Gustavo Moreno Muñoz
Francisco Cánovas Muñoz
Gregorio Benítez Suárez

Piano Complementario I

Material auxiliar

Parte 1:
Escalas y Armonía

Región de Murcia

Gustavo Moreno Muñoz. Es Profesor Superior de Piano y Lenguaje Musical. Comienza su formación en la Academia Zoltan Kodály de Molina de Segura y la completa en los Conservatorios Superiores de Música de Murcia y Milán, donde además realiza el Tirocinio (curso de perfeccionamiento de dos años). Ha ejercido su labor docente en los Conservatorios de Música de Úbeda, Murcia y Cartagena, en el Conservatorio de Danza de Murcia y en la Escuela Superior de Arte Dramático. En estos centros ha impartido distintas asignaturas: Piano, Piano complementario, Piano aplicado, Conjunto, Italiano aplicado al canto y Pianista acompañante.

Francisco Cánovas Muñoz. Nace en Almería en 1977 y se forma en el seno de la Academia Zoltán Kodály de Molina de Segura con José Bermejo, con quien obtiene el Título Profesional de Piano. Estudia con D. Bashkirov y G. Egyazarova en la E. S. M. 'Reina Sofía' de Madrid (1995-96) y con esta última sigue su formación cuatro años más, obteniendo el Título Superior de Piano. Desde el 2006 es funcionario de carrera en el Conservatorio de Música de Cartagena donde ejerce de pianista acompañante de clarinetes y saxos.

Gregorio Benítez Suárez. Formado en el Real Conservatorio "Manuel de Falla" de Cádiz, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, Royal Academy of Music de Londres (Master of Arts) y Hochschule für Musik de Leipzig (Meisterklassenexamen); es doctor en música por la Universitat Politècnica de Valencia y posee el Máster en Psicología y Música de la UNED. Asimismo, es colaborador de la revista *Melómano* y ornitólogo. Profesor del cuerpo de Música y AA.EE. desde el 2015.

Publicaciones recientes de la Consejería de Educación, Juventud y Deportes

http://www.educarm.es/publicaciones

- La resiliencia en la Educación Secundaria / Mª Dolores de Maya Espín (coord.)
- Matemáticas manipulativas y ABN en tres años / Carolina García Carrillo (coord.)
- Áreas de libre configuración para aulas abiertas y centros de educación especial / Juan Antonio Sotomayor Coll (coord.)
- El Marco Común de Evaluación. Mejora de las organizaciones públicas mediante la autoevaluación / CAF Educación 2013
- Guía de enseñanza del inglés para alumnos con dislexia y otras dificultades / Fulgencio Hernández García / Lorenzo Antonio Hernández Pallarés / Mª Teresa Valencia García / Felipe Javier Ramírez Lajarín / Miguel Ángel Abril López

Piano Complementario I

Material auxiliar

Parte 1:
Escalas y Armonía

Gustavo Moreno Muñoz
Francisco Cánovas Muñoz
Gregorio Benítez Suárez

Región de Murcia
Consejería de Educación, Juventud y Deportes

Región de Murcia
Consejería de Educación,
Juventud y Deportes

Edita:

© Región de Murcia

Consejería de Educación, Juventud y Deportes

Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística

www.educarm.es/publicaciones

Creative Commons License Deed

La obra está bajo una licencia Creative Commons License Deed. Reconocimiento-No comercial 3.0 España.

Se permite la libertad de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las condiciones de reconocimiento de autores, no usándola con fines comerciales. Al reutilizarla o distribuirla han de quedar bien claros los términos de esta licencia.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.

© Textos: los autores.
Imagen de cubierta: www.pixabay.com
Imágenes interior: dominio público.

Diseño y maquetación: desiderioguerra@elperropinto.com

ISBN: 978-84-09-09321-2
Primera edición: junio de 2019

Prefacio

La asignatura de Piano Complementario se erige como una de las materias vertebradoras de las enseñanzas musicales desde el primero hasta el cuarto curso de las Enseñanzas Profesionales, siendo optativa su elección en los cursos quinto y sexto, en los cuales el alumnado debe escoger entre los perfiles A y B en su itinerario de estudios.

A pesar de recibir diversos enfoques en el aula, esta asignatura no está destinada a formar a futuros pianistas en un sentido estricto, sino que su planteamiento está orientado a abarcar un ámbito de estudio más amplio en el que, además de contemplar las particularidades de la interpretación pianística, también se englobe el estudio de contenidos que favorezcan un mejor entendimiento de contenidos armónicos, así como el aprendizaje y desarrollo de habilidades esenciales en el desempeño musical como la lectura a primera vista.

El piano es, gracias a su naturaleza polifónica, un instrumento idóneo para el desarrollo de la concepción vertical de la música, hecho que hace de este instrumento una herramienta perfecta para trabajar con cada alumno —de una manera más «tangible»— el juego de las tensiones armónicas y su desempeño a lo largo del discurso musical. Todo ello permite empezar a introducir en los alumnos de los dos primeros cursos de Piano Complementario conceptos básicos, que serán posteriormente tratados en la asignatura de Armonía, posibilitando alcanzar una mejor visualización y un grado de aprehensión más preciso de las distintas funciones armónicas.

Asimismo, la lectura a primera vista requiere de destrezas que no son transferidas del estudio técnico-instrumental, de ahí la importancia de ser incluidas en este material auxiliar. Para un correcto aprendizaje de esta capacidad en el piano es necesario —en primer lugar— una adecuada asimilación de la topografía y los recursos de este instrumento. Por este motivo, se incluye el trabajo de escalas que permitan al estudiante familiarizarse con la estructura interna de cada una de ellas y los distintos patrones de digitación sobre el teclado. Igualmente, los hábitos efectivos de ejecución lectora son, junto al conocimiento técnico, esenciales para una correcta identificación *interválica* y reconocimiento de patrones, aspectos claves en la consecución de una lectura satisfactoria y que, en la presente publicación, se abordan a través de una minuciosa secuenciación de ejercicios de lectura a primera vista específicamente diseñados para la adquisición de una lectura cada vez más fluida.

Por último, el estudio del repertorio pretende ser un complemento a muchos de los métodos más comunes empleados en los dos primeros cursos de esta asignatura. La variedad estilística de cada una de las piezas pretende reforzar no solo puntos habituales en todos los métodos de aprendizaje como el afianzamiento de la ubicación de las notas en el teclado, la coordinación de ambas manos o el estudio *rítmico-motívico*; sino que, a través de una heterogénea inventiva creadora, proporcionan un acercamiento del alumno al lenguaje modal, las danzas y el empleo de figuras retóricas en música.

Así pues, con la presente serie se ha pretendido dotar al profesor de un material que sirva de complemento y refuerzo a su labor docente diaria, al mismo tiempo que su diseño y distribución hace posible el estudio autónomo del alumno gracias a la inclusión de detenidas explicaciones de los contenidos tratados en los apartados dedicados al estudio de escalas y la armonía.

Justificación

Las Enseñanzas Profesionales de Música se encuentran contempladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, una regulación que tiene como finalidad –según lo establecido en su artículo 45.1– el hecho de aportar al alumnado una educación artística de calidad y garantizar el enfoque de su formación hacia la correcta cualificación de los futuros profesionales del mundo de la música. El decreto nº 75/2008, de 2 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música para la Región de Murcia, contempla a la asignatura de Piano Complementario como un valioso instrumento para proporcionar al alumnado la posibilidad de profundizar en la escritura de una partitura polifónica y convertirla de inmediato en realidad sonora. De este modo, la inclusión de esta asignatura en el currículo vigente se concibe como un medio para posibilitar el adecuado entendimiento de los procesos armónicos y contrapuntísticos que dan origen a la escritura polifónica, ampliar el nivel de comprensión de la realidad musical más allá del repertorio instrumental propio del alumno, al mismo tiempo que otorga un matiz más práctico de acuerdo con la realidad sonora de las asignaturas de Armonía, Fundamentos de composición y Análisis.

Para ello, la asignatura no debe ser orientada tanto hacia el desarrollo de capacidades técnicas específicamente pianísticas, sino a enfatizar otros aspectos como la percepción global de la polifonía, la audición interna o la habilidad en la lectura a vista. Teniendo en cuenta los objetivos y contenidos en los que se articula el currículo de Piano Complementario, podemos distinguir la enseñanza y aprendizaje de esta asignatura en cuatro subapartados:

1.- Técnica
2.-Armonía
3.- Repertorio
4.- Lectura a primera vista

Esta primera serie abarca el estudio técnico de las escalas de *Do Mayor* y las escalas menores de *La menor*, al igual que los contenidos armónicos contemplados para el primer curso. Desde un punto de vista metodológico, el estudio de las escalas ha sido desgranado meticulosamente para que el alumno, de manera autónoma, pueda empezar a trabajar estas escalas por sí solo en casa sin ayuda de un docente. Igualmente, dada la precisión de las indicaciones, debe entenderse

como un material de refuerzo para utilizar después de clase con aquel alumnado que presente especial dificultad a la hora de asimilar el patrón *digitativo* que presenta cada escala; contribuyendo a reforzar –en cada momento de aprendizaje– las explicaciones vertidas por el profesor en el aula y que pueden ser fácilmente olvidadas en casa. Por tanto, su diseño permite tanto el aprendizaje autónomo del alumno antes de recibir la explicación del docente, como recordar las mismas explicaciones en caso de que existan dudas en torno al paso de los dedos que intervienen en cada una de las escalas, proporcionando una serie de propuestas metodológicas que incluyen tanto el estudio de manos separadas como el ensamblaje de las dos manos por fragmentos.

Por su parte, los contenidos de índole armónica se incluyen en este primer volumen de la serie junto a las escalas debido a que en ambos casos se trabajan las mismas tonalidades. Así, el aprendizaje de los distintos enlaces de T, S y D en *Do Mayor y La menor* está ineludiblemente unido a la asimilación del diseño *interválico* de cada escala y su ubicación en el teclado. Habitualmente, el contenido armónico suele presentar una mayor dificultad en su comprensión debido a que la mayor parte del alumnado proviene de instrumentos de naturaleza monódica. Por este motivo, la metodología empleada es muy similar a la realizada con las escalas, favoreciendo explicaciones muy minuciosas que se vertebran sobre un estudio escalonado de la "música en vertical". Al igual que en las escalas, la disposición de los dedos sobre el teclado es crucial para conseguir un cierto grado de fluidez en la ejecución de estos enlaces. Por ello, se facilita que el alumno –tanto de manera autónoma o a modo de recordatorio– pueda consultar en este primer volumen el punto concreto en el cual no comprende el juego *digitativo*, así como cualquier otro contenido relacionado con la realización de estos enlaces sobre el teclado.

0 Índice

1. Estudio de las escalas 1

1.1 Escala de Do Mayor 4
1.2 Escala de La menor 9
1.3 Escala a dos octavas 15

2. Armonía 19

3. Modelos de acompañamiento 27

4. Armonización de melodías 34

5. Ejercicios de Armonía 38

Do Mayor 2/4 39
Do Mayor 3/4 43
Do Mayor 6/8 47
La menor 2/4 54
La menor 3/4 58
La menor 6/8 62

6. Bibliografía 69

1 Estudio de las escalas

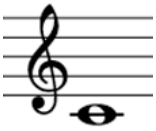
En el caso de que sea la primera vez que toques el piano, es muy importante que prestes atención a estos comentarios previos para poder ejecutar correctamente la escala de *Do Mayor* y *La menor* en el teclado.

Como puedes observar, en el piano siempre se repite el mismo patrón de dos teclas negras, espacio y tres teclas negras.

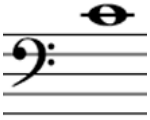
La primera tecla blanca que hay debajo de la primera de las dos teclas negras (marcada con un punto rojo) es un *Do* y las teclas a continuación forman la escala de *Do Mayor*.

Como puedes observar, este diseño de dos teclas negras y tres teclas negras se repite a lo largo de todo el teclado. Dedícale un momento a localizar todos los *Do* que encuentres a lo largo del teclado.

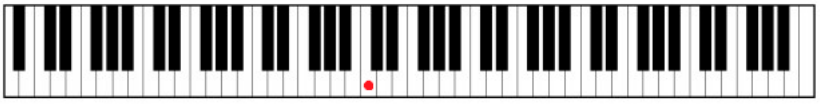
Una vez los hayas encontrado, es importante que sepas qué *Do* estás tocando. Para ello, y dada la cantidad de teclas que tiene un piano actual, es necesario que tomes como referencia el *Do* central, también denominado Do_3 en el sistema franco-belga (tradicionalmente utilizado en España) o Do_4 en índice acústico científico. En cualquier caso, indiferentemente de cómo lo quieras nombrar, estamos haciendo referencia a este Do:



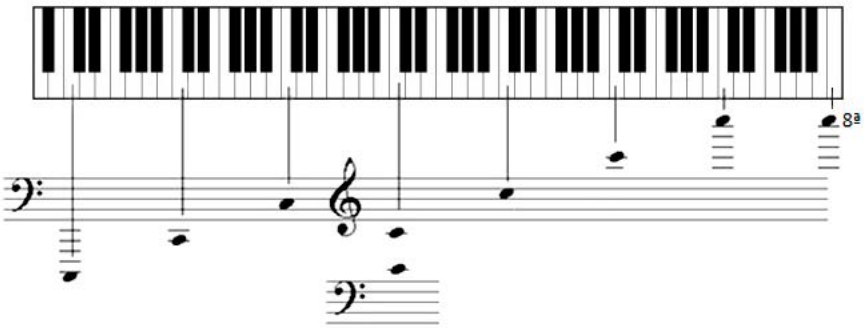
Recuerda, y esto es muy importante, que este *Do* y el *Do* a continuación, escrito en clave de *Fa*, **son la misma nota**, pero escritas en claves distintas.



Por lo tanto, ambas notas se tocan en la misma tecla, que en el caso del piano se corresponde con el cuarto *Do* que encuentras desde la izquierda del teclado, y que coincide con la parte central de este (normalmente donde los pianos suelen tener escrita la marca del fabricante).

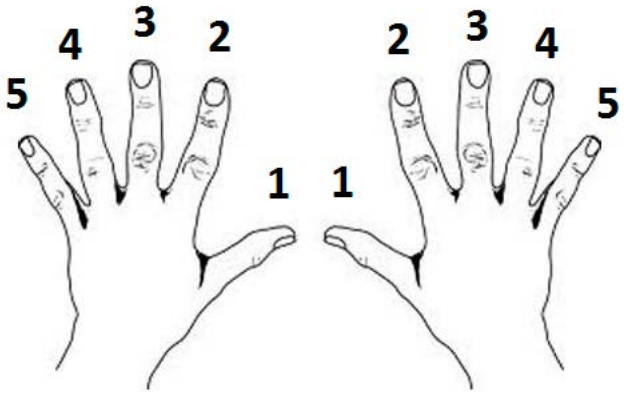


En la imagen a continuación puedes ver todos los *Do* del teclado y su equivalencia en el pentagrama.



Una vez familiarizado con la localización del *Do*, puedes buscar otras notas. Con la práctica, esta ubicación será más rápida y natural, como si el dedo se fuese directamente a la tecla que tiene que tocar.

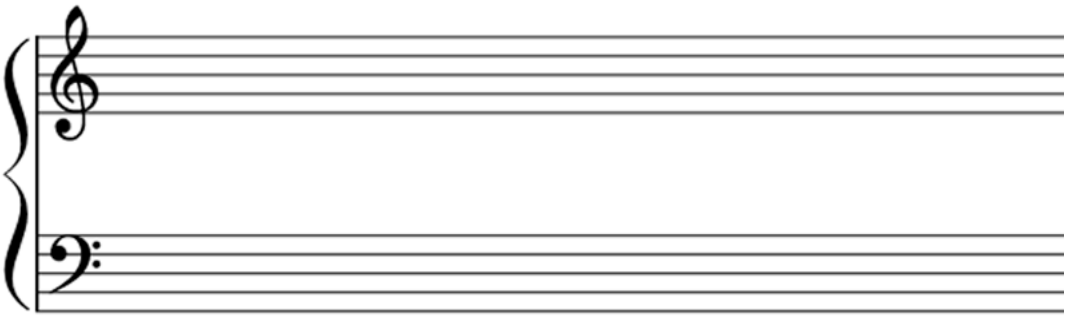
Como podrás esperar, los dedos son los grandes protagonistas a la hora de tocar el piano. Aunque no pierden su nombre original de pulgar, índice, corazón, anular y meñique, lo cierto es que los pianistas utilizan un sistema de digitación numérico basado en números, en el cual los **pulgares de ambas manos** siempre son el **1** y los **meñiques** el **5**.



Recuerda, especialmente si eres guitarrista o tocas algún instrumento de cuerda frotada, que la digitación del piano es distinta a la de tu instrumento, ya que aquí se utilizan los pulgares; por eso el **dedo 1 no es el índice, sino el pulgar**.

En el piano, la digitación se coloca usualmente encima de la nota (en el caso de la mano derecha) o debajo de esta (cuando la nota se toca con la mano izquierda).

Por último, debes saber cómo son las partituras que vas a encontrar para tocar en el piano. En ellas tenemos dos pentagramas, el superior para la mano derecha y el inferior para la mano izquierda. Esta unión de dos pentagramas se denomina *sistema* y, ahora que estás comenzando, vamos a utilizar la clave de *Sol* en el pentagrama superior y la clave de *Fa* en el inferior como puedes ver en el siguiente ejemplo:

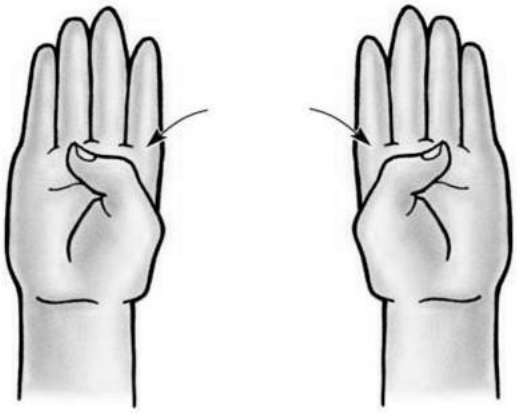


1.1. La escala de *DO Mayor*

Una vez tengas bien asimilada la localización de las notas y te hayas familiarizado con el número que se le asigna a cada dedo, puedes empezar a trabajar la escala de *Do Mayor*. Para ello, abordaremos el trabajo individualizado de cada mano. Puedes comenzar indiferentemente por la derecha o la izquierda. En este libro empezaremos por la derecha.

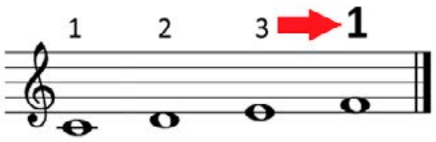
Ahora que estás iniciándote en el estudio de escalas, es conveniente prestar atención a la posición de los dedos sobre el teclado. Aunque hay una inmensa variedad de maneras de atacar la nota dependiendo de la posición que adopte el dedo, es recomendable que la posición de tu mano sea similar a la de la imagen a continuación, donde los dedos 2, 3, 4 y 5 están ligeramente encorvados formando —aproximadamente— un ángulo de 90º respecto a la tecla.

Una vez comprendida esta posición básica para tocar el piano, puedes intentar hacer la escala de *Do Mayor* con una mano. Si lo haces, notaras cómo —en un momento determinado— te quedas sin más dedos para tocar. Por eso, es muy importante que te acostumbres a pasar el pulgar por debajo de la palma de la mano, como puedes ver en el siguiente dibujo.

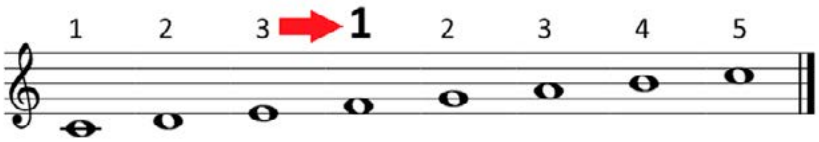


Es importante que asimiles este gesto con el pulgar, pues es el dedo el que se mueve por debajo de la mano, evitando cualquier movimiento innecesario de la mano al realizar este cruzamiento de dedos.

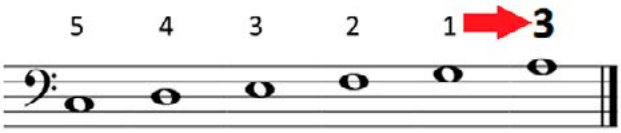
Trabaja el paso del pulgar en este fragmento en el cual el paso del 3 al 1 está indicado con una flecha roja:



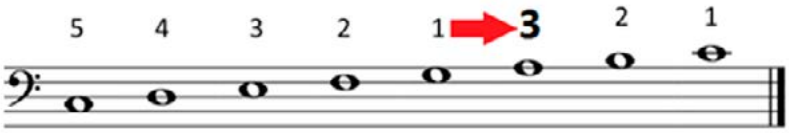
Repítelo varias veces hasta que te habitúes a él. Cuando te hayas acostumbrado puedes observar que, una vez hayas colocado el 1 sobre el *Fa*, tienes los cuatro dedos restantes para terminar la escala de *Do Mayor*:



Repite ahora la escala con la mano izquierda. Al tener una disposición distinta de dedos en esta mano tienes que observar el paso del 1 al 3 como se muestra en el ejemplo:

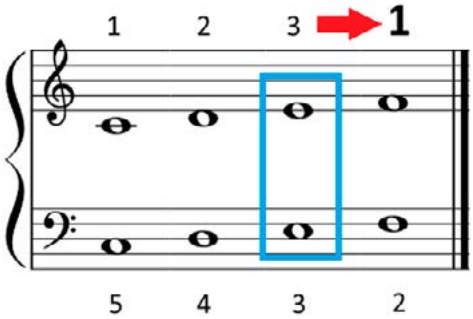


Una vez afianzado el movimiento del pulgar para el posicionamiento del 3 sobre la nota *La*, puedes concluir la escala ascendentemente:



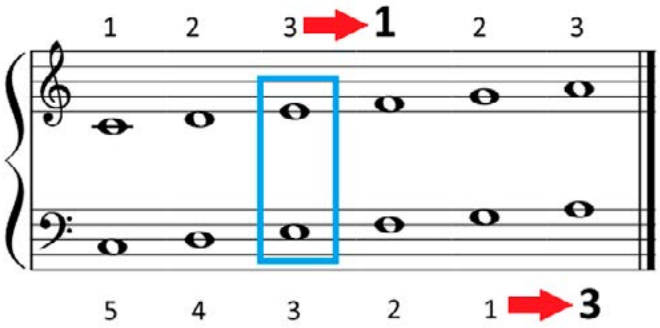
Practícala, al igual que hiciste con la mano derecha, hasta tener afianzado el juego de dedos que interviene en la realización de la escala de *Do Mayor* con la mano izquierda.

Cuando te sientas seguro de haber asimilado la distribución de los dedos en ambas manos, procederemos a juntarlas. Para ello estudiaremos un pequeño fragmento con ambas manos simultáneamente como puedes ver a continuación:

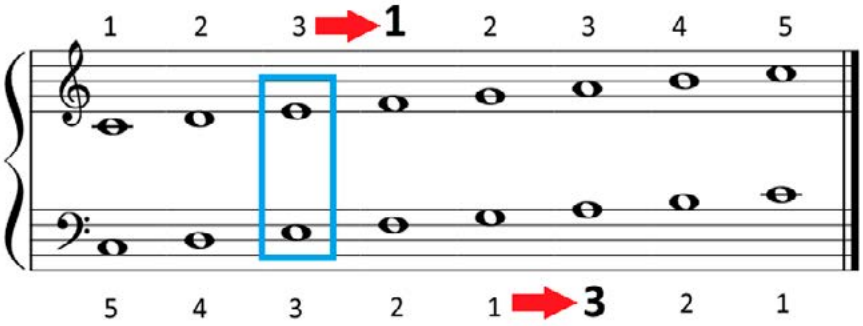


Como puedes observar, el recuadro en azul muestra el momento en el que en ambas manos coincide el dedo 3. Toma este momento como referencia para acordarte de que debes pasar el pulgar por debajo en la mano derecha.

Continúa ensamblando las dos manos, en este caso hasta la nota *La*, donde la mano izquierda realiza el paso del 3 por encima del pulgar:

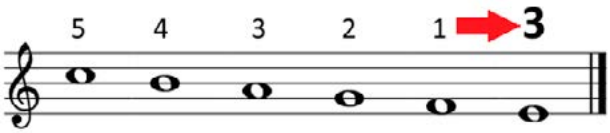


Cuando tengas bien asegurado este último fragmento, el resto de la escala estará prácticamente realizada, al tener todos los dedos posicionados para su finalización:

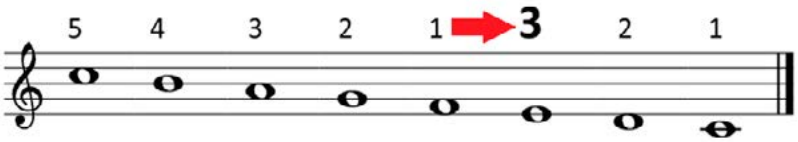


Practica hasta asimilar bien el movimiento de los dedos en la escala de *Do Mayor* ascendente, pues este patrón de dedos se repetirá en otras escalas que veremos más adelante.

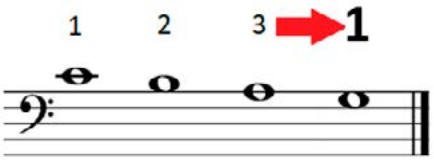
Para trabajar la escala de *Do Mayor* de manera descendente seguiremos el mismo procedimiento con el que hemos aprendido la escala ascendente. Así, comenzaremos con la mano derecha sola:



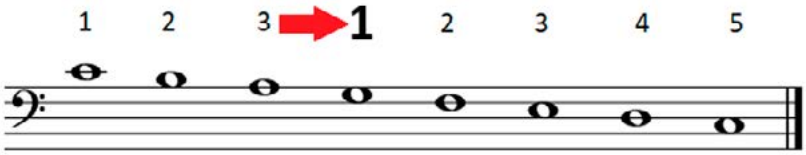
Observa que la digitación que empleas es la misma que la que utilizabas en la mano izquierda para hacer la escala de *Do Mayor* ascendente, con el paso del 1 al 3. Cuando hayas interiorizado el paso de dedos ya estarás listo para concluir la escala:



De la misma forma, nos centramos en la escala descendente con la mano izquierda. Aquí es muy importante que te des cuenta de que hay que pasar el pulgar después de tocar el *La*, como puede apreciar:

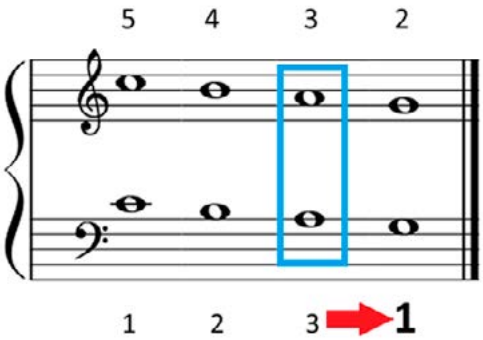


Asegurar este paso del pulgar es muy importante para concluir la escala, pues una vez colocado el 1 sobre la nota *Sol* la mano estará perfectamente situada para terminar la escala:

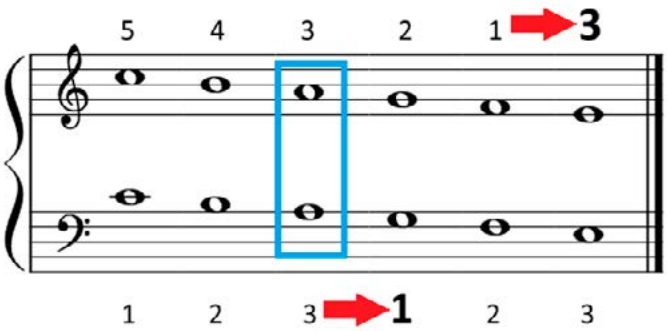


Practica tanto como sea necesario para acostumbrarte a realizar esta escala de manera descendente con ambas manos separadas. Este es, al igual que ocurría anteriormente, el paso previo que precede al ensamblaje de las dos manos.

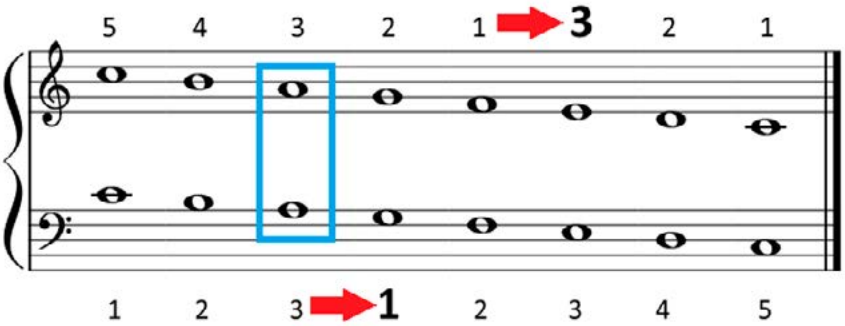
Una vez te sientas seguro con los dedos a emplear, procederemos a unir ambas manos, siguiendo la misma estrategia de trabajar fragmentos en el que se encuentre el paso del pulgar. Por este motivo, comenzaremos por unir ambas manos realizando las siguientes notas:



Como ves, volvemos a utilizar un recuadro para reforzar –visualmente– el momento en el que debes pasar el pulgar, en este caso en la mano izquierda. Continúa practicando el fragmento hasta acostumbrarte al paso del pulgar en el recuadro indicado. Cuando te sientas listo para proseguir, trabaja la continuación del fragmento hasta la nota *Mi*, donde la mano derecha realiza el cruce entre los dedos 1 y 3:

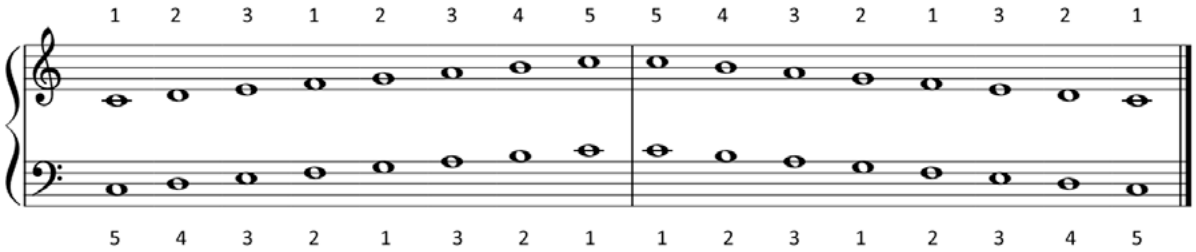


Una vez listo este fragmento la mano estará preparada para finalizar la escala descendente de *Do Mayor*:



Es conveniente que practiques ambas manos juntas, tanto ascendente como descendentemente, a fin de afianzar la digitación empleada. Recuerda, como se citó antes, que este diseño de dedos nos servirá para trabajar otras escalas que veremos a continuación.

Por último, aquí puedes ver el esquema básico de la escala de *Do Mayor* ascendente y descendente a dos manos:



Si has seguido los pasos indicados, llegará un momento en el que los dedos se sientan tan seguros que no tendrás que pensar en el dedo que viene a continuación. A esto se le suele denominar «memoria muscular», aunque en un sentido riguroso no es una memoria que se encuentre en los músculos.

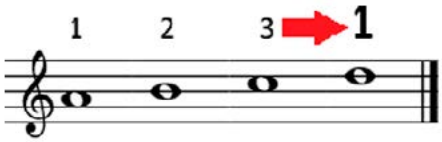
1.2. La Escala de *La menor*

Antes de empezar a trabajar la escala de *La menor* es importante tener en cuenta que podemos encontrarnos tres tipos de escalas menores:

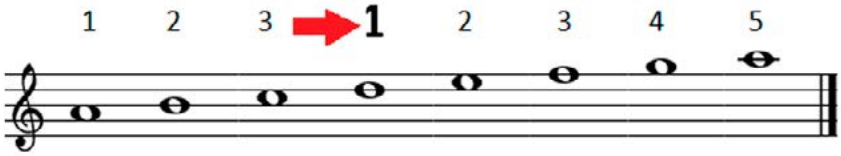
- Natural
- Armónica
- Melódica

En el caso de la escala de ***La menor* natural** tocamos la escala sin alterar ninguna de las notas que la conforman. Como verás, en esta escala solo tocamos notas blancas y la distribución de dedos es idéntica a la que hemos visto antes con la escala de *Do Mayor*.

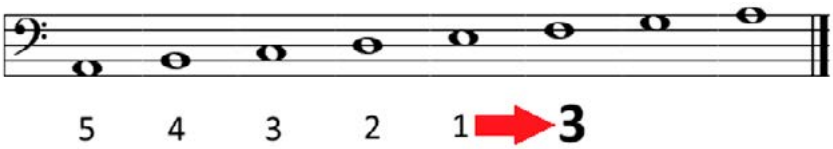
Puedes empezar por observar fragmentos por manos separadas, como este para la mano derecha:



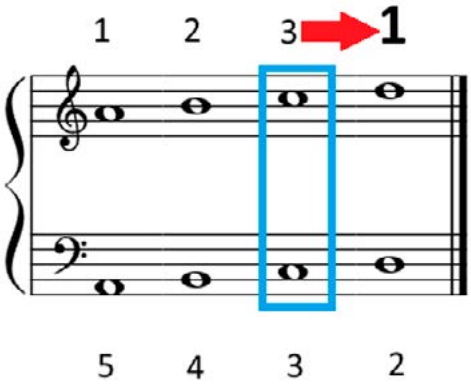
Contempla cómo son los mismos dedos que habías utilizado para la escala de *Do Mayor*, por lo tanto, aprender esta escala te llevará poco tiempo. Continúa con el resto de la escala ascendente:

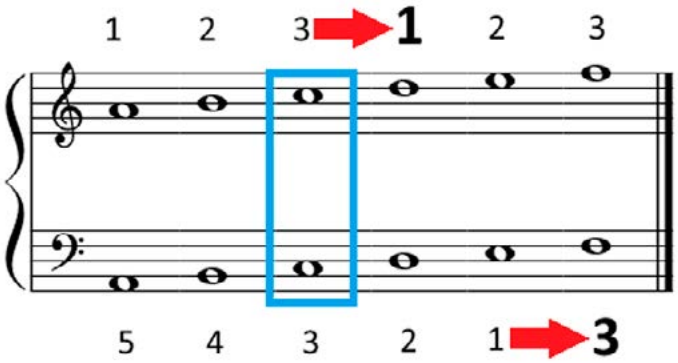


El mismo procedimiento es el que seguimos para aprender la escala de *La menor* natural en la mano izquierda. Fíjate cómo ahora se prescinde de poner el resto de la digitación al final, presuponiéndose que se deben utilizar los dedos que tenemos a continuación del 3, como son el 2 y el 1:

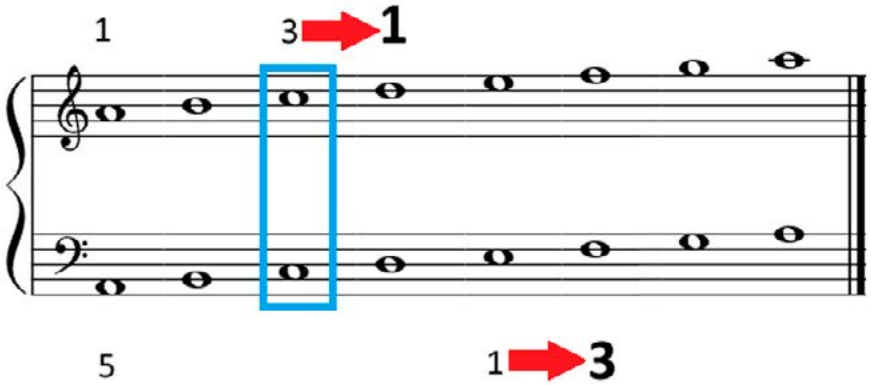


Al igual que hicimos anteriormente, cuando veas que has afianzado esta digitación sobre estas nuevas notas, procedemos a unir las dos manos por segmentos. Así, comenzaremos por unir las cuatro primeras notas de la escala, y continuaremos hasta el *Fa*:

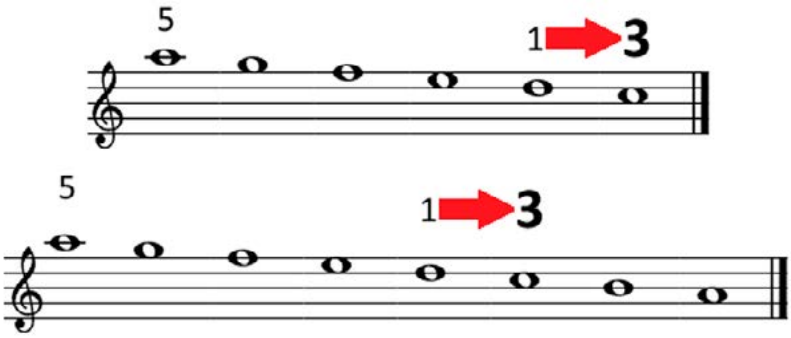




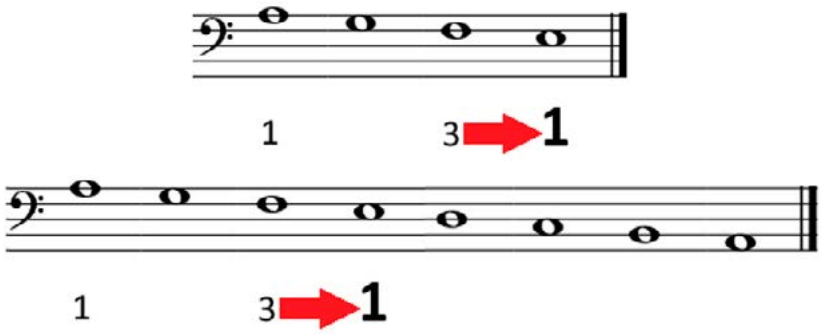
Teniendo asegurado el paso del pulgar en la derecha y el cruce 1-3 en la izquierda la escala estará lista para ser finalizada. Observa cómo cada vez aparecen menos dedos escritos sobre las notas, dejando solo aquellos que son más importantes para la realización de la escala:



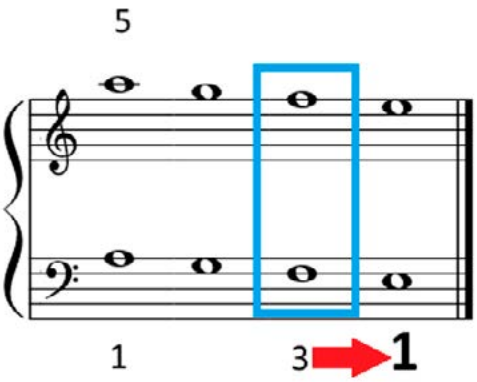
A la hora de trabajar esta escala descendentemente, seguiremos los mismos pasos por manos separadas. Así, en la mano derecha trabajaremos el cruce del 1-3 y después seguiremos concluyendo la escala:

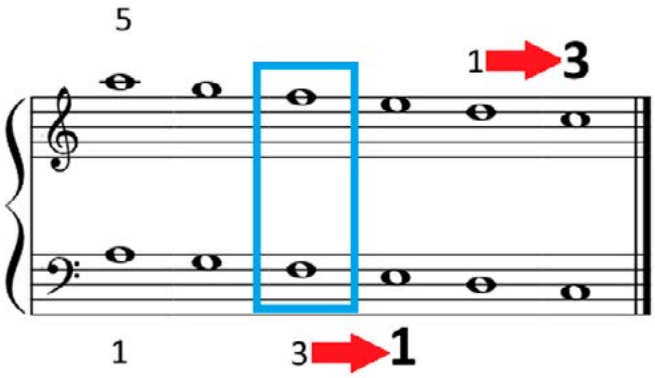


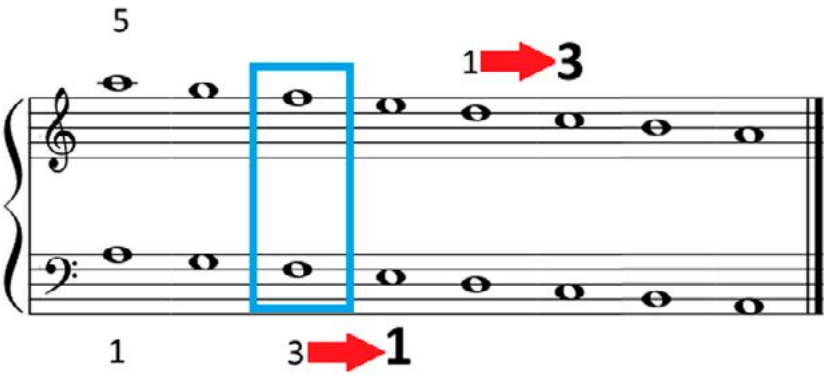
Por su parte, para aprender a realizar la escala con la mano izquierda seguimos los mismos pasos que con la escala de *Do Mayor*:



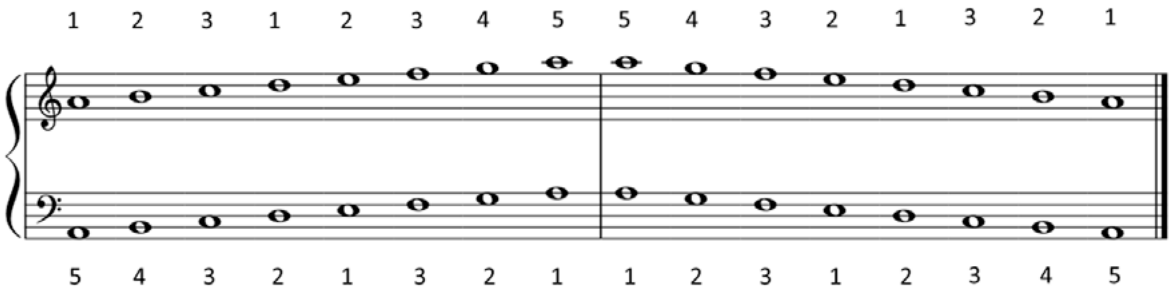
Cuando hayas asimilado bien la escala descendente de *La menor* natural con ambas manos por separado, procederemos a unirlas:







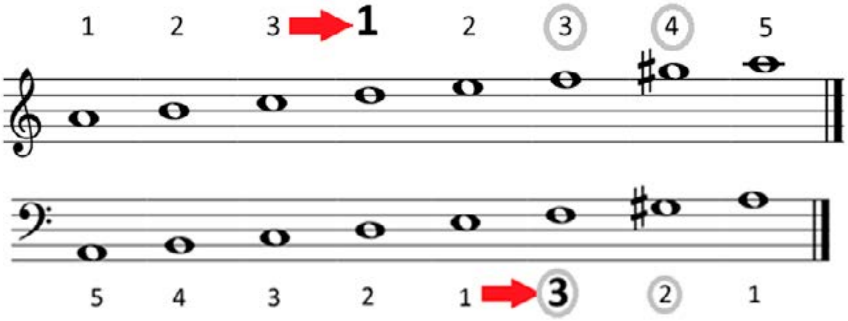
Cuando hayas practicando *La menor* natural con ambas manos, tanto ascendente como descendentemente, este será el esquema básico de dicha escala digitada:



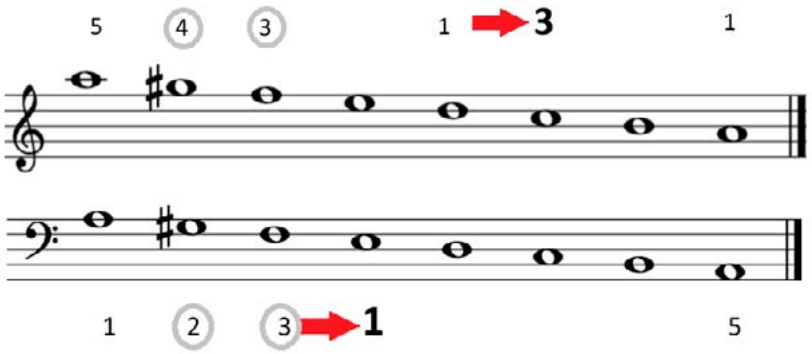
Si tienes bien claro *La menor* natural, ***La menor* armónica** no te resultará excesivamente complicada. El único aspecto que has de tener en cuenta es que en la escala armónica el **séptimo grado se altera ascendentemente**, con lo cual el *Sol* natural pasará a ser *Sol#*, aunque se tocará con el mismo dedo que utilizabas en la escala natural. Es importante que prestes atención a la distancia existente entre el *Fa* natural y el *Sol#*, pues tenemos la tecla blanca del *Sol* natural en medio:

Los dedos han de acostumbrarse a esta nueva distancia, así como la mayor cercanía que existe entre el *Sol#* y el *La*. Una vez entendido esto, y con la práctica, la escala de *La menor* armónica será fácil de realizar ya que seguimos utilizando la misma disposición de dedos, con la única diferencia de tener que tocar un *Sol#* tanto en la escala ascendente como en la descendente.

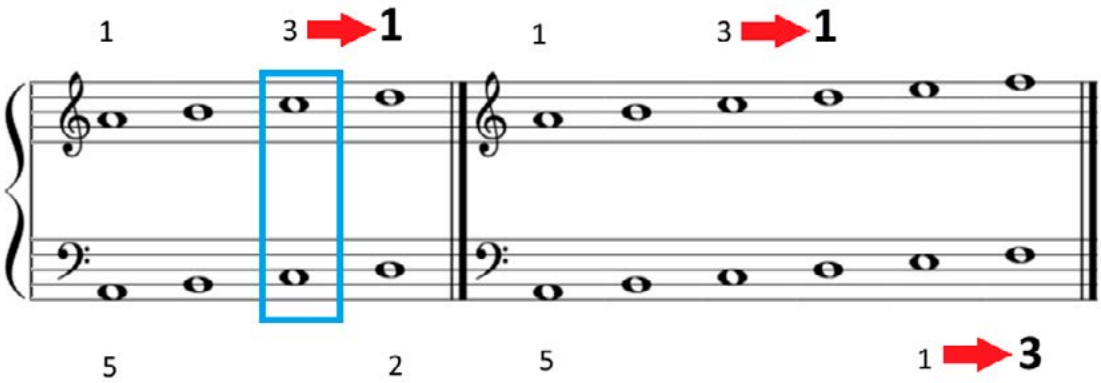
El procedimiento para ir asegurando será idéntico al seguido con las escalas previas. Repítelo con manos separadas y por segmentos, prestando especial atención a la unión del *Fa* con el *Sol#* marcada en círculo gris en las siguientes escalas ascendentes con las manos derecha e izquierda respectivamente:

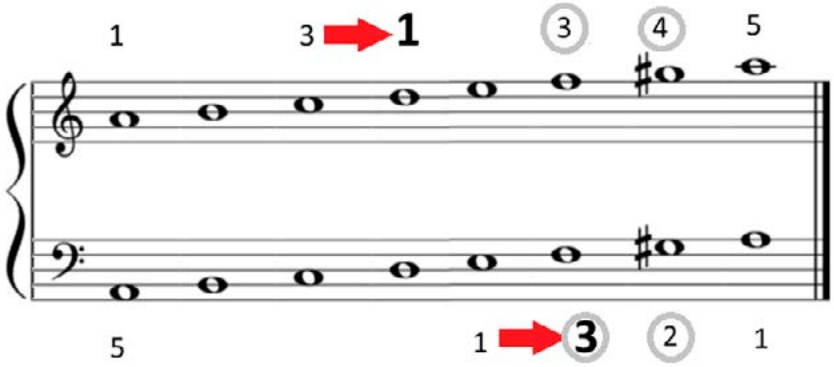


Lo mismo hacemos con las manos separadas con el diseño de *La menor* armónica descendente:

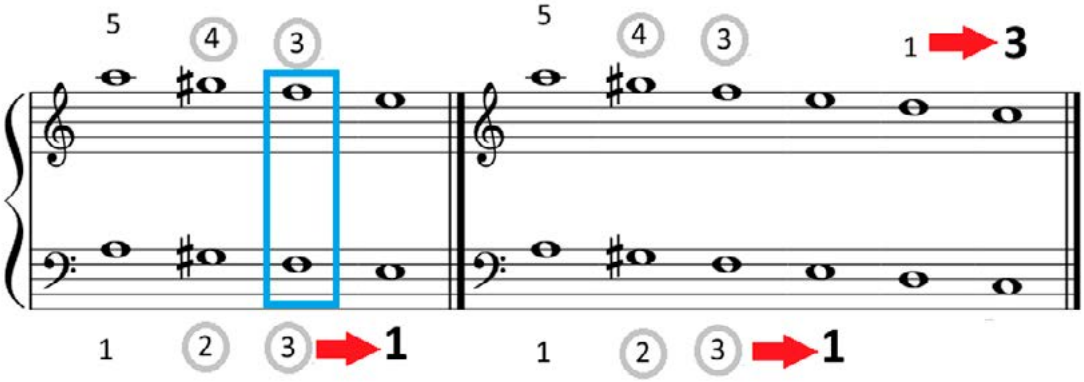


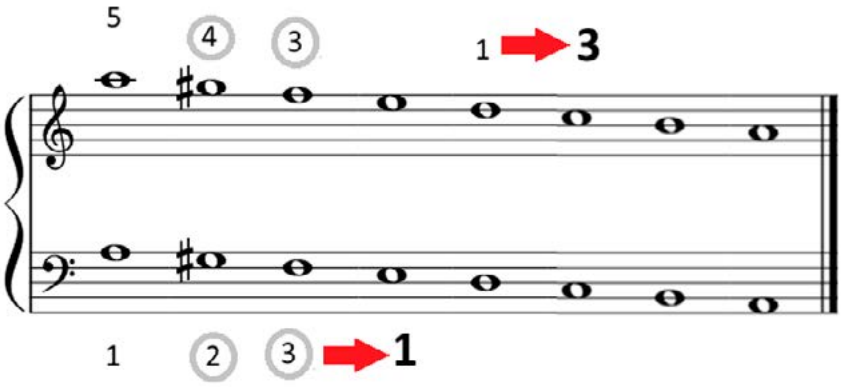
Al igual que hemos visto con las escalas anteriores, una vez sientas afianzado el juego de dedos con sus respectivas notas, puedes empezar a ensamblar las dos manos por segmentos. Toma de referencia para la escala armónica ascendente el siguiente ejemplo digitado:





Aquí puedes seguir el patrón para trabajar a dos manos la escala armónica descendente:

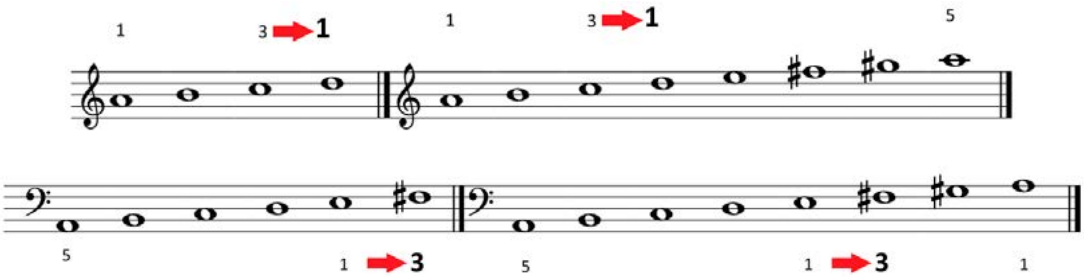




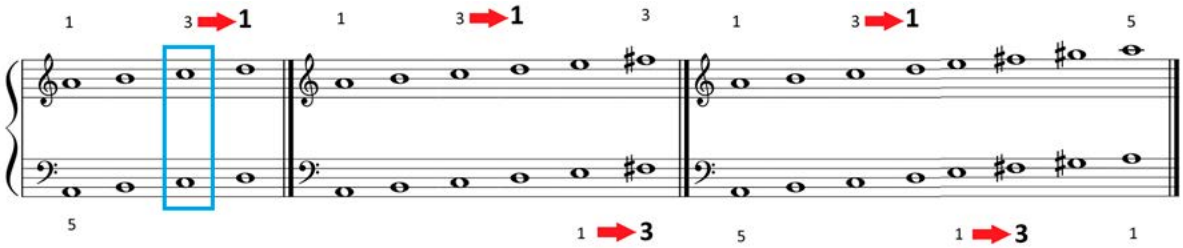
Para concluir con este apartado dedicado a las tres escalas menores nos centraremos en la **escala de *La menor* melódica**. Como recordarás, esta escala es un tanto particular pues se realiza de forma distinta cuando asciende y desciende. Así, en la escala melódica **ascendente** hemos de **alterar ascendentemente el sexto y séptimo grado**, evitando así el intervalo de segunda aumentada que se generaba en la escala armónica. Por el contrario, al bajar, se anulan estas alteraciones; es decir, **descendentemente** es exactamente igual que la **escala natural**. Por este motivo nos centraremos exclusivamente en trabajar esta escala de manera ascendente.

La estrategia de estudio es igual que en las escalas anteriores, pero teniendo presente que se ha de tocar un *Fa#* y un *Sol#* en lugar de un *Fa* y *Sol* natural. Familiarízate con la ubicación de estas notas en el teclado:

Por lo demás, los segmentos que serán trabajados son idénticos a los anteriores, con el empleo de la misma digitación y cambiando únicamente el *Fa* y *Sol* por *Fa#* y *Sol#*. Veamos la escala (ascendente) con manos separadas:



En su ensamblaje, trabaja bien la sincronización de los pasos del pulgar y el cruce 1-3:

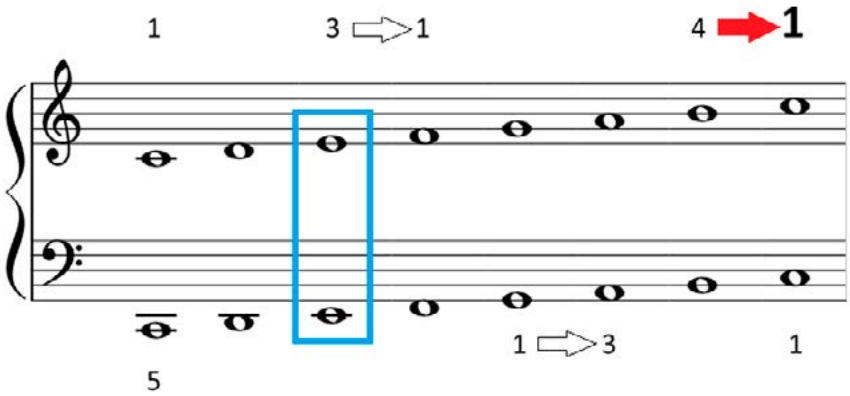


A la hora de practicar las escalas no desesperes si no puedes tocarlas bien a una velocidad rápida. Lo importante es mantener un ritmo constante y una buena coordinación de las dos manos. Una velocidad en el metrónomo de 60 cada nota puede ser aceptable al comienzo. A partir de ahí, procura aumentar la fluidez de la ejecución paulatinamente.

1.3 La Escala a dos octavas

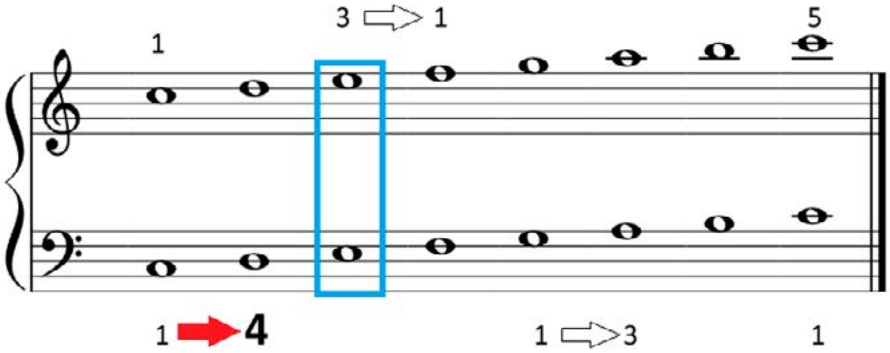
Como ya te habrás dado cuenta, las escalas practicadas hasta ahora solo abarcan una octava. A continuación, veremos el procedimiento para enlazar dos octavas seguidas tanto ascendente como descendentemente. Para ello es muy importante que hayas asimilado bien toda la digitación que rige la escala a una octava, pues en realidad solo hay que trabajar un enlace en las dos manos para ensamblar las dos octavas.

Primero empezaremos con la escala de ***Do Mayor***. Aunque mostramos directamente el fragmento con las dos manos juntas, no dudes en trabajarlas por separado si te resulta complicado al comienzo. En cualquier caso, tanto si optas por trabajarlo con manos separadas como con las dos manos juntas, fíjate cómo debe concluir la mano derecha con un 1 en la última nota de la escala:



El hecho de tener que concluir con el pulgar tiene una razón muy sencilla, pues es con este mismo dedo con el que se comienza la escala. Practica el cambio 4-1 al final de la escala y observa cómo el movimiento del pulgar es ahora más pronunciado que con el paso habitual de 1-3, ya que ha de recorrer más dedos por debajo de la palma de la mano.

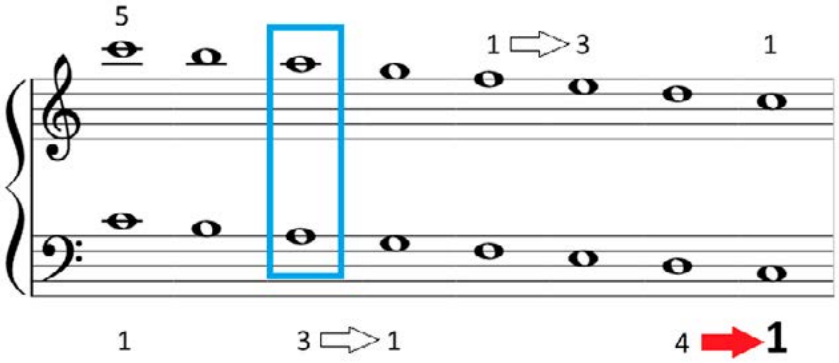
Ahora practica el siguiente fragmento –que es una continuación de la escala anterior– en el cual se produce un importante cambio del 1 al 4 en la mano izquierda:



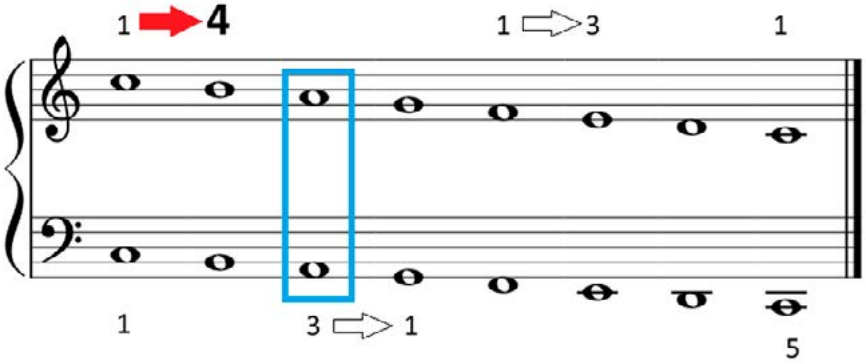
Al igual que ocurría con el paso 4-1 en la mano derecha, debes acostumbrarte a un mayor movimiento del pulgar en este cambio 1-4. Practícalo y procede a unir las dos octavas cuando te sientas seguro con la nueva digitación.

Cuando hayas conseguido hacer las dos octavas ascendentes con una cierta fluidez, puedes empezar a trabajar la escala descendente.

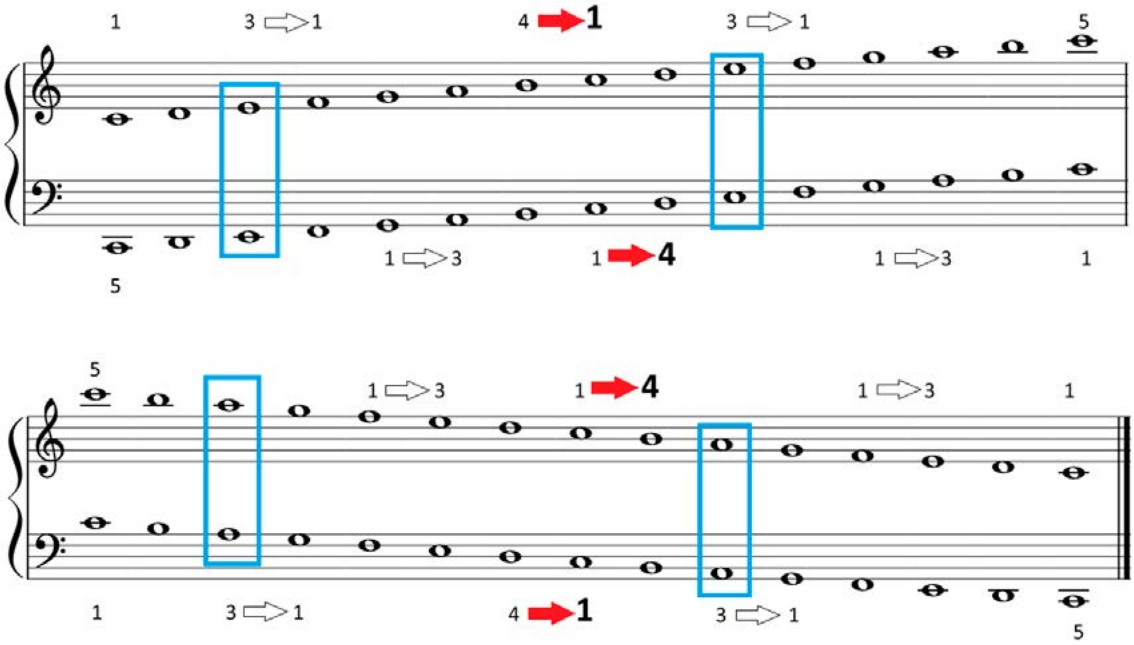
En este caso, los enlaces son a la inversa. Observa bien cómo el paso en la mano izquierda es ahora del 4 al 1:



Trabájalo con paciencia y, una vez hayas afianzado este cruce, puedes continuar con el resto de la escala, tal y como se muestra en el ejemplo:

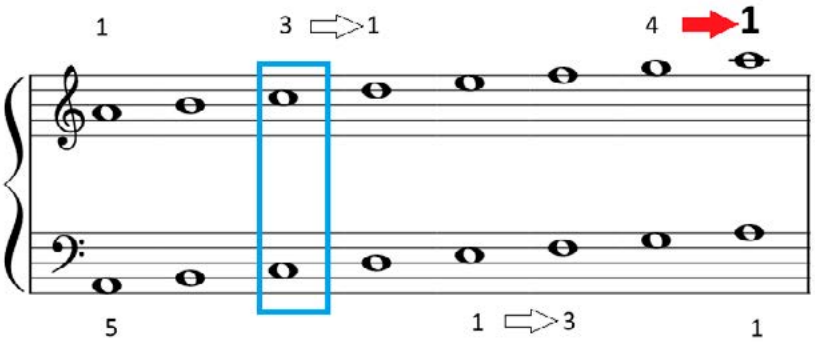


Cuando hayas asegurado los nuevos enlaces de la escala descendente, procede a tocarla y a realizar la escala de *Do Mayor* a dos octavas en ambos sentidos. Como guía te presentamos el siguiente ejemplo:

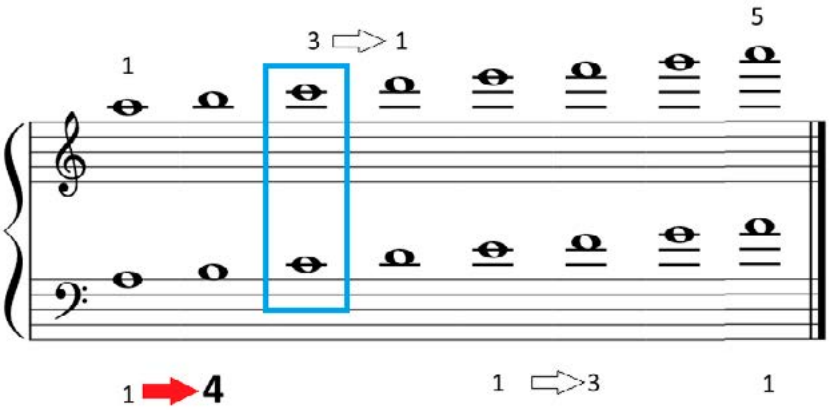


En el caso de ***La menor,*** los procedimientos serán idénticos. A fin de no ser más redundantes, procederemos a explicar los enlaces de la escala a dos octavas solo en la escala de ***La* natural**, debiendo realizar los cambios en las notas pertinentes explicados en el punto 1.2 para la realización a dos octavas de las escalas de *La menor* armónica y melódica.

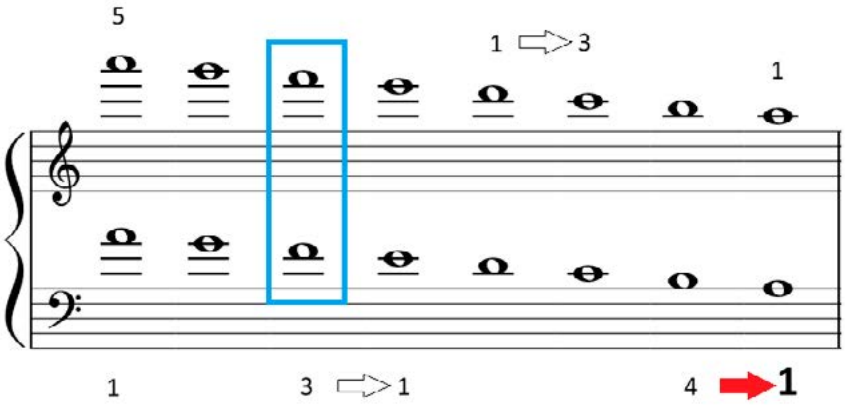
Así, al igual que con *Do Mayor*, lo primero será trabajar el cruce 4-1 que presenta la mano derecha en la primera octava y habituarse al mismo:

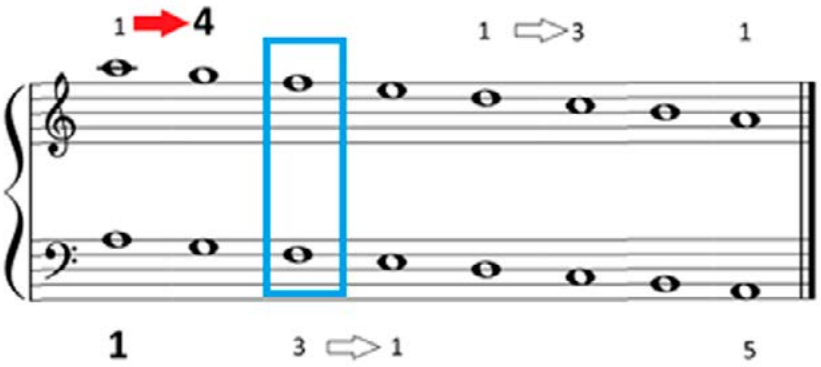


Continuando por el resto de la escala ascendente, con especial atención al paso 1-4 en la izquierda:

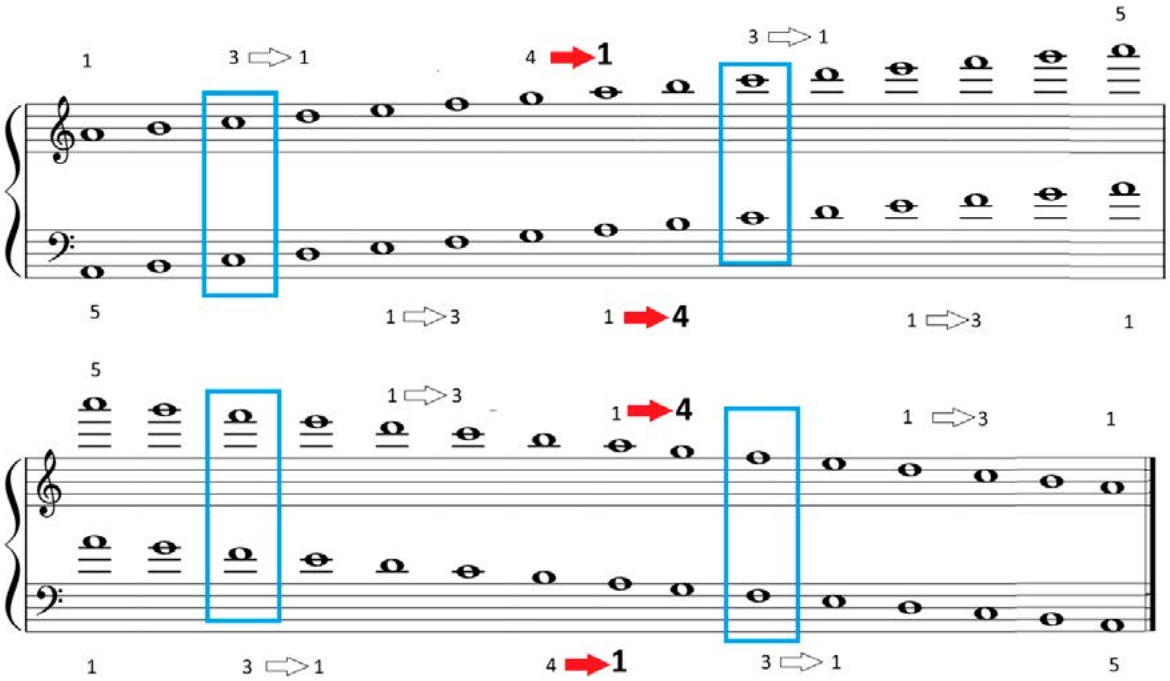


Cuando hayas aprendido bien los enlaces para realizar la doble octava ascendente, continúa con los siguientes segmentos para aprender a realizar la escala descendente:





Al igual que hicimos con *Do Mayor*, sírvete de la siguiente escala digitada y señalizada para realizar las distintas escalas de *La menor* en doble octava:



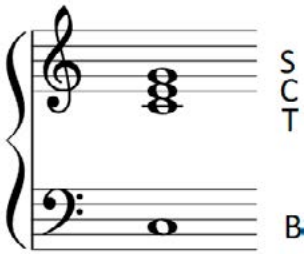
Recuerda que cuando realices la escala es muy importante mantener un ritmo constante, sin pararse. Toma como referencia los consejos dados en el apartado anterior y sé consciente de que, sin práctica habitual, la fluidez en la ejecución será muy difícil que llegue.

Por último, sería recomendable señalar que deberías ser capaz de tocar estas escalas sin necesidad de mirar la partitura, pues esa es la señal inequívoca de que tus dedos no solo han asimilado la estructura interna de cada escala, sino que se están familiarizando correctamente con la topografía del teclado.

2 Armonía

El apartado armónico posiblemente sea el más novedoso de todos los que integran la estructura de este libro. Aunque muchos de los conceptos te resultarán familiares de la asignatura de Lenguaje Musical, lo cierto es que hasta 3º de EE.PP. no tendrás propiamente una materia dedicada al estudio de la armonía. No obstante, la asignatura de Piano Complementario se muestra como una herramienta muy útil para refrescar conceptos armónicos ya asimilados, así como para introducir —a nivel muy básico— información que te será muy provechosa para el estudio de esta materia en cursos posteriores.

Antes de adentrarnos en el estudio de los enlaces de las funciones tonales básicas, sería conveniente explicar la distribución de notas en el pentagrama que realizaremos en cada acorde. Así, ahora que estamos comenzando, realizaremos una distribución de tres notas en la mano derecha (escritas en clave de *Sol*) y una nota en la mano izquierda (en clave de *Fa*), quedando el siguiente resultado:



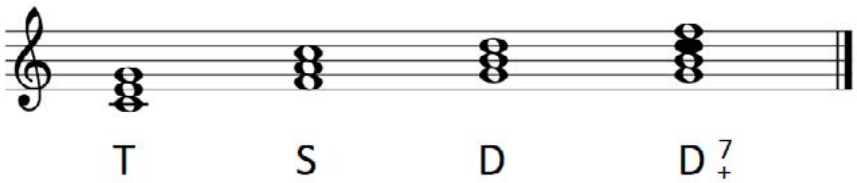
Las letras que acompañan en el ejemplo a cada una de las notas que conforman al acorde hacen referencia al nombre que reciben las mismas según su tesitura. Así, la nota más aguda (S) se denomina soprano, la segunda más aguda (C) es la contralto, la siguiente (T) es tenor, y la más grave del acorde (B) es siempre el bajo. Acostúmbrate, a partir de ahora, a utilizar el término "voces" para referirte a las notas de un acorde según la tesitura que ocupen. Igualmente, y a fin de evitar confusión en el futuro, observarás cómo en la asignatura de Armonía la distribución de voces se hará diferente, utilizando las voces más agudas o voces femeninas (soprano y contralto) en el pentagrama de arriba, y las voces más graves o masculinas (tenor y bajo) en el pentagrama inferior. Del mismo modo, en el caso de la asignatura de armonía tendrás que tener en cuenta la tesitura de cada voz y el registro de la misma, aunque no trataremos este aspecto al enfocar la armonía desde una óptica instrumental, eliminando cualquier limitación de registro que pudiera tener la voz humana.

Así pues, una vez explicadas estas consideraciones, nos centraremos en conceptos muy relevantes para comprender el funcionamiento de la armonía.

Recordarás que, en la escala, cada grado recibía un nombre. Así, el primer grado también se denomina Tónica, el quinto grado Dominante y el cuarto Subdominante. Con los grados de la escala ocurre lo mismo que con las piezas del ajedrez, es decir, que cada grado posee una mayor o menor importancia. Por ejemplo, la Tónica sería la pieza del rey, al ser el grado más importante de toda la escala. En cierta manera, la Tónica funciona como un imán que atrae al resto de grados o una estrella como el *Sol* sobre el que orbitan una serie de planetas. El segundo grado más importante, o la pieza de la reina; sería la Dominante, que es un grado que posee una especial atracción por la Tónica. Fuera de estos dos grados también tenemos otros grados importantes, aunque en menor nivel que los anteriores; estaríamos hablando de las Subdominantes equivalente al caballo, el alfil o la torre en el juego del ajedrez. Si observas, no hemos hablado de una única Subdominante, como sería el cuarto grado, sino de Subdominantes en plural, porque otros grados como el segundo o el sexto también poseen función de Subdominante. Sin embargo, para este primer curso de Piano Complementario nos serviremos exclusivamente de los tres grados principales: Tónica Dominante y Subdominante o lo que es lo mismo, I, V y IV.

A continuación, procederemos a utilizar el cifrado funcional, o lo que es lo mismo, nombrar a cada grado por la función que desempeñe. Por ello, no emplearemos el "I" para referirnos al primer grado, sino la "T" de Tónica, "D" para la Dominante y "S" para la Subdominante, aunque tu profesor/a puede utilizar otro tipo de cifrado (I, V y IV) sin que esto suponga que esté equivocado o plantee ninguna contradicción con los contenidos explicados.

En la tonalidad de *Do Mayor* la Tónica, Subdominante y Dominante serían los siguientes acordes:



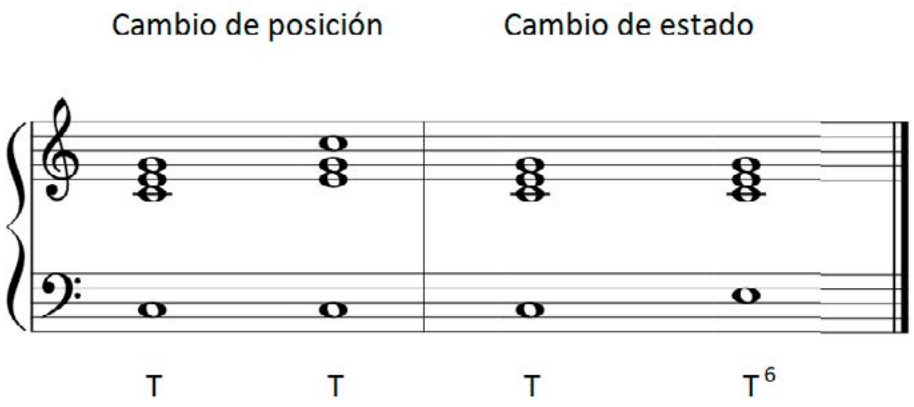
Observa cómo estos acordes se forman por tríadas, es decir, por intervalos de tercera respecto a una nota fundamental (*Do*, *Fa* y *Sol*). Como te habrá llamado la atención, en el ejemplo puedes ver que aparecen dos acordes de Dominante. El segundo de ellos será el que nos acostumbraremos a utilizar y se denomina séptima de Dominante (o Dominante con séptima) de ahí que se cifre con dos signos adicionales a la D de Dominante, como son el 7 por ser un acorde de séptima, y la cruz "+" que significa que ese acorde posee la sensible. Si tocas ese acorde notarás cómo es disonante, y esto se debe a que la séptima del acorde (la nota *Fa*) genera una tensión que tiene que ser resuelta. Esto acarrea una serie de consideraciones especiales que se han convertido en normas que rigen la armonía. A pesar de ello, nosotros no profundizaremos en este asunto dejándolo para la asignatura de Armonía, aunque sí que es muy importante que te familiarices con la sonoridad propia de cada acorde.

Otra pregunta que te puede surgir es la siguiente: si antes vimos que íbamos a tocar los acordes en el piano utilizando cuatro voces (tres en la derecha y una en la izquierda) y los acordes están formados por tres notas solamente, ¿cómo se pueden tocar? La respuesta es sencilla, hay que

duplicar la nota fundamental del acorde. Por eso, en los siguientes ejemplos donde trabajaremos los enlaces de los acordes de Tónica, Subdominante y Dominante con séptima, podrás apreciar cómo en el acorde de tónica el *Do* aparece dos veces, en el de Subdominante el *Fa* estará duplicado y lo mismo ocurrirá con el *Sol* en el acorde de séptima de Dominante. En este último acorde, al ser el único formado por cuatro notas, habiendo duplicado la fundamental, hemos suprimido la quinta; ese es el motivo por el cual la quinta del acorde (*Re*) aparece en negro en el ejemplo anterior. No te preocupes si te parece un poco extraño, todo ello obedece a una serie de normas armónicas que, como hemos citado previamente, te serán explicadas en profundidad en los cursos venideros de Armonía.

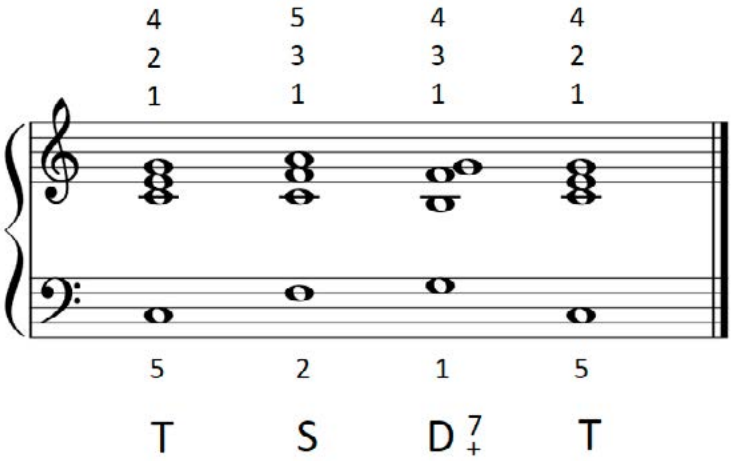
Una vez hemos conocido los tres grados principales de la escala y entendido que en cada uno de ellos es necesario doblar la nota fundamental para poder tocarlos a cuatro voces, procederemos a estudiar el enlace de acordes más básico, el formado por los acordes de Tónica, Subdominante, Dominante (con séptima) y Tónica.

En el piano este enlace se puede realizar desde tres posiciones. Como podrás observar en los ejemplos a continuación, en cada una de estas posiciones las notas del bajo que tocamos con la mano izquierda no cambian, pero sí lo hacen las tres notas que conforman las voces que tocamos con la mano derecha. Esto se debe a que, si el bajo cambiara, no estaríamos hablando de cambios de posición, sino de estado, pues si en un acorde la voz del bajo no toca la nota fundamental sino la tercera o quinta del acorde, nos referiríamos a que el acorde no está en estado fundamental sino en primera o segunda inversión, es decir, se habría producido un cambio de estado. Por el contrario, en los cambios de posición la disposición de las notas en las voces de soprano, contralto y tenor cambia, pero no así el bajo. A continuación, podrás comparar en un ejemplo la diferencia entre un cambio de posición y un cambio de estado, recuerda siempre que en los cambios de posición **el bajo no varía**, y en los cambios de estado sí:

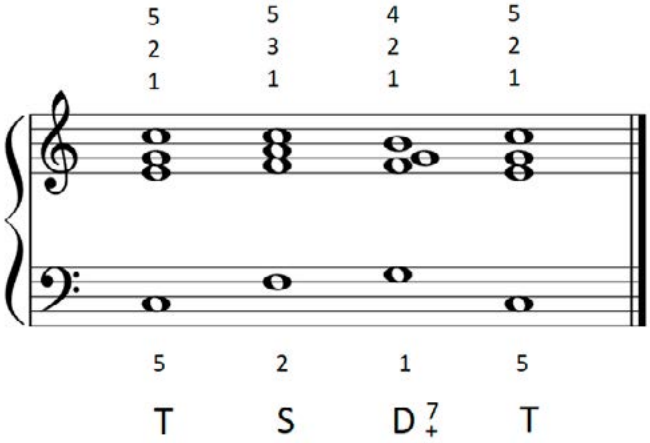


Teniendo presente la diferencia entre cambio de posición y cambio de estado, procederemos a explicar las tres posiciones que pueden adoptar estos enlaces.

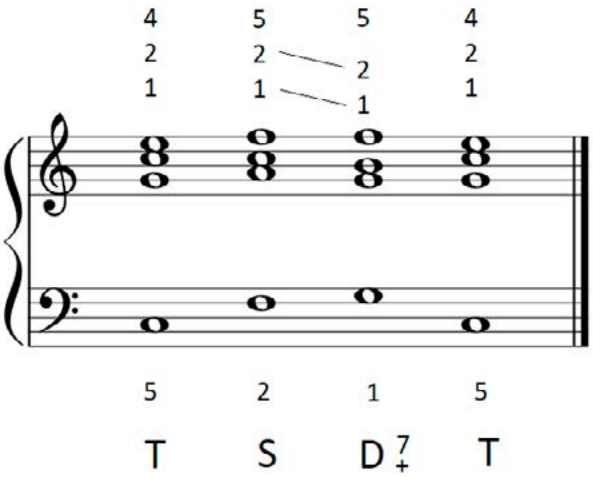
La **primera posición** sería la siguiente:



La **segunda posición**, por su parte, quizá sea la más pianística; es decir, la que mejor se adapta a la forma de la mano y menos movimientos de dedos nos exige:

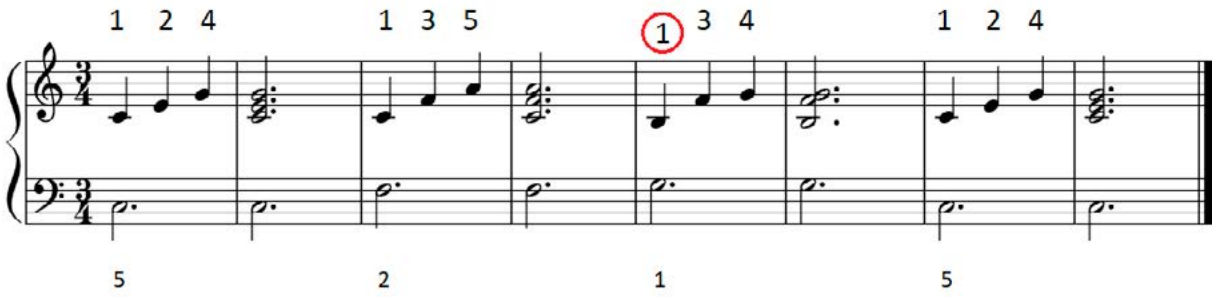


La **tercera posición** es un poco más incómoda que las dos anteriores y en ella, para llevar a cabo el enlace de Subdominante a Dominante, es necesario realizar un movimiento en paralelo simultáneo de los dedos 2 y 1 que aparece marcado con dos líneas en el siguiente ejemplo:

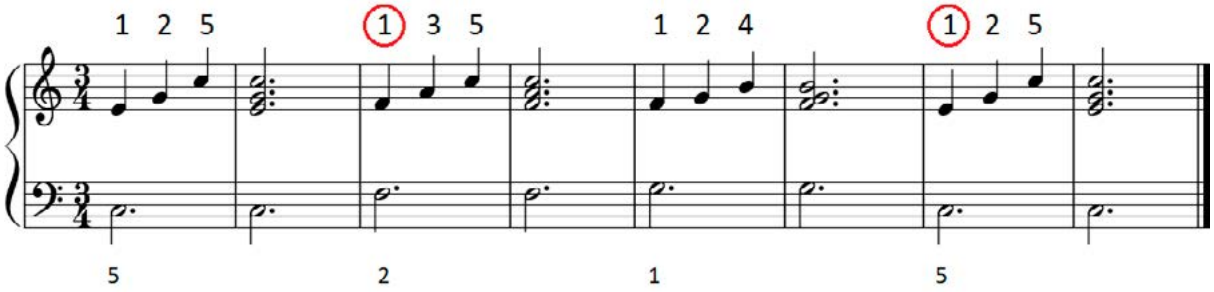


Resulta normal que te cueste trabajo practicar estos enlaces de acorde, ya que posiblemente sea la primera vez que tocas tantas notas simultáneas a la vez. Para conseguir aprender bien cada una de estas posiciones es necesario centrarse por individualizado en el estudio de cada una de ellas y prestar mucha atención a la digitación señalada, ya que está especialmente indicada para realizar el menor desplazamiento de dedos posible. Una de las maneras más efectivas para asimilar correctamente estos enlaces con sus respectivas digitaciones consiste en tocarlos como si fueran arpegios. Sírvete de guía con los siguientes ejercicios para empezar a estudiar los enlaces en las tres posiciones:

En la **primera posición,** el primer acorde nos posiciona la mano sobre el teclado. Colocando el pulgar sobre el *Do*, el segundo dedo sobre el *Mi* y el cuarto sobre el *Sol*, tendremos colocados casi todos los dedos que intervienen en esta concatenación de acordes. Observa cómo tienes el dedo 3 encima del *Fa* y el quinto encima del *La* cuando haces el primer acorde arpegiado. El único dedo que se desplaza en este juego de enlaces es el pulgar, que pasa de la tecla *Do* a la tecla *Si* en el acorde de Dominante, y que se encuentra señalado en rojo para que seas consciente de que en ese acorde has de mover el dedo de su posición:



Algo parecido ocurre en la **segunda posición**, donde al realizar el primer acorde ya tendrás situado al resto de dedos que intervienen en estos enlaces, a excepción del pulgar. Aquí, también es el dedo 1 el que se mueve de su posición inicial sobre la nota *Mi* a un *Fa* y, por ello, se encuentra marcado este cambio con un círculo rojo.

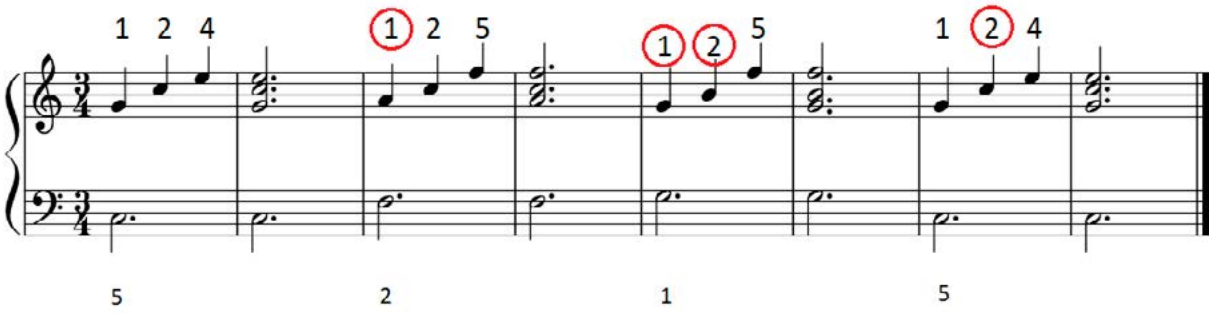


Para finalizar, la **tercera posición** plantea un mayor movimiento de dedos que se señalan a continuación a través de tres pasos elementales:

- Tras tocar el primer acorde, el segundo acorde solo requiere de un cambio de posición del pulgar, que pasa de tocar *Sol* a tocar *La*.
- La unión del segundo y tercer acorde precisa de un doble desplazamiento, en paralelo, de los dedos 1 y 2. Así, mientras el 5 toca en ambos acordes un *Fa* y no se mueve, tanto el

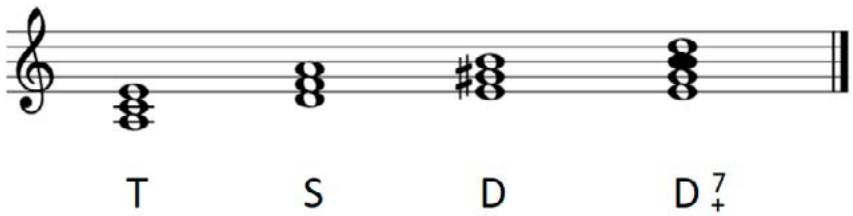
primero como el segundo dedo se desplazan a la tecla blanca que poseen a su izquierda, pasando de tocar *La-Do*, a tocar *Sol-Si*.

- Para concluir, el tercer acorde deja prácticamente colocados los dedos para la ejecución del acorde final. Aquí, tanto pulgar como el cuarto dedo ya están colocados encima de la nota, necesitando solo mover el segundo dedo de un *Si* a un *Do*.

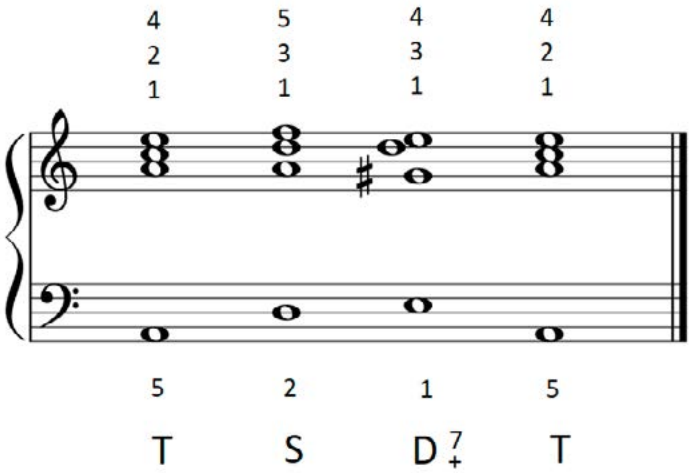


Interiorizar correctamente la disposición de dedos y conseguir tocar estos acordes sin necesidad de mirar a la partitura es un paso clave para empezar a trabajar los acordes en *La menor*. Como podrás apreciar en los siguientes ejemplos, la digitación que hay que emplear es exactamente igual a la presentada en las tres posiciones de *Do Mayor*, residiendo la única observación importante en el hecho de tener que tocar una tecla negra, un *Sol#* que actúa como sensible de la tonalidad.

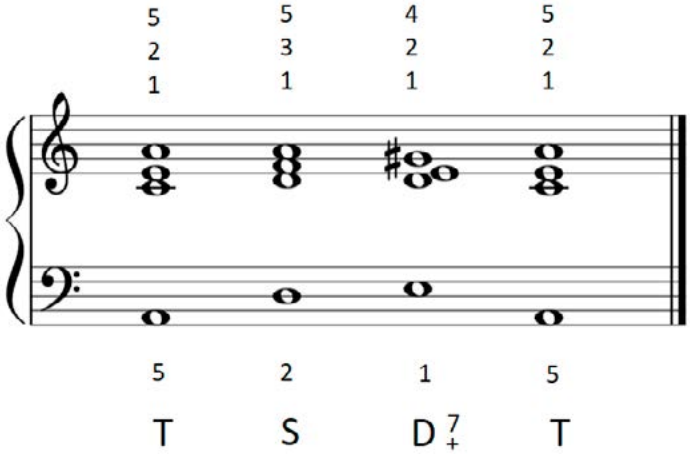
Así, los acordes de Tónica, Subdominante y Dominante en *La menor* serían los siguientes:



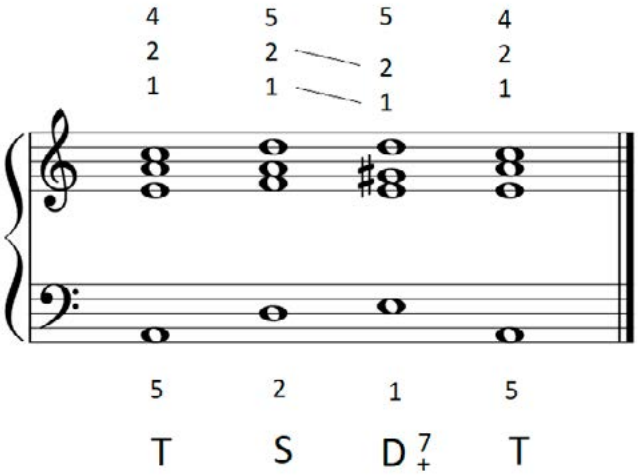
Al igual que ocurría anteriormente en *Do Mayor*, duplicamos la nota de la fundamental y, en el caso de la séptima de Dominante, suprimimos la quinta. Teniendo en cuenta estas consideraciones, la **primera posición** quedaría configurada con un pulgar en tecla negra en la mano derecha, algo que puede resultarte un tanto incómodo:



La **segunda posición**, daría el siguiente resultado:

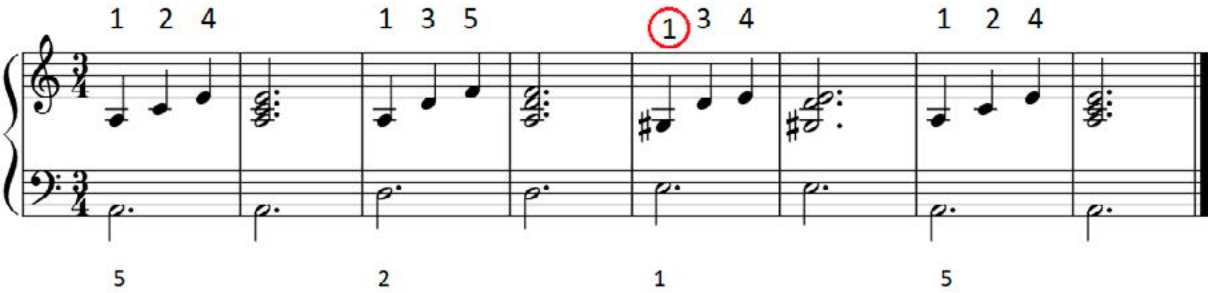


Y, por último, la **tercera posición** tendría la siguiente disposición:

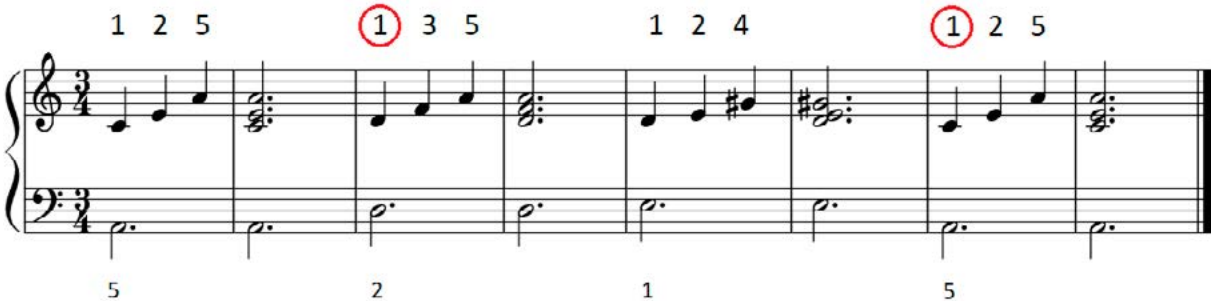


Para aprender bien estas tres posiciones utiliza la misma estrategia de arpegiar los acordes que fue llevada a cabo con los acordes de *Do Mayor*. Utiliza estos ejemplos a continuación si crees que te pueden ser útiles para visualizar mejor el procedimiento de estudio:

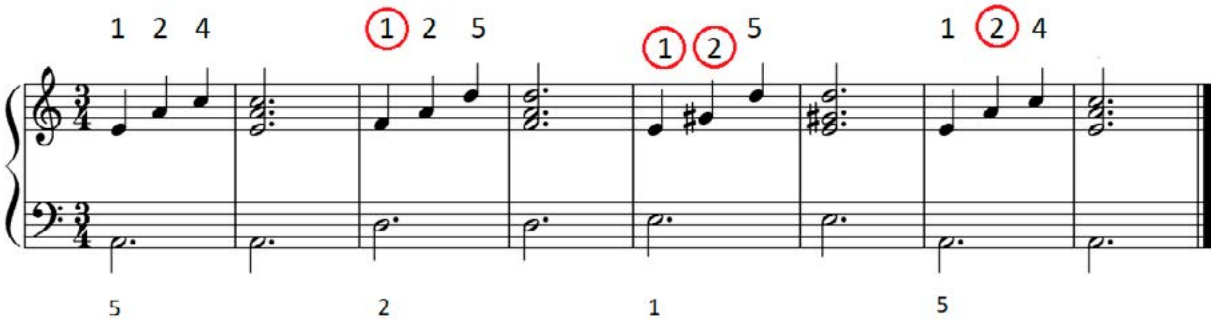
La **primera posición**, al igual que pasaba con la de *Do Mayor*, nos deja colocados los dedos perfectamente sobre el teclado tras tocar el primer acorde. La única observación es también el pulgar, pues es el único dedo que ha de moverse —en esta ocasión— de la tecla de *La* a la de *Sol#*. Puede resultarte incómodo tocar con el pulgar en una tecla negra, pues esta tecla está situada en una posición más alta que la tecla blanca, es más estrecha y, sobre todo, es más corta, con lo cual deberás situar la mano más dentro del teclado para alcanzar una posición más cómoda.



La **segunda posición**, te resultará más confortable. A grandes rasgos no presenta ninguna novedad en su realización respecto a la misma posición en *Do Mayor*, si exceptuamos el hecho de tocar el *Sol#*. Por ello es muy importante que tras el segundo acorde tengas colocada el cuarto dedo sobre esta tecla.



La **tercera posición** presenta el característico desplazamiento 1-2 1-2 entre el segundo y tercer acorde. En este caso, el pulgar se desplazará una tecla blanca a la izquierda y el segundo dedo pasará de tocar *La* a tocar *Sol#*:



Es muy importante que tu nivel de asimilación de estas posiciones sea tan alto que puedas ser capaz de tocar los distintos enlaces sin necesidad de mirar los ejemplos sobre el papel. Todo ello tiene una finalidad, pues como objetivo último está el de emplear estos enlaces de Tónica, Subdominante y Dominante en diversas combinaciones a la hora de acompañar distintas melodías. Para lograr esto es conveniente pasar al siguiente apartado, en el cual veremos modelos de acompañamiento basados en fórmulas rítmicas que te serán de gran utilidad cuando realices los ejercicios de armonía del apartado 5.

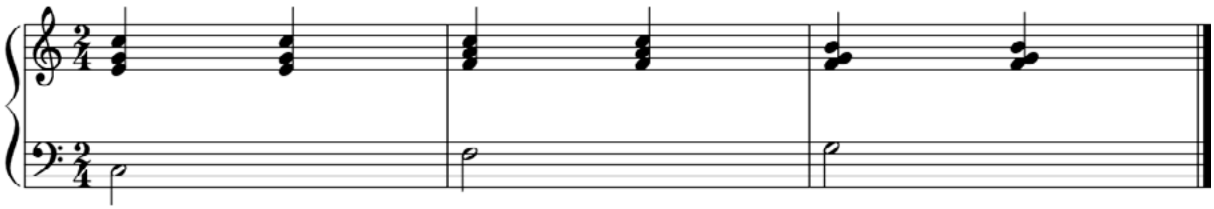
3 Modelos de acompañamiento

Aprender las tres posiciones de los enlaces del enlace T-S-D-T te servirá para armonizar melodías como trataremos más adelante. Como hemos dicho anteriormente, a la hora de acompañar estas líneas melódicas debemos encontrar fórmulas rítmicas que nos sirvan para acompañar las melodías, es lo que denominamos modelos de acompañamiento.

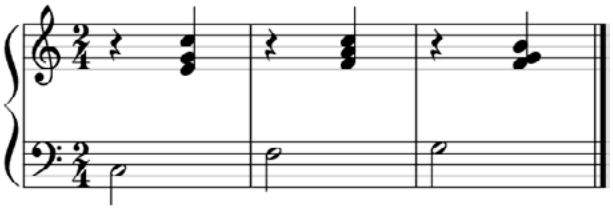
Para trabajar estos modelos tendremos en cuenta el compás en el cual debamos acompañar la melodía, utilizando las mismas posiciones trabajadas en el apartado anterior, aunque ahora con ritmo. Del mismo modo, sería deseable que tú mismo seas capaz de encontrar nuevos modelos de acompañamiento o combinaciones de diferentes patrones rítmicos para acompañar. No obstante, puedes servirte de los siguientes ejemplos como sugerencia dependiendo del compás en el que estemos acompañando.

Dentro del **compás de 2/4** podemos utilizar los siguientes ejemplos para realizar el acompañamiento:

- **Patrón 1**: repetición del acorde en cada pulso de negra de cada compás.[1]

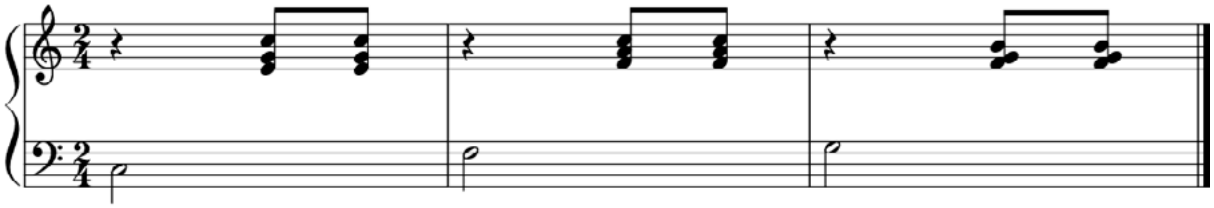


- **Patrón 2**: acorde en la mano derecha después del silencio en el tiempo fuerte.

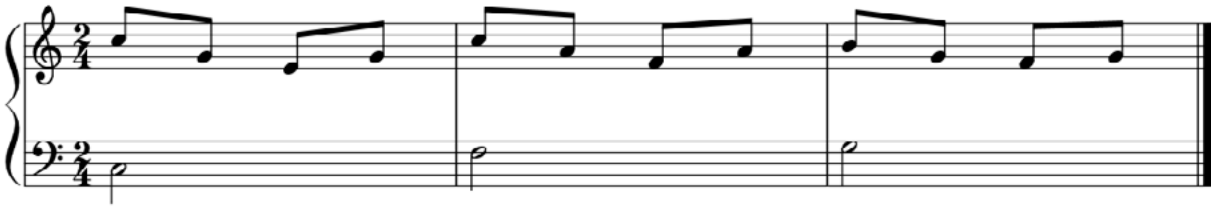


[1] Como habrás percibido, la posición empleada en este ejemplo, así como en el resto, es la segunda.

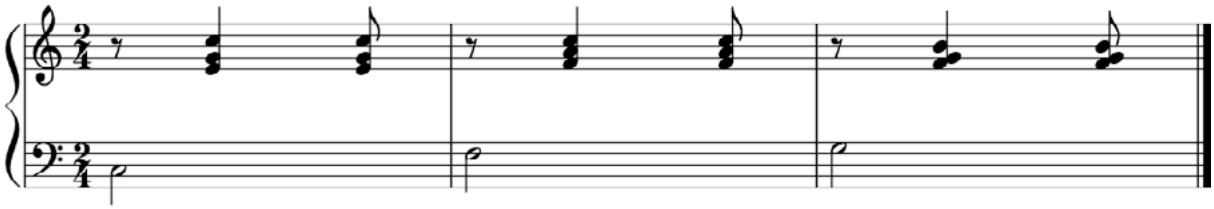
- **Patrón 3**: similar al patrón anterior, el acorde se repite en forma de dos corcheas después del silencio en la parte fuerte del compás.



- **Patrón 4**: forma arpegiada de cada acorde con diseño descendente. Puedes utilizarla también de forma ascendente empezando por la nota más grave del acorde en la mano derecha.

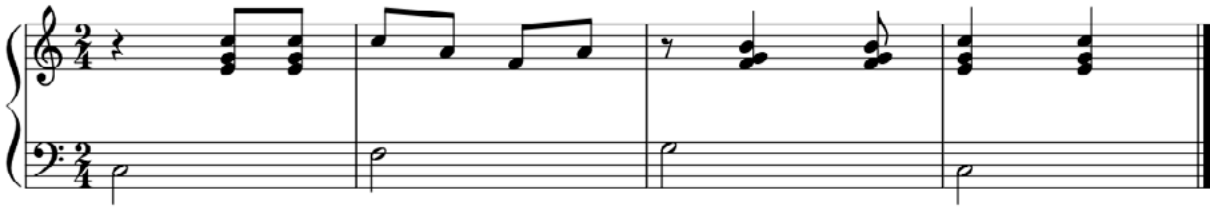


- **Patrón 5**: ritmo sincopado en la mano derecha. En el ejemplo comenzamos en silencio de corchea, pero puedes sustituirlo por un acorde en corchea si lo prefieres.



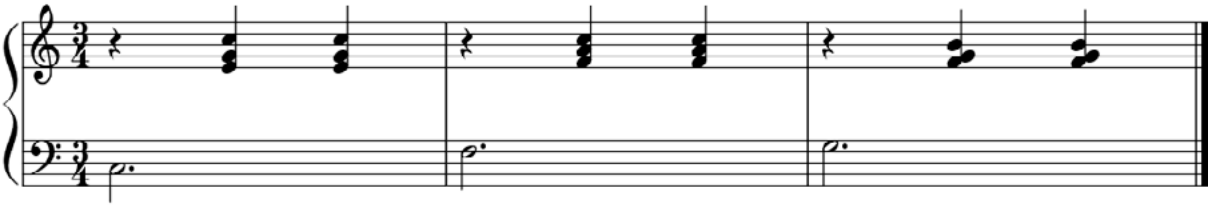
Toma estos cinco ejemplos meramente como sugerencias. Las posibilidades de acompañamientos son enormes y no cabrían en este breve apartado. Sin embargo, sería conveniente que pudieras dominar todas ellas; por eso practícalas y utiliza el papel pautado presente en las páginas 32 y 33 para escribir otros modelos de acompañamiento que tú mismo crees.

Cuando te sientas con soltura realizando enlaces de acordes con estos ritmos puedes probar a combinarlos entre sí, como en el ejemplo a continuación:

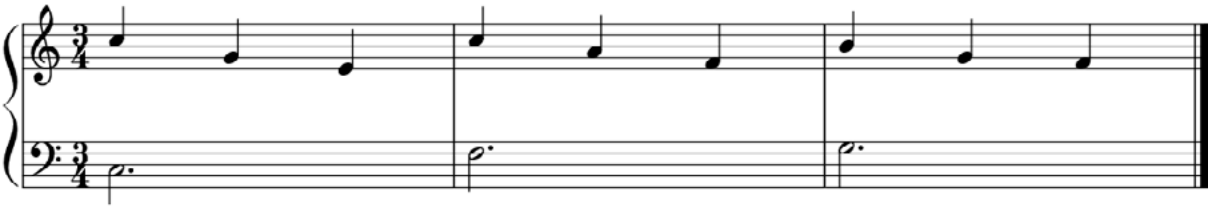


En el **compás de 3/4** pueden servirnos de guía los siguientes ejemplos que, al igual que los mostrados previamente, pueden ser ampliados por medio de otras fórmulas de acompañamiento que se te ocurran. Toma estos patrones de acompañamiento como referencia:

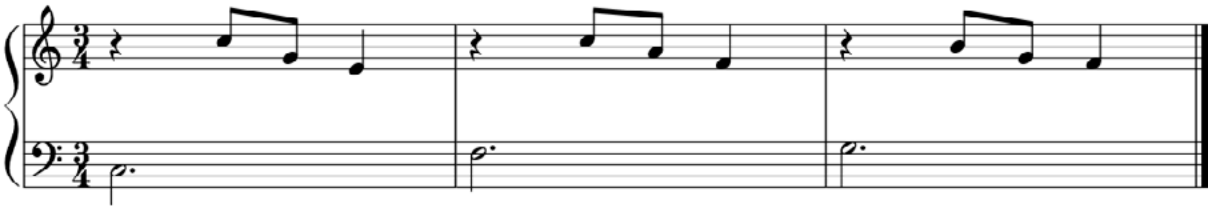
- **Patrón 1**: tiempo de vals, en el cual hacemos el primer tiempo en silencio con la mano derecha y tocamos dos acordes en negra los dos tiempos restantes.



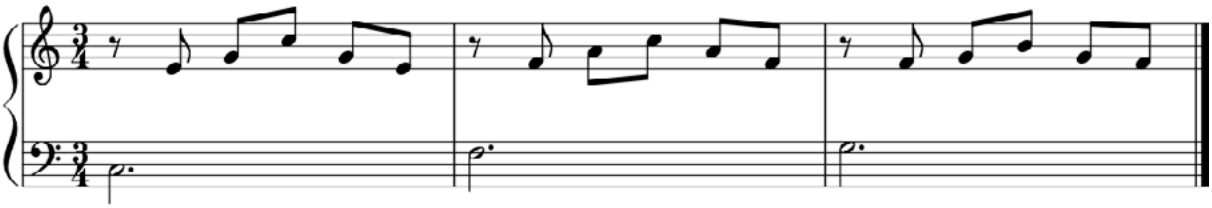
- **Patrón 2**: acorde tocado en forma de arpegio descendente a ritmo de negra.



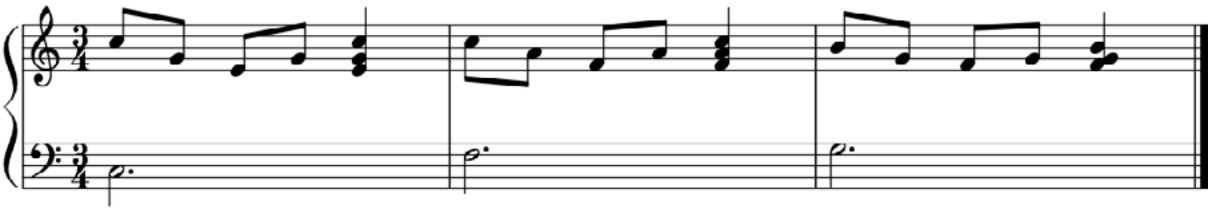
- **Patrón 3**: variación del arpegio descendente anterior con una figuración rítmica distinta formada por silencio, dos corcheas y negra.



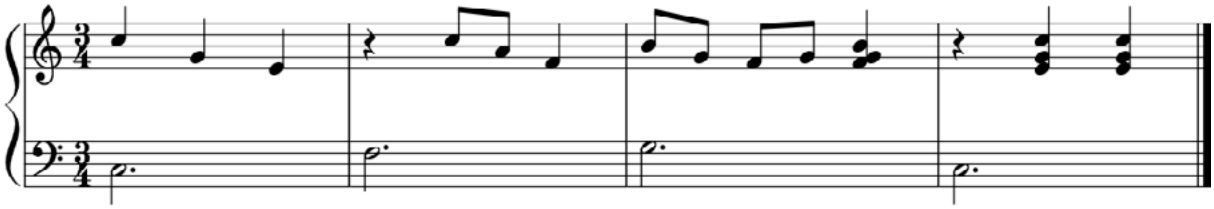
- **Patrón 4**: acompañamiento arpegiado con diseño ascendente-descendente.



- **Patrón 5**: acompañamiento arpegiado con diseño descendente-ascendente y conclusión en el acorde original.



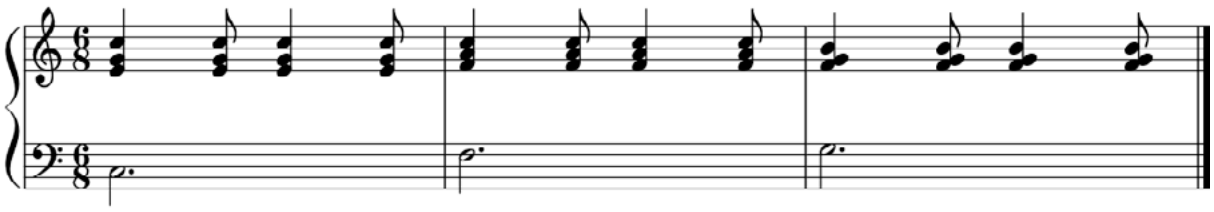
Al igual que en el compás de 2/4, genera tus propias fórmulas de acompañamiento y escríbelas en las páginas con papel pautado destinado para ello. Igualmente, cuando veas que has afianzado estos patrones anteriores y los tuyos prueba a combinarlos como en el ejemplo:



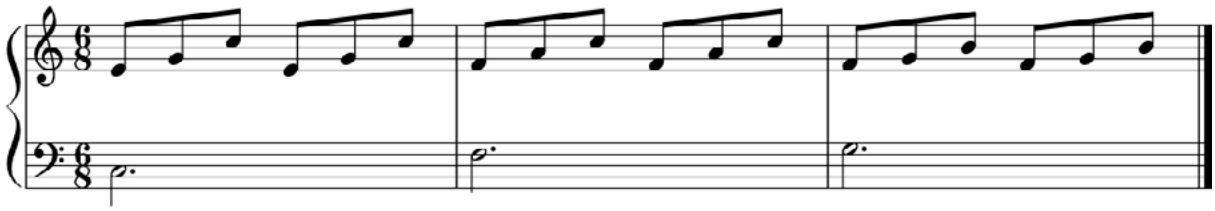
El **compás de 6/8** es un tanto especial, pues -como bien sabes- es un compás binario de subdivisión ternaria; o lo que es lo mismo, un compás que posee dos tiempos, pero en cada uno de ellos nos entran tres corcheas en lugar de dos corcheas como en el 2/4. Al igual que hemos estado haciendo hasta ahora, te sugerimos una serie de distintas formas de acompañamiento para practicar y realizar posteriormente en los ejercicios de armonización de melodías. Todos ellos son sugerencias, pero estaría bien que pudieras ser capaz de trabajar los enlaces de T-S-D-T con estas figuraciones rítmicas, así como con otros patrones de acompañamiento que crees y escribas en las páginas habilitadas para ello.

Entre los modelos de acompañamiento a trabajar podemos citar los siguientes:

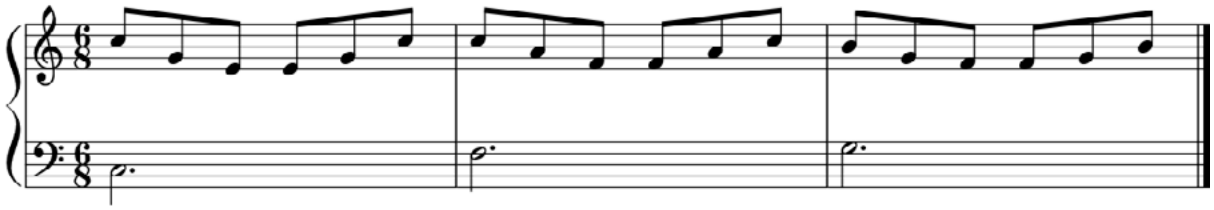
- **Patrón 1**: diseño rítmico de acorde en negra y corchea.



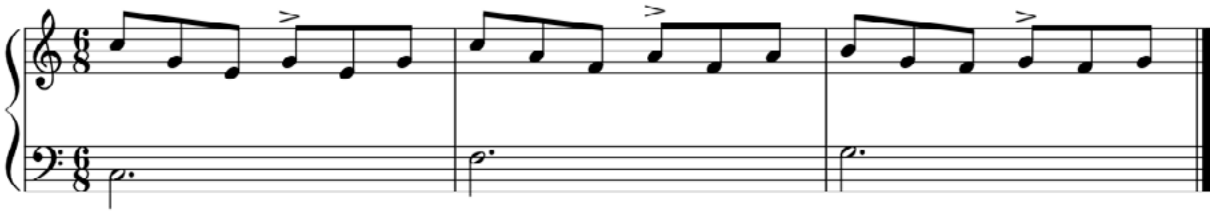
- **Patrón 2**: acorde arpegiado ascendentemente. También puedes utilizarlo en dirección inversa, es decir, descendentemente.



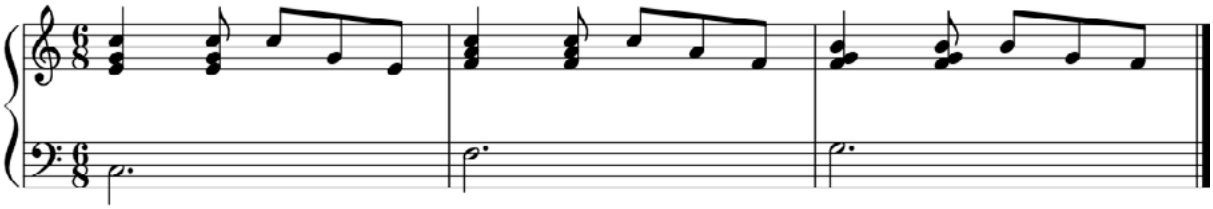
- **Patrón 3**: es un diseño mixto del patrón anterior, en el que se conjuga el arpegio descendente en la primera parte del compás con el ascendente la segunda parte.



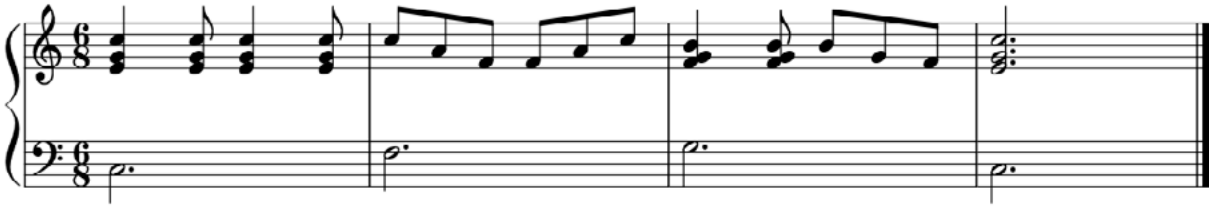
- **Patrón 4**: variación del anterior. En este modelo es muy importante acentuar la primera corchea de la segunda parte del compás, a fin de evitar generar la sensación métrica de un 3/4.



- **Patrón 5**: en este último modelo se combinan los dos patrones explicados al comienzo para el 6/8. Como puedes ver, en él existe una alternancia continua de acordes y arpegios.



Como hemos visto, una vez aprendido, puedes optar por realizar combinaciones de dos o más patrones como en el siguiente ejemplo[2]:

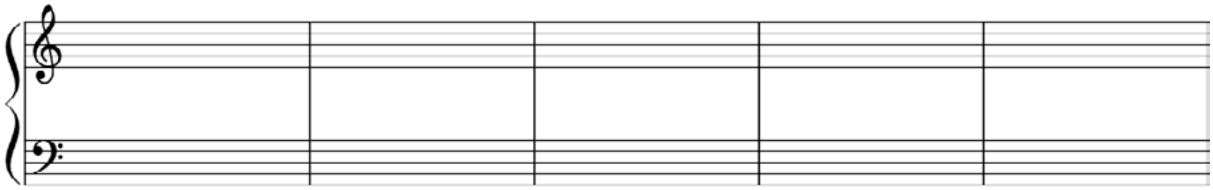


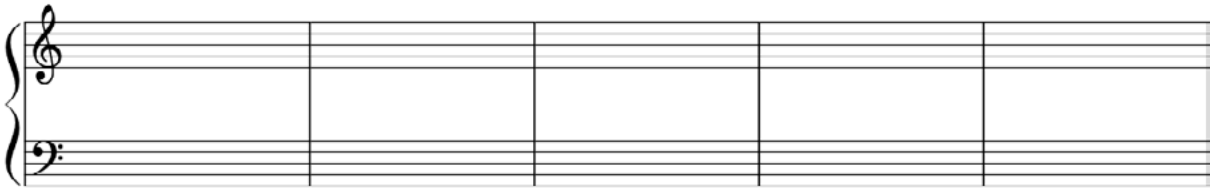
Todos los patrones explicados deben estar afianzados lo suficientemente bien para que seas capaz de tocarlos siguiendo el orden T S D T o cualquier combinación de estos grados (como por ejemplo T S D T). Todo ello te ayudará a realizar los ejercicios de armonización de melodías, que son el verdadero núcleo de los contenidos armónicos.

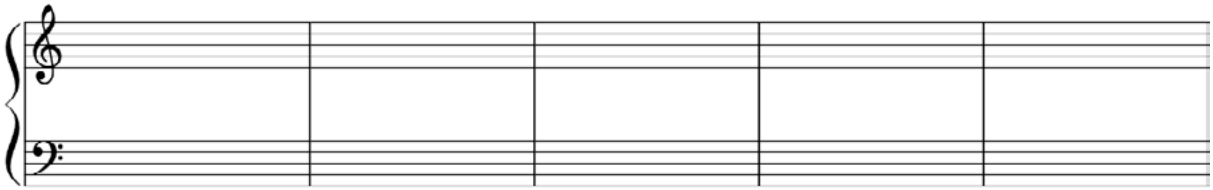
Una explicación introductoria a la armonización de melodías la puedes hallar en el siguiente apartado.

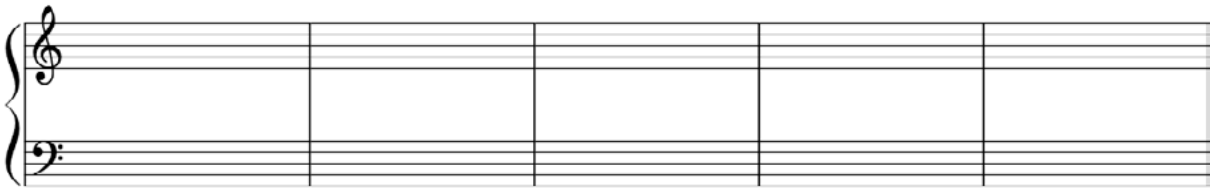
[2] Observa cómo en este ejemplo, y con la finalidad de hace más conclusivo el final, hemos optado por hacer una blanca con puntillo en el último compás.

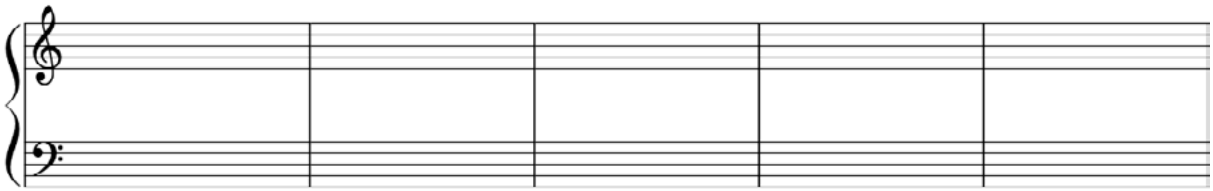
Otros patrones de acompañamiento:

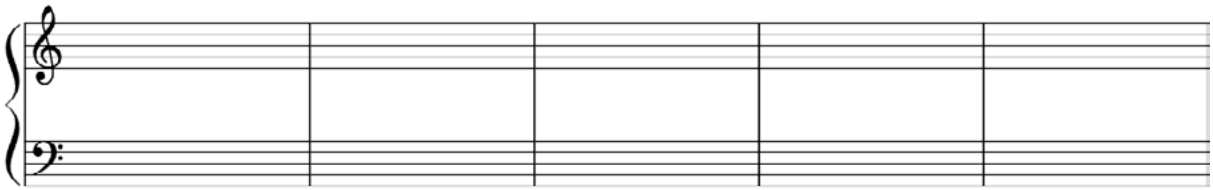


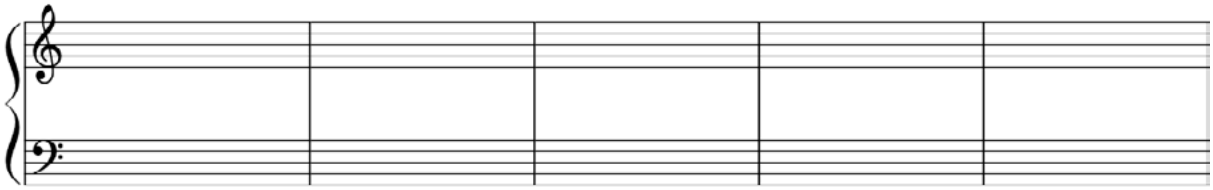


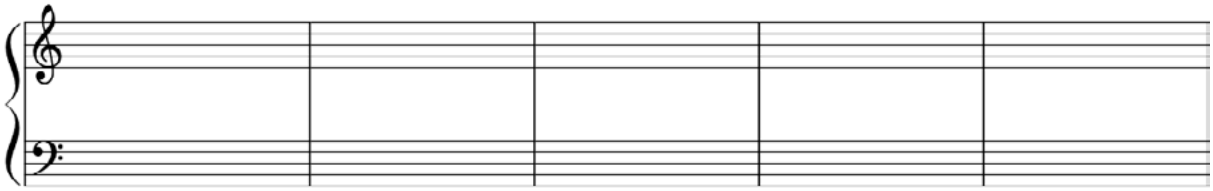


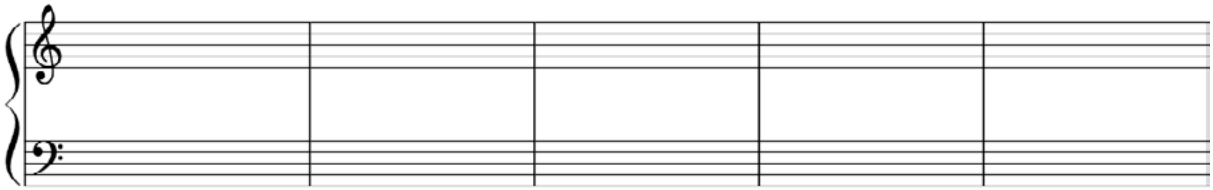


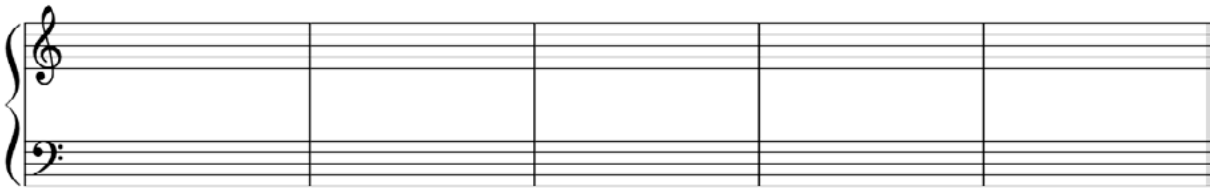


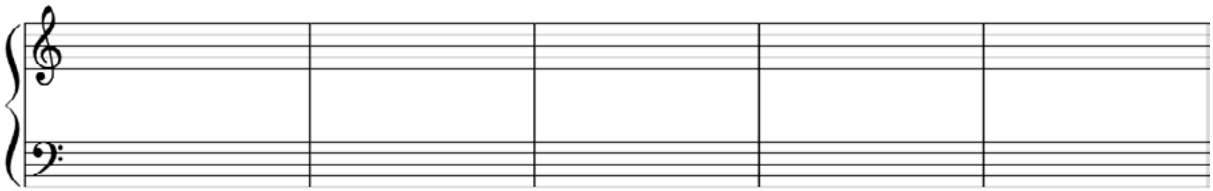


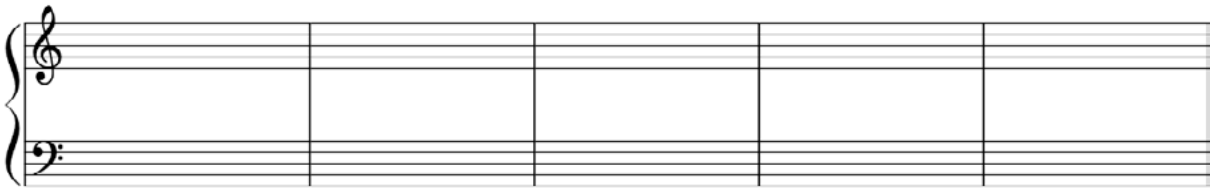






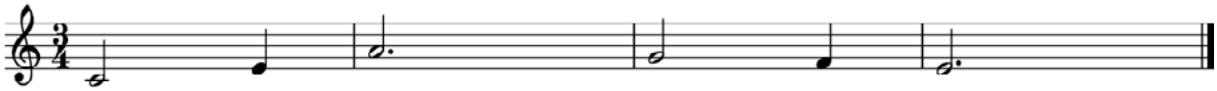




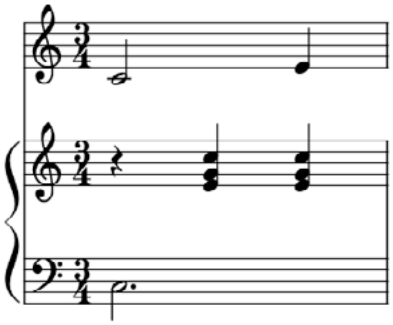


4 Armonización de melodías

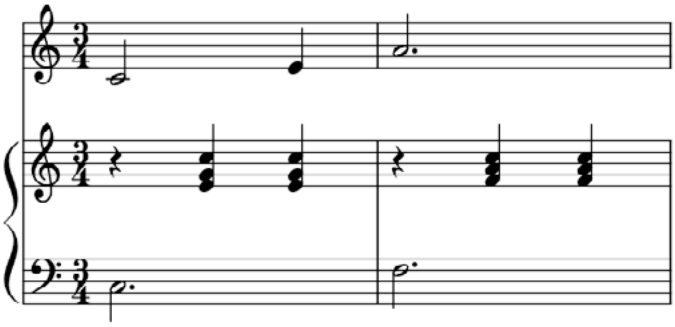
En los ejercicios que veremos a continuación tendremos que analizar armónicamente una línea melódica que será interpretada por el profesor. Para ello, has de tener en cuenta las notas que integran la melodía y ver si estas encajan en alguno de los tres acordes que hemos tratado hasta ahora. Tomemos el siguiente ejemplo[3]:



Como puedes ver, las dos notas del primer compás se encuentran comprendidas solo en el acorde de Tónica, luego tocaríamos este acorde en ese compás. Por ejemplo, si tuviéramos que hacer el ejercicio en primera posición y con acompañamiento de ritmo de vals, realizaríamos este acorde de la siguiente manera:

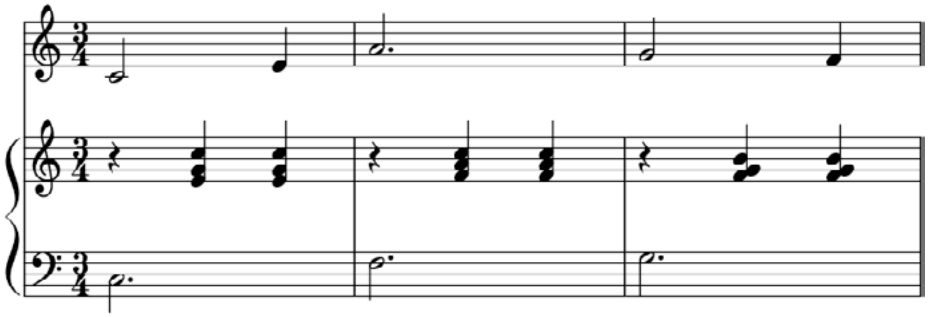


Por su parte, el segundo compás contiene una nota que solo se halla en el acorde de Subdominante, debiendo tocar este acorde en dicho compás:

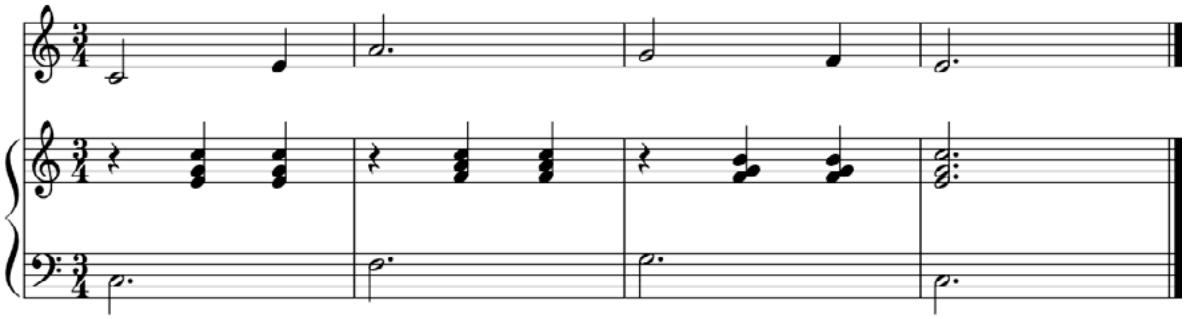


[3] Todos los ejercicios presentes en este libro poseen un ritmo armónico de acorde por compás. Esto quiere decir que has de buscar un acorde para cada uno de los compases.

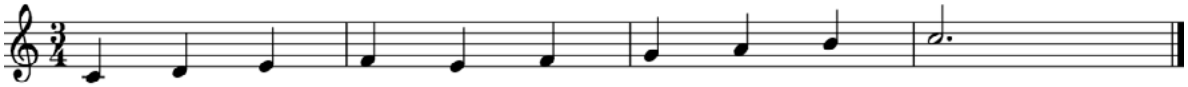
El caso del tercer compás comprende dos notas que pertenecen al acorde de D (Dominante), así que su realización sería:



Por último, para finalizar terminaremos siempre con un acorde de tónica. En este caso se ha optado por romper el ritmo de vals con una blanca con puntillo para hacerlo más conclusivo. Fíjate cómo este acorde cuadra perfectamente con el *Mi* del último compás:



Así de sencillo resulta armonizar una melodía que posee solo **notas reales** del acorde; es decir, una melodía integrada exclusivamente por notas que conforman estos tres acordes. Ahora bien, también nos encontraremos otro tipo de melodías en las cuales —a priori— no nos encaje ninguno de los acordes. Observa este ejemplo a continuación e intenta buscar acordes que cuadren con las notas de cada compás:



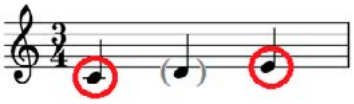
Como te habrás dado cuenta, no hay ningún acorde entre los tratados hasta ahora que contenga las notas *Do*, *Re* y *Mi*; tal y como podemos observar que aparecen en el primer compás. Esto se debe a que, en esta melodía, no solo se han utilizado notas reales, sino también notas de adorno.

Las notas de adorno son, pues, notas ajenas a la armonía propia de cada acorde y, como su propio nombre indica, su función es la de adornar una melodía. Existen varios tipos de notas de adorno que dependiendo de sus características pueden clasificarse en:

- Notas de paso
- Bordaduras
- Apoyaturas
- Retardos
- Anticipaciones

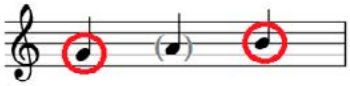
En este primer curso trataremos solo las dos primeras.

Las **notas de paso** son aquellas notas de adorno que se colocan entre dos notas reales. Por consiguiente, como verás en los ejercicios, su función es la de unir por grado conjunto[4] dos notas reales que, de otra manera, estarían separadas por un intervalo de tercera. Observa el primer compás del ejemplo anterior en el siguiente fragmento y fíjate cómo están marcadas en rojo las notas reales del acorde, y entre paréntesis la nota de paso que sirve de unión a ambas notas del acorde:

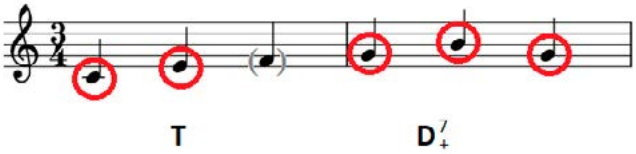


Para encontrar el acorde que debe acompañar a la melodía de este compás es necesario fijarse solo en las notas reales: *Do* y *Mi*. Por lo tanto, el acorde que se debe emplear es el de Tónica.

Lo mismo pasaría con el tercer compás, donde el *La* sería otra nota de paso entre las dos notas reales: *Sol* y *Si* (Dominante).

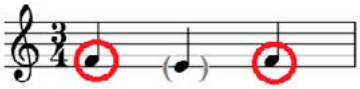


Las notas de paso son muy habituales y pueden darse en diseños ascendentes (como los del ejemplo) o también descendentes. También pueden unir notas que pertenecen a dos acordes distintos como puedes apreciar a continuación:



En él puedes ver cómo *Do* y *Mi* pertenecen al acorde de Tónica y la nota de paso, *Fa*, evita el intervalo de tercera entre el *Mi* y el *Sol*, perteneciente este último junto al *Si* al acorde de Dominante.

Por su parte, las **bordaduras** o **floreos** son notas que rodean a una nota real por grado conjunto, ya sea de manera ascendente o descendente. Es decir, la nota real que precede a un floreo y la nota sobre la que resuelve el floreo es la misma. Observa el segundo compás del tercer ejemplo de la página 39, donde el *Fa* sería la nota real y el *Mi*, una bordadura descendente:



Por lo tanto, habría que armonizar conforme a la nota real: *Fa*. Utilizaremos para eso el acorde de Subdominante.

Probablemente hayas caído en la cuenta de que *Fa* es una nota común a dos acordes vistos: Subdominante y Dominante (con séptima). No obstante, para que esa nota *Fa* pueda ser considerada

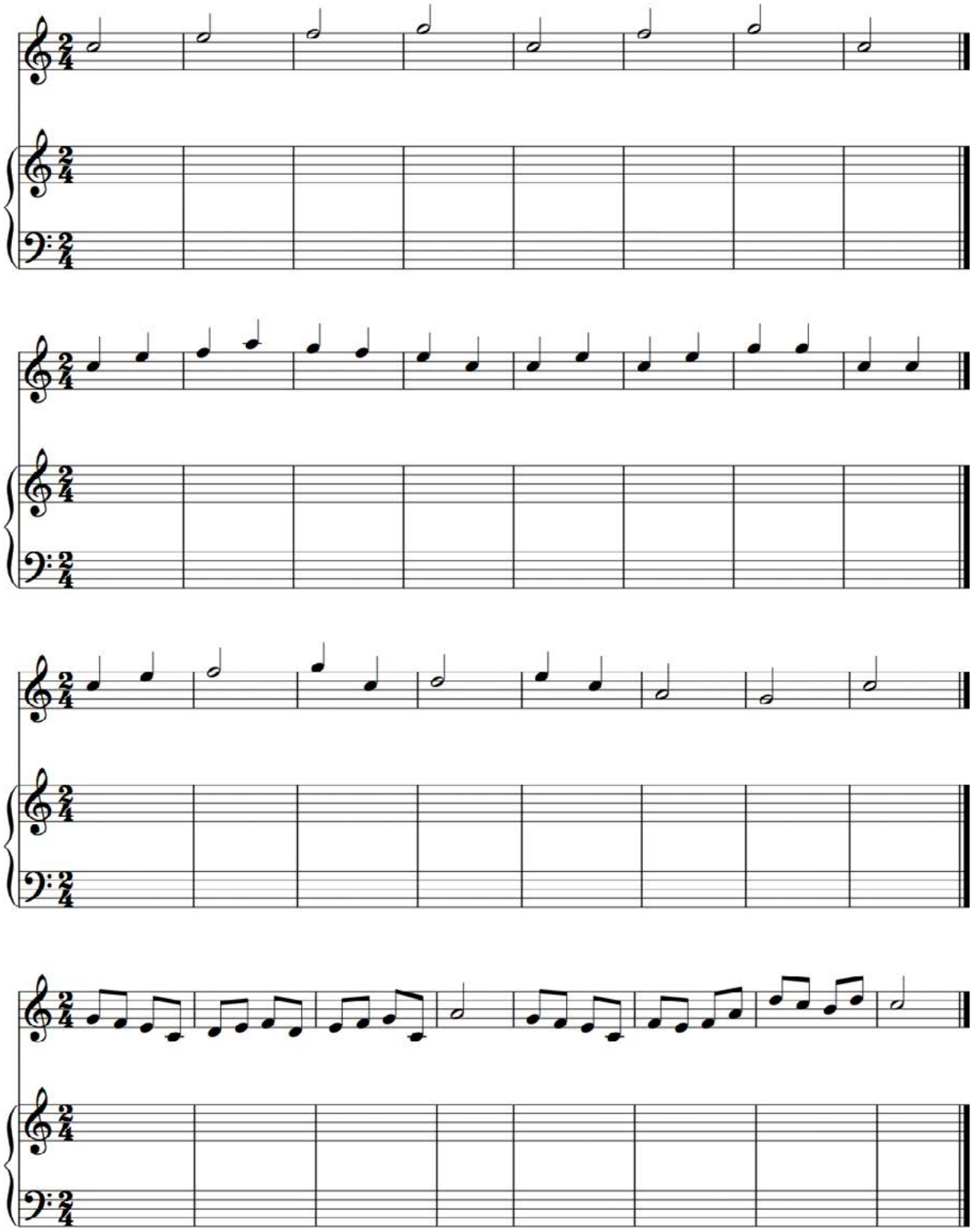
[4] Grado directamente adyacente a una nota. En este contexto, es sinónimo de unir dos notas mediante un intervalo de segunda.

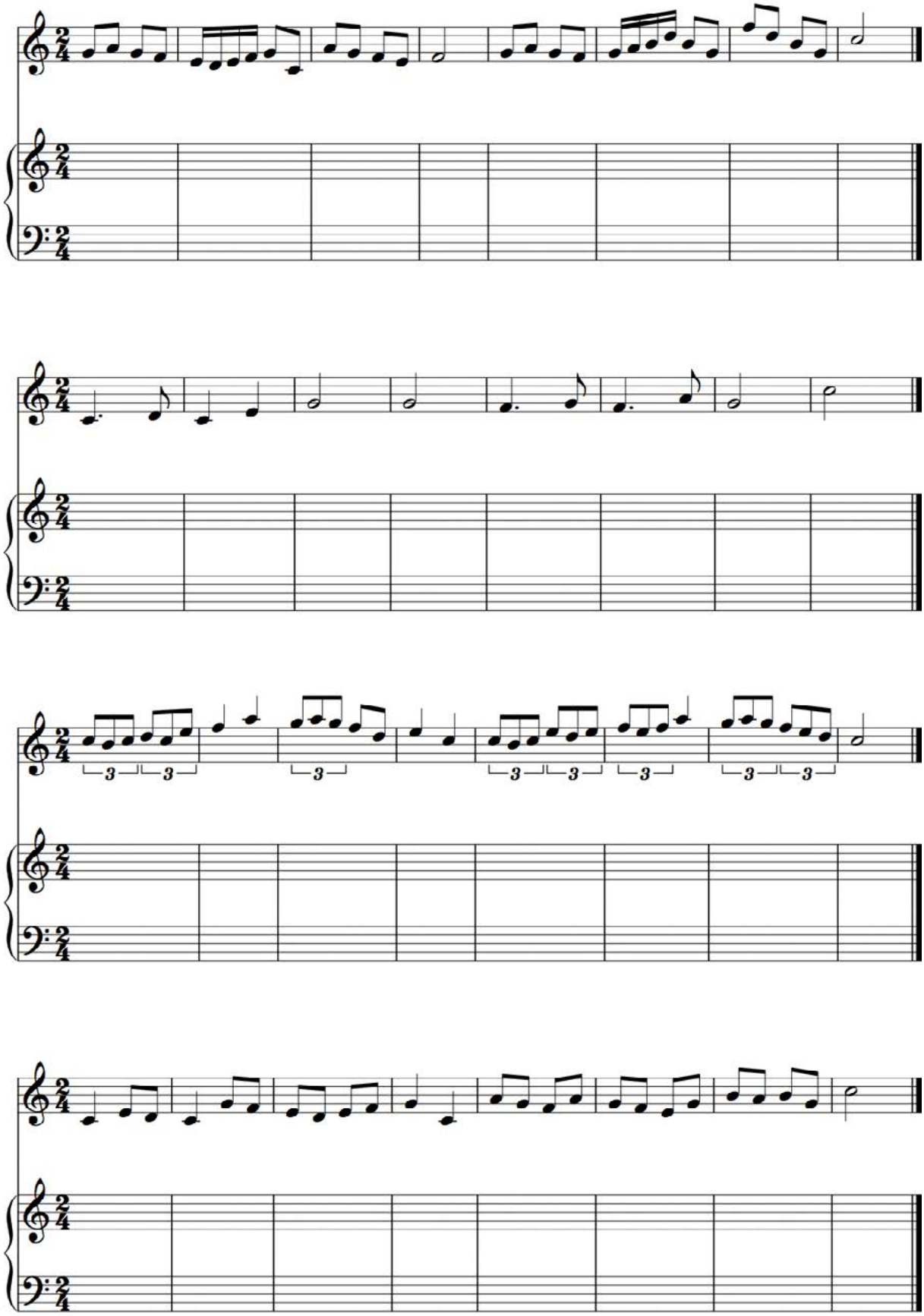
como una nota de la dominante tendría que resolver en el siguiente acorde sobre un *Mi*. Es una de las normas que rigen la armonía que ya aprenderás en próximos cursos, pero por ahora no debes preocuparte por este asunto ya que en los ejercicios de armonización se evitará cualquier aspecto que pueda inducirte a duda.

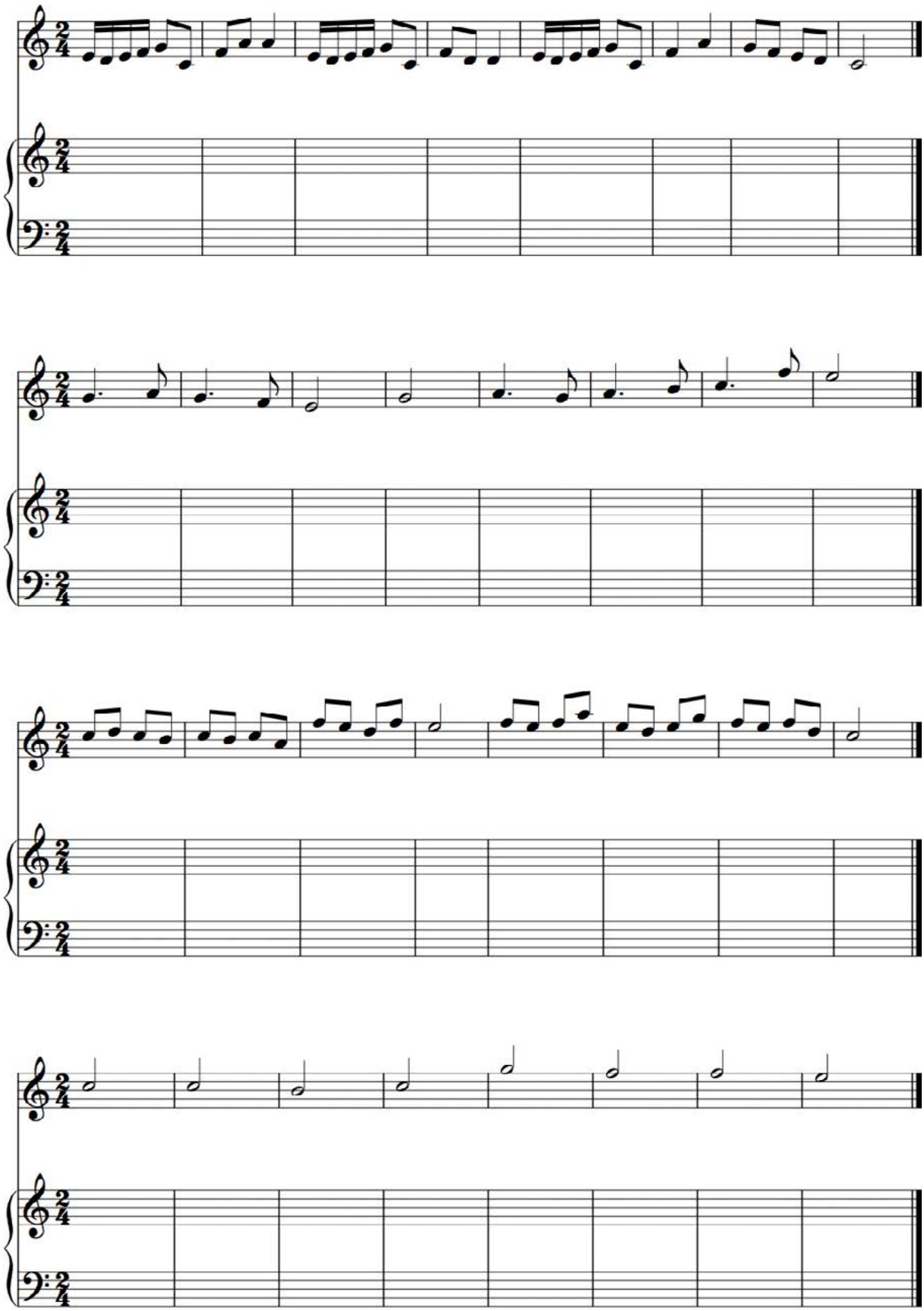
Realiza los siguientes ejercicios en las tres posiciones de ambas tonalidades. Puedes escribir los acordes con sus acompañamientos en los pentagramas de debajo de cada melodía habilitados para ello. Una vez lo domines, intenta hacerlo sin escribir los acompañamientos.

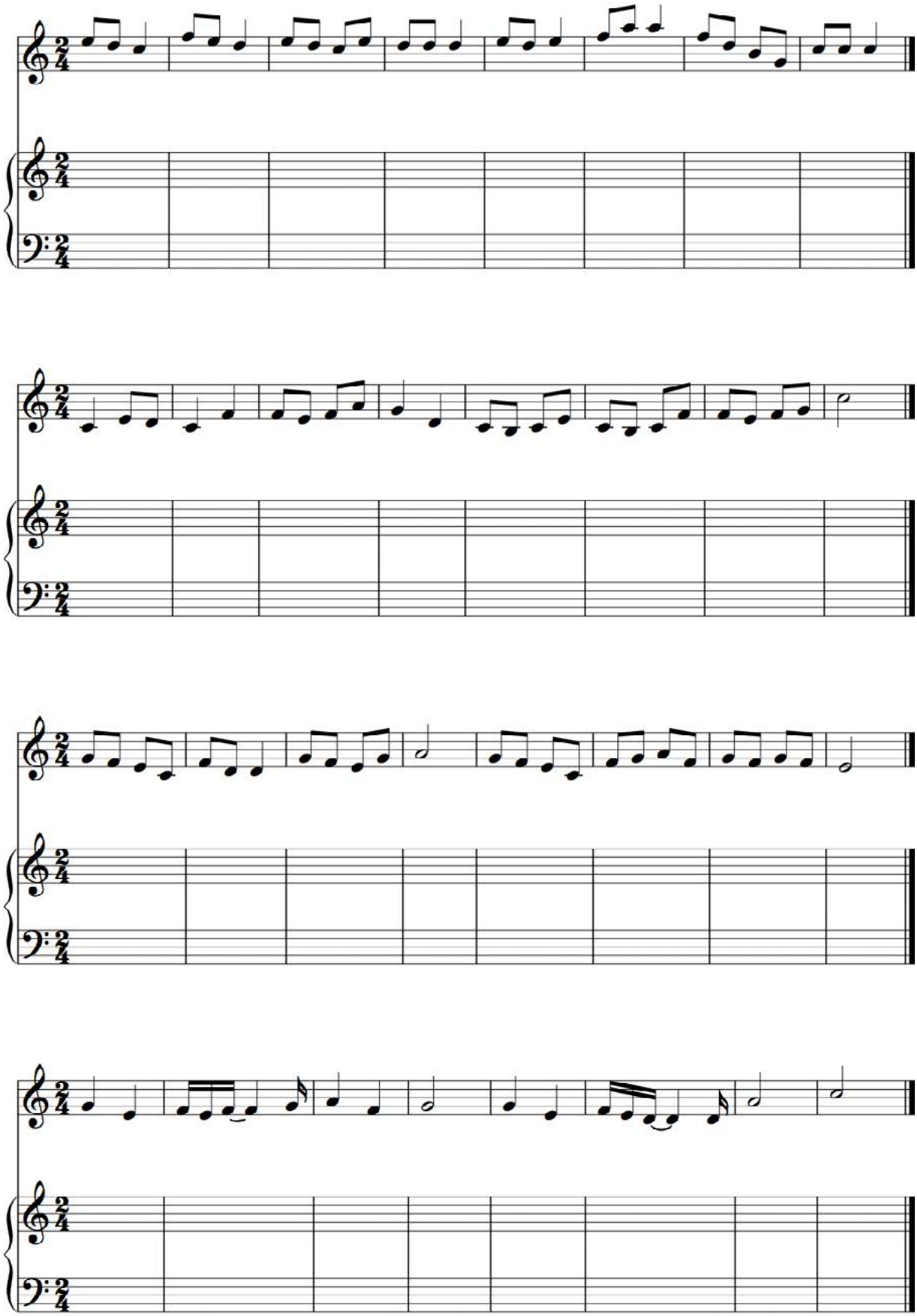
5 Ejercicios de Armonía

Do Mayor 2/4

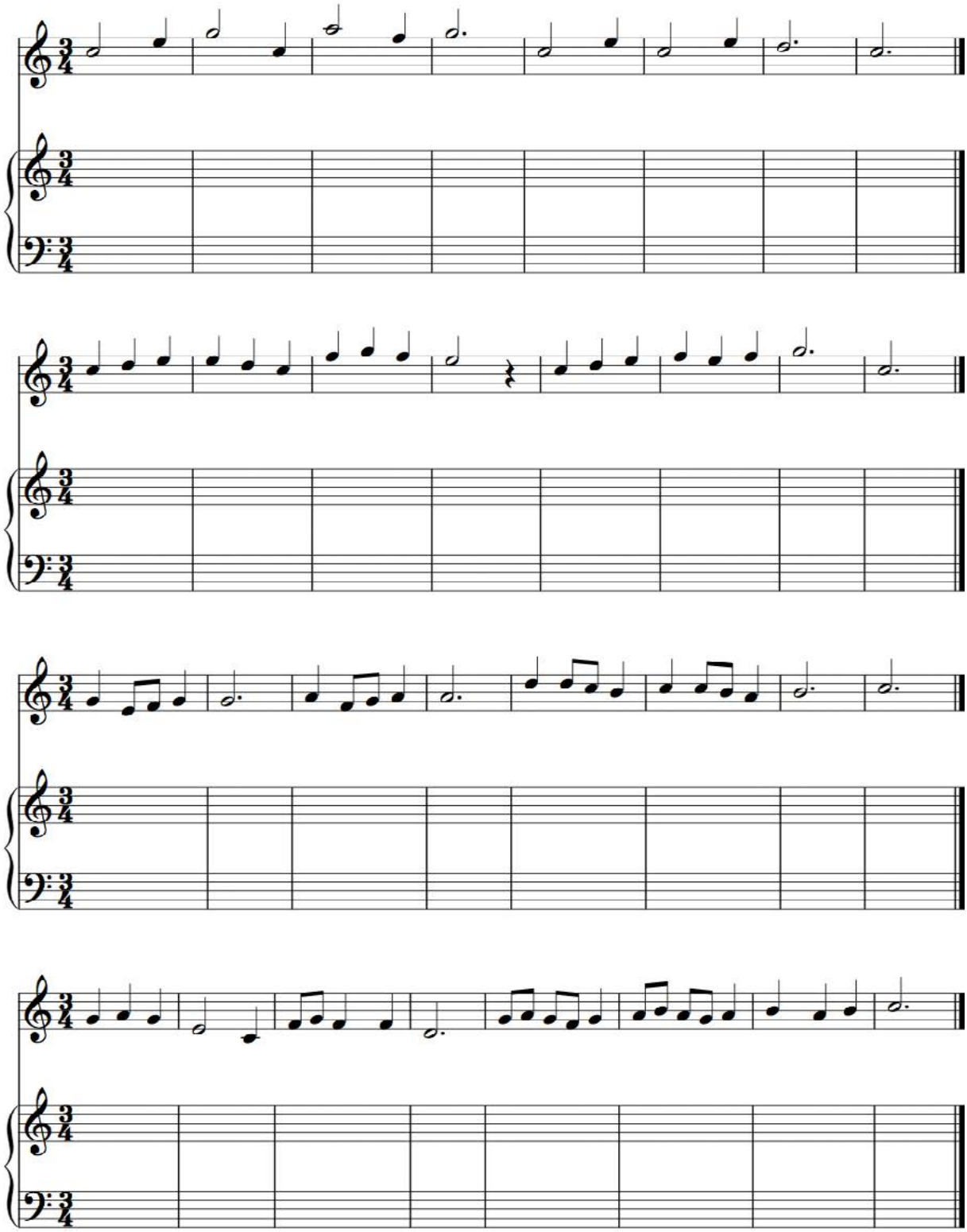


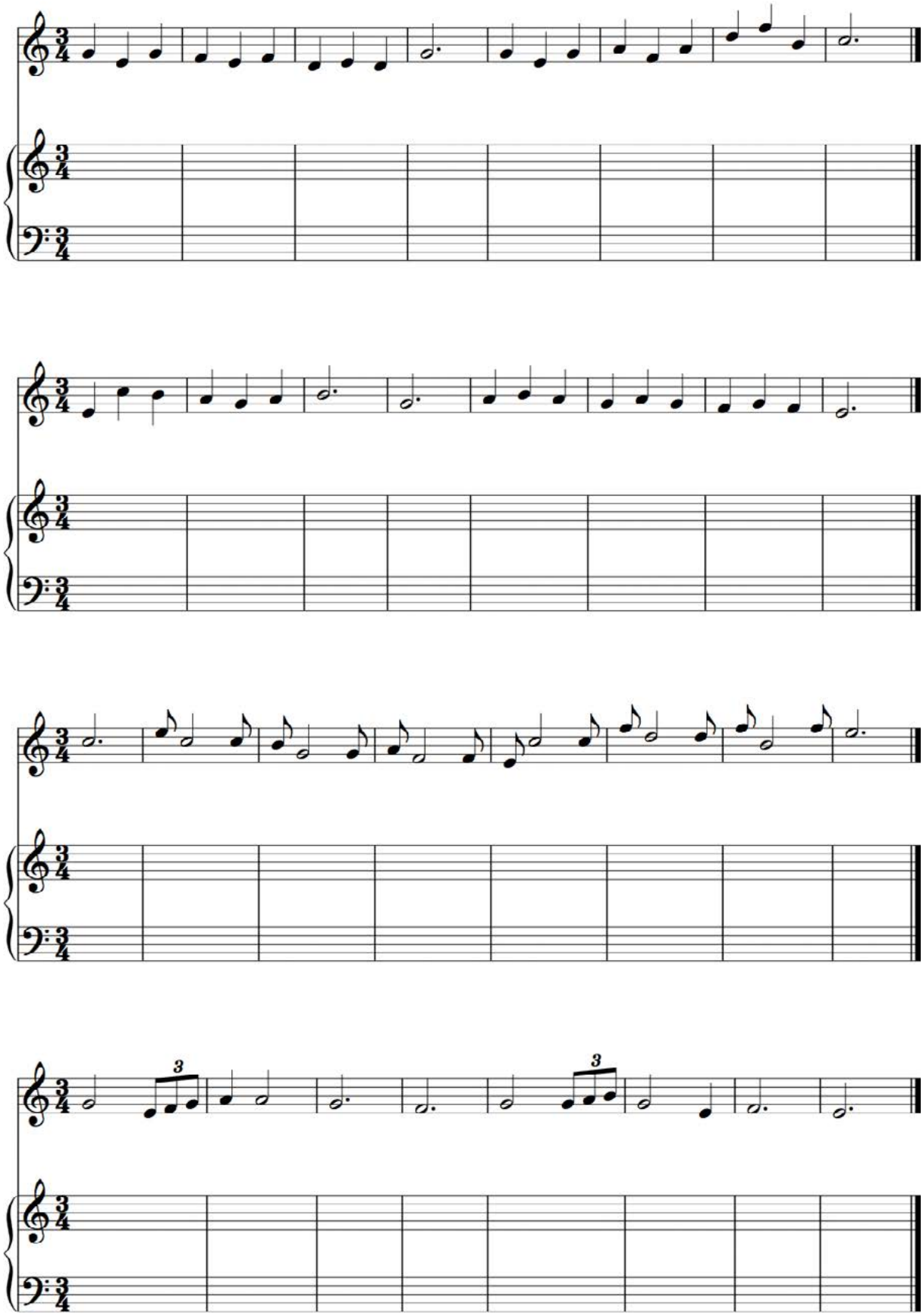


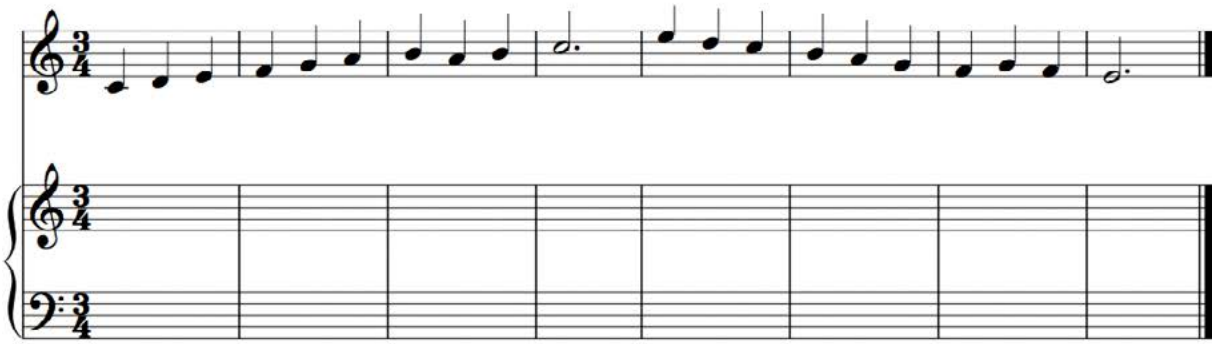


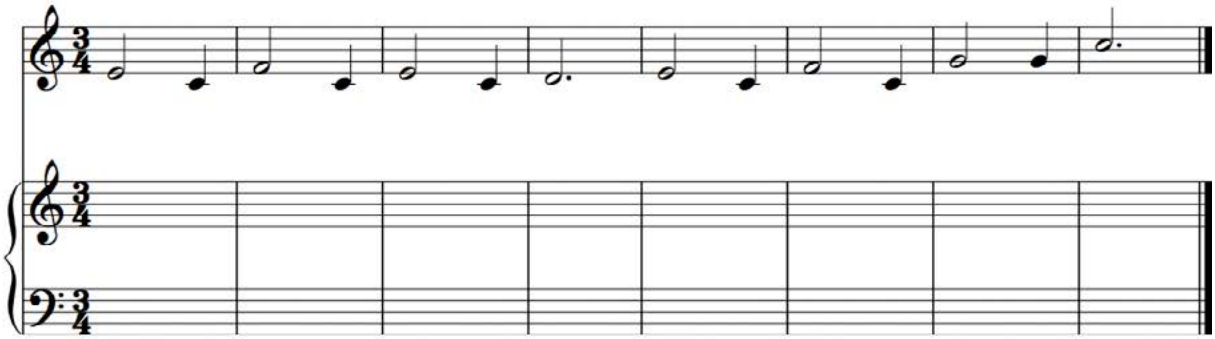


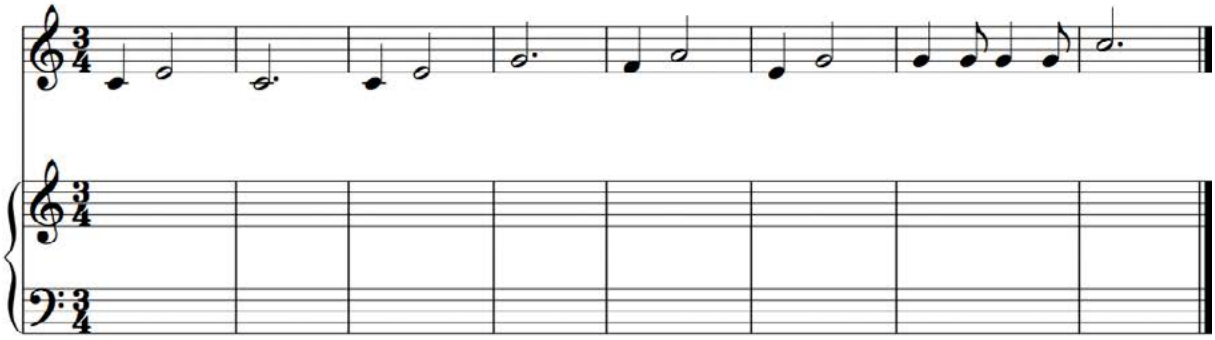
Do Mayor 3/4

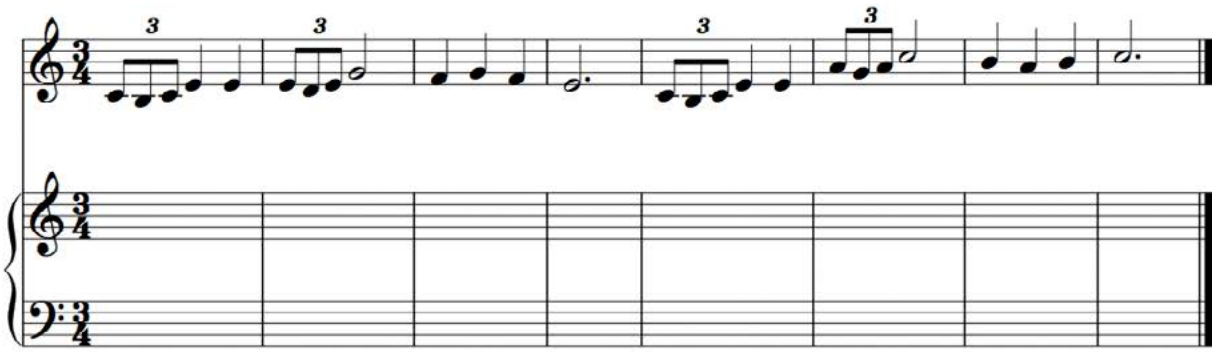


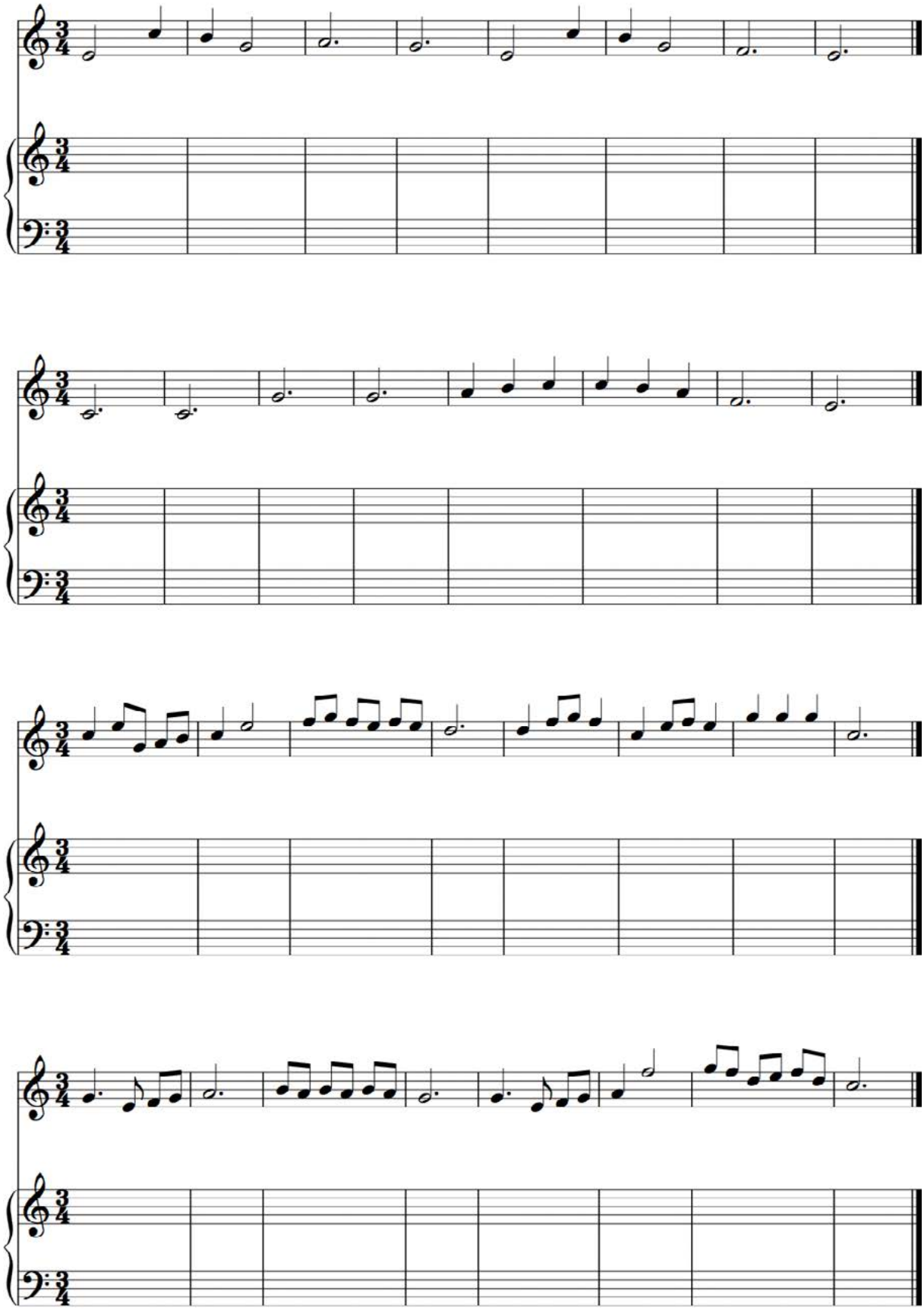

3
3



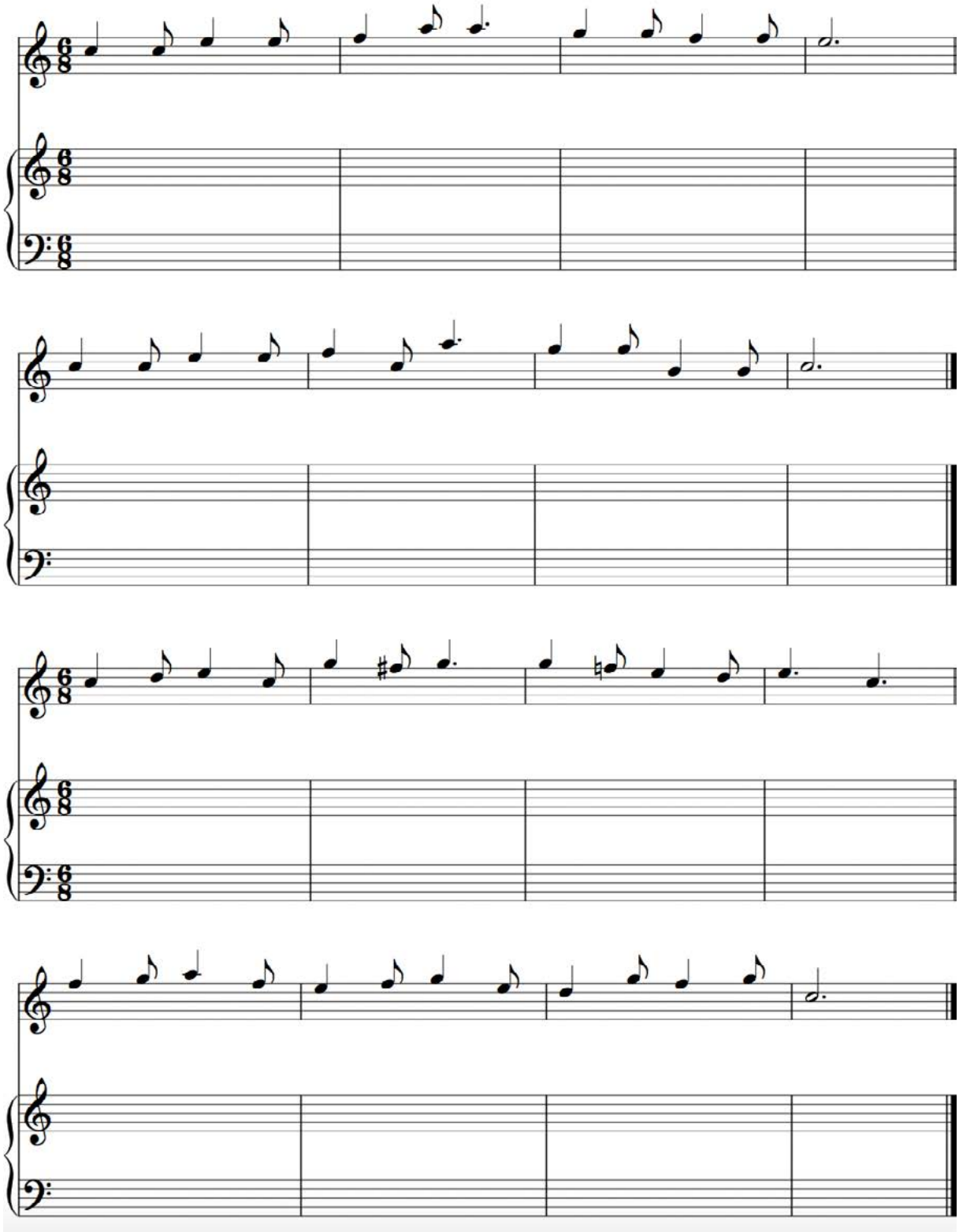


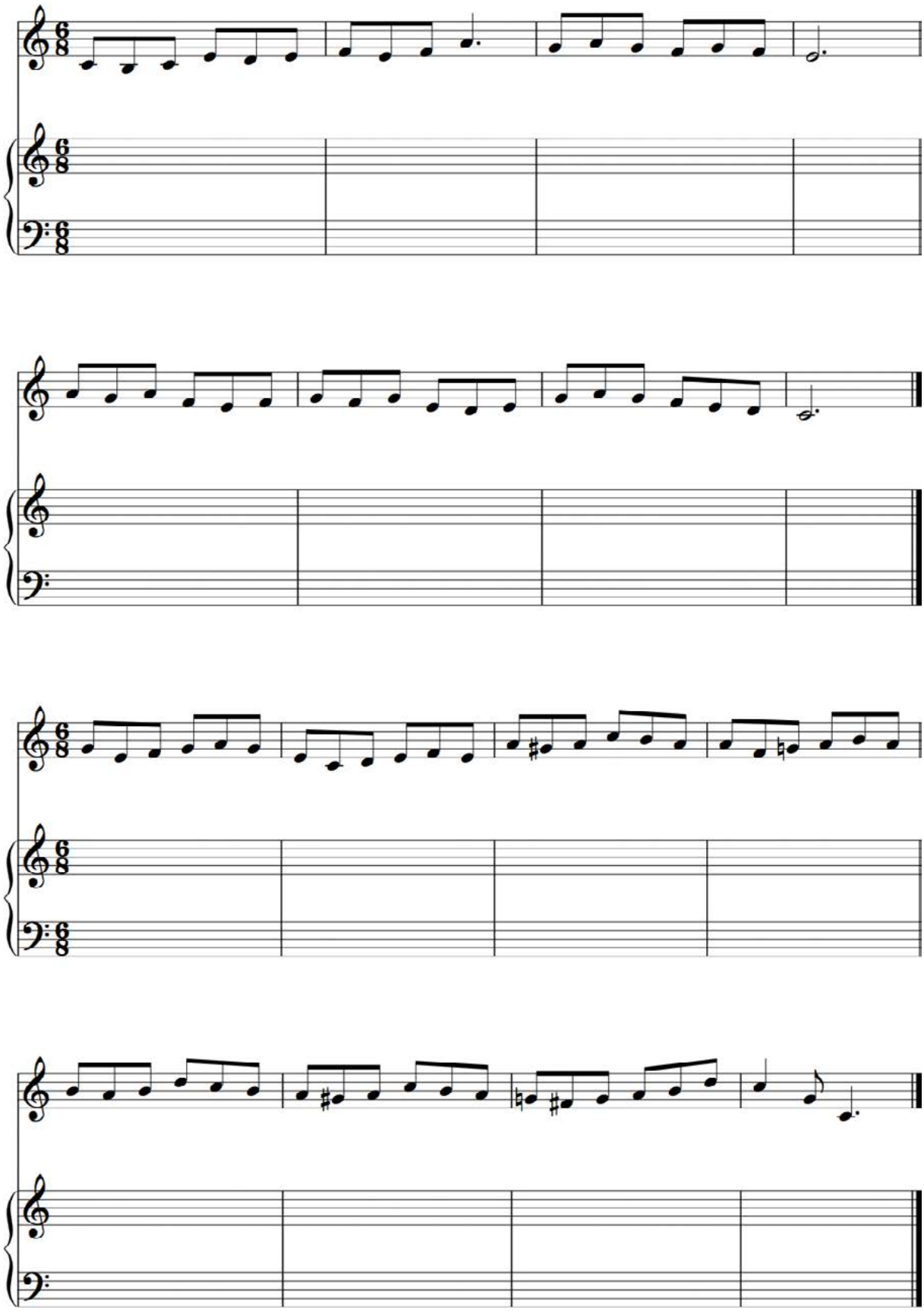


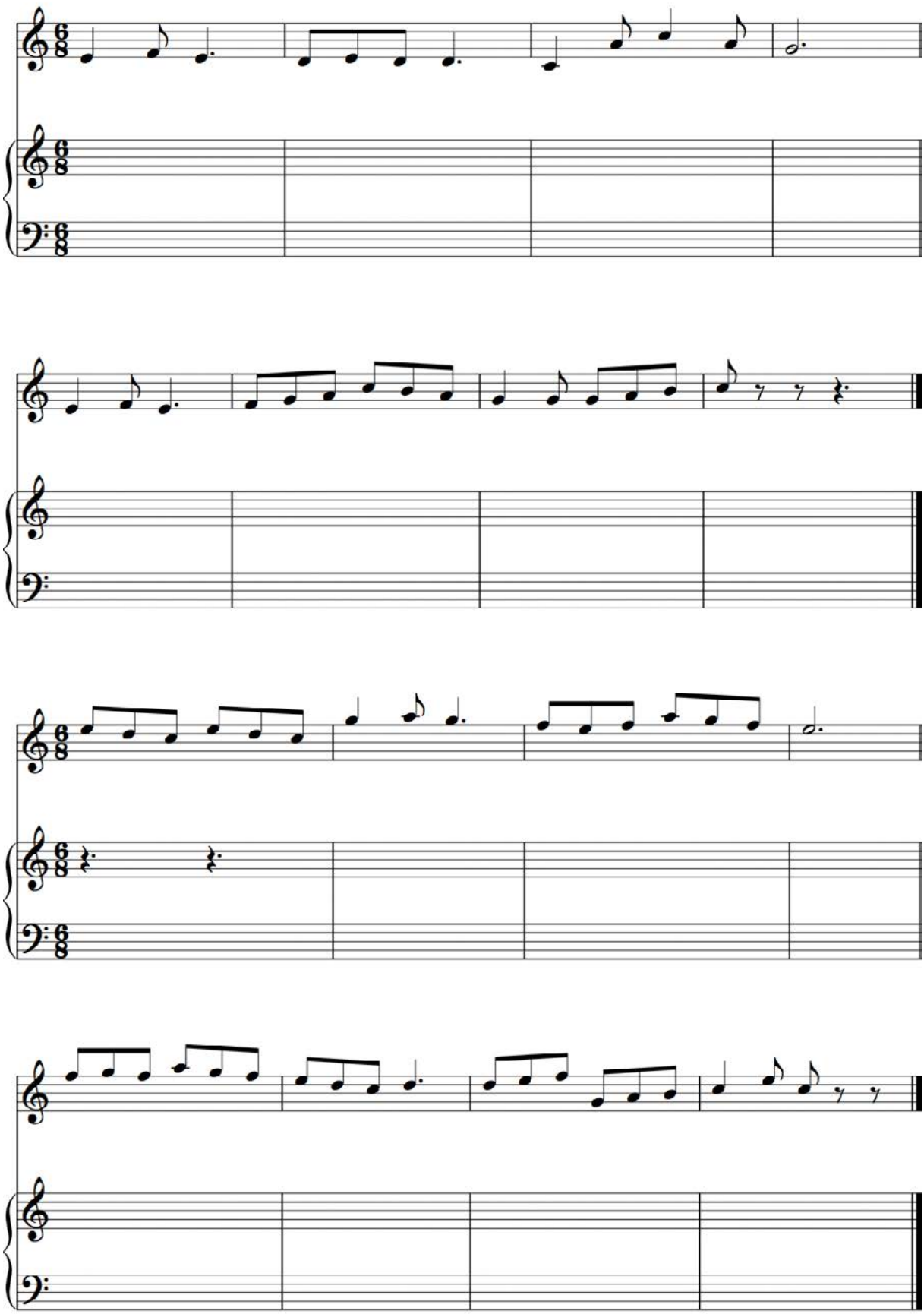


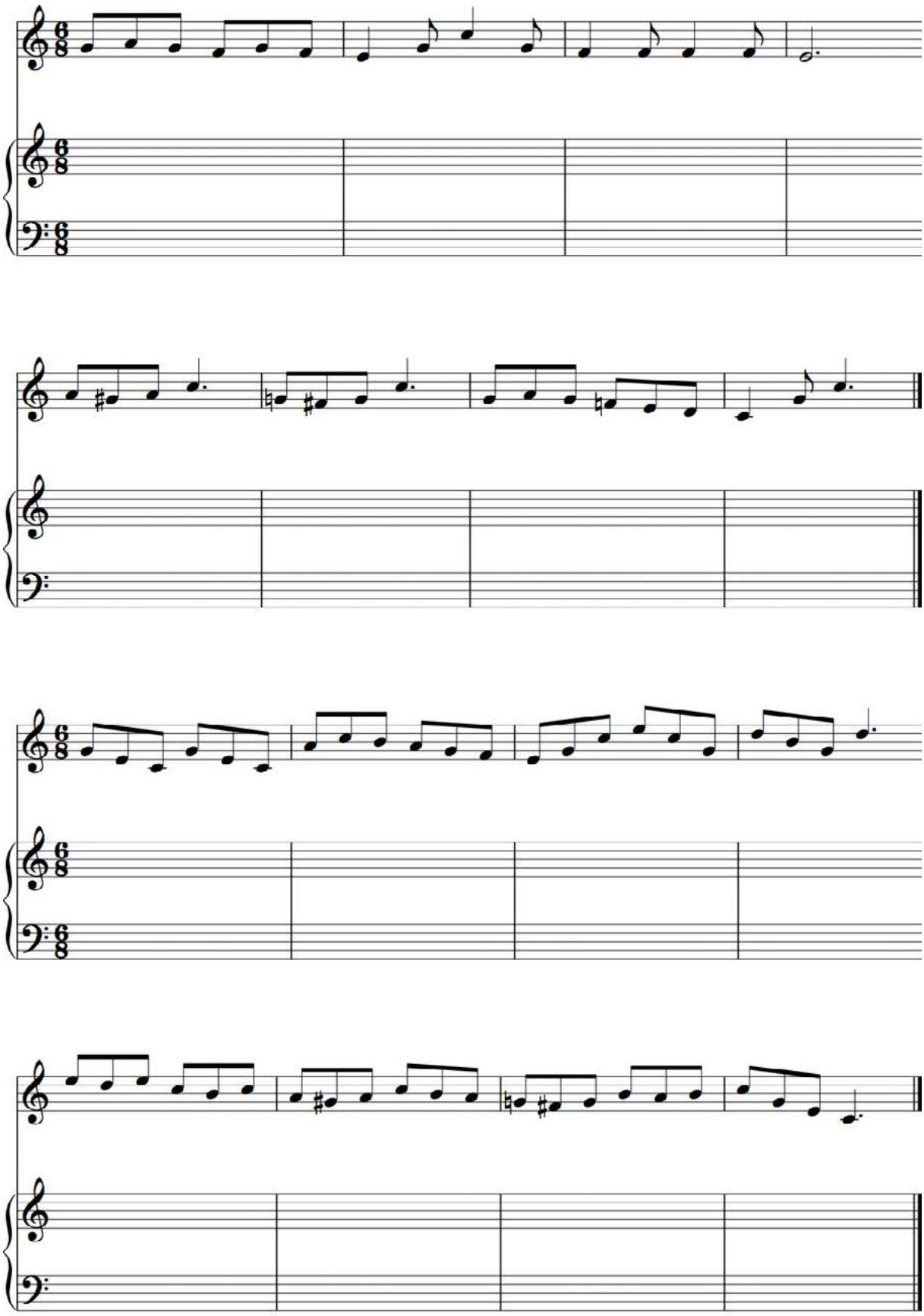


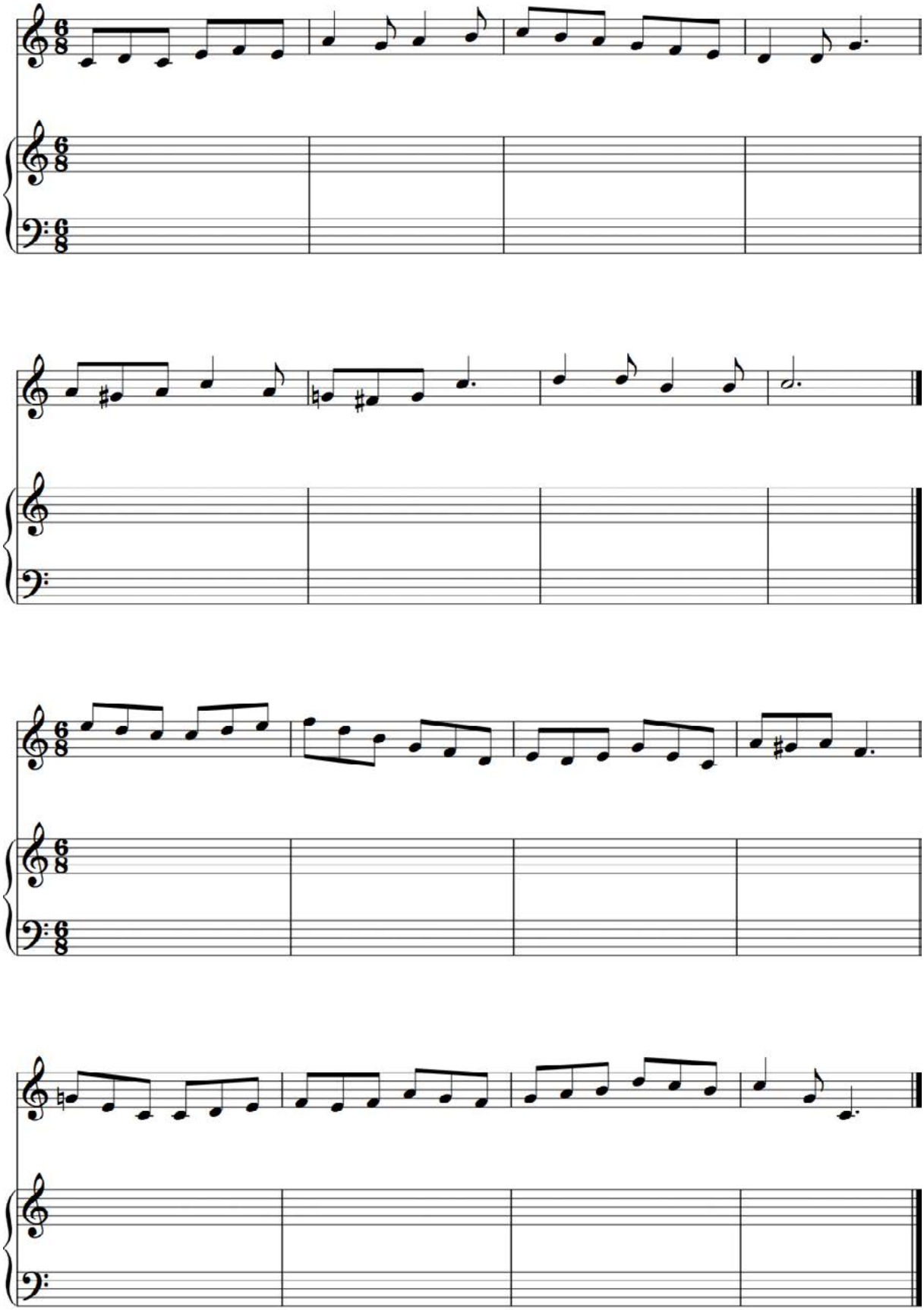
Do Mayor 6/8

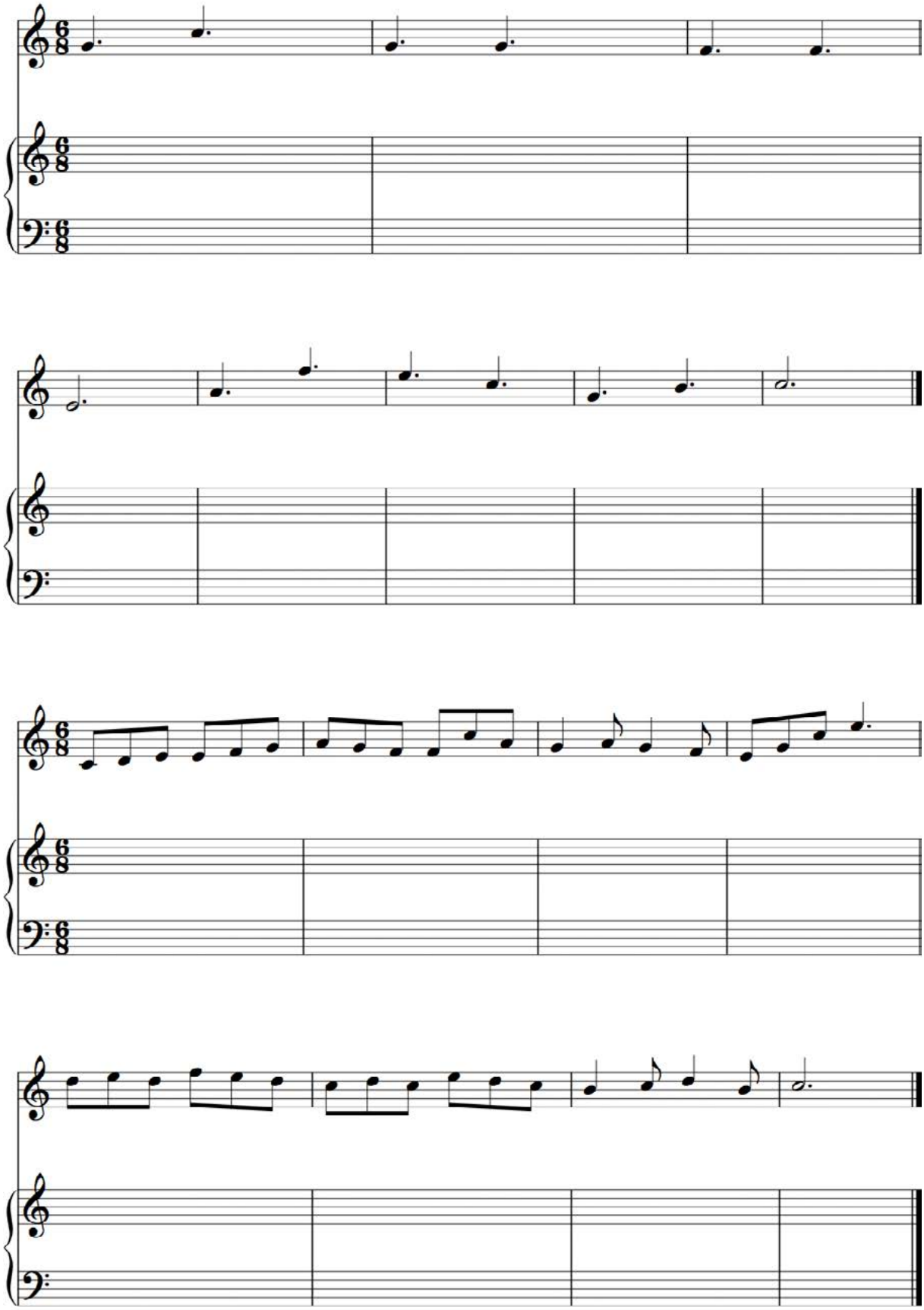


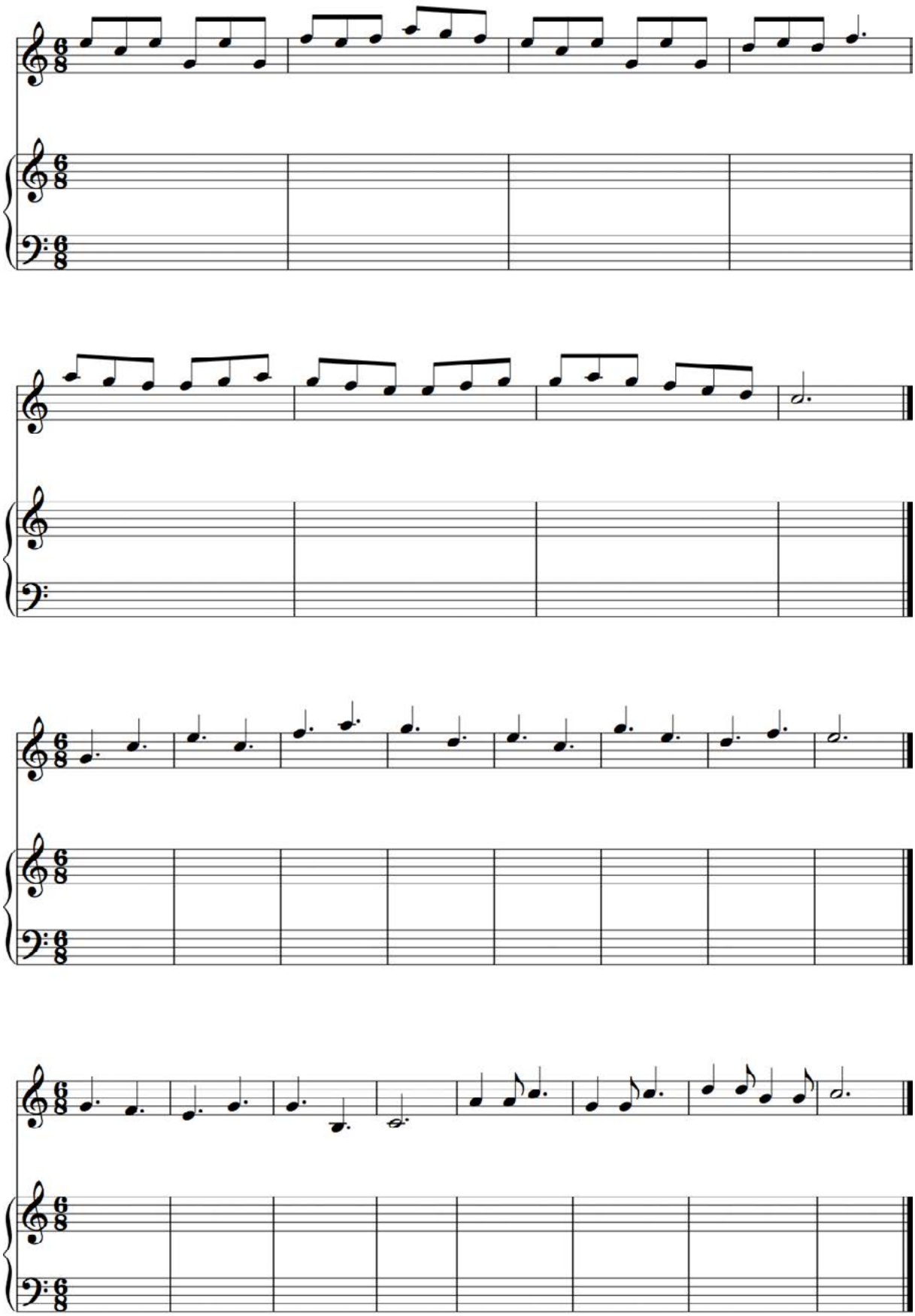




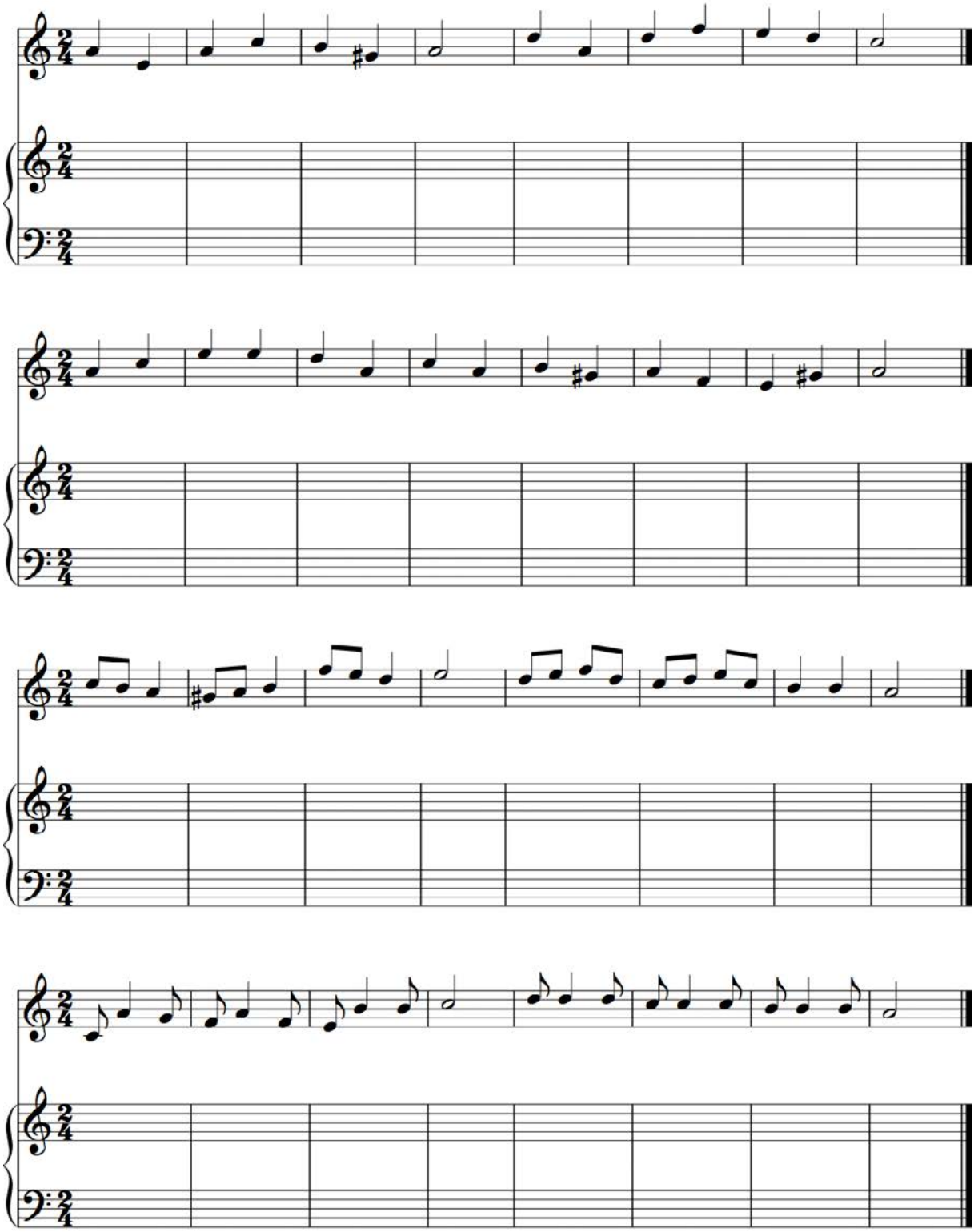


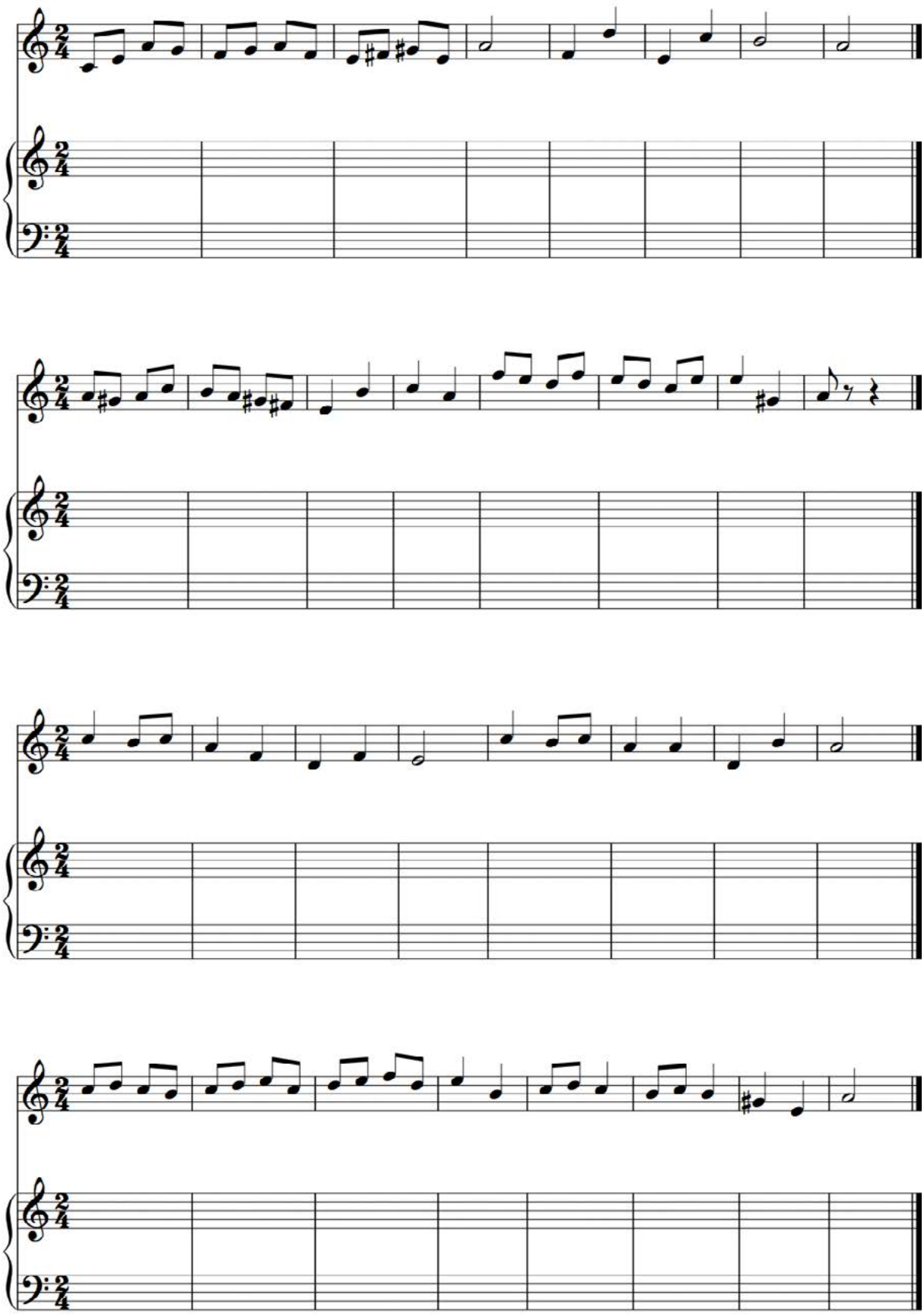


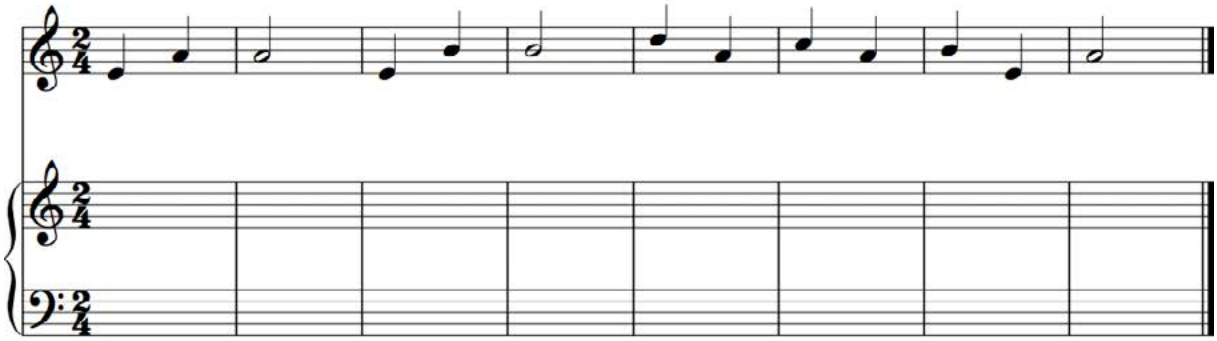


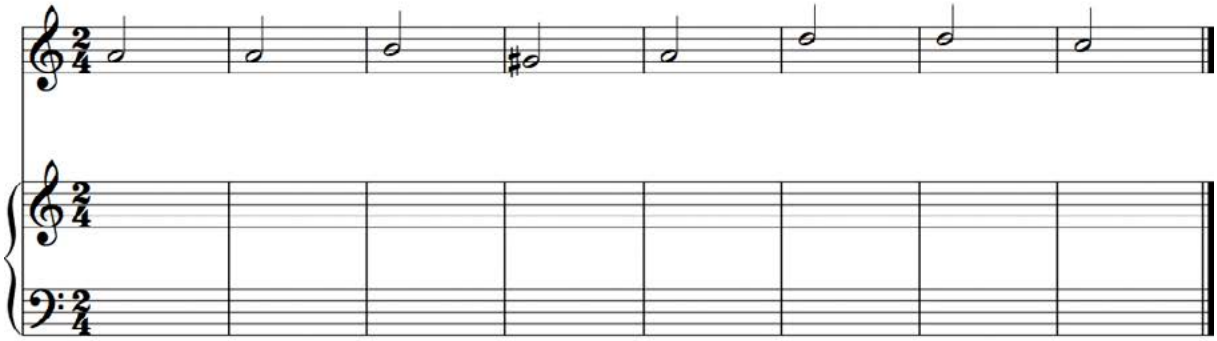


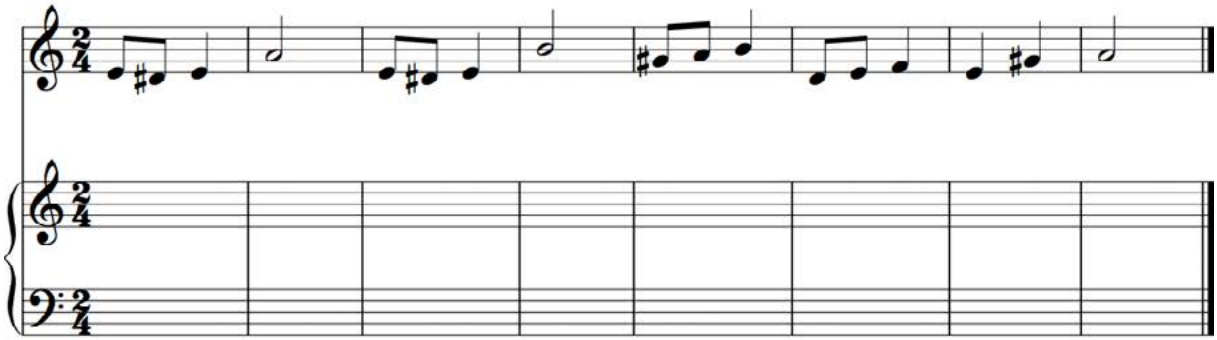
La menor 2/4

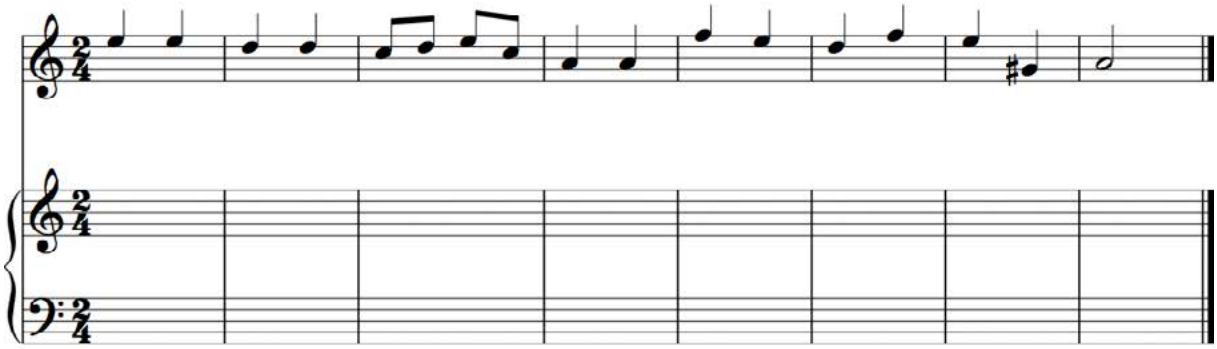


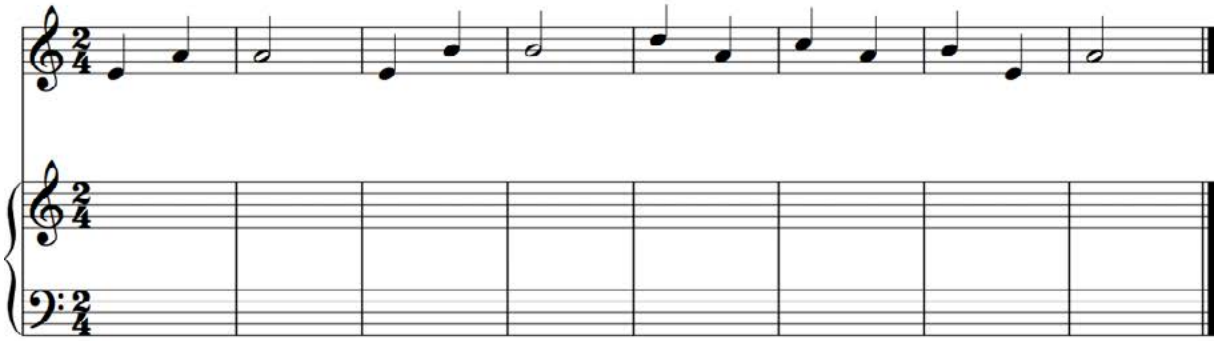


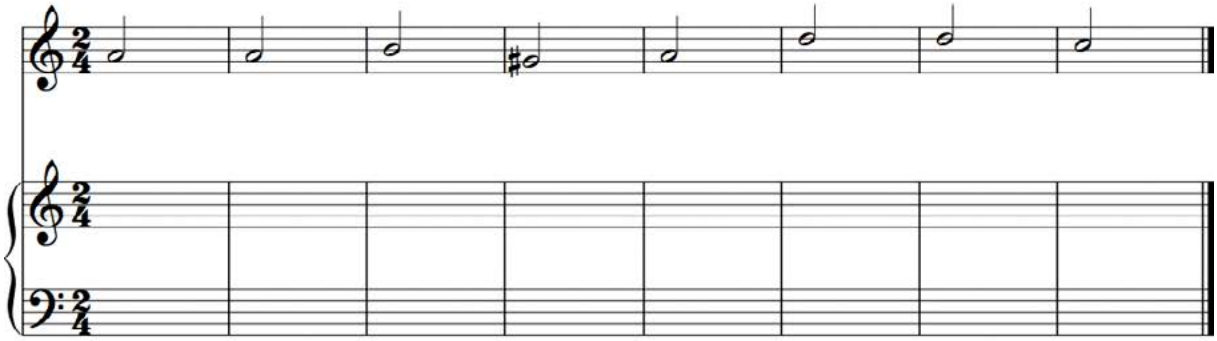


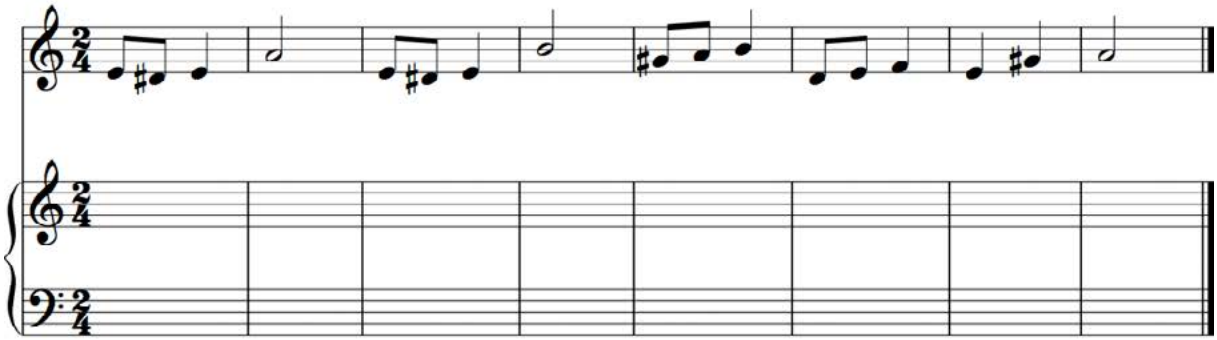


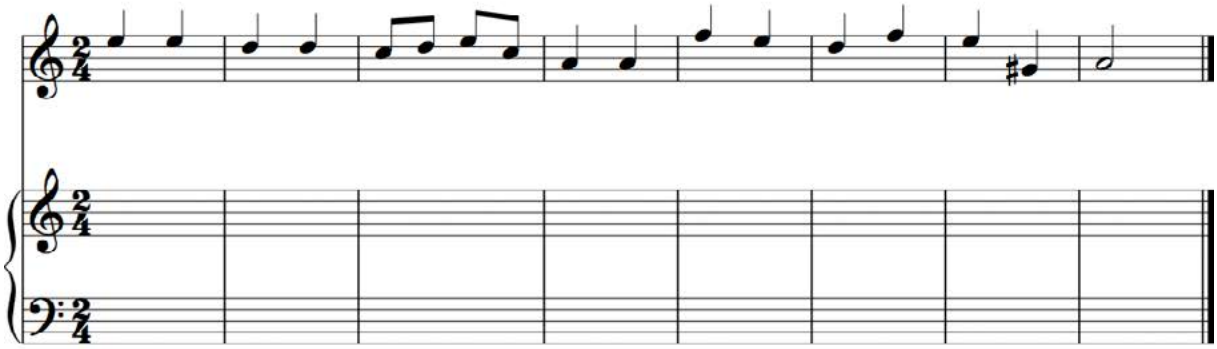




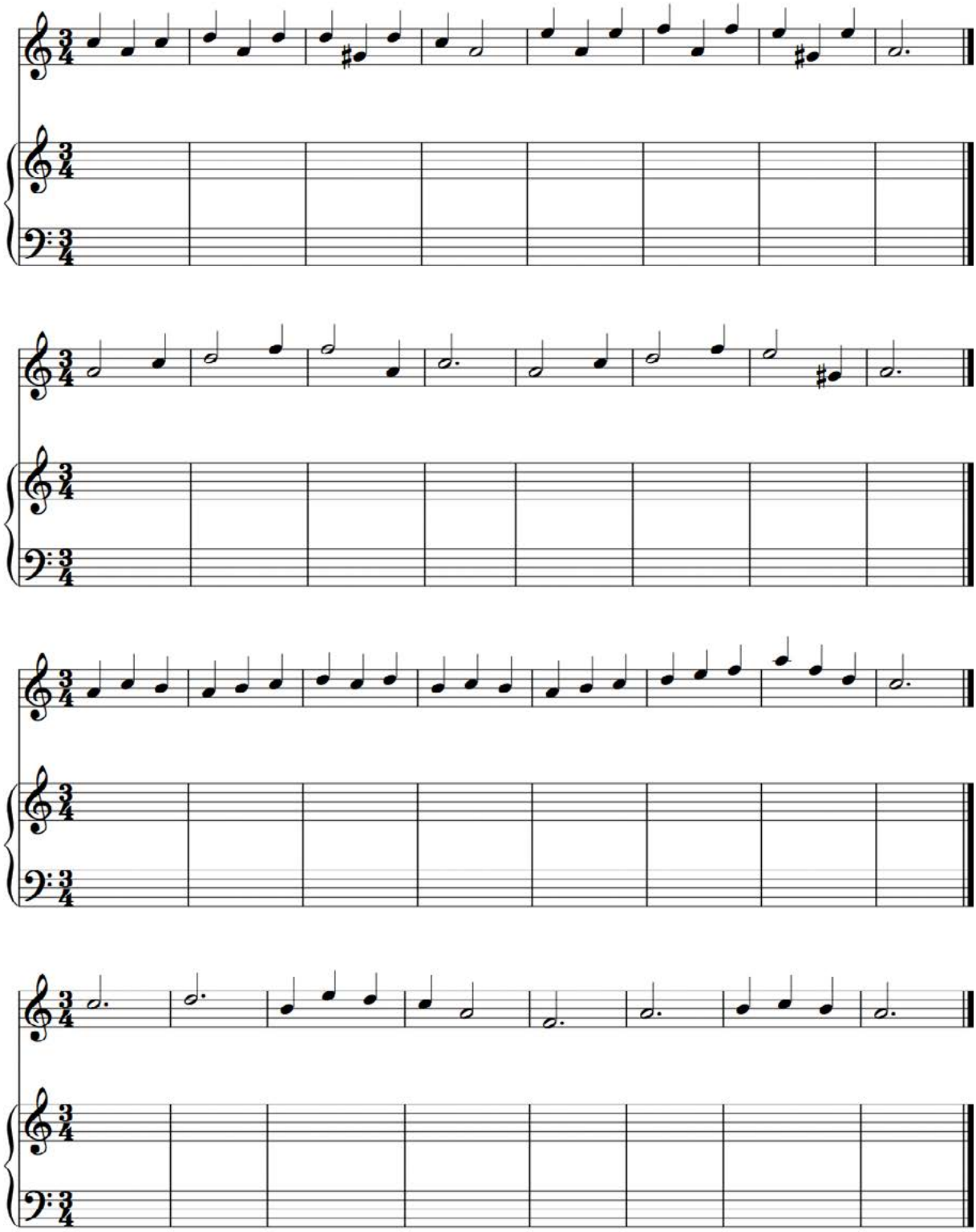


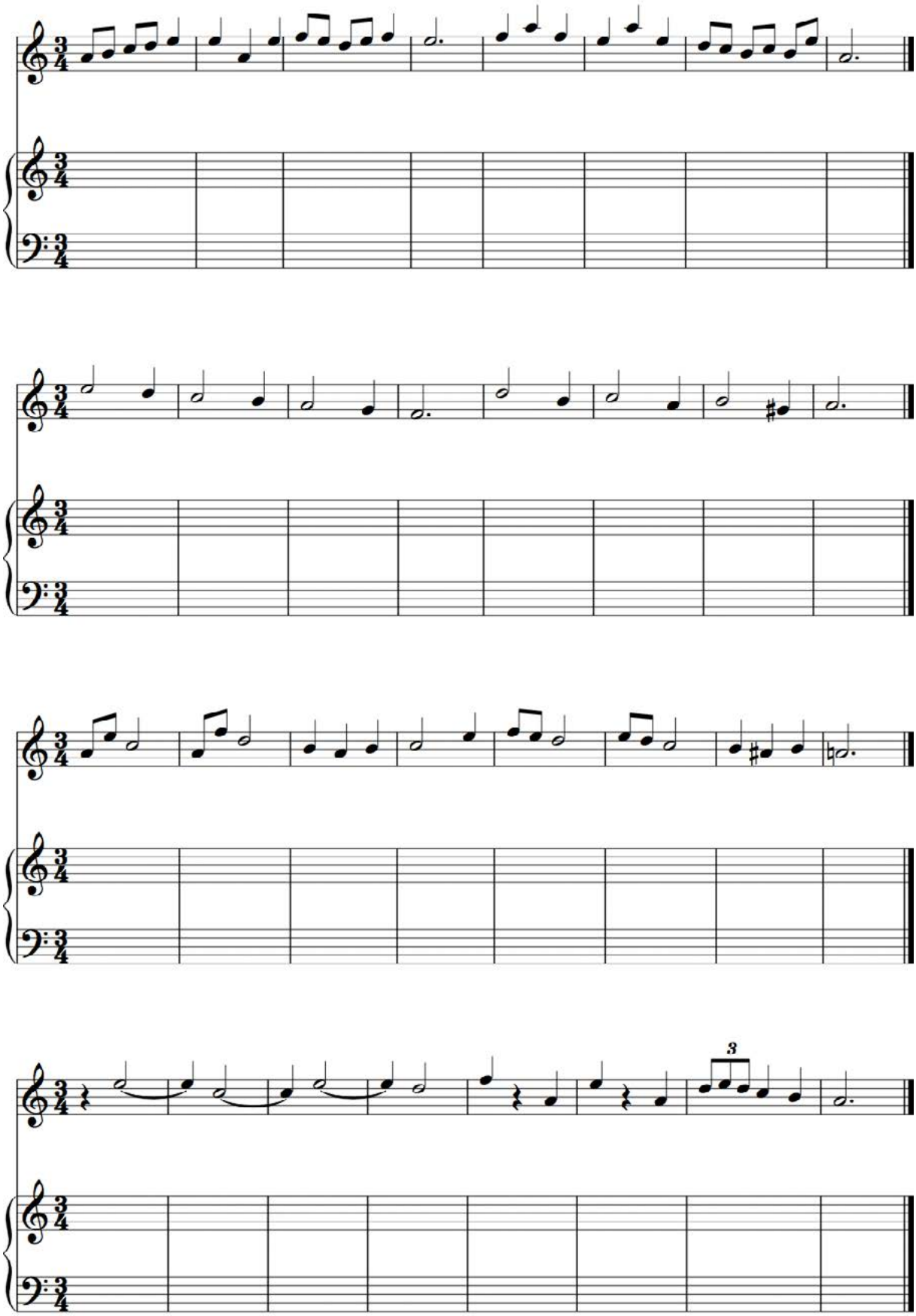


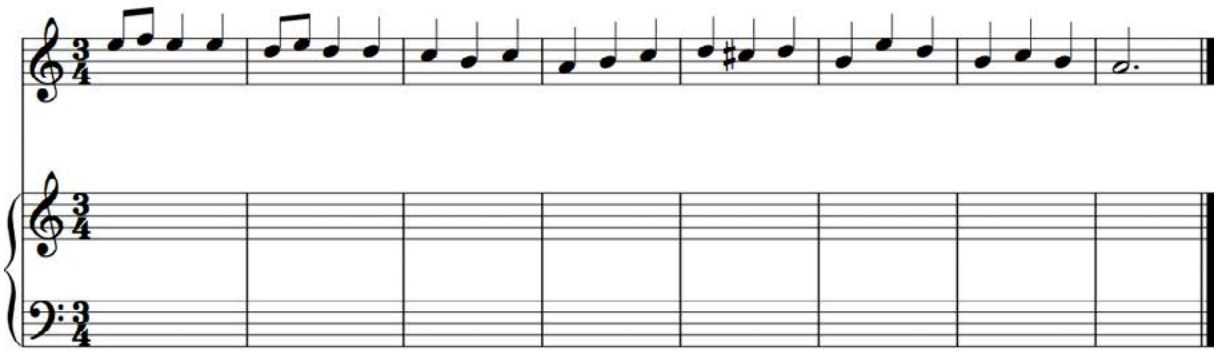


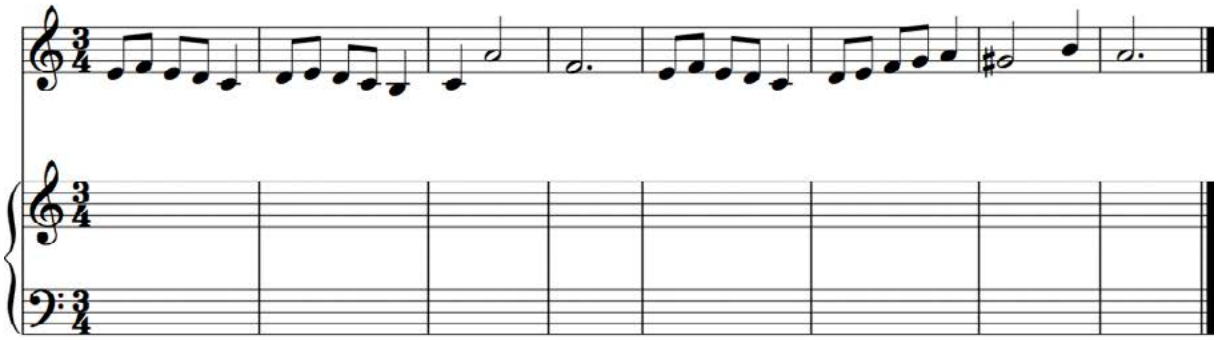


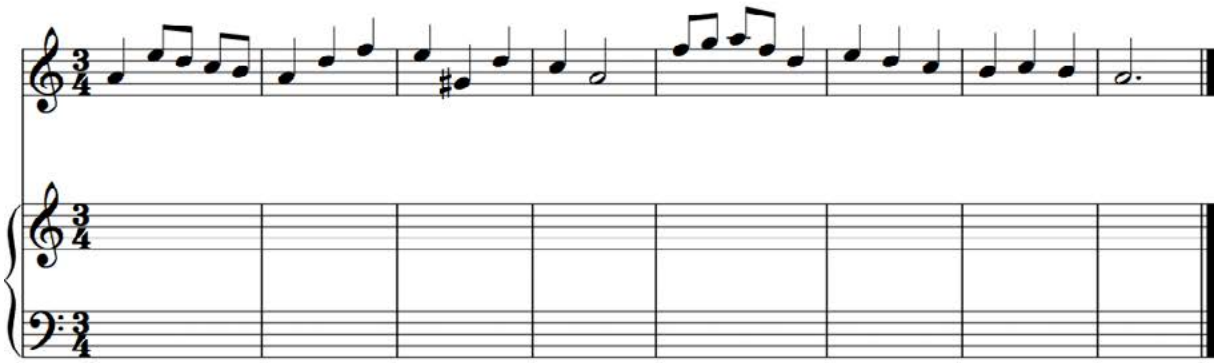
La menor 3/4

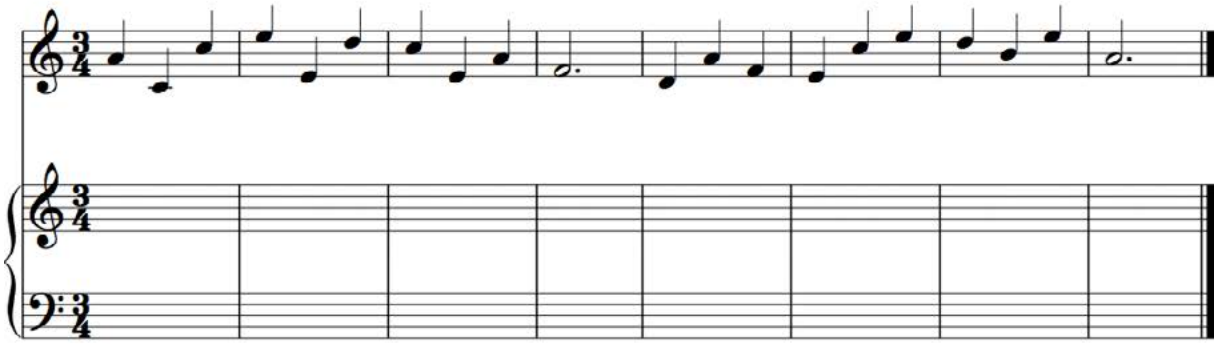


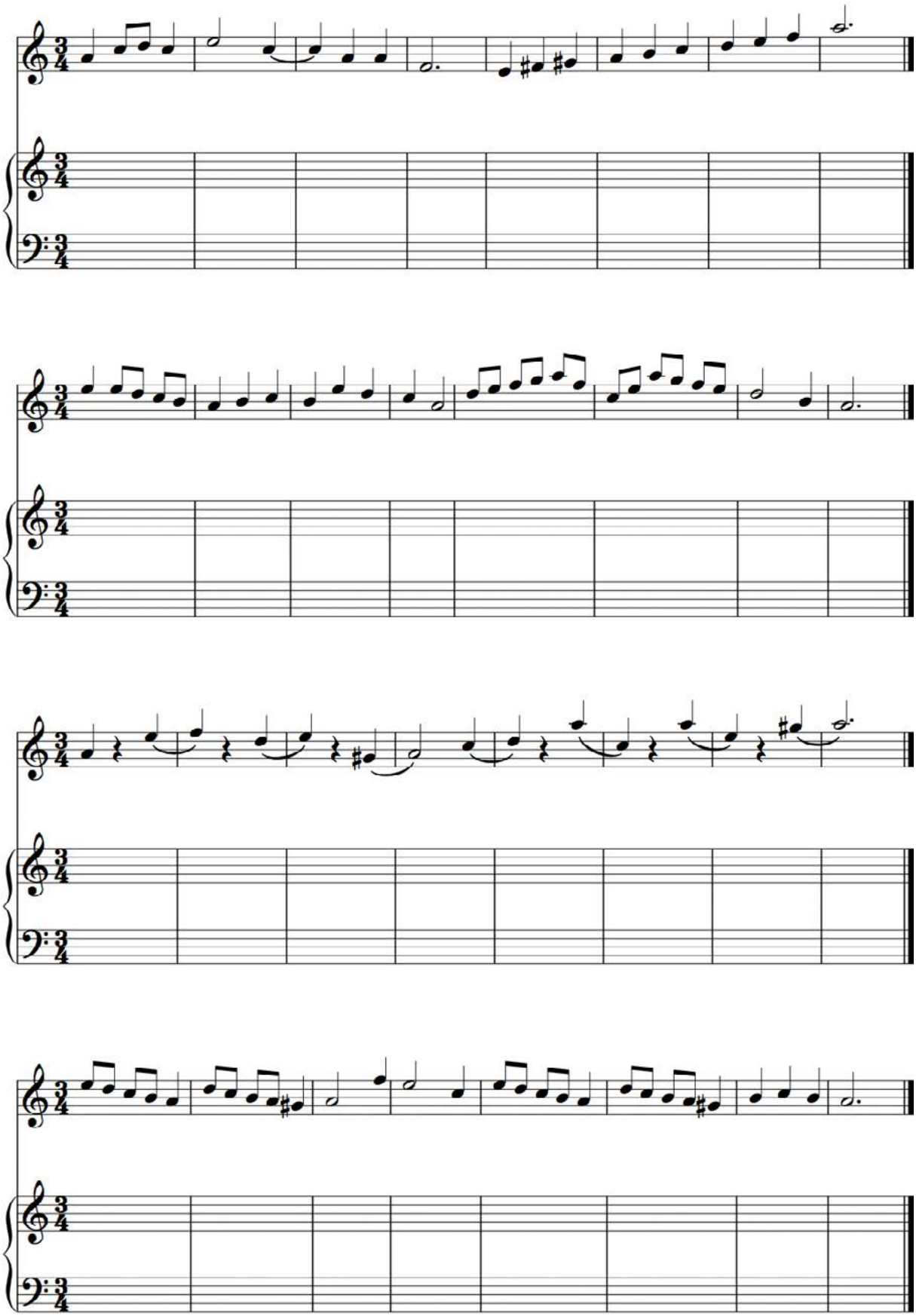

3



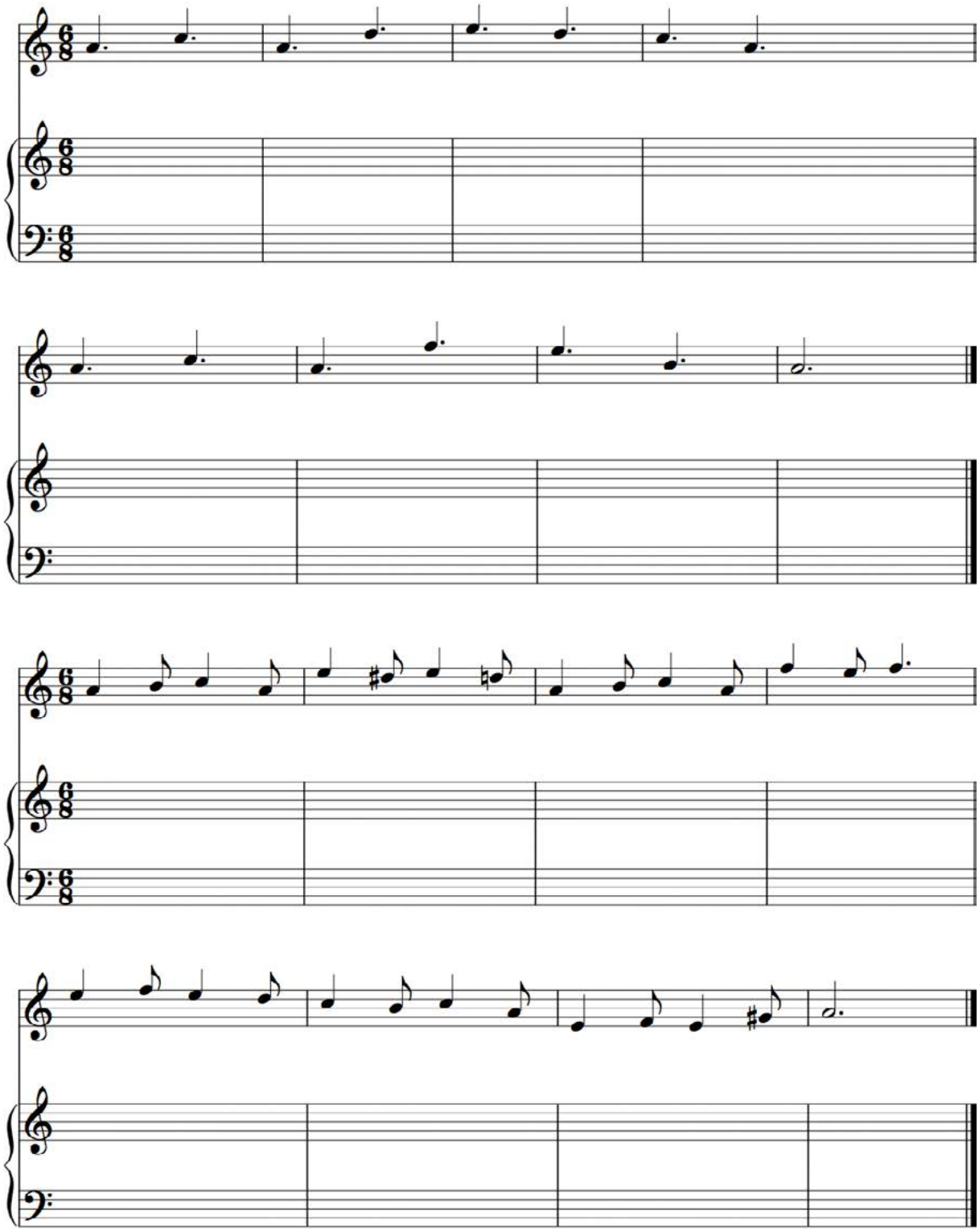


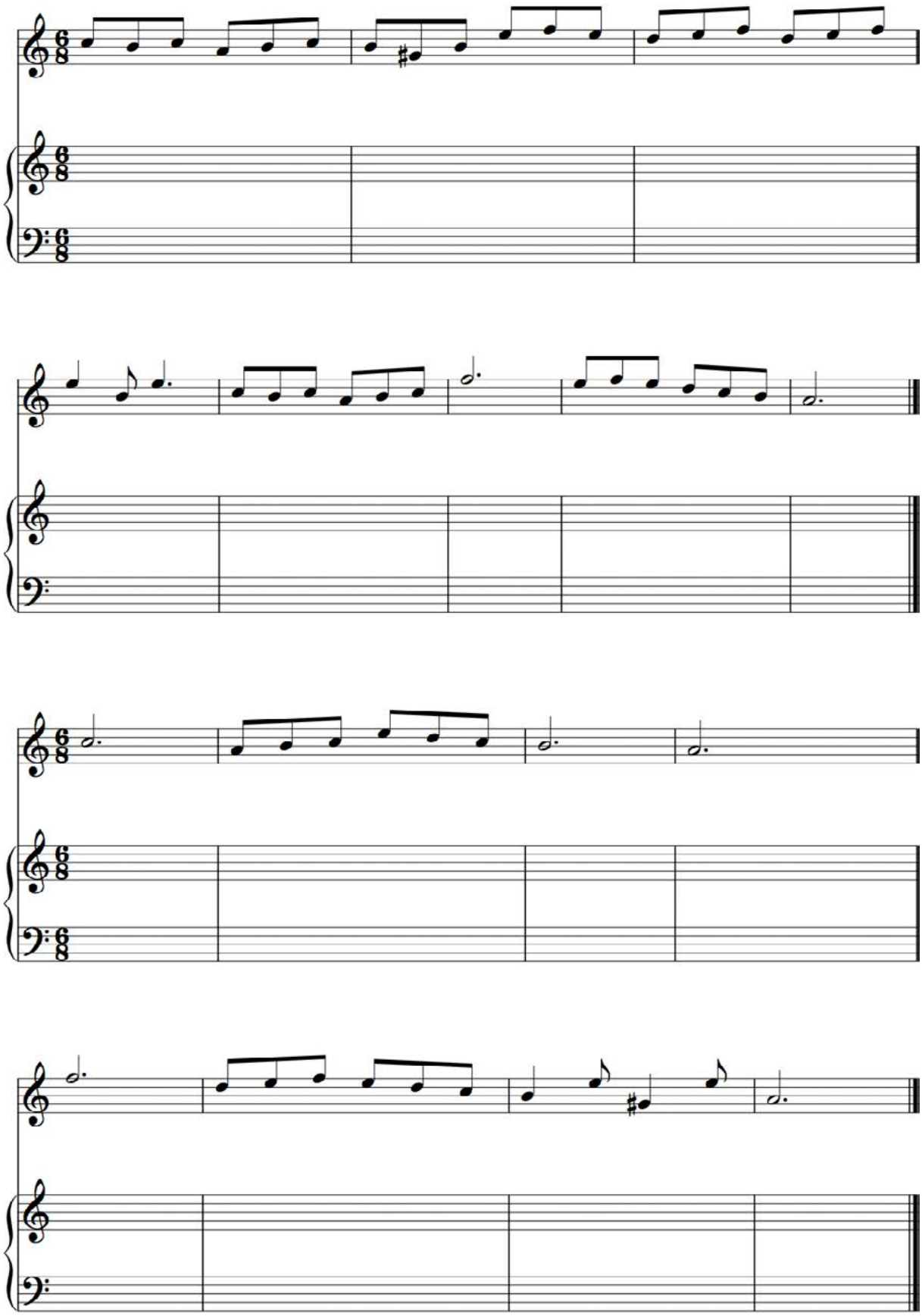


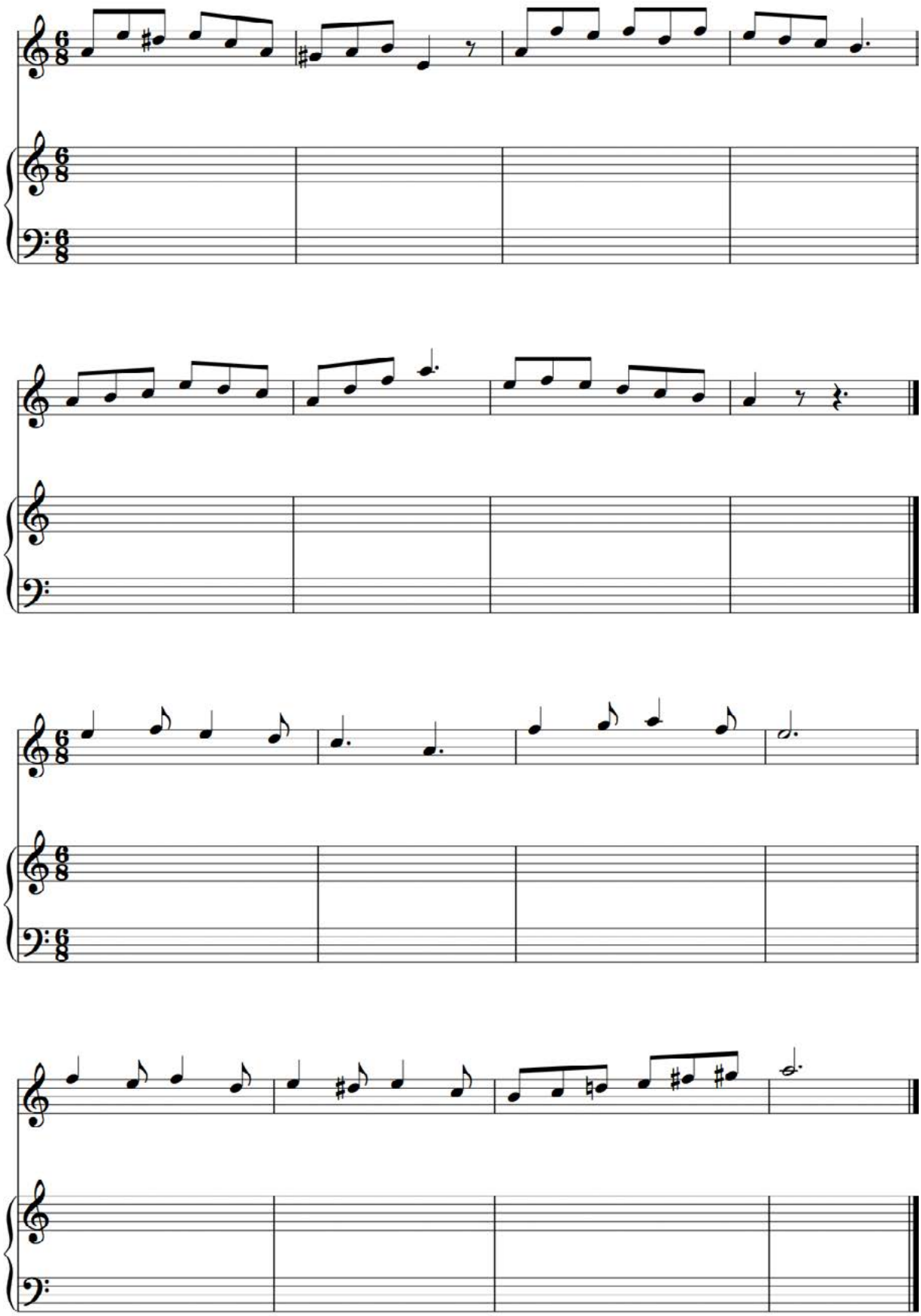


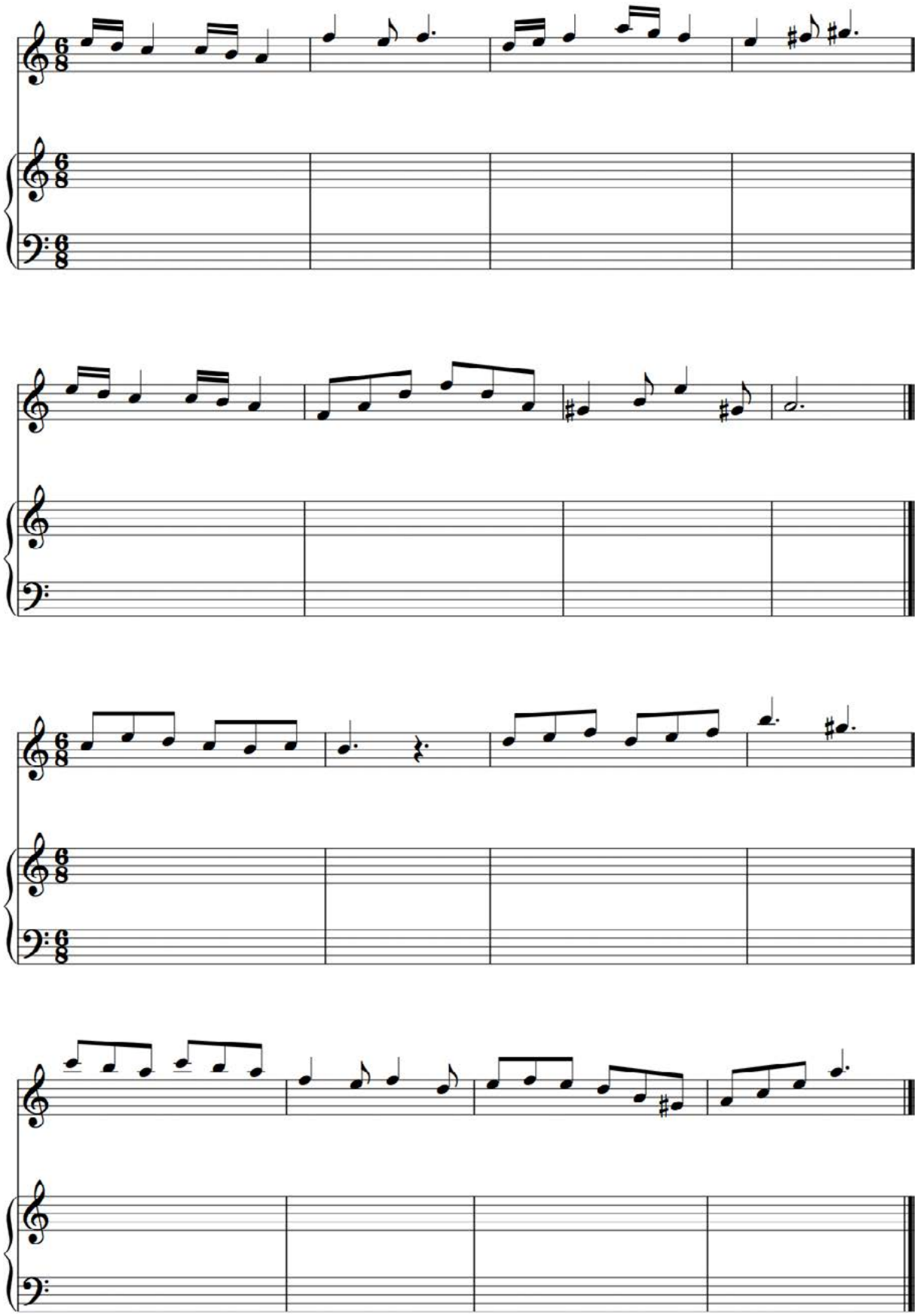


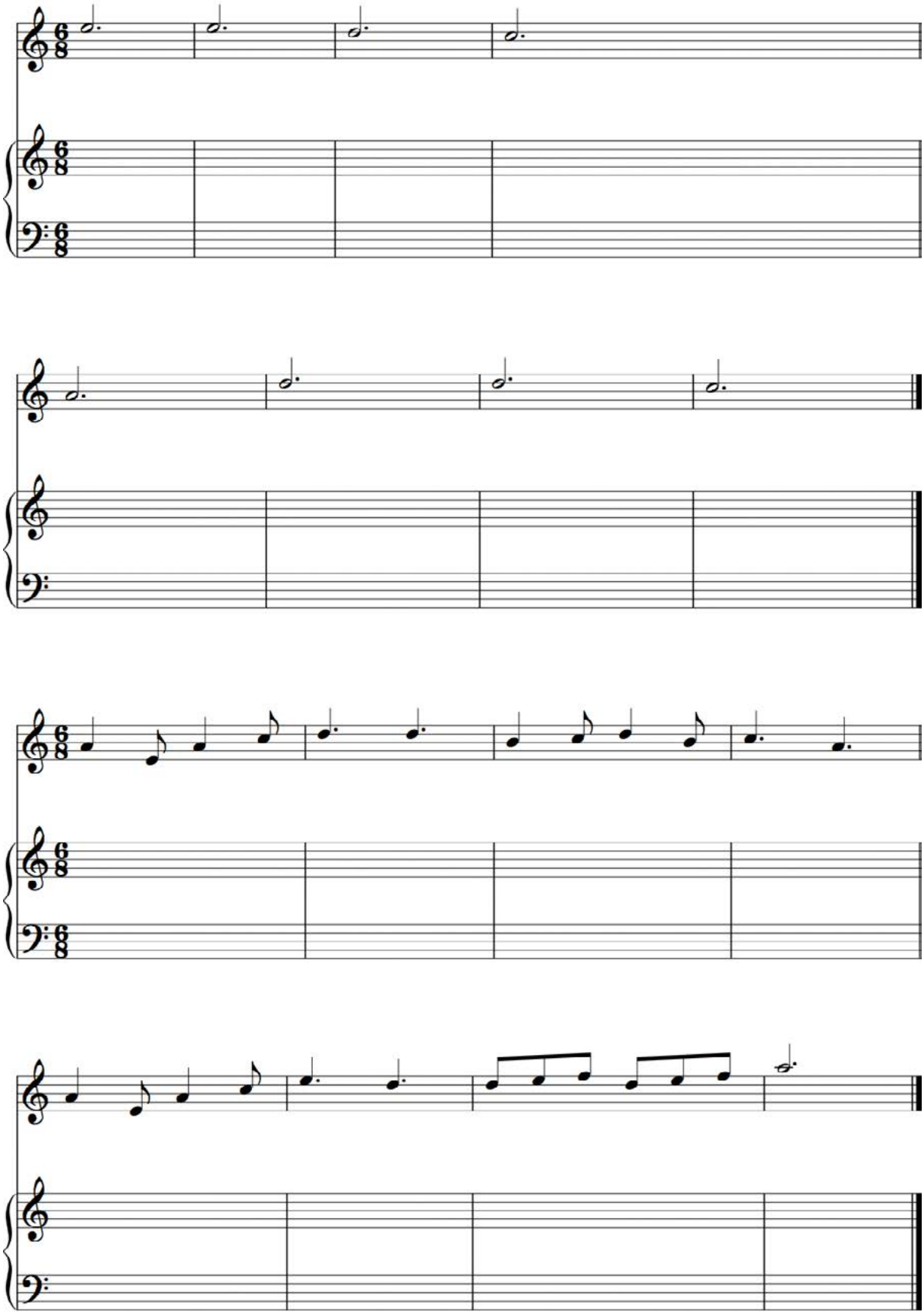
La menor 6/8

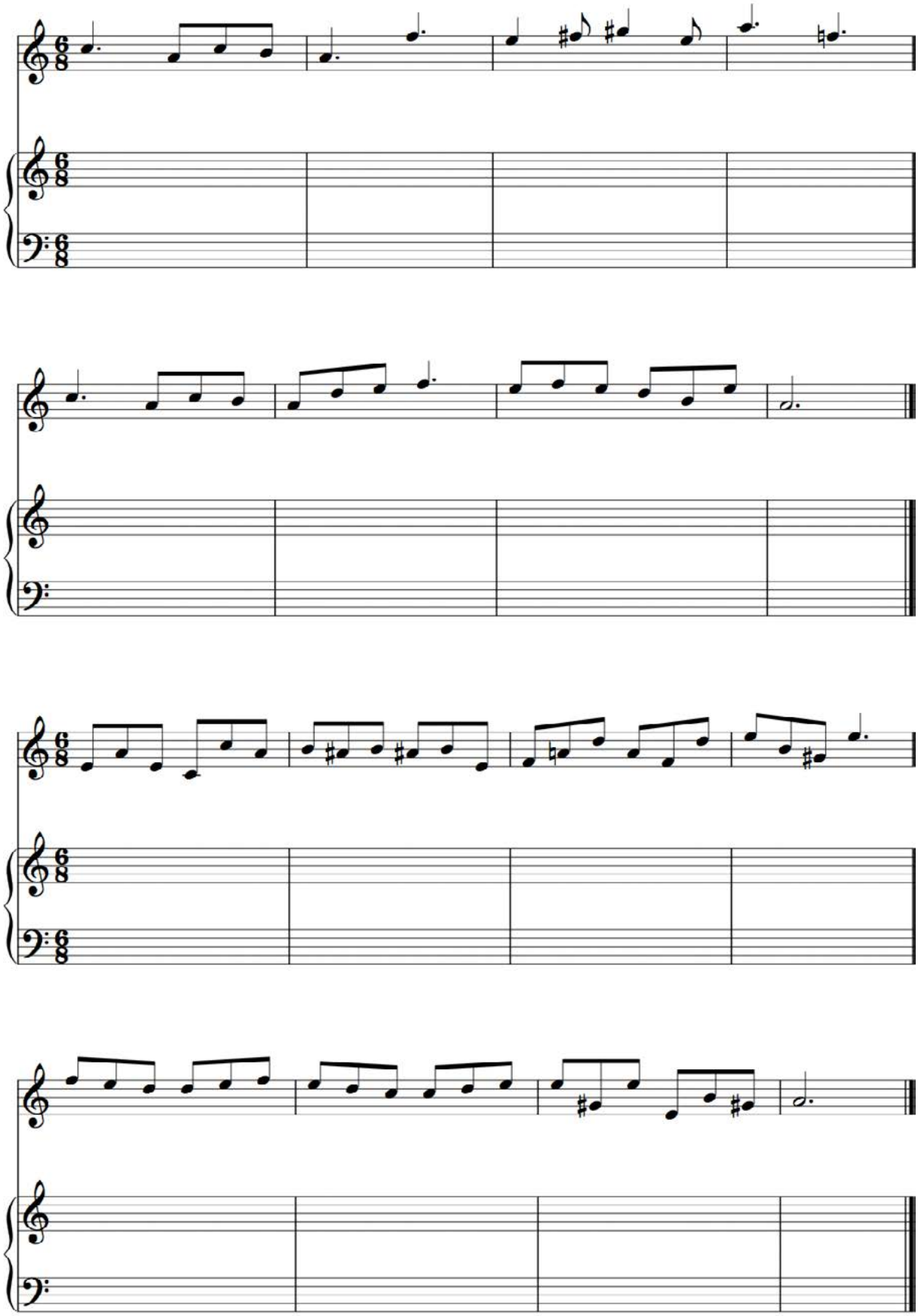


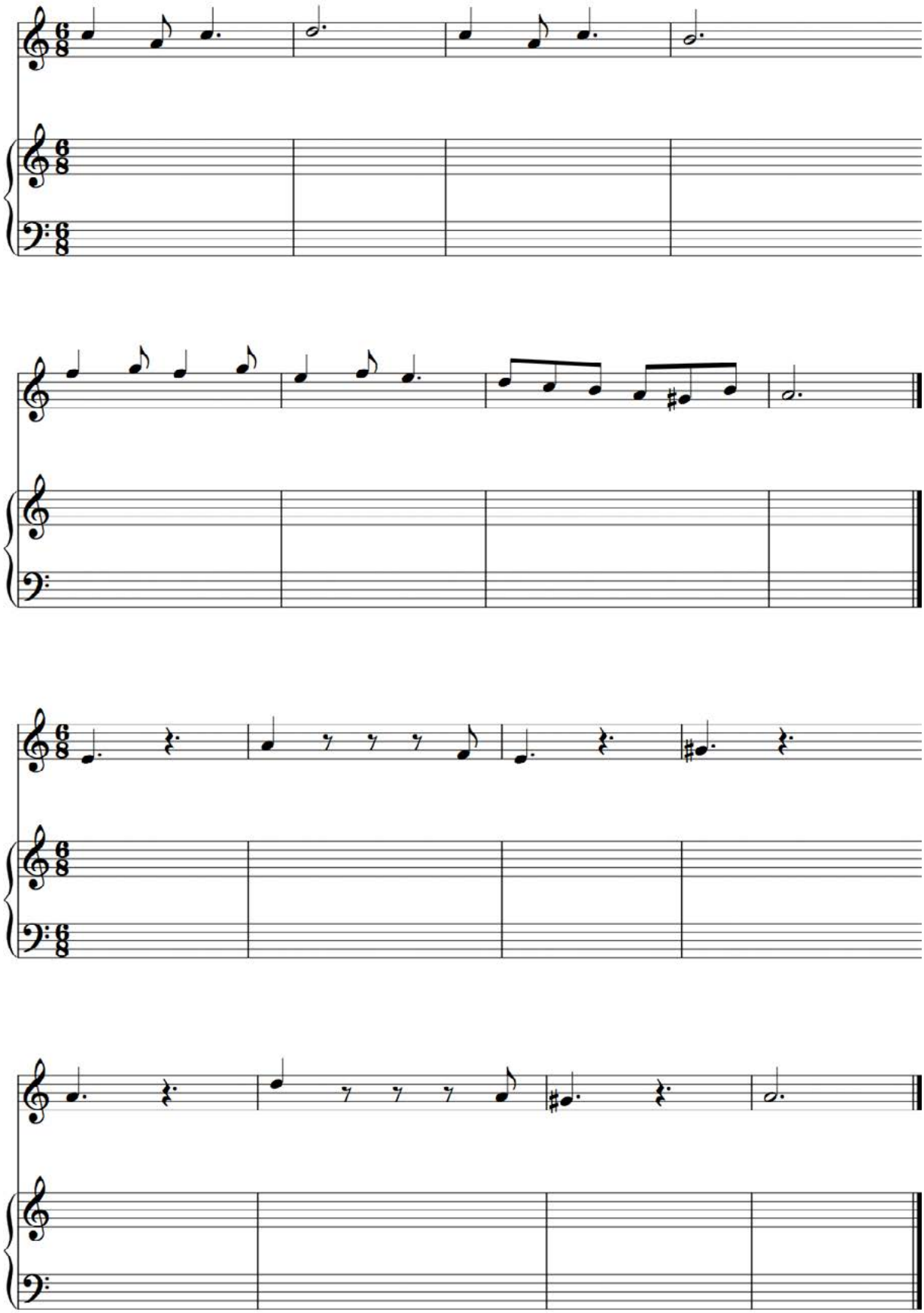












6 Bibliografía

Aiello, R. y Williamon, A. (2002). Subskills of music performance: memory. En R. Parncutt y G. McPherson (eds.), *The science an psychology of music permonance: creative strategies for teaching and learning* (pp. 167-182). Oxford: Oxford University Press.

Barry, N. H. (1992). The effects of practice strategies, individual differences in cognitive style and gender upon technical accuracy and musicality of student instrumental performance. *Psychology of Music*, 20, 112-123.

Barry, N. H. y Mcarthur, V. (1994). Teaching practice strategies in the music studio: a survey of applied music teachers. *Psychology of Music*, 22, 44-55.

Chronister, R. (1990). How do yoy teach your students to read intervals fluently?. Keyboard Companion, 1 (1), 14-21.

Connolly, C. y Williamon, A. (2004). Mental skills training. En A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 221-245). Oxford: Oxford University Press.

García Martínez, R. (2017). *Entrenamiento mental para músicos*. Barcelona: Redbook.

Gieseking, W. y Leimer, K. (1932). *Piano technique*. Nueva York: Dover.

Hill, P. (2006). De la partitura al sonido. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical* (Trad. Zitman, B.) (pp. 155-171). Madrid: Alianza Música (Orig. 2002).

Jacobson, E. (1932). Electrophysiology of mental activities. *The American Journal of Psychology*, 44 (4), 677-694.

Krampe, R. T. y Ericsson, K. A. (1995). Deliberate practice and elite musical performance. En J. Rink (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical interpretation* (pp. 84-102). Cambridge: Cambridge University Press.

Krampe, R. T., & Ericsson, K. A. (1996). Maintaining excellence: deliberate practice and elite performance in young and older pianists. *Journal of experimental psychology: general*, 125 (4), 331.

Krongard, H. (1950). Rapid reading at the piano. *Music educators journal*, 36 (4), 54-55.

Lazarus, A. (1984). *In the mind´s eye: the power of imagery for personal enrichment.* Nueva York/ Londres: The Guilford Press.

Lehmann, A. C. y McArthur, V. (2002). Subskills of music performance: sight-reading. En R. Parncutt y G.E. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning* (pp. 135-150). Oxford: Oxford University Press.

Lippman, L. G. y Selder, D. J. (1992). Mental practice: some observations and speculations. *Revista de Psicología del Deporte*, 1, 17-25.

McGovern, R. E. (1961). Introduction to Electromyography, *American Journal of EEG Technology*, 1 (4), 93-100.

Moran, A. y Toner, J. (2017). *A critical introduction to sport psychology* (3ª ed.). Londres / Nueva York; Routledge.

Morrisett, L. N. (1956). *The role of implicit practice in learning* (tesis doctoral). Yale University, New Haven.

Murphy, S. M. y Jowdy, D. P. (1992). *Imagery and mental practice*. En T. S. Horn (Ed.), *Advances in sport psychology* (pp. 221-250). Champaign (EE.UU.): Human Kinetics.

Neuhaus, H. (2001). *El arte del piano* (Trads. González, G. y Martín Colinet, C.). Madrid: Real Musical (Orig. 1958).

Tosi, P. F. (1987). *Observations on the florid song* (Trad. Galliard, J.). Londres: Stainer and Bell (Orig. 1723-1742).

Türk, D.G. (1982). *School of clavier playing* (Trad. Haggh, R.). Lincoln: University of Nebraska Press (Orig. 1789).

Ungerleider, S. (2005). *Entrenamiento mental para optimizar el rendimiento*. Madrid: Desnivel.

VV.AA. (1994). *Piano specimen sight-reading tests, grade 3*. Londres: ABRSM.

Waters, A. J., Townsend, E., y Underwood, G. (1998). Expertise in musical sight reading: A study of pianists. *British Journal of Psychology*, 89 (1), 123-149.

PIANO COMPLEMENTARIO. Material auxiliar.
Parte 1: Escalas y Armonía

El presente libro pretende ser un material de apoyo para estudiantes y profesores del primer curso de la asignatura de Piano Complementario. El núcleo de los contenidos abordados se centra en la primera aproximación del alumno al estudio de escalas, los enlaces de acordes y los patrones elementales de acompañamiento melódico con dos manos. Las explicaciones minuciosas tienen como objetivo ejercer de refuerzo a los contenidos trabajados en clase, y los ejercicios proporcionados servir de material complementario al docente para ampliar las actividades de práctica y estudio.

ISBN 978-84-09-09321-2

Región de Murcia