trece, trece bemol y sexta. Puedes escuchar la melodía en el disco y tocar sobre ella.



Pista 4

CHANSON TRISTE

OP. 40 # 2

PYOTR ILICH TCHAIKOVSKY

GMIN^b D^{7(b13)} GMIN^b B¹³ E^bMAJ^b B^bMAJ^b


CMIN^b D^{7(b13)} GMIN^b D^{7(b13)} GMIN^b A¹³ D^{7(b13)}


GMIN^b D^{7(b13)} GMIN^b B^{b13} E^bMAJ^b B^bMAJ^b D^{7(b13)}


GMIN^b CMIN^b GMIN^b CMIN^b GMIN^b B^bMAJ^b D^{7(b13)}


GMIN^b D^{7(b13)} GMIN^b CMIN^b GMIN^b D^{7(b13)} GMIN^b


GUÍA DE TRABAJO 5

Disposición de los acordes con séptima en el piano, únicamente con la mano izquierda sin añadir agregaciones

En la mano izquierda solamente vamos a tocar la tercera y séptima del acorde, de esta manera tendremos la mano derecha libre para poder tocar una melodía.

Recordemos mantener el movimiento más cercano entre las voces de los acordes. En la progresión iim7-V7-I7 encontramos que solamente se mueve una nota mientras que la otra permanece inmóvil. Ejemplo:

TONALIDAD

DO MAYOR

PIANO

En el primer enlace IIm7-V7, la tercera del acorde de Re menor siete (*Fa*) es la misma séptima del acorde de Sol mayor siete, razón por la que permanece inmóvil. La séptima de Re menor siete (*Do*) bajará por grado conjunto hacia la tercera de Sol siete (*Si*). Asimismo, ocurre con el enlace IIm-V7, pero ahora la tercera de Sol siete permanece inmóvil (*Si*) convirtiéndose en la séptima de Do mayor con séptima mayor y la séptima de Sol siete (*Fa*) se desplaza hacia abajo llegando a la tercera de Do mayor con séptima mayor (*Mi*).

Sucede lo mismo si cambiamos la disposición de las voces:

TONALIDAD

DO MAYOR

PIANO

Este movimiento es aplicable a cualquier tonalidad.

ACTIVIDADES

1. Practica en el teclado los siguientes movimientos de IIm7-V7-I7 en las tonalidades mayores indicadas, teniendo en cuenta que el acorde dado es el IIm7:

Two musical exercises for piano. The first exercise is in E-flat major and the second is in A major. Each exercise consists of two staves (treble and bass clef) with four measures of chords. The chords are labeled above the staff and the bass clef staff is labeled 'IIm7'.

Exercise 1 (E-flat major):

- Measure 1: Treble clef has E-flat, bass clef has IIm7 (F, A-flat, C, E-flat).
- Measure 2: Treble clef has F, bass clef has IIm7 (G, B-flat, D, F).
- Measure 3: Treble clef has A-flat, bass clef has IIm7 (B-flat, D, F, A-flat).
- Measure 4: Treble clef has G-flat, bass clef has IIm7 (A-flat, C, E-flat, G-flat).

Exercise 2 (A major):

- Measure 1: Treble clef has A, bass clef has IIm7 (B, C, E, A).
- Measure 2: Treble clef has G, bass clef has IIm7 (A, B, D, G).
- Measure 3: Treble clef has E, bass clef has IIm7 (F, G, B, E).
- Measure 4: Treble clef has F-sharp, bass clef has IIm7 (G, A, C, F-sharp).

2. Practica la siguiente cadena de IIm7-V7-I7 en modo mayor:

A musical exercise for piano in 4/4 time, showing a sequence of chords in the bass clef. The chords are labeled above the staff.

Chord Sequence:

- Measure 1: C MIN⁷
- Measure 2: F⁷
- Measure 3: B^b MAJ⁷
- Measure 4: B^b MIN⁷
- Measure 5: E^b7
- Measure 6: A^b MAJ⁷
- Measure 7: G[#] MIN⁷
- Measure 8: C[#]7
- Measure 9: F[#] MAJ⁷
- Measure 10: F[#] MIN⁷
- Measure 11: B⁷
- Measure 12: E MAJ⁷
- Measure 13: E MIN⁷
- Measure 14: A⁷
- Measure 15: D MAJ⁷
- Measure 16: D MIN⁷
- Measure 17: G⁷
- Measure 18: C MAJ⁷

6. Toca la siguiente melodía de Robert Schumann en la mano derecha y toca la tercera y séptima en la mano izquierda. Puedes escuchar la melodía en el disco.



Pista 5

ARABESQUE

Op.18

ROBERT SCHUMANN

LEICHT UND ZART

G⁷
CMAJ⁷
G⁷
CMAJ⁷
A⁷
DMIN⁷
A⁷

DMIN⁷
A⁷
DMIN⁷
A⁷
DMIN⁷
A⁷
DMIN⁷
D⁷

5

G⁷
CMAJ⁷
FMAJ⁷
DMIN⁷
G⁷

9

CMAJ⁷
G⁷
CMAJ⁷
FMAJ⁷
DMIN⁷
G⁷
CMAJ⁷

13

GUÍA DE TRABAJO 6

Adicionando agregaciones a los acordes con séptima en el piano únicamente con la mano izquierda

Si añadimos una sola agregación:



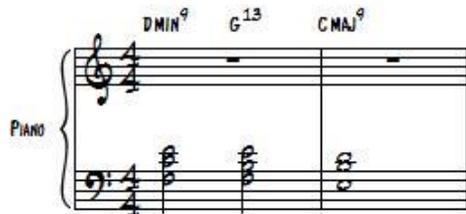
Agregación en mano izquierda por fuera de 3 y 7



Agregación en mano izquierda por dentro de 3 y 7

Añadiendo una agregación en la mano izquierda utilizando únicamente la tercera y séptima del acorde. Mantendremos el mismo principio de conducción de voces visto en el capítulo anterior:

TONALIDAD
DO MAYOR



Si añadimos dos agregaciones:



Mantendremos el mismo principio de conducción de voces en una progresión.

ACTIVIDADES

1. Practica la siguiente progresión en el teclado utilizando agregaciones en la mano izquierda:

$F^{\#}MIN^9$ $E MIN^{b9}$ $A^9(13)$ $D MAJ^9(\sharp 11)$ $D MIN^{11}$ $C^{\#7}(b9)$ $F^{\#}MIN^{b9}$

$B MIN^9$ $E^9(\sharp 11)$ $A MAJ^9$ A^{13} $E^{b7}(b9)$ $D^{7(\sharp 9)}$ $C^{\#13}$ $F^{\#}MIN^{11}$

Transporta la progresión anterior a Do menor y Si bemol menor.

2. Practica la siguiente cadena de IIm7 – V7 – I7 en la mano izquierda añadiendo las tensiones indicadas:

$A MIN^b$ D^{13} $G MAJ^9$ $G MIN^{11}$ C^9 $F MAJ^{7(\sharp 11)}$ $F MIN^{b9}$ $B^{b7(\sharp 9)}$ E^{b6}

$E^{b} MIN^{11}$ $A^{b7}(b13)$ $D^{b} MAJ^9$ $C^{\#} MIN^9$ $F^{\#7}(b13)$ $B MAJ^{7(\sharp 11)}$ $B MIN^b$ $E^{7(b9)}$ $A MAJ^{7(\sharp 11)}$

7. Toca nuevamente la melodía de Robert Schumann en la mano derecha y toca la tercera y séptima en la mano izquierda ahora agregando las tensiones sugeridas. Escucha el resultado.

Puedes escuchar la melodía en el disco.



Pista 6

ARABESQUE

Op.18

ROBERT SCHUMANN

LEICHT UND ZART

G^{13} $CMAJ^9$ G^9 $CMAJ^9$ $A^{7(b13)}$ $DMIN^9$ $A^{7(b9)}$

$DMIN^{11}$ $A^{7(b9)}$ $DMIN^9$ $A^{7(b13)}$ $DMIN^9$ $A^{7(b9)}$ $DMIN^{11}$ D^{13}

G^9 $CMAJ^9$ $FMAJ^9$ $DMIN^{11}$ G^{13}

$CMAJ^9$ G^9 $CMAJ^9$ $FMAJ^9$ $DMIN^9$ G^{13} $CMAJ^9$

13

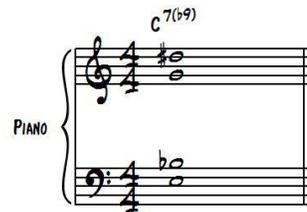
GUÍA DE TRABAJO 7

Combinación de tensiones utilizando las dos manos simultáneas utilizando dos notas en la mano izquierda y dos notas en la mano derecha.

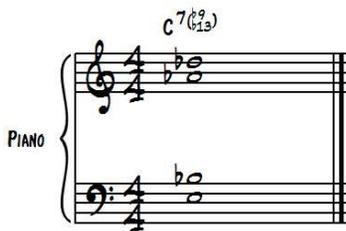
Si utilizamos una tensión colocamos la tercera y séptima en la mano izquierda y una tensión junto con una nota del acorde en la mano derecha.

Novena sostenida y quinta en mano derecha

Tercera y séptima en mano izquierda



Si utilizamos dos tensiones las colocamos en la mano derecha y la mano izquierda tocará la tercera y la séptima:



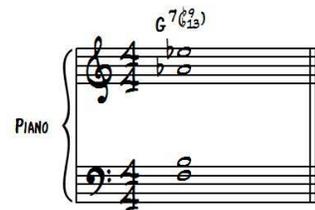
Novena bemol y trece bemol en mano derecha

Tercera y séptima en mano izquierda

Una misma agrupación de sonidos puede interpretarse en acordes distintos, teniendo en cuenta las enarmonías que se generan:

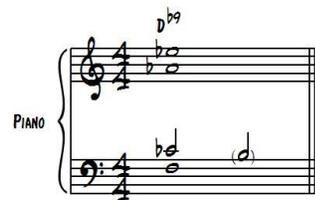
Novena bemol y trece bemol de Sol en mano derecha

Tercera y séptima de Sol en mano izquierda



Novena natural y quinta de Re bemol en mano derecha

Tercera y séptima de Re bemol en mano izquierda



ACTIVIDADES

1. Practica la siguiente progresión en el teclado utilizando dos notas en la mano izquierda y dos notas en la mano derecha:

GMIN9(11) G7(9,13) CMIN9 A9(+13) DMIN6/9 Bb13
 EbMAJ9 D7(9,13) GMi6/9 C13 F9 BbMAJ9 BbMAJ9(+11)

Transporta la progresión anterior a Do sostenido menor y Fa menor

2. Practica la siguiente cadena de IIm7 – V7 – I7 añadiendo las tensiones indicadas utilizando dos notas en la mano izquierda y dos notas en la mano derecha:

DMIN9 G9(13) CMAJ9 CMIN9(11)F9(13) BbMAJ7(+11) BbMIN11 Eb7(+13) AbMAJ9
 G#MIN6/9 C#7(9,13) F#MAJ9 F#MIN11 B7(9,13) EMAJ9 Emin11 A9 DMAJ9

3. Toca la siguiente melodía de Félix Mendelssohn con agregando las tensiones sugeridas con las dos manos. Puedes escuchar la melodía en el disco y tocar sobre ella.



Pista 7

CONSOLATION

ORIGINAL EN MI MAYOR

FELIX MENDELSSOHN

SLOWLY

$E^b MAJ^9$ $A^b MAJ^9$ $F^9(13)$ $E^b MAJ^9$ B^b13 $B^b MIN^9$ $F MIN^{11}$ $C^7(b9)$

$F MIN^{11}$ $B^b9(13)$ $E^b MAJ^9$ $E^b MAJ^9$ $C MIN^{11}$ $C^7(b9)$

$F MIN^9$ $B^b MIN^{11}$ $F MIN^{11}$ $C^7(b9)$ $F MIN^9(11)$ B^b9

$E^b MAJ^9$ $C MIN^{11}$ $F13$ F^9 F^9

$F13$ F^9 $B^b MAJ^9$ $F^9(13)$ $B^b MAJ^9$ F^9

$B^b MAJ^9$ $E^b MAJ^9$ $A^b MAJ^9$ F^9 $E^b MAJ^9$ B^b13 $B^b MIN^{11}$ $F MIN^9$ $C^7(b9)$

$F MIN^9(11)$ $B^b9(13)$ $E^b MAJ^9$ $E^b MIN^9$ $B^b MAJ^7$ $E^b MIN^9$

$B^b MAJ^9$ $B^b MIN^{11}$ $F MIN^9$ $C^7(b9)$ $F MIN^9$ $B^b9(13)$ $E^b MAJ^9$

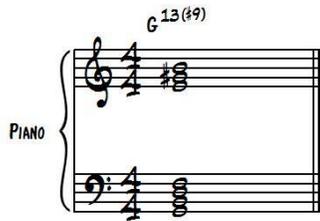
Musical score for the melody of "Consolation" by Felix Mendelssohn, featuring various chord tensions such as $E^b MAJ^9$, $A^b MAJ^9$, $F^9(13)$, B^b13 , $B^b MIN^9$, $F MIN^{11}$, $C^7(b9)$, $F MIN^{11}$, $B^b9(13)$, $E^b MAJ^9$, $C MIN^{11}$, $F MIN^9$, $B^b MIN^{11}$, $F MIN^{11}$, $C^7(b9)$, $F MIN^9(11)$, B^b9 , $E^b MAJ^9$, $C MIN^{11}$, $F13$, F^9 , F^9 , $F13$, F^9 , $B^b MAJ^9$, $F^9(13)$, $B^b MAJ^9$, F^9 , $B^b MAJ^9$, $E^b MAJ^9$, $A^b MAJ^9$, F^9 , $E^b MAJ^9$, B^b13 , $B^b MIN^{11}$, $F MIN^9$, $C^7(b9)$, $F MIN^9(11)$, $B^b9(13)$, $E^b MAJ^9$, $E^b MIN^9$, $B^b MAJ^7$, $E^b MIN^9$, $B^b MAJ^9$, $B^b MIN^{11}$, $F MIN^9$, $C^7(b9)$, $F MIN^9$, $B^b9(13)$, and $E^b MAJ^9$.

GUÍA DE TRABAJO 8

Poliacordes

Podemos superponer dos triadas para generar un acorde con tensiones:

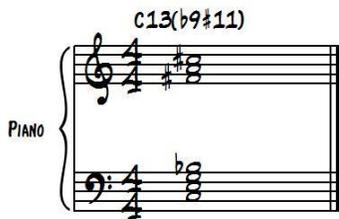
Superponiendo un acorde mayor sobre un acorde mayor siete



Acorde de Mi mayor

Acorde de Sol mayor siete

Superponiendo una triada menor sobre un acorde mayor siete



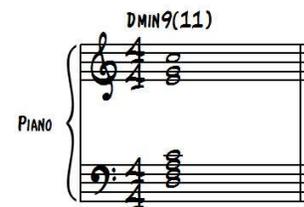
Acorde de Fa sostenido menor

Acorde de Do mayor siete

Superponiendo una triada mayor sobre un acorde menor siete

Acorde de Do mayor

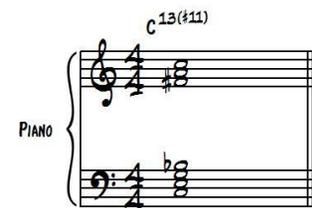
Acorde de Re menor siete



Superponiendo una triada disminuida sobre un acorde mayor siete

Acorde de Fa sostenido disminuido

Acorde de Sol mayor siete



ACTIVIDADES

1. Practica la siguiente progresión en el teclado utilizando poliacordes:

A MAJ⁹ E MIN9(11) A^{13(b9)} D MAJ⁹ D MIN9(11) C[#]7(¹³₆) F[#] MIN9(11)

B MIN9(11) B⁹⁽¹³⁾ E^{13(b9)} G[#]7(¹³₆) C[#] MIN9(11) C[#]9 F[#] MAJ^{9(#11)}

Transporta la progresión anterior a Mi bemol y a Si mayor

2. Practica la siguiente cadena de IIm7 – V7 – I7 añadiendo las tensiones indicadas utilizando poliacordes:

A MAJ⁹ E MIN9(11) A^{13(b9)} D MAJ⁹ D MIN9(11) C[#]7(¹³₆) F[#] MIN9(11)

B MIN9(11) B⁹⁽¹³⁾ E^{13(b9)} G[#]7(¹³₆) C[#] MIN9(11) C[#]9 F[#] MAJ^{9(#11)}

8. Toca la siguiente melodía de Claude Debussy utilizando Poliacordes. Puedes escuchar la melodía en el disco y tocar sobre ella.



Pista 8

REVERIE

CLAUDE DEBUSSY

SLOWLY WITH EXPRESSION

GMIN9(11)

FMAJ⁹⁽¹³⁾ C^{9(b11)} FMAJ⁹⁽¹³⁾

4

DMIN9(11) AMIN9(11) GMIN9(11) DMIN9(11) AMIN9(11) GMIN9(11)

9

C⁹⁽¹³⁾ FMAJ⁹⁽¹³⁾ AMIN9(11) DMIN9(11) GMIN9(11) C⁹⁽¹³⁾

13

F⁹⁽¹³⁾

17

B^bMAJ⁹⁽¹³⁾ F^{9(b13)} DMIN9(11)

21

F^{9(b13)} DMIN9(11) G⁹⁽¹³⁾ C⁹⁽¹³⁾

27

Sobre los audios complementarios

Los audios que acompañan en la cartilla corresponden a fragmentos de melodías del repertorio clásico, la mayoría para piano. Cada melodía fue re-armonizada según las necesidades de cada capítulo y se sugirieron agregaciones específicas para así lograr practicar el contenido propuesto en cada uno.

Fueron tomadas del libro *The Real Classic Book* (Hal Leonard, 1992) donde se puede encontrar cada melodía acompañada de una progresión armónica propuesta. La rearmonización mencionada corresponde a la modificación de la armonía consignada en ese libro, que muchas veces no corresponde con la progresión exacta de la versión original. Cada pista cuenta con un conteo inicial de dos compases para poder comenzar a tocar en el instante que comienza la reproducción. La melodía *Arabesque* de Robert Schumann, se encuentra en dos capítulos con el fin de poder escuchar y hacer una comparación entre el tratamiento de los acordes con y sin tensiones en la mano izquierda. Están grabadas en formato WAVE que puede ser reproducido en un dispositivo de audio estándar.

Cómo se llega a este trabajo

En el año 2011 tuve primera oportunidad de vincularme como docente en una institución de enseñanza musical. Aún era estudiante del programa *música instrumental, piano*, que ofrece la Universidad Nacional de Colombia y cursaba mis últimos semestres de pregrado. Al llegar a la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, me dijeron que debía hacerme cargo de una asignatura llamada Piano funcional. Al indagar el objetivo de la asignatura, sus contenidos, el número de semestres, la planeación, etc. la respuesta fue que lo que buscaba la escuela era que todos los estudiantes de la FOSJC, independientemente del instrumento que estuvieran estudiando, tuvieran un acercamiento y un contacto con el piano. Era una clase grupal con un

promedio de diez estudiantes donde cada uno contaba con su propio teclado electrónico. Esta asignatura estaba pensada para ser cursada en cuatro semestres a partir del cuarto o quinto semestre del programa que allí se ofrecía, esto implicaba que los estudiantes que llegaban a cursar la materia debían contar con bases teóricas sólidas para poder abordar los contenidos propuestos en esta asignatura. ¿Qué contenidos? No estaban consignados en ninguna parte. La primera opción fue indagar con los propios estudiantes que experiencias habían tenido y cuáles eran los contenidos que habían abordado. Las respuestas fueron variadas, pues muchos de los estudiantes habían tenido clase con varios maestros y cada profesor contaba con la autonomía de trabajar sin regirse por un programa previamente establecido, además, un mismo estudiante podía haber recibido clase con diferentes profesores. Por esta razón, se percibía una falta de continuidad en los procesos de algunos estudiantes. Pude identificar entonces que las aproximaciones de los docentes se enfocaban en diferentes aspectos y contenidos, por ejemplo, algunos se dedicaban al montaje de repertorio para piano, otros al manejo de escalas, otros a la aplicación de la armonía al teclado. Tratar entonces de unificar, tanto los intereses como las necesidades de los estudiantes, se convirtió en un reto para mí y decidí con interés abordar esta cátedra en la que me desempeñé como profesor hasta mediados del año 2016.

La propuesta

Mi propuesta para abordar esta asignatura, se centró entonces en aproximar a los estudiantes a la armonía aplicada al teclado, teniendo como base mi experiencia personal como intérprete en el campo del jazz y de algunas músicas populares y también en la formación que recibí como pianista clásico en mi proceso de pregrado. Para ello, desarrollé un contenido de estudios y una guía de trabajo que indicaba cuales eran los temas a tratar clase por clase, junto con las

actividades para realizar en casa. Esta guía de trabajo fue construida gradualmente pasando por varias modificaciones, para finalmente en el año 2014 consolidarse de manera más estable.

El contenido se centraba en abordar principalmente la conducción de las voces en el teclado como lo hace un pianista en el campo popular, es decir no se tenía en cuenta algunos movimientos clásicos que son de vital importancia en la armonía trabajada comúnmente en la academia (como algunas duplicaciones de notas y paralelismos de octava y quinta), sino que se trabajaba manteniendo una cercanía y un enlace manteniendo poco movimiento entre los acordes. La funcionalidad tonal y los diferentes tipos de cifrado tanto popular y clásico, así como el trabajo de dominantes secundarias, acordes con agregaciones, agregaciones alteradas, acordes de sexta aumentada (vistos desde una notación clásica y popular), transporte de tonalidad, acompañamiento de una melodía popular utilizando tensiones en la mano izquierda, modulaciones enarmónicas desde el acorde alemán, entre otros contenidos, también eran temas que se trabajaban durante el curso que duraba dos años.

Me motivaba muchísimo la idea de, teniendo un grupo de estudiantes casi todos inmersos únicamente en el campo de la música clásica, poder brindarles un acercamiento a la música popular y al jazz y contribuir de esta manera al enriquecimiento de su proceso formativo y al logro de sus competencias como músicos profesionales. Partir de lo conocido a lo desconocido, fue la aproximación que encontré más acertada para acercar a los estudiantes de perfil clásico al mundo de las músicas populares y del jazz. De esa manera, la asignatura *piano funcional*, les proporcionaba ambos contenidos y lograba, en muchos de los casos, hacer paralelos y diferencias entre la forma de analizar algunos elementos desde ópticas distintas.

Teniendo la intención de validar este trabajo teórico y práctico bajo la luz de todo el proceso de estudios realizado en la Maestría en música de la Pontificia Universidad Javeriana, surge la idea de realizar el presente trabajo de grado.

Observaciones y resultados

Durante el tiempo que estuve trabajando en esta asignatura, siempre mantuve una atenta observación de los contenidos propuestos, de la forma de transmitirlos y de la asimilación por parte de los estudiantes. Esto llevó a que los contenidos y algunas metodologías fueran transformándose poco a poco debido a estos tres factores. Se pudo observar que, las últimas generaciones de estudiantes que habían tomado el curso utilizando la última versión de la guía y la nueva forma de abordar los contenidos, desarrollaron competencias superiores a los que habían estudiado basados en las primeras versiones.

La principal diferencia entre las primeras clases y las posteriores se refería al modo de abordar los contenidos. En un comienzo se les pedía a los estudiantes escribir en una hoja pentagramada los ejercicios propuestos para después tocarlos en el teclado. Este proceso era sumamente demorado. Para lograr desarrollar una progresión de ocho o diez acordes, en promedio se tomaban de quince a veinte minutos. Algunos no tenían desarrollada la habilidad de escritura y debían pensar mucho tiempo la conformación de los acordes, los intervalos, los movimientos y después debían leer lo que habían escrito y tocarlo en el teclado, tarea que no era fácil para la mayoría. Los estudiantes veían con asombro cuando yo mismo tocaba las progresiones instantáneamente. Alguna vez uno me dijo que se debía a la cantidad de años de experiencia y al hecho de ser pianista. Curiosamente muchos estudiantes de piano tenían serias dificultades en desarrollar las progresiones en el teclado. Fue el momento en el que me pregunté cómo había adquirido aquella habilidad y me di cuenta que en la universidad no había tenido la oportunidad

de adquirir esa destreza. Entonces mi memoria se fue a las experiencias antes de ingresar al pregrado. A los matrimonios, misas, cumpleaños, toques en bares, que había realizado durante mi adolescencia. Y recordé cómo en aquella época no era necesario saber que un acorde se forma por la superposición de terceras, ni que la armadura de La bemol mayor tiene cuatro bemoles. Así que me di a la tarea de dedicarme a entrenar esa habilidad en mis estudiantes. Lo primero y más importante: tocar las progresiones sin escribir ni una sola nota.

Para la primera generación de estudiantes que experimentó este cambio en la dinámica de la clase, fue muy difícil adaptarse a este nuevo proceso. Recordemos que eran estudiantes que tenían la música clásica como único contacto en su práctica musical. Esperaban una partitura para leerla y poder hacer música. Y algunos me decían que no era posible aludiendo a la razón de ser violinistas, trombonistas o percusionistas. Yo por mi lado recordaba algunos músicos maravillosos con quienes había tenido la oportunidad de tocar y que no tenían idea de ningún concepto teórico y para quienes tocar sin necesidad de leer una partitura era su práctica normal. Por supuesto también conozco muchos músicos académicos que han desarrollado estas dos habilidades y las manejan con gran destreza.

Me di cuenta de que combinar ambos saberes y desarrollarlos en guitarristas, violistas y trompetistas en un teclado, no era una tarea tan difícil si se desarrollaban ayudas metodológicas apropiadas. De esa manera, el programa de trabajo tomó un rumbo diferente, teniendo como premisa principal el no escribir, para así lograr desarrollar esa habilidad de forma gradual. El primer semestre se dedicaba únicamente al enlace de triadas de primer orden de las funciones tonales, enriqueciéndolas poco a poco con los demás grados tonales, hasta llegar al acorde mayor siete sobre el quinto grado. Durante el último semestre, finalmente lograban tocar progresiones con novenas, onces y treces alteradas sin necesidad de escribir ninguna información en un papel.

Como eran estudiantes académicos, el punto de partida de mi trabajo se fundamentaba en el conocimiento de los conceptos teóricos básicos y al final se proponía que consiguieran la habilidad de los músicos no académicos y conocieran los porqués desde diferentes puntos de vista académicos. Se aprendía a leer un cifrado funcional, como también los diferentes tipos de cifrado que suelen aparecer en la música popular; se veía un acorde francés como producto de movimientos melódicos de las voces y también como un quinto del quinto con su quinta rebajada o se analizaba un acorde alemán como preparación a la dominante y también como un sustituto tritonal enarmonizado que podría utilizarse hacia otro grado diferente del quinto.

Aunque hay muchos músicos académicos que logran desarrollar estas habilidades por sí mismos, se apuntó a que todos los músicos académicos que experimentaran aquella asignatura pudieran tener ese conocimiento. Esto también trajo otros beneficios. El conocimiento de otros repertorios diferentes a los clásicos, de esta manera se trabajaba con melodías populares extraídas de cancioneros y muchas veces me solicitaban aprender a tocar la progresión de alguna canción de pop o rock que les gustaba. El Real Book era otro libro de referencia y se buscaba que en algún momento del semestre pudieran tocar una melodía en la mano derecha acompañándose con la mano izquierda, según el contenido del semestre. Por otro lado, desde el punto clásico, se proponía el estudio de ejercicios tradicionales de tocar y cantar estudiando exactamente lo consignado en una partitura y se revisaban las funcionalidades tonales con el fin de cambiar de tonalidad una progresión propuesta. Tiempo después pude tener contacto con algunos de mis alumnos que habían culminado este proceso. Compartieron conmigo sus experiencias en entornos laborales diversos en los que algunos se habían desempeñado: dirigiendo coros, enseñando en el aula, haciendo reemplazos, tocando en eventos sociales, y con alegría me manifestaron la utilidad que le habían dado a los contenidos abordados en el curso. Las

herramientas las utilizaron para sus propias necesidades y sus propios entornos laborales y musicales. Muchos de ellos continúan su camino en el campo clásico, pero tuvieron una experiencia desde la academia de acercarse a otras manifestaciones musicales.

Otra de mis experiencias en el compartir de este conocimiento fue en mi estadía por la universidad Javeriana durante el primer semestre del año 2016 en el proceso de construcción de este trabajo, donde tuve la oportunidad de entrevistar a los profesores Holman Álvarez y Lácides Romero quienes ha trabajado directamente con la asignatura de teclados, que hace parte del plan de estudios del énfasis en jazz. Paralelamente a estos encuentros, pude también abordar los contenidos armónicos con un grupo de estudiantes de la asignatura de teclados. Eran alumnos que no pertenecían al programa de jazz de la universidad. El trabajo se dividió en una sesión de trabajo en el aula donde se abordó el acompañamiento de una melodía clásica mediante el uso de la séptima en todos los acordes. Esto proporcionaba una sonoridad diferente a la que muchos de ellos habían experimentado, sobretodo porque al final de la clase se llegó a tocar los acordes reduciéndolos a su tercera y séptima. Escuchar una melodía de Mozart con acordes con séptima mayor es un recurso que jamás se utiliza en la armonía clásica y una sonoridad que muchos de ellos no estaban acostumbrados a tocar, sin embargo, la asimilación fue muy positiva por parte de los alumnos. Durante el desarrollo de la clase los estudiantes se mostraron muy receptivos e interesados con el contenido propuesto, a pesar que el objeto de estudio de ellos estaba enfocado a la música clásica. Este factor hizo muy interesante el ejercicio, pues al no tener contacto previo con esos contenidos, se mostraron interesados con aquellas sonoridades diferentes de las logradas en la música clásica.

Conclusiones

Después de la realización de este trabajo basándome en mi experiencia personal en el estudio de la música clásica y el jazz y teniendo en cuenta las experiencias obtenidas en la enseñanza de estos estilos musicales puedo concluir:

- Ampliar los horizontes musicales de los músicos en proceso de formación a nivel de pregrado, a través de la exploración armónica de diversos estilos musicales, contribuye a mejorar sus herramientas de trabajo y su desempeño en el medio musical actual. Es posible crear puentes entre diferentes géneros musicales.
- La asignatura *piano complementario*, denominada también *teclados*, *piano funcional*, *piano armónico*, etc., según el programa de música y la institución educativa en la que se imparta, es un espacio académico óptimo para propiciar la aproximación de los estudiantes de música con perfil clásico a otros estilos musicales como el jazz y las músicas populares.
- Considerando las posibilidades tecnológicas que nos ofrece el mundo moderno, los tutoriales en línea, acompañados por una cartilla correlacionada, se convierten en un material pedagógico al alcance de muchos estudiantes y profesores de música o personas que, contando con el nivel de conocimiento armónico y manejo de teclado suficientes, quieran expandir sus conocimientos armónicos más allá del ámbito clásico
- La adquisición de competencias propias de los músicos nos académicos pueden ser desarrolladas por músicos de la escuela.

Anexos

Último syllabus del contenido desarrollado para la Fundación Orquesta Sinfónica

Juvenil de Colombia

Guía de contenidos del curso:

Esta es una guía donde podrás consultar los contenidos que se estudiarán en el curso junto con el material de trabajo que se utilizará a lo largo del semestre. Los contenidos abordados en este nivel requieren conocimientos básicos de intervalos y formación de triadas. Los temas asociados en cada número de clase podrán tener modificaciones según los requerimientos del grupo. En clase se realizarán dictados para reconocimiento de triadas mayores, menores, aumentadas, disminuidas y mayores con séptima menor que serán evaluadas en las pruebas.

Primer semestre

Clase número 1:

-Presentación de los contenidos del curso, metodologías y porcentajes de evaluación.

-Herramientas del curso: cifrado funcional, cifrado no funcional⁸ y sus diferentes formas de nomenclatura, repaso de intervalos y formación de triadas mayores, menores, disminuidas y aumentadas.

Clase número 2:

-Prueba escrita de intervalos y triadas.

-Principios de conducción y distribución de voces en el teclado.

⁸ Cifrado no funcional se refiere al cifrado que indica los nombres de los acordes, no las funciones, aunque todas las progresiones son tonales.

-Digitación básica. Nomenclatura de los dedos.

-Progresión en el teclado: I - IV – V – I

Clase número 3:

-Acorde vim como función de tónica.

-Acorde iim como función de subdominante.

-Acorde viidis como función de dominante.

-Progresión al teclado: I – vim – IV – iim – V – viidis – I

Clase número 4:

-Manejo de melodía en mano derecha junto con armonía en mano izquierda. Relación de notas de la melodía con sonidos de los acordes.

-Creación de melodía en una progresión dada: I – V – vim – iim – IV – viidis - I-

Digitación de escalas de Db, Gb y B

Clase número 5:

-Revisión de material pendiente.

Clase número 6:

-Introducción al iiim como función de dominante y tónica.

-Triadas en inversión. Notación funcional y no funcional de las inversiones.

-Progresión al teclado: I – IV_{6/4} – V_{6/3} – vim – iim_{6/4} – iiim_{6/3} – I_{6/4}- V – I

Clase número 7:

-El pedal.

-Bajos diferentes a los sonidos de la triada en cifrado no funcional.

-Progresión al teclado: Ab - Db/Ab – Eb/Ab – Bbdis/G – Ab/F – Db/Eb- Eb/Db- Ab/Db

Clase número 8:

Primera prueba. La primera prueba tendrá dos aspectos a evaluar:

-Progresión al teclado en modo mayor con los contenidos vistos hasta el momento de realización de la prueba

-Dictado de acordes.

-La prueba podrá tener otros contenidos anunciados con anticipación.

Valor de la prueba: 30 %

Clase número 9:

-Trabajo en clase de material básico de lectura al teclado y/o un toque y cante. Revisión de material pendiente.

Clase número 10:

Acorde dominante siete:

-Estudio del tritono y su resolución.

-Aplicación del acorde en forma blues.

Clase número 11:

-Revisión de toque y cante y otros materiales.

Clase número 12:

-Introducción al modo menor.

-Armonía desde la escala eólica. Ausencia de sensible.

-Construcción de melodía en progresión dada: i – vm – VI – VII – ivm – iidis – im

Clase número 13:

-Trabajo en clase con melodía y armonía dada.

Clase número 14:

-Modo menor con uso de sensible. Escala menor armónica y grados formados en esta.

-Diferencia de fundamentales entre viidis y VII.

-Cambio de modo en grados ii y v.

Progresión al teclado: im – iidis – IIIaum6/3 – V7 – VII – viidis – im

Clase número 15:

-Revisión de trabajo de melodía con armonía dada.

Clase número 16:

-Examen final:

Los puntos a evaluar serán anunciados con anticipación.

Valor de la prueba: 40 %

Segundo semestre

Clase número 1

- Presentación de los contenidos del curso, metodologías y porcentajes de evaluación.
- Repaso general de construcción de acordes con sus respectivas séptimas.
- Progresión utilizando los contenidos del semestre pasado a modo de repaso.
- Progresión al teclado: im – iidis – V7 – VI – VII – vii dis – ivm6/4 – im.

Clase número 2

- Prueba escrita de formación de acordes con séptima.
- Progresión al teclado: I - vim6/3 – IV6/4 - V6/3- IV6/3 – I6/4 – viidis6/4 - I6/3.

Clase número 3

- Dominantes secundarias como quinto grado. (V/V)
- Su uso en una progresión armónica. Cadena de dominantes
- Progresión al teclado: I – V7/IV – IV –V7/V – V7- V7/vi- V7/ii - iim - I.

Clase número 4

- Trabajo en clase con partitura básica para piano y/o toque y cante.

Clase número 5

- Modo menor escala menor melódica y sus variantes sobre el iv, vi, y ii grados.

-Repaso sobre escala menor armónica.

-Progresión al teclado: im – VI6/3 – viid6/3 – iim – VII6/3 – IIIaum6/4 – IV6/4 – V6/3- im

Clase número 6

-Revisión de trabajo realizado en clase 4, trabajos pendientes.

-Progresión al teclado: VI – ivm6/3 – III6/4 - V7/III – III6/4 - viid6/3 – V7/V- ivm6/4 - im

Clase número 7

-Acordes mayores con séptima mayor, menores con séptima mayor, menores con séptima menor y mayores con séptima menor en progresión armónica. Cifrado académico, cifrado popular. Diferencia entre I7 y V7/IV en modo mayor

-Funcionalidad y usos. Formas de usarlo en el teclado.

-Progresión al teclado: I7 – V7/IV – vim 6/3 – V6/5/iim – V4/3 – I6/5 – V6/5/IV- V2 – I6/3

Clase número 8

-Primera prueba. La primera prueba tendrá dos aspectos a evaluar:

-Progresión al teclado con los contenidos vistos hasta el momento de realización de la prueba

-Dictado de acordes.

-La prueba podrá tener otros contenidos anunciados con anticipación.

Valor de la prueba: 30 %

Clase número 9

-Acordes semidisminuido siete y disminuido siete como dominante secundaria.

-Semidisminuido como función de dominante y subdominante.

-Los dos tritonos del acorde disminuido siete. Función de dominante.

Progresión al teclado: iim7 (b5) - V7 - V7/iv - V7/VII - viim7 (b5) - viidis7 - im (maj7)

-Progresión al teclado: I7- viim7 (b5)/iim - iim7 - viidis7/iim- iim7- viim7 (b5)/IV - iim6/3
- viidis7/V - V7

Clase número 10

-Trabajo en clase sobre melodía con acordes propuestos. Manejo de acordes con séptima en mano izquierda y melodía en mano derecha.

-Cifrado no funcional.

Clase numero 11

-El uso de las inversiones de acordes con séptima en progresión al teclado.

-Uso de todos los acordes de séptima en progresión.

-Progresión al teclado: I7 - V6/5 - iim4/3 - iim6/5 - V2 - vim 4/3 - viidis6/5 - IV4/3- I7

Clase número 12

-Revisión de trabajo de melodía con acordes propuestos.

Clase número 13

-Transporte de tonalidad

-Técnicas de transporte de tonalidad.

- Progresión al teclado: F#m (maj7) - A#dis7 – Bm7 – B#m7 (b5) - C#m7 – C#dis7 – Dmaj7
- B7 – E7 – C#7

Clase número 14

-Modulación por medio de dominantes secundarias como quinto grado y como séptimo disminuido y semidisminuido.

-Progresión al teclado:

I7 – vim6/5 – IV4/3 – viidis6/5 – V7/vim - V7 – I7 – V7/IV – IV4/3 – vim 6/5 – I7

Clase número 15

-Repaso general de los contenidos del curso.

Clase número 16:

-Examen final:

-Los puntos a evaluar serán anunciados con anticipación.

Valor de la prueba: 40 %

Tercer semestre

Clase número 1

- Presentación de los contenidos del curso, metodologías y porcentajes de evaluación.
- Repaso general de construcción de acordes con sus respectivas séptimas. Repaso de cifrado funcional y no funcional.
- Progresión utilizando los contenidos del semestre pasado a modo de repaso.

-Progresión al teclado: I7 – V7/IV – IV7 – V6/5/V – V7 – iiim6/5 – V2 – I6/5

Clase número 2

-Prueba escrita de formación de acordes con séptima.

-Progresión al teclado: VI6/5 – III4/3 – ivm 6/5 – im 4/3- V2 – viim7 (b5) / V- vm7 –

IIIAum6/3 – im (maj7)

Clase número 3

-Trabajo en clase utilizando todos los acordes con séptima en inversión en modo mayor y modo menor.

-Progresión al teclado modo menor: im4/3 – VI2 – III6/5 – iim7 (b5)4/3 – V6/5/VII – vm6/5- V2/iv – V6/5 – V6/5

-Progresión al teclado modo mayor: viim7 (b5)6/5/V – iiim6/5 - V4/3/IV – viidis2/vim – vim4/3 – viim7 (b5)6/5/iim – V4/3 - vim6/5

Clase número 4

-Trabajo en clase con partitura para piano y/o toque y cante.

Clase número 5

-El bajo cromático en modo menor

-Manejo de las inversiones y dominantes secundarias para producir una progresión con bajo cromático.

-Progresión al teclado: producir una progresión al teclado con bajo cromático utilizando solo acordes con séptima, dominantes secundarias y acordes en inversión en modo menor.

Clase número 6

-El bajo cromático en modo mayor.

-Manejo de las inversiones y dominantes secundarias para producir una progresión con bajo cromático.

-Progresión al teclado: producir una progresión al teclado con bajo cromático utilizando solo acordes con séptima, dominantes secundarias y acordes en inversión en modo mayor.

Clase número 7

-Revisión de trabajo realizado en clase 4 y trabajos pendientes.

Clase número 8

-Primera prueba. La primera prueba tendrá dos aspectos a evaluar:

-Progresión al teclado con los contenidos vistos hasta el momento de realización de la prueba

-Dictado de acordes.

-La prueba podrá tener otros contenidos anunciados con anticipación.

Valor de la prueba: 30 %

Clase número 9

-Modulación enarmónica por medio del acorde disminuido siete.

-Las ocho resoluciones posibles.

-Progresión al teclado: I7 – V4/3/vim – V4/3/V – iiim6/5- viidis7 punto de modulación I7 -
IV4/3- vim6/5 –I7 (En nueva tonalidad)

Clase número 10

-Trabajo en clase sobre melodía con acordes propuestos.

-Cifrado no funcional.

Clase número 11

-Repaso de los contenidos y revisión de material pendiente.

Clase número 12

-Los acordes de sexta aumentada

-Progresión al teclado: Imaj7 – viidis7/iii – iim7 – V6/5/IV – viidis4/3 – iim6/5 – Fr – I6/4 –

V7 – Imaj7

Clase número 13

-Revisión del trabajo de melodía con armonía

Clase número 14

-Modulación enarmónica por medio del acorde alemán

-Progresión al teclado: im7 – vm6/5 – iim7 (b5) 4/3 – V7- V7/ivm – V7/VII – AI (Punto de modulación): V7 – Imaj7 – IVmaj7 – Imaj7 (en nueva tonalidad)

Clase número 15

-Repaso de los contenidos del curso.

Clase número 16:

-Examen final:

-Los puntos a evaluar serán anunciados con anticipación.

-Valor de la prueba: 40 %

Cuarto Semestre

Clase número 1

-Presentación de los contenidos del curso, metodologías y porcentajes de evaluación.

-Repaso general de intervalica.

-Formación de acordes con agregaciones naturales. Novena, once y trece naturales.

Cifrado

-Disposición de tensiones en el teclado. Supresiones.

Clase número 2

-Prueba escrita de formación de acordes con agregaciones e intervalos.

Clase número 3

-Los acordes con novenas y novenas alteradas.

-Uso de las novenas en cada tipo de acorde.

--Progresión al teclado: IMaj7 – V7 (b9)/iim – iim9 – V9/V – V9 – V7 (#9)/vim – vim9-
viim7 (b5) – IMaj9

Clase número 4

-Trabajo en clase con partitura para piano y/o toque y cante.

Clase número 5

- Los acordes con once y once alterados
- Uso y posibilidades de alteración de la once.
- La diferencia con el acorde suspendido 4
- Progresión al teclado: im9 – V7 (#11) /ivm – ivm11 – V7sus4/VII – V11/III – IIIMaj7 (#11)
– viim7 (b5)6/5 – V7sus4 – V9

Clase número 6

- Revisión de trabajo realizado en clase 4 y trabajos pendientes.

Clase número 7

- Los acordes con trece y trece alterada. El acorde con 6 (diferencias en los cifrados)
- Uso y posibilidades de alteración de la trece.
- Progresión al teclado: im (maj9) – V 7(b13)/ivm – V13/VII – V13/III – VIMaj9- V7 (b13) –
im9

Clase número 8

- Primera prueba. La primera prueba tendrá dos aspectos a evaluar:
- Progresión al teclado con los contenidos vistos hasta el momento de realización de la prueba
- Dictado de acordes.
- La prueba podrá tener otros contenidos anunciados con anticipación.

Valor de la prueba: 30 %

Clase número 9

-Algunos criterios para colocar tensiones en cada acorde.

-Colocar agregaciones a cada acorde: Imaj7 – V7/iii – iim7 – V7/vim – vim7- V7 – V7/iim – V7/V – V7 – Imaj7

Clase número 10

-Otros tipos de disposiciones de los acordes.

-Formas de disposición en mano izquierda.

-Trabajo con mano izquierda.

-Progresión al teclado: IMaj9 – V13/IV – IVMaj7 – viidis7/V – V9 – V7 (#9)/vi – V7 (b13)/iim – iim9 – V7sus7 – V9

Clase numero 11

Trabajo en clase sobre melodía con acordes propuestos.

Cifrado no funcional.

Clase número 12

Poliacordes

Realizar una progresión al teclado utilizando Poliacordes y definiendo en cada uno la tensión correspondiente

Progresión al teclado: IMaj7 – V7/iim – iim7 – V7/ vim – vim7 – V7/ii – iim7 – Imaj7

Clase número 13

Revisión de trabajo de melodía con armonía

Clase número 14

-Algunas técnicas de rearmonización de progresión funcional.

-Progresión al teclado: Abmaj7 – Abmaj7 – Dbmaj7 – Dbmaj7 – Eb7 – Eb7 – Abmaj7

Clase número 15

Algunas bases de ritmos populares en el teclado

Clase número 16

Examen final:

Los puntos a evaluar serán anunciados con anticipación.

Valor de la prueba: 40 %

Tabla de figuras

fig. 1. Duplicación de la fundamental en el bajo	8
fig. 2. <i>Notas guía</i> mas agregación en mano derecha.....	8
fig. 3. Acorde con séptima: triada en disposicion cerrada en mano derecha y bajo en mano izquierda.....	8
fig. 4. Escritura coral para piano.....	9
fig. 5. Johann Sebastián Bach “Alle menschen müssen sterben”, bwv 262	10
fig. 6. Notas guía en la mano izquierda, dos agregaciones en mano derecha.....	10
fig. 7. Poliacorde.....	11
fig. 8. Claude Debussy. Preludio para piano número 10: <i>La catedral sumergida</i> libro primero..	11
fig. 9. Acorde por cuartas.....	12
fig. 10. Igor Stravinski, suite italiana para violín y piano, <i>finale</i>	13
fig. 11. acorde de Re menor once en <i>cluster</i>	13
fig. 12 Melodía sin armonizar.....	14
fig. 13. Melodía armonizada con notas del acorde	14
fig. 14. Notas extrañas y reales de cada acorde	14
fig. 15. Armonización final en <i>four way close</i>	14
fig. 16. Doblando la melodía en la voz inferior	15
fig. 17. Bajando la segunda nota una octava (Do una octava abajo)	15
fig. 18. Melodía armonizada utilizando <i>Drop 2</i>	15
fig. 19. Bajando la tercera nota una octava (<i>La</i> una octava abajo)	16
fig. 20. Melodía armonizada con <i>Drop 3</i>	16
fig. 21. Movimiento cercano de las voces de los acordes de Do mayor y Fa mayor.....	16

fig. 22. Dos notas en la mano derecha, dos notas en la mano izquierda.....	17
fig. 23. Conducción de voces en poliacordes.....	17
fig. 24. Intervalo de segunda mayor a partir de <i>Do</i>	19
fig. 25.Intervalo de segunda mayor más octava a partir de <i>Do</i> (novena)	19
fig. 26.Sobre mayor con séptima mayor	19
fig. 27.Sobre mayor con séptima menor	19
fig. 28. Sobre un acorde menor con séptima menor	19
fig. 29. Mi mayor con novena bemol.....	20
fig. 30. Do siete con novena sostenida.....	20
fig. 31. Mi siete con novena sostenida.....	20
fig. 32. Novena sostenida a partir de <i>Do</i>	21
fig. 33. Enarmonía de la novena sostenida	21
fig. 34. Do mayor, sostenido nueve	21
fig. 35.Enarmonía de la novena sostenida	21
fig. 36. Novena sostenida octava abajo.....	21
fig. 37.Enarmonía octava abajo	21
fig. 38. Do nueve.....	22
fig. 39. Intervalo de tercera (mayor) entre la séptima y la novena del acorde (<i>Si bemol y Re</i>)	22
fig. 40.Intervalo de segunda (mayor) entre la tercera y la novena del acorde (<i>Re y Mí</i>)	23
fig. 41. Intervalo de séptima menor entre la tercera y la séptima del acorde.....	23
fig. 42. Intervalo de novena entre la novena y la tercera	23
fig. 43.Intervalo de cuarta justa a partir de <i>Do</i>	24
fig. 44. Intervalo de cuarta justa más octava a partir de <i>Do</i> (once)	24

fig. 45. Sobre acorde menor con séptima menor	24
fig. 46. Sobre acorde semidisminuido.....	24
fig. 47. Sobre un acorde mayor con séptima menor	25
fig. 48. Sobre un acorde mayor con séptima mayor	25
fig. 49. Enarmonía entre <i>Fa bemol</i> y <i>Mi natural</i>	25
fig. 50. Enarmonía entre la once bemol y la tercera mayor	25
fig. 51. Enarmonía entre la once bemol y tercera del acorde.....	26
fig. 52. Enarmonía de la once bemol octava abajo	26
fig. 53. Enarmonía entre la once bemol y la tercera y entre la tercera del acorde y la novena sostenida.....	26
fig. 54. Acorde enarmonizado organizado por terceras	26
fig. 55. Intervalo de sexta mayor a partir de <i>Do</i>	27
fig. 56. Intervalo de sexta mayor más octava a partir de <i>Do</i>	27
fig. 57. Trece sobre acorde menor con séptima menor, novena y once	27
fig. 58. <i>Trece sobre acorde mayor con séptima menor, novena y once</i>	27
fig. 59. Do mayor siete con trece bemol	28
fig. 60. Do siete sostenido trece	28
fig. 61. Trece sostenida octava abajo	28

Bibliografía

- Aldwell, E. (1989). *Harmony and voice leading*. San Diego, California: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers,.
- Boyd, B. (1996). *Exploring traditional scales and chords for jazz keyboard*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard.
- Debussy, C. (1911). *OEuvres pour piano*. Paris: A.Durand & Fils.
- Dobbins, B. (1988). *The contemporary jazz pianist a comprehensive approach to keyboard improvisation*. New York: Charles Colin Publications.
- Doherty, J. S. (1981). *Solo improvisation techniques for the jazz piano*. Miami Beach, Florida: Hansen House.
- Edstrom, B. (2003). *Bill Evans a step-by-step breakdown of the piano styles and techniques of a jazz legend*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation.
- Felts, R. (2002). *Reharmonization techniques*. Milwaukee, Wisconsin: Berklee.
- Gardner, J. (1996). *Jazz piano creative concepts and techniques*. Paris: HL Music.
- González, A. C. (Junio de 2002). *Programa de la asignatura de teclados*. Bogotá.
- González, A. C., Rivera, N. I., & Viritch, O. (2015). *Manual de teclados. Nivelación*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Haerle, D. (1994). *Jazz piano voicing skills a method for individual or class study*. New Albany, Indiana: Jamey Aebersold Jazz.
- Hal Leonard. (1992). *The Real Little Classic Book*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.
- Hoffmann, R. (2001). *Berklee practice method keyboard get your band together*. Boston, Massachusetts: Berklee Press.
- Kail, B. (1985). *How to play jazz piano complete*. Miami Beach, Florida: Hansen House.
- Levine, M. (1989). *The jazz piano book*. Petaluma, California: Sher Music.
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Levine, M. (1992). *Jazz piano voicings*. New Albany, Indiana: Jamey Aebersold.
- Levine, M. (2006). *Jazz piano masterclass, the drop 2 book*. Petaluma, California: Sher music.

- McNeely, J. (1992). *The art of piano comping*. Rottenburg, Alemania: Advance music.
- Romero, L. (s.f.). Pedagogía del piano complementario. *Universidad Pedagógica Nacional*, 2.
- Schmeling, P. (2001). *Título Berklee music theory*. Boston, Massachusetts: Berklee Press.
- Stravinsky, I. (1934). *Suite italiene*. Londres: Boosey & Hawkes.