

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Propuesta metodológica para el acompañamiento pianístico del género musical balada; mediante variaciones de patrones rítmico armónicos, para pianistas de nivel intermedio

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción Musical

Autor:

Freddy Iván Sinchi Farez

Director:

Manuel Alejandro Escudero Uchuari

ORCID:  0009-0008-6538-1795

Cuenca, Ecuador

2023-07-06

Resumen

El propósito del presente trabajo de investigación es la creación de una Propuesta metodológica para el acompañamiento pianístico del género musical balada; mediante variaciones de patrones rítmico armónicos, para pianistas de nivel intermedio y la sistematización del proceso de aprendizaje para el acompañamiento en el piano, presentando de una forma secuencial y didáctica, las técnicas pianísticas necesarias para lograr dicho objetivo. Se realiza una recolección y análisis de cuatro métodos de acompañamiento pianístico como referente metodológico utilizado para la enseñanza del acompañamiento en el piano y posterior aplicación en la sistematización metodológica en el género musical balada. Posteriormente se procede a buscar toda la fundamentación teórica acerca del género balada: definición, origen, estructura, formato, acordes y progresiones armónicas más característicos o usuales en este género. Después, se realiza un análisis y exposición de las técnicas pianísticas más comunes para el acompañamiento en el piano: acordes en bloque, rotos, y arpeggios, asentando una base para el desarrollo de los patrones de acompañamiento. Para finalizar, a partir de todos los aspectos revisados anteriormente, se desarrollan los diseños rítmico armónicos para el acompañamiento en el piano, a través de un diseño rítmico que se detallará desde su construcción mediante acordes mayores, menores y luego con progresiones armónicas en modo mayor y menor aplicado en fragmentos de temas populares del género balada; como complemento también se detalla la función de acompañamiento presente en la mano izquierda mientras la mano derecha interpreta un solo melódico.

Palabras clave: armonía, música, ritmo, piano, balada

Abstract

The purpose of this research is the creation of a methodological proposal for the piano accompaniment of the ballad musical genre; through variations of harmonic rhythmic patterns, for intermediate level pianists and the systematization of the learning process for piano accompaniment, presenting in a sequential and didactic way, the piano techniques necessary to achieve this goal. This research presents a collection and analysis of 4 methods of piano accompaniment as a methodological reference used for the teaching of accompaniment at the piano and subsequent application in the methodological systematization in the ballad musical genre. Subsequently, this investigation approach to all the theoretical foundation about the ballad genre: definition, origin, structure, format, chords and harmonic progressions more characteristic or usual in this genre. Next, an analysis and exposition of the most common piano techniques for piano accompaniment is made: block-chords, broken, and arpeggios, laying a basis for the development of accompaniment patterns. Finally, with all the thematic reviewed before, harmonic rhythmic designs are developed for the accompaniment on the piano, through a rhythmic design that will detail how to build it through major, minor chords and then with harmonic progressions in major and minor mode, it is applies in fragments of popular themes of the ballad genre, as a complement also details the function of the accompaniment of the left hand in accompaniment, when the right hand performs as a soloist.

Keywords: harmony, music, rhythm, piano, ballad

Índice de contenido

| | |
|---|----|
| Introducción | 23 |
| Capítulo 1 | 25 |
| Discusión de métodos para acompañamiento pianístico | 25 |
| 1.1 Introducción..... | 25 |
| 1.1.1 Acompañamiento al Teclado | 26 |
| 1.1.2 Acompañamiento en el Piano 3D | 28 |
| 1.1.3 Primeros Acompañamientos de Piano..... | 31 |
| 1.1.4 The Piano Pop Book | 33 |
| Capítulo 2 | 36 |
| El género balada..... | 36 |
| 2.1 Conceptos Generales del Genero Balada | 36 |
| 2.1.1 Origen | 36 |
| 2.1.2 Características del Genero Balada | 36 |
| 2.1.3 Forma de la Balada | 37 |
| 2.1.3.1 Introducción | 37 |
| 2.1.3.2 Verso | 37 |
| 2.1.3.3 Estribillo | 38 |
| 2.1.3.4 Interludio | 38 |
| 2.1.3.5 Coda | 38 |
| 2.2 Acordes característicos en la balada | 38 |
| 2.2.1 El cifrado..... | 39 |
| 2.2.1.1 Acorde Mayor | 40 |
| 2.2.1.2 Acorde Menor | 40 |

| | |
|---|----|
| | 5 |
| 2.2.1.3 Acorde semidisminuido | 40 |
| 2.2.1.4 Acorde disminuido 7 | 41 |
| 2.2.1.5 Acorde add9 | 41 |
| 2.2.1.6 Acordes Suspendidos | 41 |
| 2.2.1.6.1 Acorde sus4 | 41 |
| 2.2.1.6.2 Acorde sus2 | 42 |
| 2.2.1.7 Acordes de Séptima | 42 |
| 2.2.1.7.1 Cifrado para el acorde mayor con 7ma mayor..... | 42 |
| 2.2.1.7.2 Cifrado para el acorde mayor con 7ma menor (7ma Dominante)..... | 42 |
| 2.2.1.7.3 Cifrado para el acorde menor con 7ma mayor | 43 |
| 2.2.1.7.4 Cifrado para el acorde menor con séptima menor..... | 43 |
| 2.2.2 Estructura de los acordes | 43 |
| 2.2.2.1 Estructura del acorde mayor | 43 |
| 2.2.2.2 Estructura del acorde menor | 44 |
| 2.2.2.2.3 Estructura del acorde semidisminuido | 44 |
| 2.2.2.4 Estructura del acorde disminuido 7..... | 45 |
| 2.2.2.5 Estructura del acorde con 9na añadida | 46 |
| 2.2.2.6 Estructura del acorde sus2 | 47 |
| 2.2.2.7 Estructura del acorde sus4..... | 48 |
| 2.2.2.8 Estructura del acorde mayor maj7..... | 48 |
| 2.2.2.9 Estructura del acorde menor maj7..... | 49 |
| 2.2.2.10 Estructura del Acorde mayor 7(7ma Dominante)..... | 50 |
| 2.2.2.11 Estructural del acorde menor 7..... | 51 |
| 2.2.3 Resoluciones de los Acordes Suspendidos | 52 |
| 2.2.4 Funciones Tonales..... | 52 |
| 2.2.4.1 Funciones Tonales En Modo Mayor | 52 |
| 2.2.4.2 Funciones Tonales en Modo Menor | 54 |

| | |
|---|----|
| | 6 |
| 2.2.5 Tensiones y notas a evitar en los acordes | 56 |
| 2.2.5.1 Tensiones y notas a evitar en el modo mayor..... | 56 |
| 2.2.5.2 Tensiones y notas a evitar en el modo menor..... | 57 |
| 2.2.6 Continuidad armónica | 57 |
| 2.2.7 El ritmo armónico | 58 |
| 2.2.8 Enlaces característicos del género balada..... | 60 |
| 2.2.8.1 Enlaces armónicos en modo mayor | 60 |
| 2.2.8.2 Enlaces armónicos en modo menor | 62 |
| Capítulo 3 | 66 |
| 3.1 Elementos de Desarrollo de las Destrezas Pianísticas | 66 |
| 3.1.1 Técnicas pianísticas de acompañamiento..... | 66 |
| 3.1.1.1 Patrones rítmicos..... | 66 |
| 3.1.1.2 Técnicas para la mano derecha | 67 |
| 3.1.1.3 Técnicas para la mano izquierda..... | 68 |
| 3.2 El acompañamiento de la Balada Propuesta..... | 71 |
| 3.2.1 Indicaciones generales para el acompañamiento..... | 71 |
| 3.2.2 Indicaciones para los patrones rítmicos | 72 |
| 3.2.3 Propuestas rítmicas para el acompañamiento de la balada..... | 73 |
| 3.2.3.1 Figuración de redondas: Patrones Rítmicos de acompañamiento..... | 74 |
| 3.2.3.1.1 Patrón# 1: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones..... | 78 |
| 3.2.3.1.2 Patrón #1: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción | 79 |
| 3.2.3.2 Figuración de redondas: Bases de acompañamiento para mano izquierda | 82 |
| 3.2.3.2.1 Ejercicios de aplicación | 85 |
| 3.2.3.3 Figuración de Blancas: Patrones Rítmicos de acompañamiento | 89 |
| 3.2.3.3.1 Patrón #2: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones..... | 91 |
| 3.2.3.3.2 Patrón #2: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al fragmento de | |

| | |
|---|-----|
| una canción | 98 |
| 3.2.3.4 Figuración de Blancas: Bases de acompañamiento para mano izquierda | 101 |
| 3.2.3.4.1 Ejercicios de aplicación | 101 |
| 3.2.3.5 Figuración de negras: Propuesta de acompañamiento | 110 |
| 3.2.3.5.1 Patrón# 3: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones..... | 118 |
| 3.2.3.5.2 Patrón #3: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción | 121 |
| 3.2.3.6 Figuración de negras: Bases de acompañamiento para mano izquierda | 126 |
| 3.2.3.6.1 Ejercicios de aplicación | 126 |
| 3.2.3.7 Figuración de corcheas: Patrones Rítmicos de acompañamiento | 132 |
| 3.2.3.7.1 Patrón#4: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones..... | 133 |
| 3.2.3.7.2 Patrón #4: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción | 144 |
| 3.2.3.8 Figuración de corcheas: Bases de acompañamiento para la mano izquierda | 149 |
| 3.2.3.8.1 Ejercicios de aplicación | 152 |
| 3.2.3.9 Figuración de semicorcheas: Patrones Rítmicos de acompañamiento | 156 |
| 3.2.3.9.1 Patrón# 5: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones. | 158 |
| 3.2.3.9.2 Patrón #5: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción | 166 |
| 3.2.3.10 Figuras combinadas: Patrones Rítmicos de acompañamiento | 180 |
| 3.2.3 10.11 Patrón# 6: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones..... | 184 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.3.10.2 Patrón #6: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción | 186 |
| 3.2.3.11 Figuraciones combinadas: Bases de acompañamiento para la mano izquierda..... | 194 |
| 3.2.3.11.1 Ejercicios de aplicación | 196 |
| Conclusiones | 198 |
| Referencias..... | 202 |
| Anexos..... | 205 |

Índice de figuras

| | |
|---|---|
| Figura 1 El cifrado inglés de los acordes y su terminología | 2 |
| Figura 2 Cifrado en sistema inglés, acordes con alteraciones..... | 2 |
| Figura 3 Cifrado en sistema inglés, acorde mayor | 2 |
| Figura 4 Cifrado en sistema inglés, acorde menor | 2 |
| Figura 5 Cifrado en sistema inglés, acorde semidisminuido | 2 |
| Figura 6 Cifrado en sistema inglés, acorde disminuido | 2 |
| Figura 7 Cifrado en sistema inglés, acorde con novena añadida | 2 |
| Figura 8 Cifrado en sistema inglés, acorde con cuarta suspendida..... | 2 |
| Figura 9 Cifrado en sistema inglés, acorde suspendido 2 | 2 |
| Figura 10 Cifrado en sistema inglés, acorde mayor con séptima mayor..... | 2 |
| Figura 11 Cifrado en sistema inglés, acorde mayor con séptima menor | 2 |
| Figura 12 Cifrado en sistema inglés, acorde menor con séptima mayor | 2 |
| Figura 13 Cifrado en sistema inglés, acorde menor con séptima menor | 2 |

Índice de tablas

| | |
|--|----|
| Tabla 1 Resolución de los acordes suspendidos | 52 |
| Tabla 2 Funciones tonales en el modo mayor..... | 54 |
| Tabla 3 Funciones tonales en el modo menor..... | 56 |
| Tabla 4 Tensiones y notas a evitar en el modo mayor | 57 |
| Tabla 5 Tensiones y notas a evitar en el modo menor | 57 |
| Tabla 6 Terminología de las abreviaciones utilizadas para la propuesta metodológica..... | 71 |

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mi padre, Luis Vicente Sinchi Sacaquirín, quien me inculcó desde mi niñez el amor por el arte y la música, quien me enseñó a ganarme todo por mí mismo, con trabajo y esfuerzo. Mi padre estuvo conmigo en cada logro por más pequeño que este fuera, como por ejemplo durante el examen de ingreso al conservatorio de música, audiciones exigentes y extenuantes, así como la ardua preparación para conciertos. Luis fue la primera persona más feliz en la obtención de mi título de bachiller en piano. Me acompañó durante mi postulación a la carrera de Instrucción Musical y compartimos la alegría de mi aprobación de ingreso. De igual forma, me apoyó incondicionalmente hasta que sus fuerzas le permitieron y hoy que desde el cielo me mira, dedico este logro para él, puesto que todo lo que soy se lo debo a él.

A mi madre, Julia Elena Farez Solano, que siempre me ha acompañado en cada noche de desvelo y desconcierto, que junto con mi padre consistieron en el pilar de mi vida alentándome y ayudándome a creer en mí mismo.

A mis hermanos, quienes comparten conmigo el amor por la música, en especial mi hermano Milton, que siempre confió en mí y me dio la oportunidad de aprender y trabajar al mismo tiempo junto con él, mucho de lo que he aprendido y soy se lo debo a mi hermano, quien, a opinión propia, tiene ese talento innato que lo ha llevado a triunfar en la música.

Finalmente dedico este trabajo a todos los músicos que al igual que yo, hemos tenido la necesidad de aprender y enseñar la destreza de acompañar en el piano. Con todo cariño espero sea de utilidad para todos ustedes.

Agradecimiento

Agradezco en primer lugar a Dios por los dones recibidos en mi vida, entre ellos la habilidad en la música, a mi padre, Luis Vicente Sinchi Sacaquirín, quien me ayudó desde temprana edad a descubrir y desarrollar mi talento en la música, a mi familia, que de una u otra forma me han apoyado incondicionalmente para lograr esta meta muy importante en mi vida.

Quiero hacer también un agradecimiento especial a la PhD. Angélica María Sánchez Bonilla, quien ha sido parte de mi proceso de aprendizaje y de la cual he aprendido mucho de lo que hoy sé, de ella he aprendido cómo debe ser un buen maestro, con devoción, disciplina y paciencia, haciendo que las clases sean amenas y en confianza, rompiendo ese miedo que a veces se crea entre el alumno hacia el maestro. Ha sido y sigue siendo una inspiración a lo que anhelo lograr, como viajar por el mundo compartiendo el arte de la música y saber que del arte sí se puede vivir.

Agradezco también a mi tutor Mgst. Manuel Escudero, que se mostró interesado en mi trabajo investigativo y que es un valioso aporte que servirá a muchos músicos que les interesa el tema de acompañamiento en el piano.

Muchas gracias a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, que me dio la oportunidad de cursar y culminar la carrera que tanto amo.

Introducción

El presente trabajo de investigación titulado: *Propuesta metodológica para el acompañamiento pianístico del género musical balada; mediante variaciones de patrones rítmico armónicos, para pianistas de nivel intermedio*, aborda las técnicas pianísticas necesarias para desarrollar la destreza musical del acompañamiento en el piano, enfocado en el género musical balada. Este trabajo consiste en una propuesta de aplicación práctica, a través de la creación de patrones de acompañamiento pianísticos ejemplificados en fragmentos de canciones seleccionadas a criterio del autor.

El problema de investigación se plantea mediante la pregunta: ¿Es posible mejorar el aprendizaje de pianistas de nivel intermedio para el desarrollo de habilidades para el acompañamiento del género musical balada? Esto, como respuesta indujo a una investigación teórico- práctica que diera solución a la problemática planteada, y como resultado, se construyó una propuesta metodológica de acompañamiento para el género mencionado.

La fundamentación teórica del presente trabajo de investigación está basada en el método descriptivo, inductivo y deductivo. Mediante el método descriptivo se realiza el análisis de métodos de acompañamiento de piano existentes, así como de la información obtenida. Posteriormente, con los métodos inductivo y deductivo, se infirió en una planificación de una propuesta metodológica que de manera secuencial presenta diferentes técnicas para el acompañamiento de diferentes temas musicales dentro del género balada.

En el Capítulo 1 se seleccionaron cuatro métodos de acompañamiento de piano, a partir de los cuales se realizó una descripción general de las principales características sumado a un análisis de la metodología utilizada para el aprendizaje de esta destreza en el piano.

En el Capítulo 2 se realiza la fundamentación teórica del género musical balada. Entre las temáticas que destacan se encuentran: origen, características, estructura, armonía, acordes y progresiones armónicas usuales, por mencionar algunas.

En el Capítulo 3 se describen las técnicas pianísticas más utilizadas para la construcción de diseños de patrones rítmicos de acompañamiento. Estos se presentan mediante acordes en bloque, acordes rotos y arpeggios, con manos juntas y para la mano izquierda.

Una vez presentados todos los conceptos necesarios para el desarrollo de esta investigación, se procede a diseñar la propuesta a partir de patrones rítmicos de

acompañamiento para el género balada. Acordes mayores, acordes menores son utilizados para el diseño del patrón armónico mediante progresiones en modo mayor y/o menor. Finalmente, estos diseños son aplicados a fragmentos de temas musicales correspondientes al género balada seleccionados a criterio del autor. Cada ejemplo musical expuesto dispone de su respectiva ejemplificación auditiva en mp3 para una mejor comprensión del lector. Como anexos, se presentan cuatro temas musicales completos con su respectiva aplicación del acompañamiento pianístico revisado en los capítulos previos exponiendo de manera práctica los ejercicios anteriormente propuestos.

Capítulo 1

Discusión de métodos para acompañamiento pianístico

1.1 Introducción

En la actualidad se encuentran a disposición diversidad de métodos de acompañamiento para piano. Entre algunos de los estilos que estos métodos desarrollan se encuentran el jazz, blues, pop, entre otros

Gracias a el avance tecnológico, algunos de estos métodos para el acompañamiento se han fusionado con diferentes recursos digitales como audios en mp3, videos, hipervínculos, así como la optimización de plataformas interactivas digitales para la mejora del aprendizaje asincrónico del estudiante. Algunos de estos métodos se pueden encontrar de forma gratuita o a través de pago por suscripción.

Del universo existente entre estos métodos se han tomado como principales referentes para la elaboración del presente proyecto de investigación, los siguientes métodos de acompañamiento para piano, entre los que se encuentran:

- 1) *Acompañamiento al teclado* (Figalo, 2004).
- 2) *Acompañamiento en el piano 3D d* (Miguel, 2014).
- 3) *Primeros acompañamientos de piano* (Domingo, 2016)
- 4) *The piano pop book* (Harrison, 1998)

Los métodos mencionados, en cuanto a características en común que comparten, y la razón de la selección para la presente investigación, es la sistematización del conocimiento para el aprendizaje del acompañamiento en el piano. Esta forma de presentar la destreza del acompañamiento en estos métodos, facilita la comprensión de contenidos nuevos por parte de los estudiantes. Sus contenidos generalmente presentan secciones como la conceptualización de conceptos armónicos aplicados al piano, por ejemplo: acordes mayores, menores, tensiones, enlaces armónicos, *voicing*, encadenamientos de acordes, entre otros aspectos; así como secciones dedicadas a los estilos musicales y sus patrones de acompañamiento respectivamente.

A partir de estos antecedentes teóricos, para la presente investigación se realizará una propuesta metodológica para el acompañamiento de la balada para piano, el cual consistirá en el objeto de estudio del presente proyecto de investigación.

A continuación, procederé a realizar una breve sinopsis de cada uno de los métodos anteriormente referidos.

1.1.1 Acompañamiento al Teclado

Este método fue creado por Ignacio Figalo, (2004), y publicado por la editorial Play Music Publishing. Este libro de naturaleza netamente basada en la practicidad del estudiante, se basa en el uso de recursos audiovisuales mediante ejemplos musicales y partituras que se complementan con sus respectivos audios en mp3 para su mejor comprensión. Se encuentra dividido en tres secciones que presentan las siguientes características:

Primera sección: se abordan los encadenamientos armónicos o progresiones armónicas a través del uso de inversiones y disposiciones. Los ejercicios y ejemplos musicales que desarrolla abordan las tonalidades mayores y menores. Como se encuentra a continuación en el Ejemplo Musical 1.

Ejemplo musical 1 Encadenamiento I-V-I modo mayor y menor

The image shows a musical score for a keyboard accompaniment exercise. It consists of two systems of staves. The first system is in the key of C major (one sharp, F#), and the second system is in the key of C minor (three flats, Bb, Eb, Fb). Both systems are in 4/4 time. The first system shows a progression of I (C), IV (F), and I (C). The second system shows a progression of I (C), IV (F), and I (C). The notation includes chords in the right hand and single notes in the left hand.

En el Ejemplo Musical 2, se puede observar un encadenamiento con la progresión I – IV- I, perteneciente a la canción Imagine de John Lennon.

Ejemplo musical 2 Encadenamiento I-IV-I en el tema "Imagine" de John Lennon

The image shows a musical score for a keyboard accompaniment exercise. It consists of two systems of staves. The first system is in the key of C major (one sharp, F#), and the second system is in the key of C major (one sharp, F#). Both systems are in 4/4 time. The first system shows a progression of I (C), IV (F), and I (C). The second system shows a progression of I (C), IV (F), and I (C). The notation includes chords in the right hand and single notes in the left hand.

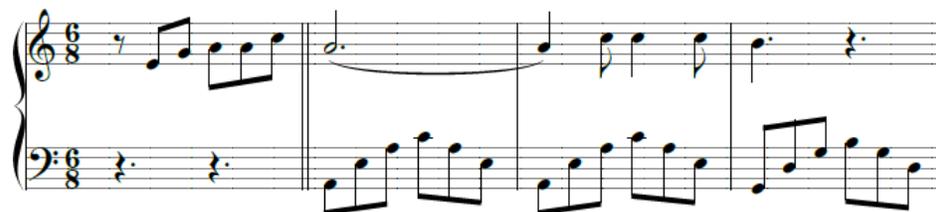
Continuando con la descripción del método de Fígalo, la segunda sección en cambio, propone diferentes fórmulas rítmicas para el acompañamiento de varios géneros musicales como el: pop, música brasilera y jazz.

Ejemplo musical 3 Fórmula rítmica de acompañamiento para variedad & pop

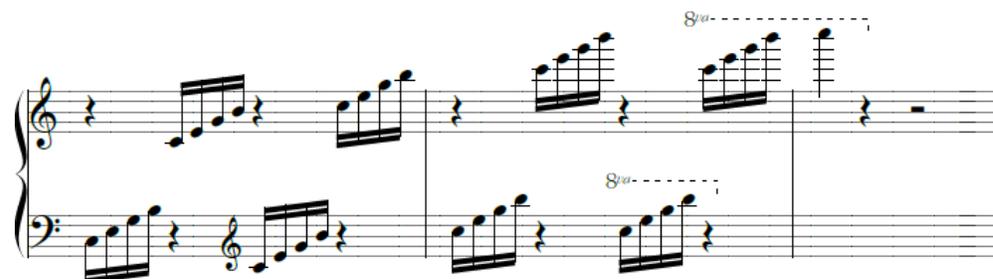


Finalmente, en la tercera sección del método propone ideas para realizar introducciones y codas en el piano.

Ejemplo musical 4 Introducción usando los primeros compases de la melodía



Ejemplo musical 5 Coda usando arpeggios en "terrazza" alternando las dos manos



En una visión general de este método de acompañamiento se han descrito sus características más sobresalientes, en particular las referidas a los enlaces armónicos y la forma de ejecutar acordes de una forma más pianística.

En cuanto a conceptos y modelos para el desarrollo de la presente investigación se tomará como punto principal el concepto de progresión armónica desarrollado por Fígalo el cual menciona que las progresiones armónicas se encuentran formadas por dos o más acordes pertenecientes a una tonalidad determinada. Las progresiones armónicas consisten en la base de la composición musical y se distinguen por el uso de número romanos en su base para designar el respectivo grado que la componen (Karzulovic, 2011).

Del mismo modo, para la presente investigación se utilizará la forma en que Fígalo aborda las progresiones armónicas -como en los ejemplos citados- pero adaptado al estilo balada, principal objeto de estudio

1.1.2 Acompañamiento en el Piano 3D

El método Acompañamiento en el piano 3D, de autoría de Pedro Miguel (2014), consta de seis secciones presentadas progresivamente de acuerdo a su nivel de dificultad. En cuanto a las temáticas que aborda se encuentran ejercicios con diferentes tipos de acordes y técnicas, aplicados en variedad de estilos musicales mediante ejercicios en tonalidades cercanas. Estos ejemplos a su vez, son acompañados de videos demostrativos y audios en mp3 para su respectiva práctica.

En primera instancia, este método presenta el estudio de acordes mayores y menores sin tensiones, utilizando figuras musicales básicas como blancas, negras y corcheas.

Ejemplo musical 6 Acompañamiento usando acordes sencillos

The musical score for Example 6 is in 4/4 time and features two systems of staves. The first system shows the right hand playing chords in the treble clef and the left hand playing a bass line in the bass clef. The first measure of the first system has a treble clef with a C chord (fingerings 1, 2) and a bass clef with a note 4. The second measure has a C chord and a bass clef with a note 3. The third measure has a Dm chord (fingerings 1, 3, 5) and a bass clef with a note 3. The second system continues with similar chordal accompaniment.

Este método, progresivamente y aumentando el nivel de dificultad incluye ejercicios con acordes de séptima, como se observa en el ejemplo a continuación:

Ejemplo musical 7 Acompañamiento usando acordes de 7ma

The musical score for Example 7 is in 4/4 time and features two systems of staves. The first system shows the right hand playing chords in the treble clef and the left hand playing a bass line in the bass clef. The first measure of the first system has a Cm7 chord (fingerings 7, 7) and a bass clef with a note 4. The second measure has a Cm7 chord and a bass clef with a note 3. The third measure has a Bbm7 chord (fingerings 7, 7) and a bass clef with a note 3. The second system continues with similar chordal accompaniment.

De igual modo, presenta “clichés” de acompañamiento combinando acordes en bloque, arpeggios y acordes arpegiados de séptima.

Ejemplo musical 8 Cliché de acompañamiento

Musical score for Example 8: Cliché de acompañamiento. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The treble clef part has a melody with fingerings 1, 2, 4, 5 and 1, 2, 3, 5. The bass clef part has a simple accompaniment. Chords are labeled as Cm⁷, Dm⁷, and Em⁷. The dynamic marking is *mf*.

Se puede encontrar en este método complementariamente la aplicación de opciones previamente presentadas para el acompañamiento como una síntesis de las secuencias anteriores, como se detalla a continuación:

Ejemplo musical 9 Aplicaciones musicales usando todo lo revisado en el libro

Musical score for Example 9: Aplicaciones musicales usando todo lo revisado en el libro. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The treble clef part has a melody with fingerings 5, 4, 5, 3, 5, 2, 1, 2, 4. The bass clef part has a simple accompaniment. Chords are labeled as Am, Am⁷, G⁴, Em, D⁴, and D. The dynamic marking is *mf*.

Y para finalizar, incluye la sección de estilos mediante rítmicas para realizar un acompañamiento de distintos géneros populares.

Ejemplo musical 10 Acompañamiento para el estilo rhythm 'n' blues

The image shows a musical score for piano accompaniment in 4/4 time, marked with a tempo of 72. The score is divided into two systems. The first system features a C7 chord in the right hand, with a dynamic marking of *f*. The second system features a B^b7 chord in the right hand. The left hand plays a simple bass line with quarter notes. The right hand plays a complex chordal pattern consisting of eighth notes.

1.1.3 Primeros Acompañamientos de Piano

El método Primeros Acompañamientos de Piano, fue creado por Fabián Domingo en el año 2016. En su libro, propone diferentes ejercicios de acompañamiento en el piano, desarrollado en dos secciones. La primera, presenta algunos aspectos armónicos desarrollados en diez ejercicios con encadenamiento de acordes para trabajar con manos separadas, así como manos juntas. La segunda sección desarrolla acompañamientos utilizando acordes en bloque, arpeggios y acompañamientos con melodía.

Este método se complementa con recursos audiovisuales como: videos demostrativos de, audios en diferentes modalidades para practica del acompañamiento.

En cuanto a algunos ejercicios que presenta este método se encuentran encadenamientos de acordes con la mano derecha, como en el ejemplo a continuación:

Ejemplo musical 11 Ejercicio de encadenamiento con la mano derecha

De igual modo, presenta ejercicios de encadenamientos para la mano izquierda, como se detalla:

Ejemplo musical 12 Ejercicio de encadenamiento con la mano izquierda

Y para finalizar propone encadenamientos con manos juntas. Ejemplo:

Ejemplo musical 13 Ejercicio de encadenamiento con manos juntas

Asimilados los conceptos de encadenamientos de acordes, el autor propone en este método, patrones de acompañamiento usando acordes en bloque, arpeggios y acompañamientos con melodía como se presenta a continuación:

Ejemplo musical 14 Acompañamiento en acordes

The musical score is presented in two systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 106 and a key signature of one flat. The first measure of the first system features an Am chord in the treble staff and a bass line with eighth notes. The second measure of the first system features a G chord in the treble staff. The second system starts with an Am chord in the first measure and a C chord in the second measure. The bass line continues with eighth notes throughout both systems.

1.1.4 The Piano Pop Book

El método The Piano Pop Book fue creado por Marck Harrison y publicado en 1998 por la editorial Harrison Music Education Systems. Está dividido en dos secciones que se subdividen en diez y ocho capítulos respectivamente. La segunda sección está dedicada exclusivamente a estilos de acompañamiento contemporáneos en el piano.

Para la presente investigación se utilizará como referente la segunda sección de este método, en particular la temática referida al acompañamiento del estilo balada pop en el piano. La metodología que presenta The Piano Pop Book, toma como punto de partida la comprensión de la estructura armónica de un tema musical determinado, a partir de ejemplos musicales presentados en lead sheet -u hoja guía.

Ejemplo musical 15 Estructura armónica de la balada pop

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The top staff contains four measures with the following chords: G, Ami7, Bmi7, C, G, Ami7, Bmi7, C. The bottom staff contains four measures with the following chords: F#mi7, B7, F#mi7, B7, Emi7, Ami7, Ami7, D7. All notes in both staves are replaced by diagonal slash marks, indicating a rhythmic pattern to be applied over the chords.

En el Ejemplo Musical 15 se puede observar la estructura armónica a seguir y sobre la cual se aplicará diferentes patrones rítmicos, a partir de sus acordes y la duración para cada compás.

Ejemplo musical 16 Patrón de acompañamiento con acordes rotos

The image shows two staves of musical notation in G major and 4/4 time. The top staff shows four measures with chords G, Ami7, Bmi7, and C. The notes are broken chords, with the first measure labeled '1' and the second measure labeled '2'. The bottom staff shows the bass line, which consists of quarter notes with dotted stems followed by eighth notes, corresponding to the root notes of the chords in the top staff.

En el Ejemplo Musical 16 se ejemplifica la técnica llamada acordes rotos presentes en la mano derecha; mientras la mano izquierda realiza el bajo mediante la fundamental de cada acorde con una figuración de negra con puntillo seguido de una corchea.

Finalmente, este método presenta el tratamiento que se le puede dar a una melodía dentro del estilo balada pop mediante técnicas como rellenos debajo de la melodía principal a partir de intervalos de tercera, sexta, octavas, notas del acorde, entre otros.

Ejemplo musical 17 Melodía y armonía de una balada pop

Chords: C, G/B, Ami7, C/E, F, G7sus, E/G#, Ami7, Dmi7, F/C, G/B, Ami7, F, G7sus, C

En el Ejemplo Musical 17 presenta una melodía de que dispone de la armonía a seguir, a partir de la cual propone diferentes maneras de tratar la melodía utilizando como relleno el intervalo de sexta debajo de las notas de la melodía.

Ejemplo musical 18 Relleno usando sextas debajo de la melodía

Chords: C, G/B, Ami7, C/E, F, G7sus, E/G#, Ami7

Capítulo 2

El género balada

2.1 Conceptos Generales del Genero Balada

2.1.1 Origen

Según Iván Londoño (2019) la balada romántica tiene como predecesor al bolero. La balada se caracteriza por ser una canción con texto y carácter lírico. Usualmente es interpretada por un solista acompañado de una orquesta. El género balada es muy popular en los países de habla hispana, así como en la comunidad anglosajona. En este último ha tenido representantes conocidos a nivel mundial como Frank Sinatra, King Cole, por mencionar algunos. Por este motivo Jesús Martín-Barbero (Londoño, 2019) identificó a la balada como el símbolo de la integración sentimental latinoamericana.

2.1.2 Características del Genero Balada

La balada es una canción romántica, de tempo generalmente lento (65 y 75bpm) por compás de 4/4. Las letras de la balada usualmente presentan un carácter romántico, que corresponden a vivencias personales o historias que apelan a las emociones. Por otro lado, también hay baladas instrumentales las cuales a través de melodías muy líricas expresan ese romanticismo propio de este género. En las baladas instrumentales, la melodía suele ser interpretada por instrumentos melódicos como el violín, saxofón, por mencionar algunos. El formato instrumental básico de la balada usualmente está conformado por: piano, guitarra, bajo, batería y voz. Aunque puede presentar variaciones para formatos de cuerdas, vientos, y efectos emulados a través del sintetizador y pedaleras.

La balada es un género muy popular. Entre algunas de las motivaciones que han promovido su difusión se encuentra la comodidad de la inflexión de la voz para su interpretación, sumada a la poca exigencia técnica, y la facilidad para expresar contenido de carácter lírico (Moya, 2001).

Entre las características que destaca en este género se encuentran las siguientes:

- a) Se basa en la parte más dramática de un relato.
- b) Se construye por medio de una serie de diálogos y acciones.
- c) Se canta usualmente en reuniones populares y por gentes sencillas.

d) Su carácter hace referencia a lo narrativo y lo lírico, lo cruel y lo amable, lo sentimental y lo satírico, lo religioso y lo profano.

e) Presenta una estructura dramática que en ocasiones omitía todo material preliminar, toda exposición, descripción y motivación, para atender a la escena central (Moya, 2001, pág. 4).

2.1.3 Forma de la Balada

En lo que respecta a la forma de la balada, al igual que en una canción moderna, se entiende como forma, a la estructura de una determinada canción. De esta manera, la estructura básica del género balada está conformada por verso y estribillo, que también se puede identificar al verso como: “parte A”; mientras que al estribillo: “parte B”. A esta estructura básica se podrán sumar secciones complementarias como: introducción, interludio y coda. De esta manera la estructura de la balada de manera general será la siguiente: [Intro][Parte A] [Interludio][Parte B][Interludio][Parte B][Coda]

Esta estructura puede presentar diversidad de variaciones, así como en el orden de presentación de cada una de sus secciones, esto dependerá del estilo musical, del gusto del compositor y/o arreglista, entre otras motivaciones. Sin embargo, la ventaja de este género es su facilidad de adaptabilidad a cualquier estructura o forma (Herrera, 1990).

A continuación, se realizará una breve descripción de cada una de las partes que conforman la forma balada: introducción, verso, estribillo, interludio, coda.

2.1.3.1 Introducción

La introducción consiste en la presentación del tema musical. Esto, con el objetivo de preparar al oyente para la exposición del tema principal. La introducción es muy útil, puesto que permite crear expectativa en el público de la presentación de la obra. La introducción por lo general presenta melodías y armonías compuestas específicamente para esta sección.

2.1.3.2 Verso

En esta sección se presenta la parte lírica de la canción. Desarrolla el tema principal de la canción a través de una armonía específica, y melodías que pueden ser acompañadas o no de un texto. La cantidad de versos, así como su duración varían en dependencia de las necesidades de cada canción.

Como detalle adicional es necesario mencionar que el verso puede ser utilizado varias veces dentro de la canción, presentando variaciones de letra en su contenido.

2.1.3.3 Estribillo

En poesía se denomina estribillo, a un pequeño grupo de versos que se repiten. En la música se entiende como estribillo a una estrofa que se repite varias veces dentro de una composición.

La principal función del estribillo dentro de la balada es destacar la idea principal (musical y/o cantada) de la canción. En otras palabras, el estribillo básicamente se usa para destacar el “refrán” o “frase” de una canción. De esta manera, el estribillo se caracteriza por ser más un comentario reflexivo y menos narrativo que el texto principal de los versos. El estribillo suele presentar un mayor dinamismo melódico y/o instrumental, aunque también puede presentar silencios musicales para lograr una ruptura con los versos presentados previamente.

2.1.3.4 Interludio

El interludio, también conocido en inglés como “bridge” o “puente”, tiene como función principal hacer un alto en la exposición del tema, es decir, realizar una pausa en las primeras partes de la canción y preparar el clímax. El interludio usualmente es instrumental y diferente al verso y estribillo, aunque también se puede presentar utilizando el verso o estribillo de la canción, pero interpretado únicamente de forma instrumental.

2.1.3.5 Coda

Esta sección representa la conclusión de la exposición del tema principal. Para ello, la coda se desarrolla a través de una sucesión de acordes que usualmente terminan en cadencia conclusiva. Entre otras opciones para realizar en la coda, puede utilizar la melodía de la introducción con alguna variación; o la repetición del estribillo, descendiendo gradualmente la intensidad de la interpretación hasta llegar al silencio. Este tipo de final también es conocido como “fade out”.

2.2 Acordes característicos en la balada

Entre los acordes característicos de la balada generalmente se utilizan triadas básicas con sus diferentes inversiones. Como por ejemplo acorde de Do Mayor, en estado fundamental: Do, Mi, Sol. En inversión: Mi, Sol, Do. Por otro lado, en la balada moderna, se utiliza

usualmente acordes de séptima, semidisminuidos, disminuidos, acordes añadidos y suspendidos.

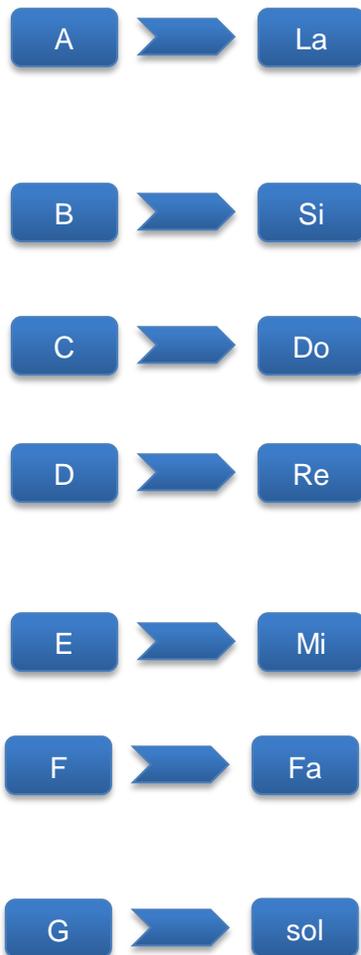
A continuación, se explicará en más detalle el cifrado y su terminología

2.2.1 El cifrado

El cifrado, de acuerdo al sistema inglés, a cada nota le corresponde una letra mayúscula.

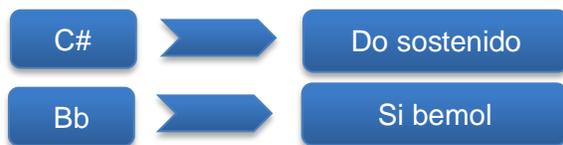
Como se encuentra en el ejemplo a continuación:

Figura 1 El cifrado inglés de los acordes y su terminología



En cuanto a las notas alteradas, utilizarán la letra y su alteración correspondiente. El signo # para indicar sostenido y *b* para indicar bemol. Como se encuentra a continuación:

Figura 2 Cifrado en sistema inglés, acordes con alteraciones



El cifrado que se utiliza para los distintos tipos de acordes es presentado a través de la letra de su fundamental correspondiente al acorde, seguido de otra letra que lo identifica dentro de su especie. Entre los acordes que se abordará a continuación se encuentran: mayor, menor, semidisminuido, disminuido con séptima, añadido, con novena y suspendidos.

2.2.1.1 Acorde Mayor

Los acordes mayores se cifran con una letra mayúscula. Como se encuentra a continuación:

Figura 3 Cifrado en sistema inglés, acorde mayor



2.2.1.2 Acorde Menor

Los acordes menores se cifran con una letra mayúscula, seguida de una "m" o un "-". Como se encuentra en el ejemplo a continuación:

Figura 4 Cifrado en sistema inglés, acorde menor



2.2.1.3 Acorde semidisminuido

Los acordes semidisminuidos se cifran con una letra mayúscula, seguida de un "ø" o m7 b5". Como se detalla a continuación:

Figura 5 Cifrado en sistema inglés, acorde semidisminuido



2.2.1.4 Acorde disminuido 7

Los acordes de séptima disminuida se cifran con una letra mayúscula, seguida del signo “°” ó “dis”. Como en el siguiente ejemplo:

Figura 6 Cifrado en sistema inglés, acorde disminuido



2.2.1.5 Acorde add9

El acorde de novena, corresponde a los acordes añadidos. Estos acordes se cifran dependiendo de la nota añadida, ya sea ésta, una sexta, oncena, novena, entre otros. En la balada moderna, la nota añadida de uso más frecuente es la novena, y se cifra con una letra mayúscula, seguida de la abreviación “add9”, que significa que tiene la novena añadida, cabe recalcar que, si el acorde es menor, se usará la letra mayúscula, seguida de la letra “m” y la abreviación “add9”. Como se encuentra en el ejemplo a continuación:

Figura 7 Cifrado en sistema inglés, acorde con novena añadida



2.2.1.6 Acordes Suspendidos

Los acordes suspendidos se utilizan generalmente para cambiar el color de un acorde. Estos acordes, se caracterizan por suprimir la tercera del acorde y en su lugar sustituir por la segunda o cuarta del acorde -por mencionar las más comunes- y así crear el efecto de un acorde ambiguo. Puesto que al ser la tercera del acorde la que define su tonalidad mayor o menor, crea una sonoridad como si estuviera “flotando”, de ahí deviene su nombre de: “suspendido”. Los acordes suspendidos de uso más frecuente son el *sus 4* y el *sus 2*.

2.2.1.6.1 Acorde sus4

El acorde suspendido que utiliza la cuarta del acorde se cifra con la letra mayúscula perteneciente al acorde correspondiente, seguida de la abreviación “sus 4”. Como se encuentra en el ejemplo a continuación:

Figura 8 Cifrado en sistema inglés, acorde con cuarta suspendida



2.2.1.6.2 Acorde sus2

El acorde suspendido que utiliza la segunda del acorde, se cifra con la letra mayúscula perteneciente al acorde y es seguida de la abreviación "sus 2". A continuación, el ejemplo:

Figura 9 Cifrado en sistema inglés, acorde suspendido 2



2.2.1.7 Acordes de Séptima

Entre otras especies de acordes, se encuentran los que tienen el acorde formado por la triada básica pero sumado una tercera superpuesta al acorde mencionado. En dependencia de la estructura del acorde se podrán clasificar en acordes de séptima mayor y acordes de séptima menor. Como se encuentra a continuación:

2.2.1.7.1 Cifrado para el acorde mayor con 7ma mayor

Este acorde se cifra con la letra mayúscula, seguida de la abreviación "maj7". Como se encuentra en el siguiente ejemplo:

Figura 10 Cifrado en sistema inglés, acorde mayor con séptima mayor



2.2.1.7.2 Cifrado para el acorde mayor con 7ma menor (7ma Dominante)

Este acorde se cifra con la letra mayúscula, seguida del número "7", también se lo conoce como acorde de 7ma Dominante. Ejemplo:

Figura 11 Cifrado en sistema inglés, acorde mayor con séptima menor



2.2.1.7.3 Cifrado para el acorde menor con 7ma mayor

Este acorde se cifra con la letra mayúscula, seguida de una “m” y la abreviación “maj7”

Se lo conoce como acorde menor maj7. Como se detalla a continuación:

Figura 12 Cifrado en sistema inglés, acorde menor con séptima mayor



2.2.1.7.4 Cifrado para el acorde menor con séptima menor

Este acorde se cifra con la letra mayúscula, seguida de una “m” y el número “7”.

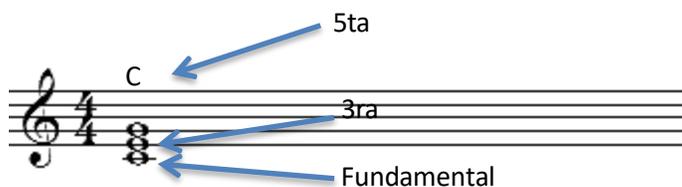
Figura 13 Cifrado en sistema inglés, acorde menor con séptima menor



2.2.2 Estructura de los acordes

Los acordes según su especie se encuentran estructurados de distinta forma. La estructura básica del acorde se halla formado por tres notas superpuestas: la primera nota, es la fundamental, que es la nota base del acorde de la cual toma el nombre. Posteriormente le sigue un intervalo de tercera superpuesto, el cual dará la tonalidad del acorde mayor o menor y finalmente un intervalo de quinta. Como se encuentra en el ejemplo a continuación:

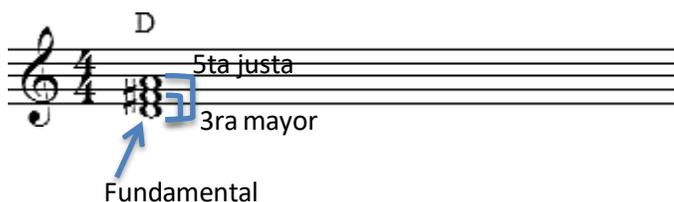
Ejemplo Musical 19 Estructura de un acorde.



2.2.2.1 Estructura del acorde mayor

El acorde mayor está formado por la fundamental + tercera mayor + quinta justa. Como se encuentra en el ejemplo a continuación:

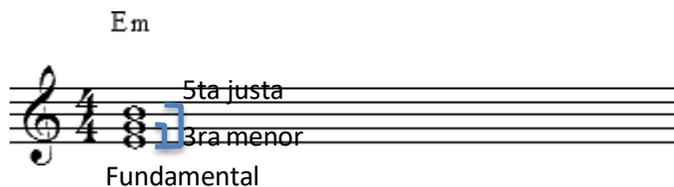
Ejemplo Musical 20 Estructura de un Acorde Mayor



2.2.2.2 Estructura del acorde menor

El acorde menor está formado por la fundamental + 3ra menor + 5ta justa. Como se encuentra en el siguiente ejemplo:

Ejemplo Musical 21 Estructura de un acorde menor.



2.2.2.3 Estructura del acorde semidisminuido.

El acorde semidisminuido (m7b5), está formado por la fundamental + 3ra menor + 5ta disminuida + 7ma menor. Este acorde consta de 4 notas por lo que presenta dos posibilidades pianísticas para su interpretación:

1. Las cuatro notas completas con la mano derecha y la fundamental en la mano izquierda. Como se encuentra en el ejemplo a continuación:

Ejemplo Musical 22 Acorde semidisminuido con séptima menor.

5 Bm7b5 7ma menor

Pno.

5ta disminuida

3ra menor

Fundamental

Fundamental duplicada

Fundamental

2. En este caso la fundamental se encuentra duplicada, sin embargo, se puede interpretar con otras opciones como se detalla a continuación: Se elimina la fundamental de la mano derecha y se interpreta solo con la mano izquierda, resultando así en tres notas con la mano derecha y la fundamental en la mano izquierda. Como se encuentra en el siguiente ejemplo:

Ejemplo Musical 23 Acorde semidisminuido

5 Bm7b5 7ma menor

Pno.

5ta disminuida

3ra menor

Fundamental

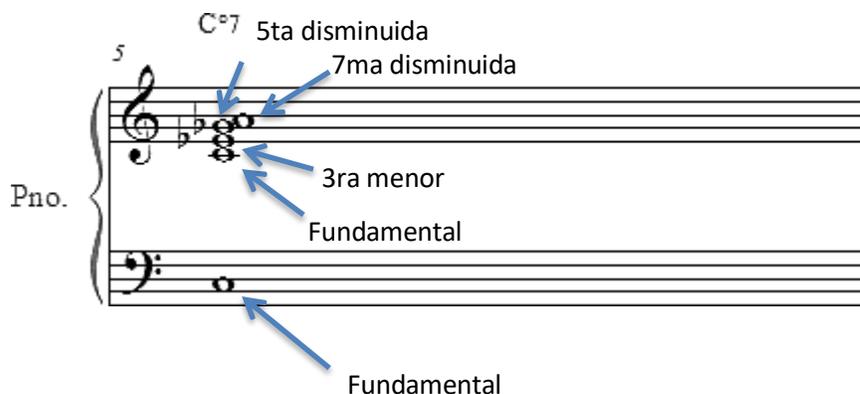
2.2.2.4 Estructura del acorde disminuido 7

El acorde disminuido 7 está formado por la fundamental + 3ra menor + 5ta disminuida + 7ma disminuida. Es importante destacar que por razones de escritura la séptima disminuida es reemplazada por la 6ta mayor, por ser notas enarmónicas.

De la misma forma que el acorde semidisminuido que consta de 4 notas, también para este acorde se plantea dos opciones para su interpretación. Como se detalla a continuación:

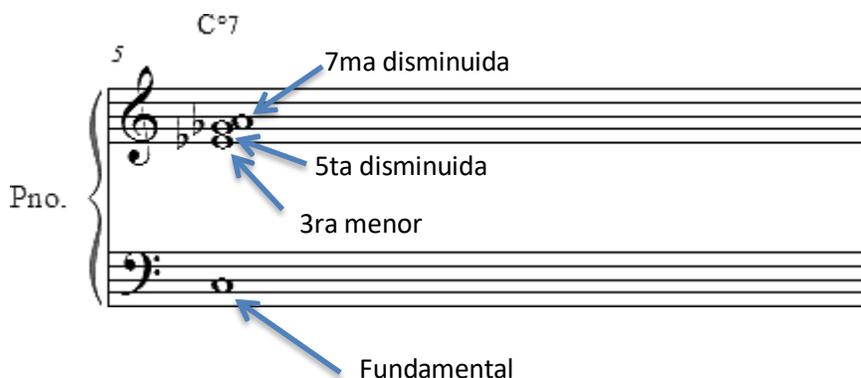
1. Las cuatro notas completas con la mano derecha y la fundamental en la mano izquierda.

Ejemplo Musical 24 Estructura del Acorde disminuido 7



2. Como segunda opción, se puede eliminar la fundamental de la mano derecha y se interpreta solo con la mano izquierda, resultando así tres notas en la mano derecha y la fundamental en la mano izquierda. Ejemplo:

Ejemplo Musical 25 Estructura del Acorde disminuido 7 segunda opción.



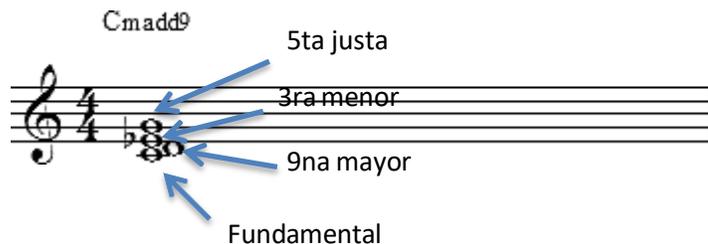
2.2.2.5 Estructura del acorde con 9na añadida

Para enriquecer la sonoridad de la triada básica, se puede añadir una novena mayor tanto en acordes mayores y menores. disponible.

La estructura del acorde de 9na añadida es:

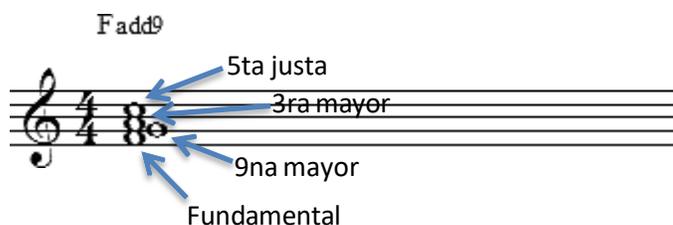
1. Fundamental+ 9na mayor+ 3ra menor+ 5ta justa, resultando así un acorde menor con novena añadida. Ejemplo:

Ejemplo Musical 26 Estructura de acorde menor con 9na añadida



2. Fundamental+ 9na mayor + 3ra mayor + 5ta justa, resultando así un acorde mayor con novena añadida. Ejemplo:

Ejemplo Musical 27 Estructura del acorde mayor con 9na añadida.



2.2.2.6 Estructura del acorde sus2

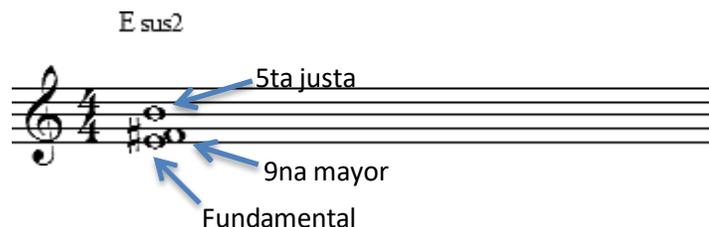
Esta especie de acorde carece de tercera, la cual es sustituida por la 9na mayor, es importante saber que un intervalo de 2nda y de 9na equivale a una misma nota, pero al estar en un contexto de acorde triada, se referirá como intervalo de 2nda, resultando así la tensión *sus 2*.

También es indispensable conocer que un acorde *sus 2* generalmente se basa en algún tipo de acorde mayor o menor, al cual luego de transformarlo con la tensión *sus 2*, tendrá la necesidad o no de resolver, es decir volver a su acorde de origen.

Así mismo tener precaución de la función tonal del acorde al que vamos a transformar en *sus 2* para saber si la 9na (2nda) es una tensión disponible o no.

El acorde *sus 2* está formado por: Fundamental + 9na mayor (2nda) +5ta justa.

Ejemplo musical 28 Estructura del acorde sus 2

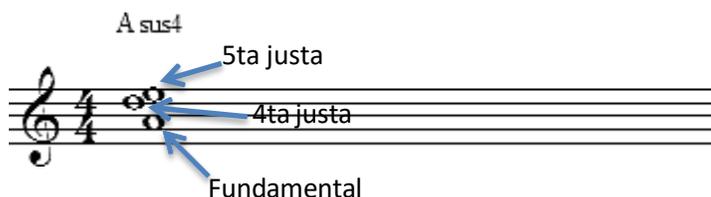


2.2.2.7 Estructura del acorde sus4

Al igual que el acorde sus2, el acorde con 4ta suspendida también carece de tercera, la cual se ha sustituido por una cuarta justa. El acorde sus 4 generalmente se lo utiliza en acordes con función tonal de Dominante y se basa en un acorde mayor del que procede y al cual puede o no tener la necesidad de resolver.

El acorde sus4 está formado por: Fundamental + 4ta justa + 5ta justa.

Ejemplo musical 29 Estructura del acorde sus 4



Para una mejor comprensión de las resoluciones de los acordes suspendidos revisar la tabla de resoluciones de los acordes suspendidos.

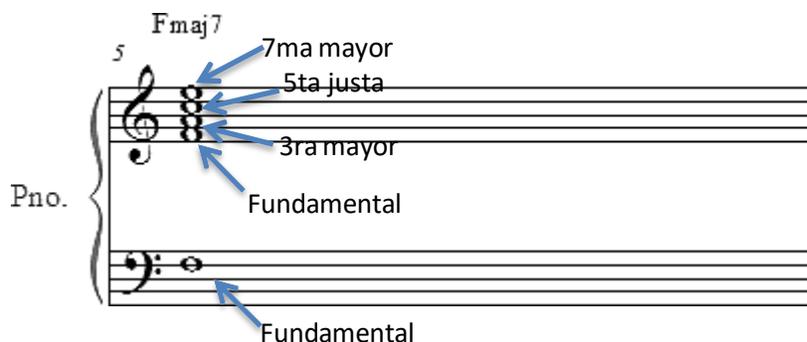
2.2.2.8 Estructura del acorde mayor maj7

Este acorde está formado por: Fundamental+ 3ra mayor+ quinta justa+ 7ma mayor.

Al tener cuatro notas tenemos dos opciones para su ejecución en el piano:

1. Tocar las cuatro notas con la mano derecha, duplicando la fundamental con la mano izquierda.

Ejemplo musical 30 Estructura del acorde mayor con 7ma mayor



2. Eliminamos la fundamental de la mano derecha y tocamos solo las tres notas restantes y la mano izquierda la fundamental.

Ejemplo musical 31 Estructura del acorde mayor con 7ma mayor segunda opción



2.2.2.9 Estructura del acorde menor maj7

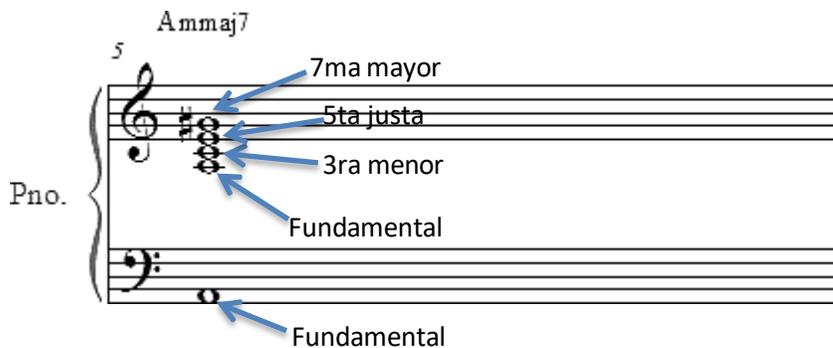
Este acorde usualmente se presenta con la función tonal de tónica en tonalidades menores.

Este acorde está formado por: Fundamental + 3ra menor + 5ta justa + 7ma mayor.

Al tener 4 notas, tenemos dos opciones para ejecutar este acorde en el piano:

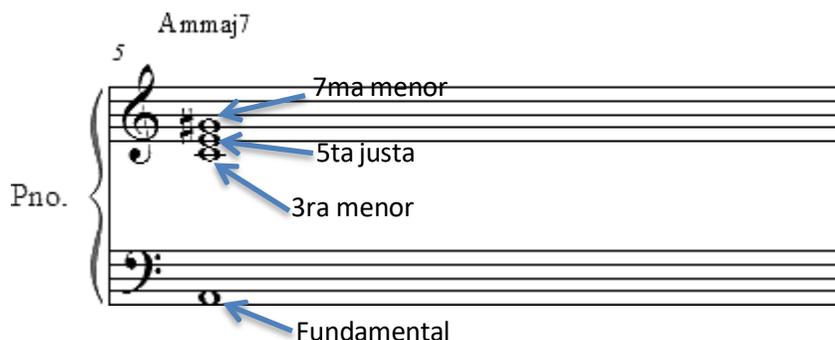
1. Tocamos todas las notas con la mano derecha, duplicando la fundamental con la mano izquierda.

Ejemplo musical 32 Estructura del acorde menor con 7ma mayor



2. Eliminamos la fundamental de la mano derecha para tocarla solo con la mano izquierda.

Ejemplo musical 33 Estructura del acorde menor con 7ma mayor segunda opción



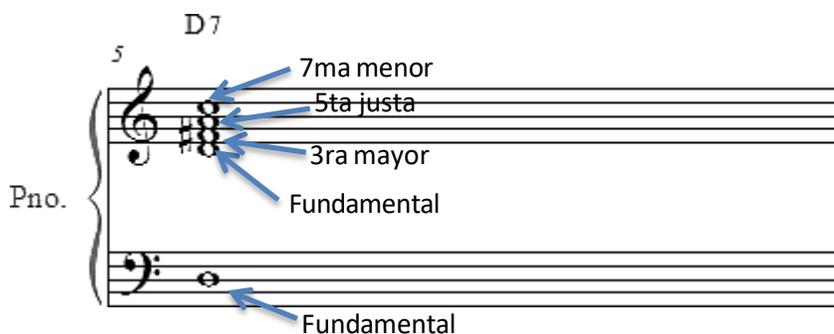
2.2.2.10 Estructura del Acorde mayor 7(7ma Dominante)

Este acorde está formado por: Fundamental al + 3ra mayor + 5ta justa + 7ma menor.

Al estar formado por cuatro notas tenemos dos opciones para su ejecución.

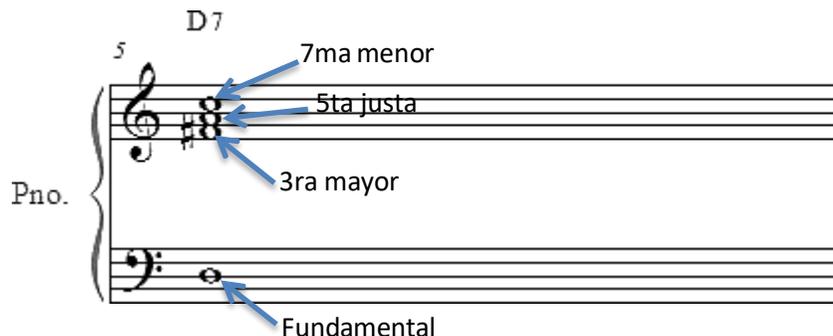
1. Tocamos las cuatro notas del acorde con la mano derecha y duplicamos la fundamental con la mano izquierda.

Ejemplo musical 34 Estructura del acorde mayor 7



2. Eliminamos la fundamental de la mano derecha para tocarla solo con la mano izquierda.

Ejemplo musical 35 Estructura del acorde mayor 7 segunda opción



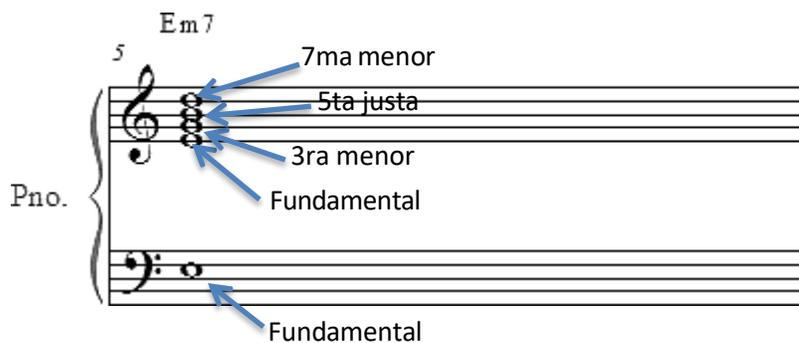
2.2.2.11 Estructural del acorde menor 7

Este acorde está formado por: Fundamental + 3ra menor + 5ta justa + 7ma menor.

Al igual que todos los acordes formados por cuatro notas, tenemos dos opciones para su ejecución:

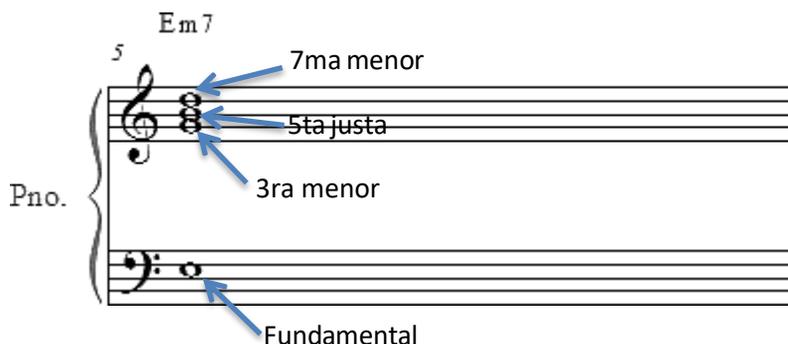
1. Tocamos todas las notas con la mano derecha duplicando la fundamental en la mano izquierda.

Ejemplo musical 36 Estructura del acorde menor 7



2. Eliminamos la fundamental de la mano derecha y la tocamos solo con la mano izquierda.

Ejemplo musical 37 Estructura del acorde menor 7 segunda opción



2.2.3 Resoluciones de los Acordes Suspendidos

La resolución de los acordes suspendidos es optativa en dependencia del contexto de la obra, gusto del compositor, arreglista o intérprete.

Reforzando lo mencionado previamente, los acordes suspendidos se utilizan para cambiar el color de un acorde, por lo cual, su resolución dependerá del acorde de origen, es decir si el acorde es mayor o menor. Como se puede observar en la tabla a continuación:

Tabla 1 Resolución de los acordes suspendidos

| Acorde de origen | Acorde suspendido | Acorde de resolución |
|------------------|-------------------|----------------------|
| G | G sus 4 | G |
| Am | A sus 4 | Am |
| C | C sus 2 | C |
| Dm | D sus 2 | Dm |

2.2.4 Funciones Tonales

2.2.4.1 Funciones Tonales En Modo Mayor

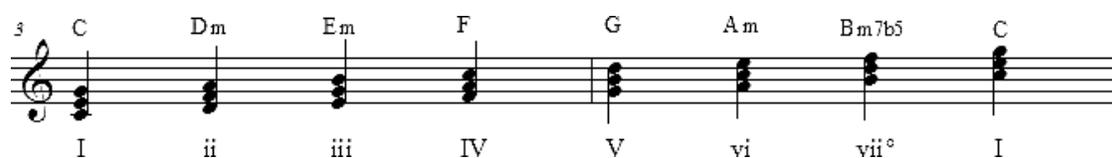
Todos los grados que componen la escala mayor, excepto la tónica -base de la escala-, tienden en mayor o menor medida a resolver sobre otro grado de dicha escala. (Herrera, 1990)

Como ejemplo, situaremos a la tonalidad de Do mayor y se analizará principalmente la función de cada uno de los acordes de esta tonalidad, para posteriormente estudiar las funciones tonales de cada acorde, como se encuentra en el siguiente ejemplo:

Ejemplo musical 38 Escala mayor y sus grados



Ejemplo musical 39 Armonización de la escala mayor



Los acordes resultantes de la armonización de la escala mayor, tienen tres funciones principales que son: Tónica, Subdominante y Dominante.

Los acordes con función de tónica serán: I, iii y vi.

Con función Subdominante: ii y IV.

Con función Dominante: V y vii7b5.

A continuación, una tabla con los acordes y su función tonal en modo mayor.

Tabla 2 Funciones tonales en el modo mayor

| Grado | Acorde | Función tonal |
|--------|--------|---------------|
| I | C | Tónica |
| ii | Dm | Subdominante |
| iii | Em | Tónica |
| IV | F | Subdominante |
| V | G | Dominante |
| vi | Am | Tónica |
| Vii7b5 | Bm7b5 | Dominante |

2.2.4.2 Funciones Tonales en Modo Menor

Las funciones tonales en modo menor son similares que las que se presentan en el modo mayor, excepto ciertos acordes resultantes de la escala menor armónica y escalar menor melódica que no existen en modo mayor. A continuación, se estudiará las tres variantes de la escala menor y posterior, la función tonal de los acordes más importantes.

Escala de la menor natural

Ejemplo musical 40 Escala de la menor natural

The musical notation shows the natural minor scale in C minor on a treble clef staff in 4/4 time. The notes are C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, and C. Below the staff, the Roman numerals are labeled as i, ii, III, iv, v, VI, VII, and i.

Armonización de la escala menor natural

Ejemplo musical 41 Armonización de la escala menor natural

The musical notation shows the harmonic accompaniment of the natural minor scale in C minor on a treble clef staff in 4/4 time. The chords are Am, Bm7b5, C, Dm, Em, F, G, and Am. Below the staff, the Roman numerals are labeled as i, ii7b5, III, iv, v, VI, VII, and i.

Escala de la menor armónica

Ejemplo musical 42 Escala menor armónica

i ii III iv V VI VII i

Armonización de la escala de la menor armónica

Ejemplo musical 43 Armonización de la escala menor armónica

A_m B_m7_{b5} C⁺ D_m E F G^{#°} A_m

i iim7_{b5} III⁺ iv V VI VII[°] i

Escala de la menor melódica

Ejemplo musical 44 Escala menor melódica

i ii III iv V vi7_{b5} vii7_{b5} i

Armonización de la escala de la menor melódica

Ejemplo musical 45 Armonización de la escala menor melódica

A_m B_m C⁺ D_m E F[#]7_{b5} G[#]7_{b5} A_m

i ii III iv V vi7_{b5} vii7_{b5} i

Al igual que en el modo mayor, las tres funciones principales de los acordes son: Tónica, Subdominante y Dominante.

Los acordes con función de tónica son: i, III.

Con función Subdominante: ii7_{b5}, iv, VI, VII. (de la escala menor natural)

Con función Dominante: V y vii[°] (resultantes de la escala menor armónica)

A continuación, una tabla con los acordes y su función tonal en modo menor.

Tabla 3 Funciones tonales en el modo menor

| Grado | Acorde | Función tonal |
|-----------------|--------|---------------|
| I | Am | Tónica |
| II ^m | Bm7b5 | Subdominante |
| III | C | Tónica |
| iv | Dm | Subdominante |
| V | E | Dominante |
| VI | F | Subdominante |
| VII | G | Subdominante |
| Vii° | G#° | Dominante |

2.2.5 Tensiones y notas a evitar en los acordes

Los acordes, según su especie tienen tensiones disponibles, las tensiones son notas que enriquecen la sonoridad del acorde y las nombramos así porque no pertenecen a la estructura básica del acorde, es decir fundamental, tercera y quinta. Según la función tonal que cumplen los acordes dentro de una tonalidad determinada tendremos tensiones no disponibles a las cuales llamaremos “notas a evitar”, ya que éstas crean disonancias que alteran la función de los acordes dentro de un contexto diatónico.

2.2.5.1 Tensiones y notas a evitar en el modo mayor

En base a las tensiones y notas a evitar en el modo mayor, se presenta la siguiente tabla¹.

Tabla 4 Tensiones y notas a evitar en el modo mayor

| Grado | Especie de acorde | Tensiones | Notas a evitar |
|--------|-------------------|----------------------|----------------|
| I | Mayor | Add9/sus2/ Maj7 | 4ta |
| ii | Menor | Add9/ sus 2/ 7/11na | 6ta |
| iii | Menor | 7/11na | 9na/ 6ta |
| IV | Mayor | Add9/ sus 2/ Maj7 | - |
| V | Mayor | Add9/ sus 2/ Sus 4/7 | 4ta |
| Vi | Menor | Add9/ sus2/ 7/11na | 6ta |
| Vii7b5 | Semidisminuido | 7/11na | 9na |

2.2.5.2 Tensiones y notas a evitar en el modo menor

Las tensiones y notas a evitar en el modo menor son similares a las que se encuentran en modo mayor, excepto en el V y vii° provenientes de la escala menor melódica. A continuación, se presenta una tabla con las tensiones y notas a evitar en modo menor.

Tabla 5 Tensiones y notas a evitar en el modo menor

| Grado | Especie de acorde | Tensiones | Notas a evitar |
|--------|-------------------|------------------------------------|----------------|
| i | Menor | Add9/sus2/6ta Mayor/7/maj7/11na | 6tamenor |
| lim7b5 | Semidisminuido | 7/11na | 9na |
| III | Mayor | Add9/sus2/maj7 | 4ta |
| iv | Menor | Add9/ sus 2/ 7/11na | 6ta |
| V | Mayor | Add9/Sus 4/7 | 4ta |
| VI | Mayor | Add9/ sus2/maj7 | 4ta |
| VII | Mayor | Add9/sus2/sus4 | 4ta |
| Vii° | Disminuido | 7° | |

2.2.6 Continuidad armónica

La continuidad armónica consiste en una técnica para enlazar los acordes pertenecientes a una progresión, para lo cual seguiremos describo el siguiente procedimiento:

1. Mantener las notas comunes entre los acordes. (Si hay una o dos notas en común)
2. Mover el resto de notas a la más próxima del siguiente acorde.
3. Si no hay notas en común, mover a la inversión más próxima del siguiente acorde.

Ejemplo musical 46 Continuidad armónica entre dos acordes con dos notas en común

Ejemplo musical 47 Continuidad armónica entre dos acordes con una nota en común

Ejemplo musical 48 Continuidad armónica entre dos acordes sin notas en común

2.2.7 El ritmo armónico

Es la posición rítmica de los acordes. Esto hace referencia a la cantidad de tiempos por acorde dentro de una progresión y está relacionado con la percepción del ritmo en general. Así como en un compás de 4/4 el segundo y el último tiempo son percibidos como débiles, lo mismo pasa en una progresión de 4 compases con un acorde por compás en 4/4. En 4/4 los acordes generalmente tienen un ritmo de 2, 4 u 8 tiempos por acorde. Es decir, que lo percibido rítmicamente se traslada a la armonía determinando a veces la función de un acorde.

Para los ejercicios y patrones rítmicos de acompañamiento, se trabajará con el compás 4/4, con ritmo armónico de un acorde por compás y de dos acordes por compás.

A continuación, veremos ejemplos acerca del ritmo armónico.

Ritmo armónico de un acorde por compás en 4/4

Con un ritmo armónico de un acorde por compás, cada acorde tendrá una duración de 4 tiempos. Como se encuentra en el siguiente ejemplo:

Ejemplo musical 49 Ritmo armónico de un acorde por compás

C F G C

Ritmo armónico de dos acordes por compás en 4/4

Con un ritmo armónico de dos acordes por compás, cada acorde tendrá una duración de dos tiempos, por lo que el movimiento armónico da una sensación de mayor velocidad. Como se encuentra en el siguiente ejemplo:

Ejemplo musical 50 Ritmo armónico de dos acordes por compás

C F G C F G C

Ritmo armónico casos especiales

Generalmente cuando se usan acordes dominantes secundarios, el ritmo armónico es irregular, el primer acorde ocuparía los tres primeros tiempos del compás, y el dominante secundario en el cuarto tiempo. Como se detalla a continuación:

Ejemplo musical 51 Ritmo armónico irregular

C E7 Am Dm D7 G C

Y en situaciones de subidas o bajadas armónicas, es decir cuando se usan acordes de paso para llegar desde un acorde hacia otro, se encontrará un ritmo armónico de cuatro acordes por compás.

Ejemplo musical 52 Ritmo armónico caso especial

F C Dm C/E F D/F#Gsus4 G C

2.2.8 Enlaces característicos del género balada

La balada es un género musical que puede ser trabajado tanto en modo mayor o menor, de esto dependerá la utilización de ciertos acordes, por ejemplo, en modo mayor, no es usual el acorde semidisminuido, en cambio en modo menor, es un acorde muy utilizado. A continuación, veremos los enlaces más usuales en modo mayor y menor.

2.2.8.1 Enlaces armónicos en modo mayor

En cuanto a los enlaces armónicos en modo mayor, se encuentran los siguientes:

Enlace I- V- I

Este es el enlace característico en la música tonal y el más fuerte, puesto que enlaza el acorde de tónica con el dominante. También es conocido como la cadencia auténtica.

Ejemplo musical 53 Enlace I - V- I modo mayor

C G C
I V I

Enlace I- IV- I

El enlace I-IV-I utiliza el acorde de tónica con el subdominante y es uno de los enlaces más frecuentes y también se lo conoce como cadencia plagal.

Ejemplo musical 54 Enlace I- IV- I modo mayor

Enlace I- IV- V- I

Este es un enlace presente en infinidad de géneros musicales y consta de los acordes con las funciones armónicas básicas en la música occidental; Tónica, subdominante y dominante, muy presente en el género musical balada.

Ejemplo musical 55 Enlace I - IV- V- I modo mayor

Enlace I- vi- IV- V- I

De la misma manera podemos seguir utilizando acordes que tienen las mismas funciones armónicas para prolongar la cadena de acordes, en este caso añadimos el vi grado, que tiene la misma función de tónica que el I grado y reemplazamos el acorde de IV grado por el ii que tiene su misma función tonal de subdominante.

Ejemplo musical 56 Enlace I- vi- ii- V- I modo mayor

Enlace I- V- vi- IV- I

Este enlace es muy explotado en la música moderna, podemos encontrarlo en la música comercial, pop, baladas, instrumental, electrónica, reggaetón, salsa, y en muchos géneros más. Tiene una versatilidad que hace que esta progresión funcione y tenga esa secuencia “pegadiza” que demanda la música moderna.

Ejemplo musical 57 Enlace I- V- vi- IV- I modo mayor

Musical notation for the I-V-vi-IV-I chord progression in C major. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The chords and their Roman numerals are: C (I), G (V), Am (vi), F (IV), and C (I). The bass line consists of single notes: C1, G4, F3, C5, and C1.

Enlace I- iii- IV- V- I

Tenemos otro enlace que funciona muy bien en modo mayor, de la misma forma, seguimos manteniendo los movimientos básicos entre funciones de acordes; tónica, subdominante, dominante, ya que ésta es por decirlo de algún modo la fórmula de la música occidental, que se basa en las sensaciones que producen las funciones armónicas, tensión y relajación.

Ejemplo musical 58 Enlace I- iii- IV- V- I modo mayor

Musical notation for the I-iii-IV-V-I chord progression in C major. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The chords and their Roman numerals are: C (I), Em (iii), F (IV), G (V), and C (I). The bass line consists of single notes: C1, E5, F4, G3, and C1.

2.2.8.2 Enlaces armónicos en modo menor

Enlace i- V- i

Al igual que en el modo mayor este es el enlace de uso más frecuente en varios estilos musicales. Enlazando el acorde de tónica con el de dominante.

Ejemplo musical 59 Enlace i- V- i modo menor

Musical notation for Example 59: i-V-i progression in minor mode. The score is in 4/4 time and C minor. It shows three measures: Cm (i), G (V), and Cm (i). Fingerings are indicated as 1-3-1 in the right hand and 1-4-1 in the left hand.

Enlace i- iv- i

Esta progresión enlaza el acorde de tónica con el subdominante, conocido también como cadencia plagal. A continuación, se detalla para mayor comprensión:

Ejemplo musical 60 Enlace i- iv- i modo menor

Musical notation for Example 60: i-iv-i progression in minor mode. The score is in 4/4 time and C minor. It shows three measures: Cm (i), Fm (iv), and Cm (i). Fingerings are indicated as 1-3-1 in the right hand and 1-5-1 in the left hand.

Enlace i- iv- V- i

De la misma manera que este enlace funciona en modo mayor, también lo hace en modo menor, es un enlace básico presente en todo género musical, aunque ha sido más explotado en ritmos afro cubanos como la salsa, también podemos encontrar este enlace, en casi cualquier otro género musical.

Ejemplo musical 61 Enlace i- iv- V i modo menor

Musical notation for Example 61: i-iv-V-i progression in minor mode. The score is in 4/4 time and C minor. It shows four measures: Cm (i), Fm (iv), G (V), and Cm (i). Fingerings are indicated as 1-3-1 in the right hand and 1-5-4-1 in the left hand.

Enlace iv- i- V- i

En este enlace es particularmente utilizado al final de un tema, es utilizado para dar más énfasis a la cadencia final de una canción.

Ejemplo musical 62 Enlace iv- i- V- i modo menor

Musical score for Example 62: Enlace iv- i- V- i modo menor. The score is in 4/4 time and F minor. It consists of four measures. Measure 1: Fm (iv) with bass note F (5). Measure 2: C (i) with bass note C (1). Measure 3: G (V) with bass note G (4). Measure 4: Cm (i) with bass note C (1).

Enlace i- VII- VI- V- i

En este enlace se realiza una armonía que desciende desde el grado primero (i) hasta llegar al quinto (V) grado para nuevamente resolver sobre el i grado, a este enlace se lo conoce como cadencia frigia.

Ejemplo musical 63 Enlace i- VII- VI- V- i modo menor

Musical score for Example 63: Enlace i- VII- VI- V- i modo menor. The score is in 4/4 time and F minor. It consists of five measures. Measure 1: C (i) with bass note C (1). Measure 2: Bb (VII) with bass note Bb (2). Measure 3: Ab (VI) with bass note Ab (3). Measure 4: G (V) with bass note G (4). Measure 5: Cm (i) with bass note C (1).

Enlace i- iv- VII- III- VI- iim7b5- V- i

Este es un enlace muy usado desde la música clásica hasta la música moderna puesto que presenta los siete acordes de la tonalidad menor. Como se detalla a continuación:

Ejemplo musical 64 Enlace i- iv- VII- III- VI- iim7b5- V- i modo menor

Chord progression for Example 64:

| | | | | | | | |
|----|----|-----------|-----------|-----------|----------------|---|----|
| Cm | Fm | B \flat | E \flat | A \flat | Dm7 \flat 5 | G | Cm |
| i | iv | VII | III | VI | iim7 \flat 5 | V | i |

Fingerings: 1, 5, 2, 1, 3, 1, 4, 1

Enlace i- VI- III-VII- i

Este enlace es muy explotado en la actualidad, en la música comercial, lo podemos encontrar en varios géneros musicales como: reggaetón, salsa, merengue, baladas, pop, jingles comerciales y en infinidad de géneros más.

Ejemplo musical 65 Enlace i- VI- III- VII- i modo menor

Chord progression for Example 65:

| | | | | |
|----|-----------|-----------|-----------|----|
| Cm | A \flat | E \flat | B \flat | Cm |
| i | VI | III | VII | i |

Fingerings: 2, 5, 1, 3, 2

Capítulo 3

3.1 Elementos de Desarrollo de las Destrezas Pianísticas

3.1.1 Técnicas pianísticas de acompañamiento

Entre la diversidad de autores que han desarrollado estudios referentes al acompañamiento en el piano se encuentra José Inzenga (1870). Este autor sitúa al piano como un instrumento versátil, debido a las diferentes funciones que puede desempeñar, entre estas se encuentran: rítmico armónico, melódico, y/o ambas simultáneamente. Además, el piano, tiene la tesitura más amplia y completa de toda la familia de instrumentos musicales, puesto que presenta registro desde el más grave hasta el más agudo.

No hay entre todos los instrumentos musicales, conocidos hasta el día de hoy, ninguno que aventaje al piano en condiciones para suplir fácil y convenientemente a la orquesta en el acompañamiento de toda clase de música, así la vocal como la instrumental, llamada de concierto. (Inzenga, 1870, pág. 7)

El arte de acompañar consiste en dar la debida importancia al solista el protagonista en la interpretación musical, y situar en segundo plano el acompañamiento. Caso contrario, una forma de acompañar de manera “estelar” no cumplirá con los requisitos de su función destinada, convirtiéndose como una analogía de una orquesta ruidosa que ahoga los acentos y matices del solista, quien para hacerse oír deberá esforzar al máximo sus pulmones, dando lugar a una interpretación poco desarrollada similar a una lucha entre el acompañante y el solista, quien por su naturaleza melódica de su instrumento quedará derrotada. Por ello, un correcto acompañamiento será a partir de un diálogo constante entre el solista y el pianista, quien dispondrá de los matices, tempo, y compás para que la música pueda fluir de manera adecuada (Inzenga, 1870).

Existen varias técnicas para acompañamiento en el piano que se encuentran descritas en *Arranging for the Piano* (Cerde, 2019) entre ellas se encuentran: acordes en bloque, acordes desglosados, arpeggios, arpeggios abiertos, arpeggios a dos manos, entre otras. Estas técnicas serán utilizadas como fundamento en el desarrollo de la presente investigación, en referencia a los patrones rítmicos de acompañamiento para la balada.

3.1.1.1 Patrones rítmicos

Según los autores Favio Shifres y María Inés Brucet (2013) mencionan que el patrón rítmico es fundamental para reconocer un determinado género. Estos autores destacan la capacidad del ser humano para identificar un respectivo género solo con escucharlo unos

segundos. La familiaridad que tengamos con la música será vinculada a partir de su ritmo característico; “reconocer un género y reconocer un patrón rítmico implica procesos que se retroalimentan, y no necesariamente uno como consecuencia del otro, en sentido unidireccional” (Shifres & Burcet, 2013, pág. 192)

Los patrones rítmicos son unidades compuestas por figuras musicales que componen unidades rítmicas, las cuales son características y propias de un determinado género. Si bien, pueden recibir determinadas modificaciones, su esencia rítmica permanece distinguiéndola de otros géneros específicos.

3.1.1.2 Técnicas para la mano derecha

En la mano derecha se utilizará tres técnicas con los acordes: acorde en bloque, acorde quebrado o desglosado y arpeggios, así como arpeggios a dos manos.

Acorde en bloque

Consiste en tocar todas las notas de un acorde simultáneamente, ya sea en su posición fundamental o en sus inversiones.

Ejemplo musical 66 Técnica acorde en bloque con sus inversiones

C

Posición fundamental Primera inversión Segunda inversión

Acorde quebrado

Consiste en tocar el acorde dividiéndolo en dos partes, lo más usual es tocar dos notas contra una, o dos notas contra dos. Su movimiento puede ser ascendente o descendente, en su posición fundamental o sus inversiones.

Ejemplo musical 67 Técnica acorde desglosado o roto con sus inversiones

Posición fundamental
C

Dos notas contra una descendente Dos notas contra una ascendente Dos notas contra dos descendente Dos notas contra dos ascendente

Primera inversión
C

Dos notas contra una descendente Dos notas contra una descendente Dos notas contra dos descendente Dos notas contra dos ascendente

Segunda inversión
C

Dos notas contra una descendente Dos notas contra una descendente Dos notas contra dos descendente Dos notas contra dos ascendente

Arpeggios

Consiste en tocar de manera consecutiva las notas de un acorde y puede tener tres tipos de movimiento: ascendente, descendente y mixto.

Ejemplo musical 68 Técnica de arpeggios con sus movimientos

C

Arpeggio ascendente Arpeggio descendente Arpeggio mixto

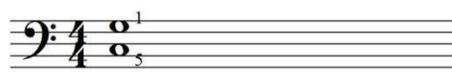
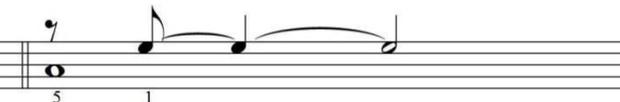
3.1.1.3 Técnicas para la mano izquierda

Para la mano izquierda se utilizará principalmente técnicas como: intervalo de quinta, octavas, y arpeggios con variaciones, que se explicarán a continuación.

Intervalo de quinta

Para dar un soporte armónico con la mano izquierda, se utilizará intervalos de quinta justa, la cual puede ser ejecutada simultáneamente, como melódicamente.

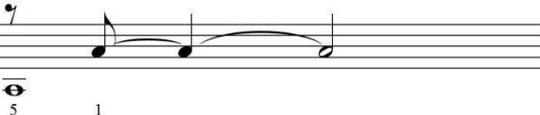
Ejemplo musical 69 Técnica de intervalo de quinta en la mano izquierda

| | |
|--|--|
| <p>Simultáneamente C</p>  | <p>Intervalo melódico (consecutivo)</p>  |
|--|--|

Octavas

Se puede interpretar la fundamental y su octava de manera simultánea o consecutiva.

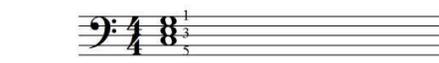
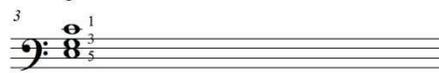
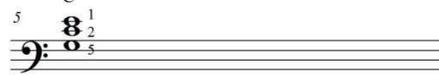
Ejemplo musical 70 Técnica de octavas en la mano izquierda

| | |
|--|---|
| <p>Octavas simultáneamente C</p>  | <p>Octavas de manera consecutiva</p>  |
|--|---|

Intervalos paralelos

Los intervalos paralelos, se basan en las inversiones de los acordes. Consiste en eliminar la nota central de la triada completa de cada una de las inversiones del acorde, resultando en tres tipos de intervalos pertenecientes al acorde que nos servirán como base para la mano izquierda mientras la mano derecha hace alguna improvisación o alguna melodía obligada (Harrison, 1998).

Ejemplo musical 71 Técnica de intervalos paralelos basado en las inversiones

| | |
|---|--|
| <p>Posición principal C</p>  | <p>Intervalo paralelo</p>  |
| <p>C Primera inversión</p>  | <p>Intervalo paralelo</p>  |
| <p>C Segunda nversión</p>  | <p>Intervalo paralelo</p>  |

Intervalo de tercera

Es usual también tocar la fundamental del acorde con su tercera, mayor o menor, dependiendo del tipo de acorde.

Ejemplo musical 72 Técnica de intervalo de tercera para la mano izquierda

| | |
|-------------------|------------------|
| Acorde mayor C | Intervalo de 3ra |
| | |
| C Acorde menor | Intervalo de 3ra |
| | |

Arpeggios

Con la mano izquierda vamos a realizar arpeggios, pero de una manera distinta a los de la mano derecha, realizaremos combinaciones más usuales como:

Fundamental + quinta + octava.

Fundamental + quinta + tercera.

Fundamental- quinta+ octava + tercera.

Fundamental + quinta+ octava+ novena + tercera.

Fundamental + quinta + novena + tercera.

Fundamental + quinta+ octava+ tercera + quinta.

Ejemplo musical 73 Distintas formas de arpeggios para la mano izquierda

C

5 2 1
F 5ta 8va

5 2 1
F 5ta 3ra

5 2 1 2
F 5ta 8va 3ra

4

5 2 1 2 1
F 5ta 8va 9na 3ra

5 2 1 2
F 5ta 9na 3ra

5 2 1 2 1
F 5ta 8va 3ra 5ta

Nota: Todas las técnicas explicadas anteriormente, tanto para mano derecha como para mano izquierda, pueden variar rítmicamente, además las técnicas de mano izquierda, se pueden combinar indistintamente, pero en esta guía didáctica se usarán repetidamente dentro de una progresión, para facilitar su comprensión y ejecución.

3.2 El acompañamiento de la Balada Propuesta

3.2.1 Indicaciones generales para el acompañamiento

En el presente trabajo de investigación, se usarán simbologías y términos para trabajar distintas técnicas musicales, las cuales se detallarán a continuación.

Tabla 6 Terminología de las abreviaciones utilizadas para la propuesta metodológica

| TERMINOLOGÍA | SIGNIFICADO |
|--------------|-------------------------|
| F | Fundamental del acorde. |
| 3ra | Tercera del acorde. |
| 5ta | Quinta del acorde |
| 7ma | Séptima del acorde. |
| 8va | Octava del acorde. |
| 9na | Novena del acorde. |
| Add9 | Novena añadida. |
| Sus2 | Segunda suspendida |
| Sus 4 | Cuarta suspendida. |

3.2.2 Indicaciones para los patrones rítmicos

Ejemplo musical 74 Indicación para la construcción de un patrón rítmico de un acorde por compás

The image shows a piano score for Example 74. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. A diamond symbol 'X' is placed on the treble staff, labeled 'Acorde'. A large blue oval encircles the bass staff, labeled 'Rítmica de la mano izquierda'. The score shows a series of notes in the bass staff corresponding to the rhythm of the chord.

Como se observa en el ejemplo anterior, X representa el acorde que irá situado según el ritmo armónico. En este caso se encuentra el ritmo armónico que presenta un acorde por compás. A partir de la progresión armónica, se utilizará algunas de las técnicas para la mano derecha revisadas anteriormente. Para la mano izquierda, de la misma manera, dependiendo de la armonía, se utilizará arpeggios, acordes quebrados, etc.

Generalmente los acordes se enlazan por continuidad armónica y en algunos patrones en la armonía, a partir de tensiones en los acordes como sus2, sus 4, add9, 7ma, dependiendo de la función tonal que cumplan².

Ejemplo musical 75 Indicación para la construcción de un patrón rítmico de dos acordes por compás

The image shows a piano score for Example 75. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first measure has a diamond symbol 'X1' labeled 'Acorde 1' and a blue oval around the bass staff notes labeled 'Rítmica del acorde 1'. The second measure has a diamond symbol 'X2' labeled 'Acorde 2' and a blue oval around the bass staff notes labeled 'Rítmica del acorde 2'.

En el *Ejemplo Musical 75* X1 representa el primer acorde y X2 el segundo acorde, que funcionan en un ritmo armónico de 2 acordes por compás.

Ejemplo musical 76 Indicación para la construcción de un patrón rítmico de 4 acordes por compás

The image shows a musical score for piano (Pno.) with two staves. The top staff is in treble clef and contains four notes labeled X1, X2, X3, and X4, each with a vertical line indicating its position. Above the staff, four arrows point to these notes, labeled 'Acorde 1', 'Acorde 2', 'Acorde 3', and 'Acorde 4' respectively. The bottom staff is in bass clef and contains four notes, each circled in blue. A horizontal line is drawn below the bass staff, with a downward-pointing arrow and the text 'Bajos de la mano izquierda relacionados con la armonía'.

En el *Ejemplo Musical 76* X1 representa el acorde 1, X2 el acorde 2, X3 el acorde 3 y X4 el acorde 4, que generalmente se encuentra esta distribución de acordes en un ritmo armónico de cuatro acordes por compás. En la mano izquierda se presentan algunas técnicas y combinaciones revisadas anteriormente.

Además, cada ejemplo musical a partir de ahora contará con un audio en mp3, para lo cual se debe acceder mediante el siguiente link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1PbjFoqqX52UaklpBbpJvemel8sY0DVuP?usp=sharing>

Expresiones musicales y articulación

En cuanto a la descripción del uso de dinámicas y de articulación, en la presente propuesta no han sido abordadas puesto que sobre todo están supeditadas a la interpretación de cada cantante, y la presente investigación al constituir una propuesta de acompañamiento no tiene un rol protagónico más que como acompañante. En este sentido, la propuesta insta a sus lectores al desarrollo de una musicalidad que se pueda adaptar a los diferentes solistas que realice el acompañamiento.

Por otro lado, las dinámicas y articulación se encontrarán en dependencia del texto escrito, así como de signos de puntuación como comas, puntos, los cuales darán una mayor forma a la interpretación. Sin embargo, es un campo reservado para los intérpretes en el piano,

quienes podrán abordarlo de una forma más especializada, ya que el objetivo principal de la presente investigación es el desarrollo de una propuesta de patrones rítmicos de acompañamiento y las diferentes opciones que se pueden crear a partir de melodías y ritmos.

Como recomendación, el pianista acompañante deberá manejar las dinámicas siempre a un volumen por debajo de la voz, es decir si el cantante realiza una dinámica fuerte (f), el pianista deberá acompañar con una dinámica en mezzo forte (mf), en cuanto a articulaciones, también el uso de éstas está sujeto al estilo musical y a la composición o arreglos propios de cada tema musical, es decir, dependiendo de una u otra canción el pianista acompañante deberá tocar con staccato, o legato, pero como ya se mencionó este es un tema que no está dentro del presente trabajo de investigación.

3.2.3 Propuestas rítmicas para el acompañamiento de la balada

A partir del contexto previo, se procede al diseño de patrones rítmicos. Para esto, se realizará diseños desde lo más simple hasta los más elaborados, utilizando figuras redondas, blancas, negras, corcheas, semicorcheas y finalmente combinando figuras musicales.

Se inicia con una propuesta de acompañamiento en compas de 4/4, con un ritmo armónico de un acorde por compás y de dos acordes por compás. Los diseños propuestos serán aplicados a los enlaces armónicos revisados previamente a manera de ejercicio. Posteriormente se aplicará a los primeros compases de temas seleccionados previamente y se presentará las bases de acompañamiento para la mano izquierda. Esto permitirá ejecutar temas musicales a manera de “piano solo”, es decir una melodía con la mano derecha y el respectivo acompañamiento con la mano izquierda.

3.2.3.1 Figuración de redondas: Patrones Rítmicos de acompañamiento

Para la elaboración del primer patrón de acompañamiento, denominado “patrón #1”, se utilizará la figura redonda para los acordes de la mano derecha y para la mano izquierda se procederá a partir de las técnicas que revisadas previamente.

Ejemplo musical 77 Patrón de acompañamiento #1 usando redondas en la mano derecha

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part is a single whole note chord, indicated by an 'X' and a diamond symbol. The left hand part is a whole note arpeggio, with notes labeled 'F', '5ta', '8va', '9na', and '3ra'. A bracket underlines the first four notes (F, 5ta, 8va, 9na), and a separate note is labeled '3ra'. The title 'PATRÓN #1' is centered above the staves. The number '59' is written above the treble clef staff.

En este patrón I se tocará un acorde en bloque con la mano derecha adaptándolo según la armonía para lo cual todos los acordes posteriores se enlazarán por continuidad armónica. En la mano izquierda se utilizará un arpeggio con la combinación: Fundamental+ 5ta + 8va + 9na + 3ra, y de la misma manera adaptando el arpeggio a la armonía, teniendo precaución con la novena ya que ésta es una nota disonante para ciertos acordes, según su función tonal.

A continuación, se presenta el *Ejemplo Musical 78* del patrón #1 aplicado a un acorde y posteriormente a un fragmento de una canción.

Aplicación del patrón #1 en un acorde mayor



MP3 Audio 1

Ejemplo musical 78 Aplicación del patrón #1 en un acorde mayor

The musical notation shows a piano (Pno.) score. The right hand (treble clef) plays a C major chord with fingering 1-2-3-4-5. The left hand (bass clef) plays an arpeggiated pattern with notes F, 5ta, 8va, 9na, and 3ra, with fingerings 5, 2, 1, 2, 1 respectively.

En el ejemplo anterior, se interpreta el acorde indicado en el cifrado, como se encuentra en este caso el acorde Do mayor con la técnica acorde en bloque aprendida previamente, tomando en consideración que el acorde tiene función tonal de tónica "I" en el tono de Do Mayor, o como III grado en el tono de La menor, esto influirá en lo que se realice con la mano izquierda.

En la mano izquierda se interpreta un arpeggio con la combinación: F+ 5ta+ 8va+ 9na+3ra. En este caso la novena es compatible con la función del acorde tanto en modo mayor como en modo menor, por lo que es utilizada en esta combinación.

Aplicación del patrón #1 en un acorde menor



Ejemplo musical 79 Aplicación del patrón #1 en un acorde menor

3 Em

Pno.

Nota a evitar

F 5ta 8va 9na 3ra

En este caso en el cifrado tenemos un acorde de Em, considerando que tiene función tonal de iii grado en una tonalidad de Do mayor, la nota fa que sería su novena ya no es una tensión disponible, es decir sería una nota a evitar para la función tonal de este acorde, por lo que para solucionar esta disonancia y mantener el patrón simplemente cambiamos las dos últimas notas del arpeggio, resultando así otra combinación del arpeggio para mano izquierda revisada anteriormente, la cual sería: F+ 5ta+ 8va+ 3ra + 5ta.



Ejemplo musical 80 Solución del patrón #1 en un acorde menor

4 Em

Pno.

F 5ta 8va 3ra 5ta

Variaciones del Patrón #1

Una variación del patrón #1 que se propondrá a continuación, consiste en cambiar la figuración de la mano izquierda a corcheas y la combinación de los intervalos que conforman el arpeggio.

Ejemplo musical 81 Variación del patrón #1

PATRÓN #1 VARIACIÓN

Piano

: F 5ta 8va 5ta 3ra 5ta F 5ta

En la mano derecha mantenemos la técnica acorde en bloque y en la mano izquierda utilizamos un arpeggio con la combinación: F + 5ta + 8va+ 5ta+ 3ra+ 5ta + F+ 5ta en figuración de corcheas. A continuación, la aplicación de la variación del patrón #1 en un acorde mayor, considerándolo como acorde de I grado en la tonalidad Do mayor o III grado en tonalidad de la menor.



MP3 Audio 4

Ejemplo musical 82 Aplicación de la variación del patrón #1 en un acorde mayor

C

Pno.

5 2 1 2 1 2 1 2
F 5ta 8va 5ta 3ra 5ta 8va 5ta

Otra variante muy útil en la mano izquierda consiste en añadir la 9na al arpeggio resultando en la combinación: F+ 5ta+3ra+5ta +9na+5ta +8va+5ta.



Ejemplo musical 83 Variación en la mano izquierda del patrón #1

3.2.3.1.1 Patrón# 1: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones

La aplicación del patrón #1 será solo posible cuando el tema o sección tenga un ritmo armónico de 1 acorde por compás, los enlaces armónicos se adaptarán fácilmente siguiendo todas las recomendaciones indicadas en la presente guía didáctica. Vamos a escoger un enlace armónico en modo mayor y modo menor para la aplicación del patrón #1.

Aplicación del patrón #1 a un enlace I- vi- ii- V- I (modo mayor)



Ejemplo musical 84 Aplicación del patrón #1 a una progresión armónica en modo mayor

Es importante mencionar que en muchos temas musicales el cifrado generalmente nos indicará los acordes en su estructura básica, pero basándonos en la tabla tensiones y notas

a evitar en modo mayor, podremos cambiar el color de los acordes según su función tonal, haciendo uso de los acordes añadidos, suspendidos y séptimas.

Haciendo un análisis en el ejemplo anterior, el acorde C ha sido transformado en un acorde Cadd9, el acorde Am en un Am7, el acorde Dm en un Dm7, el acorde G en un Gsus4 que en el cifrado no está indicado de esa manera, pero el pianista tiene la opción de hacer uso de los acordes en su estructura básica o transformarlos haciendo uso de las tensiones indicadas.

Además, en los acordes de séptima se ha escogido la estructura de 3 notas eliminando la fundamental del acorde, como aprendimos la estructura de los acordes de séptima.

Aplicación del patrón #1 a un enlace i- VI- III- VI- i (modo menor)



Ejemplo musical 85 Aplicación del patrón #1 a una progresión armónica en modo menor

En el ejemplo anterior, se ha aplicado el patrón #1 a una progresión i- VI- III- VII- i en la tonalidad de re menor, en este caso el cifrado tiene las indicaciones de las tensiones que tendrán que llevar cada uno de los acordes, siguiendo el proceso de construcción del diseño rítmico del patrón #1 sobre esta progresión, tenemos como resultado el ejercicio propuesto.

3.2.3.1.2 Patrón #1: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción

Ahora aplicaremos el patrón #1 en los primeros compases del tema “No veo la hora” del cantautor argentino Noel Schajris. Primero revisaremos un fragmento del tema con la línea melódica y el cifrado, para luego aplicar el patrón #1 y acompañar con el piano. Es importante mencionar que para la aplicación del patrón rítmico #1, el tema o fragmento

deberá tener un ritmo armónico de 1 acorde por compás, de lo contrario el patrón# 1 no se podrá adaptar, más adelante se propondrán patrones de acompañamiento que se adapten a otro tipo de ritmo armónico.



Ejemplo musical 86 Fragmento del tema "No veo la Hora" del cantautor Noel Schajris

NO VEO LA HORA
Balada D Noel Schajris

9 A

No ve o la ho__ ra de col gar mi sa coen tu ro pe ro_____ no

12 E A

ve o la ho__ ra de can tar tehas ta dor mir E no

14 F#m C#m7 Bm7 E

ve o la ho__ ra dea rru llar to dos tus __sue ños__ y me des __ ve lo__ pen san doen ti no

Aplicación del patrón #1



MP3 Audio 9

Ejemplo musical 87 Aplicación del patrón #1 al fragmento del tema "No veo la hora"

NO VEO LA HORA

Balada

Noel Schajris

Music score for "No veo la hora" (Balada) by Noel Schajris. The score is in 4/4 time and G major. It includes a voice line and piano accompaniment with guitar-style fingering and chord diagrams.

Chords: A, D, E, A, F#m, C#m, Bm7, E

Lyrics:
 No ve o la ho__ ra de col gar mi sa coen tu ro pe ro_____ no
 ve o la ho ra de can tar te has ta dor mir no ve o la ho ra de ar ru llar to dos tu s ___ sue ños ___ y me des
 ___ ve lo ___ pen san do en ti no

Fingering:
 Voice: 5 2 1 2 1 5 2 1 2 1 2 1 2
 Pno. (first system): 5 2 1 2 1 2 1 2 5 2 1 2 1 2 5 2 1 2 1 2
 Pno. (second system): 5 2 1 2 1 2 1 2 5 2 1 2 1 5 4 2 1 5 2 1 2 1



Ejemplo musical 91 Base para mano izquierda usando intervalos de 3ra

C C_m

Intervalo de tercera del acorde mayor Intervalo de tercera del acorde menor

Por último, podemos tocar la triada completa, enlazando los siguientes acordes por continuidad armónica, podemos tocar el acorde en bloque o de forma arpegiada.



Ejemplo musical 92 Base para mano izquierda usando la triada en bloque o arpegiada

5

triada en bloque triada arpegiada

Importante: Al tocar triadas cerradas en un registro muy grave, se pierde la calidad del sonido, por lo que debemos evitar sobrepasar la siguiente tesitura, que es donde mejor sonarán los acordes.

Ejemplo musical 93 Rango de mejor sonoridad para los acordes



3.2.3.2.1 Ejercicios de aplicación

Ahora veremos la aplicación de la base de acompañamiento para mano izquierda en redondas, para lo cual crearemos una melodía sencilla con su respectivo cifrado con un ritmo armónico de 1 acorde por compás.



Ejemplo musical 94 Ejercicio melódico para la aplicación de las bases para mano izquierda

EJERCICIO MELÓDICO

Ahora aplicaremos cada una de las bases para mano izquierda con figuración de redonda para entender la sonoridad de cada una, a manera de ejercicio práctico.

Aplicando solo la fundamental:



Ejemplo musical 95 Aplicación de la fundamental en la mano izquierda

Aplicando la fundamental en octavas



Ejemplo musical 96 Aplicación de la fundamental en octavas en la mano izquierda

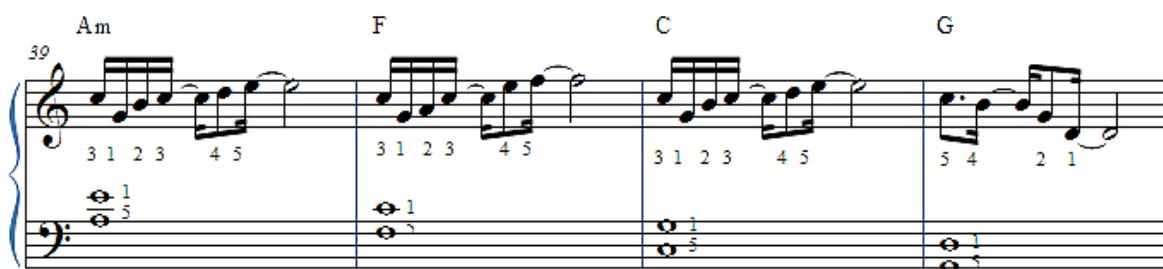


Musical score for Example 96, showing the application of the fundamental in octaves in the left hand. The score is in 4/4 time and consists of four measures, each with a different chord: Am, F, C, and G. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays the fundamental of each chord in octaves, with the first octave (1 and 5) in the bass clef and the second octave (3 and 1) in the treble clef. Fingering is indicated by numbers 1-5.

Aplicando la fundamental + 5ta



Ejemplo musical 97 Aplicación del intervalo armónico de 5ta en la mano izquierda



Musical score for Example 97, showing the application of the harmonic interval of a fifth in the left hand. The score is in 4/4 time and consists of four measures, each with a different chord: Am, F, C, and G. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays the fundamental and the fifth of each chord in octaves, with the first octave (1 and 5) in the bass clef and the second octave (3 and 1) in the treble clef. Fingering is indicated by numbers 1-5.

Aplicando la fundamental + 5ta + 8va



Ejemplo musical 98 Aplicación de la fundamental, 5ta y 8va en la mano izquierda



Musical score for Example 98, showing the application of the fundamental, 5th, and 8th notes in the left hand. The score is in 4/4 time and features four measures with chords Am, F, C, and G. The right hand plays a melody with fingerings 3 1 2 3 and 4 5. The left hand plays a bass line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 5, 4, 2, 1. The bass line consists of the notes G2, C3, F2, C3, G2 for Am; C3, F2, C3, G2 for F; F2, C3, F2, C3 for C; and G2, C3, F2, C3 for G.

Aplicando los intervallos paralelos



Ejemplo musical 99 Aplicación de intervallos paralelos en la mano izquierda



Musical score for Example 99, showing the application of parallel intervals in the left hand. The score is in 4/4 time and features four measures with chords Am, F, C, and G. The right hand plays a melody with fingerings 3 1 2 3 and 4 5. The left hand plays a bass line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 5, 4, 2, 1. The bass line consists of the notes G2, C3, F2, C3, G2 for Am; C3, F2, C3, G2 for F; F2, C3, F2, C3 for C; and G2, C3, F2, C3 for G.

Aplicando la fundamental + 79



Ejemplo musical 100 Aplicación de intervalos de 3ra en la mano izquierda

Pno.

88

Am F C G

3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 5 4 2 1

1 3 1 3 1 3 1 3

Detailed description: This musical score is for piano. It consists of four measures. The first three measures are for chords Am, F, and C, each with a treble clef staff containing a sixteenth-note arpeggiated pattern (3 1 2 3 4 5) and a bass clef staff containing a triad (1 3). The fourth measure is for chord G, with a treble clef staff containing a sixteenth-note arpeggiated pattern (5 4 2 1) and a bass clef staff containing a triad (1 3).

Aplicando la triada en forma de bloque



Ejemplo musical 101 Aplicación de la triada en la mano izquierda

47

Am F C G

3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 5 4 2 1

1 3 1 3 1 3 1 3

Detailed description: This musical score is for piano. It consists of four measures. The first three measures are for chords Am, F, and C, each with a treble clef staff containing a sixteenth-note arpeggiated pattern (3 1 2 3 4 5) and a bass clef staff containing a triad (1 3). The fourth measure is for chord G, with a treble clef staff containing a sixteenth-note arpeggiated pattern (5 4 2 1) and a bass clef staff containing a triad (1 3).

Aplicando la triada en forma arpegiada



Ejemplo musical 102 Aplicación de la triada arpegiada en la mano izquierda

Musical score for Example 102. It shows four measures of music for piano (Pno.). The chords are Am, F, C, and G. The left hand plays arpeggiated triads. Fingerings are indicated: Am (3 1 2 3, 4 5), F (3 1 2 3, 4 5), C (3 1 2 3, 4 5), and G (5 4, 2 1). The right hand has a melodic line.

Combinando el intervalo de quinta con intervalos paralelos e intervalos de tercera.

Es común combinar estas tres técnicas para mejorar la sonoridad de nuestra base de la mano izquierda.



Ejemplo musical 103 Aplicación de la combinación de diferentes técnicas en la mano izquierda

Musical score for Example 103. It shows four measures of music for piano (Pno.). The chords are Am, F, C, and G. The left hand uses a combination of techniques: Am (3 1 2 3, 4 5), F (3 1 2 3, 4 5), C (3 1 2 3, 4 5), and G (5 4, 2 1). The right hand has a melodic line.

Importante: De la misma manera se pueden realizar combinaciones de las distintas técnicas de la mano izquierda, explorando cuáles son las sonoridades que sirvan mejor para el acompañamiento de la línea melódica o nuestra improvisación.

3.2.3.3 Figuración de Blancas: Patrones Rítmicos de acompañamiento

Vamos a construir ahora un patrón rítmico en el que la mano derecha tocaremos el acorde con figuras blancas y la mano izquierda realizaremos algunas variaciones de arpeggios,

dependiendo del ritmo armónico. Es importante mencionar que las figuras blancas se adaptarán a un tema o fragmento que tenga un ritmo armónico de un acorde por compás y también a un ritmo armónico de dos acordes por compás.

Primero construiremos un patrón rítmico con figuras blancas para un ritmo armónico de un acorde por compás.

Ejemplo musical 104 Patrón de acompañamiento #2 usando blancas en la mano derecha

PATRÓN #2

Ahora aplicaremos el patrón #2 en un acorde mayor tomando como contexto un ritmo armónico de un acorde por compás y se detallará las técnicas utilizadas para su construcción.



Ejemplo musical 105 Aplicación del patrón #2 en un acorde mayor

Como podemos observar, en el cifrado está indicado el acorde Do mayor entonces tocamos con la mano derecha el acorde en bloque con una duración de una blanca, que ocupa los

dos primeros tiempos del compás y ya que estamos en un ritmo armónico de un acorde por compás, lo volvemos a repetir en los tiempos 3 y 4 para completar el compás.

En la mano izquierda se ha arpegiado el acorde utilizando la combinación: F + 5ta + 8va en figuras corcheas y negras, complementando de esta manera a la mano derecha.

Ahora aplicaremos el patrón #2 en un acorde menor.



Ejemplo musical 106 Aplicación del patrón #2 en un acorde menor

En el cifrado tenemos un acorde Am7, entonces con la mano derecha tocamos el acorde con tres notas en la mano derecha como eliminando la fundamental como se revisó en la estructura del acorde menor 7 y lo tocamos en bloque y en la mano izquierda arpegiamos el acorde con la combinación: F + 5ta + 8va de la misma manera que el acorde mayor.

3.2.3.3.1 Patrón #2: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones

La aplicación del patrón #2 será posible cuando el tema o sección tenga un ritmo armónico de 1 acorde por compás y también cuando sea de 2 acordes por compás. Los enlaces armónicos se adaptarán fácilmente siguiendo todas las recomendaciones indicadas en la presente propuesta metodológica.

Vamos a escoger un enlace armónico en modo mayor y modo menor para la aplicación del patrón #1.

Aplicación del patrón #2 a un enlace I- V- vi- IV- I (modo mayor- 1 acorde por compás)



MP3 Audio 27

Ejemplo musical 107 Aplicación del patrón #2 a una progresión armónica en modo mayor de un acorde por compás

79

C G Am F C

Pno.

5 2 1 1 5 2 1 1 5 2 1 1 5 2 1 1 5

Aplicación del patrón #2 a un enlace i- VI- III- VII- i (modo menor- 1 acorde por compás)



MP3 Audio 28

Ejemplo musical 108 Aplicación del patrón #2 a una progresión armónica en modo menor de un acorde por compás

Dm C B \flat A Dm

Piano

5 2 1 1 5 2 1 1 5 2 1 1 5 2 1 1 5

Ahora vamos a adaptar el patrón #2 considerando que tenemos un ritmo armónico de 2 acordes por compás.

Ejemplo musical 109 Patrón #2 adaptado a 2 acordes por compás

PATRÓN #2 (Dos acordes por compás)

Pno.

58 X1 X2

F 5ta 3ra F 5ta 3ra

Vamos a aplicar el patrón #2 a los siguientes acordes:



Ejemplo musical 110 Aplicación del patrón #2 a dos acordes por compás

Pno.

60 Am7 F sus2

F 5ta 3ra F 5ta 3ra

Como podemos observar tenemos dos acordes en un solo compás, por lo que en los dos primeros tiempos ubicamos el acorde Am7 y en los tiempos tres y cuatro el acorde F sus2 en figuras blancas y utilizando acordes en bloque y en la mano izquierda arpegiamos el acorde combinando la F + 5ta + 3ra en figuras corcheas y negra respectivamente para cada acorde.

Vamos a realizar algunas variaciones en la mano izquierda, principalmente podremos cambiar la figuración y las combinaciones de los arpegios como se verá a continuación:



Ejemplo musical 111 Variación en la mano izquierda del patrón #2

PATRÓN #2 VARIACIÓN

Am7
F sus2

5 3
5 4 1

5 2 1 2
5 2 1 2

F 5ta 3ra 5ta
F 5ta 3ra 5ta

Esta variación consiste en cambiar la figuración de la mano izquierda a corcheas manteniendo la combinación: F + 5ta + 3ra y cambiando el dibujo melódico.



Ejemplo musical 112 Variación en la mano izquierda del patrón #2

PATRÓN #2 VARIACIÓN

Am7
F sus2

5 3
5 4 1

5 2 1 2
5 2 1 2

F 5ta 9na 3ra
F 5ta 9na 3ra

En el ejemplo anterior hemos cambiado la combinación del arpeggio F + 5ta + 9na + 3ra, manteniendo la figuración en corcheas.



Audio 32

Ejemplo musical 113 Variación del patrón #2

PATRÓN #2 VARIACIÓN

60

Am7

F sus2

Pno.

F+ 5ta + 8va

Otra variante podemos realizarla arpegiando el acorde a dos manos, en la mano izquierda hemos cambiado la combinación de las notas F + 5ta + 8va.

Aplicación del patrón #2 a un enlace I- V- vi- IV- I (modo mayor- 2 acordes por compás)



Audio 33

Ejemplo musical 114 Aplicación del patrón #2 a una progresión armónica en modo mayor de un acorde por compás

C G Am F C G Am F C

Piano

5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5

Patrón # 2 Aplicación a un enlace i- iv- VII- III- VI- iim7b5- V- i (modo menor 2 acordes por compás)



Ejemplo musical 115 Aplicación del patrón #2 en una progresión armónica en modo menor de dos acordes por compás

Piano

Em Am D G C F#m7b5 B Em

5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5

Aplicación del patrón #2 en un tema con un ritmo armónico de 1 acorde por compás

A continuación, veremos la línea melódica con su respectivo cifrado del fragmento del tema “Entra en mi vida” de la agrupación Sin bandera. El fragmento escogido, tiene un ritmo armónico de un acorde por compás y está compuesto en la tonalidad de Do mayor, donde realizaremos la aplicación del patrón #2.



MP3 Audio 35

Ejemplo musical 116 Fragmento del tema musical "Entra en mi vida" de la agrupación musical Sin bandera

2 ENTRA EN MI VIDA Sin bandera

C F C

19

Bue nas no ches mu cho gus to e ras u na chi ca má as des pues de cin co mi nu tos yae ras
 Es tos dí as a tu la do meen se ña ron queen ver da ad nohay tiem po de ter mi na do pa ra

F Dm7 Em7

22

al guien es pe cial sin ha blar me sin to car me al go den tro seen cen dió
 co men zar aa mar sien to al go tan pro fun do que no tie neex pli ca ción

Dm G Dm G

25

1. 2.

entus o jos se hací a tar de y me ol ví da ba del re loj nohay ra zon ni ló gi ca en mi có ra zón entra en mi vi

C Am7

29

da tea bro la puer ta.....

3.2.3.3.2 Patrón #2: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al fragmento de una canción.



MP3 Audio 36

Ejemplo musical 117 Aplicación del patrón #2 en el fragmento del tema "entra en mi vida"

2

ENTRA EN MI VIDA

Sin bandera

Chords: Cadd9, F sus2, Cadd9, F, Dm7, Em7, Dm 1., G, Dm 2., G, C

11 Bue nas no ches mu cho gus to e ras u na chi ca má as des pues de cin co mi nu tos yae ras
 Es tos dí as a tu la do meen se ña ron queen ver da ad nohay tiem po de ter mi na do pa ra

14 al guien es pe cial sin hablar me sin to car me al go den tro seen cen dió entus o jos se ha ci ar de y me ol vi
 co men zar aa mar sien to al go tan pro fun do que ño tie ne ex pli ca ción

18 da ba del re loj nohay ra zon ni ló gi ca en mi có ra zón en tra en mi vi da

Pno.

Para el acompañamiento del fragmento escogido del tema, podemos observar que los acordes sencillos, se han rearmonizado con tensiones compatibles a cada acorde según su función tonal, luego se ha aplicado el patrón #2 de acompañamiento propuesto en los ejercicios anteriores, teniendo en consideración que el ritmo armónico es de 1 acorde por compás.

Aplicación del patrón #2 en un tema con un ritmo armónico de 2 acordes por compás

Ahora aplicaremos el patrón #2 en un fragmento del tema Hasta mi final, popularizada por el cantante IL Divo, este fragmento tiene un ritmo armónico de 2 acordes por compás y está compuesto en tonalidad de La Mayor. Primero revisaremos la melodía principal con el cifrado correspondiente y posteriormente aplicaremos el patrón #2, con su adaptación para un ritmo armónico de 2 acordes por compás.



MP3 Audio 37

Ejemplo musical 118 Fragmento del tema "Hasta mi final" del artista IL Divo

HASTA MI FINAL

Balada

IL Divo

F#m D A E F#m D

Voice

Hoy te pro me to a mor e ter no ser pa ra siem pre tu yo en el

E C#m F#m D A E A E A

4

bien yen el mal hoy te de mues tro cuan to te quie ro a man do te has ta mi fi nal

Aplicación del patrón #2



Ejemplo musical 119 Aplicación del patrón #2 al fragmento del tema "Hasta mi final"

HASTA MI FINAL

IL Divo

F#m D A E F#m D

Voice

Hoy te pro me to ___ a mor e ter no ___ ser pa ra siem pre ___ tu yoen el

Piano

Esus4 C#m F#m D A E A/C# E A

4

bien yen el mal hoy te de mues tro ___ cuan to te quie ro ___ a man do te has ta mi fi nal

Pno.

1 2 3 4 5 2 1 3 4 5 2 1 1 3 4 5 3 1 1 5 1 4 4 1

3.2.3.4 Figuración de Blancas: Bases de acompañamiento para mano izquierda

Para realizar una base de acompañamiento para la mano izquierda, seguiremos las mismas técnicas, explicadas en las bases para mano izquierda con figuración de redondas, lo único que cambiaremos será la figuración en blancas, las técnicas que usaremos serán: fundamental, fundamental + octava, intervalo de quinta, fundamental + quinta + octava, intervalos paralelos, intervalo de tercera y la triada.

3.2.3.4.1 Ejercicios de aplicación

Ahora veremos la aplicación de la base de acompañamiento para mano izquierda en figuras blancas, para lo cual tomaremos los primeros compases de la canción See you again con su respectivo cifrado, teniendo en cuenta que esta canción tiene un ritmo armónico de dos acordes por compás.



Ejemplo musical 120 Fragmento del tema "see you again" del artista Charlie Puth

SEE YOU AGAIN

Words & music by Justin Franks, Cameron Thomas, Charlie Puth & Andrew Cedar

37 Gm Bb Eb Bb F Gm Bb Eb Bb

35 Gm Bb Eb Bb Gm Bb Eb Bb It's been a

long day — with out you my friend and I'll tell you all a bout it when I see you a gain we've come a

39 Gm Bb Eb Bb Gm Bb Eb Bb Eb Bb

long way from where we be gan oh I'll tell you all a bout it when I see you a gain when I see you a gain

Ahora aplicaremos cada una de las bases para mano izquierda con figuras blancas en el tema presentado.

Aplicando solo la fundamental



MP3 Audio 40

Ejemplo musical 121 Aplicación de la fundamental en la mano izquierda del tema "see you again"

SEE YOU AGAIN

Words & music by Justin Franks, Cameron Thomas, Charlie Puth & Andrew Cedar

Gm B♭ E♭ B♭ F Gm B♭ E♭ B♭

Piano

14 3 4 5 2 1 4

3 5 4 3 3

It's been a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭

Pno.

5 2 3 3 2 4 1 3 3

long day _ with out you my friend and I'll tell you all a bout it when I see you a gain we've come a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭ E♭ B♭

Pno.

9 1 3 4 5

long way from where we be gan oh I'll tell you all a bout it when I see you a gainwhen I see you a gain

Aplicando la fundamental en octavas



Ejemplo musical 122 Aplicación de la fundamental en octavas en la mano izquierda del tema "see you again"

SEE YOU AGAIN

Words & music by Justin Franks, Cameron Thomas, Charlie Puth & Andrew Cedar

Gm B♭ E♭ B♭ F Gm B♭ E♭ B♭

Piano

14 3 4 5 2 1 4

It's been a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭

Pno.

5 2 3 3 2 4 1 3 3

long day— with out you my friend and I'll tell you all a bout it when I see you a gain we've come a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭ E♭ B♭

Pno.

9 1 3 4 5

long way from where we be gan oh I'll tell you all a bout it when I see you a gainwhen I see you a gain

Aplicando el intervalo de 5ta



Ejemplo musical 123 Aplicación del intervalo de 5ta en la mano izquierda del tema "see you again"

SEE YOU AGAIN

Words & music by Justin Franks, Cameron Thomas, Charlie Puth & Andrew Cedar

Gm B♭ E♭ B♭ F Gm B♭ E♭ B♭

Piano

1 4 3 4 5 2 1 4

It's been a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭

5 long day with out you my friend and I'll tell you all a bout it when I see you a gain we've come a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭ E♭ B♭

9 long way from where we be gan oh I'll tell you all a bout it when I see you a gainwhen I see you a gain

Aplicando la fundamental + 5ta + 8va



MP3 Audio 43

Ejemplo musical 124 Aplicación de la fundamental, 5ta y 8va en la mano izquierda del tema "see you again"

SEE YOU AGAIN

Words & music by Justin Franks, Cameron Thomas, Charlie Puth & Andrew Cedar

Piano

Gm B♭ E♭ B♭ F Gm B♭ E♭ B♭

1 4 3 4 5 2 1 4

It's been a

Pno.

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭

5 2 3 3 2 4 1 3 3

long day— with out you my friend and I'll tell you all a bout it when I see you a gain we've come a

Pno.

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭ E♭ B♭

9 1 3 4 5

long way from where we be gan oh I'll tell you all a bout it when I see you a gainwhen I see you a gain

Aplicando el intervalo de 3ra



Ejemplo musical 125 Aplicación del intervalo de 3ra en la mano izquierda del tema "see you again"

SEE YOU AGAIN

Words & music by Justin Franks, Cameron Thomas, Charlie Puth & Andrew Cedar

Gm B♭ E♭ B♭ F Gm B♭ E♭ B♭

Piano

14 3 4 5 2 1 4

It's been a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭

5

Pno.

long day — with out you my friend and I'll tell you all a bout it when I see you a gain we've come a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭ E♭ B♭

9

Pno.

long way from where we be gan oh I'll tell you all a bout it when I see you a gainwhen I see you a gain

Aplicando la triada



MP3 Audio 45

Ejemplo musical 126 Aplicación de la triada en la mano izquierda del tema "see you again"

SEE YOU AGAIN

Words & music by Justin Franks, Cameron Thomas, Charlie Puth & Andrew Cedar

Gm Bb Eb Bb F Gm Bb Eb Bb

Piano

1 4 3 4 5 2 1 4

It's been a

Gm Bb Eb Bb Gm Bb Eb Bb

Pno.

5 2 3 3 2 4 1 3 3

long day — with out you my friend and I'll tell you all a bout it when I see you a gain we've come a

Gm Bb Eb Bb Gm Bb Eb Bb Eb Bb

Pno.

9 1 3 4 5

long way from where we be gan oh I'll tell you all a bout it when I see you a gain when I see you a gain

Aplicando la triada arpegiada



Ejemplo musical 127 Aplicación de la triada arpegiada en la mano izquierda del tema "see you again"

SEE YOU AGAIN

Words & music by Justin Franks, Cameron Thomas, Charlie Puth & Andrew Cedar

Gm B♭ E♭ B♭ F Gm B♭ E♭ B♭

Piano

14 3 4 5 2 1 4

It's been a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭

Pno.

5 2 3 3 2 4 1 3 3

long day — with out you my friend and I'll tell you all a bout it when I see you a gain we've come a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭ E♭ B♭

Pno.

9 1 3 4 5

long way from where we be gan oh I'll tell you all a bout it when I see you a gainwhen I see you a gain

Aplicando la combinación de intervalo de 5ta, intervalos paralelos e intervalos de 3ra.



Ejemplo musical 128 Aplicación de una combinación de técnicas de mano izquierda en el tema "see you again"

SEE YOU AGAIN

Words & music by Justin Franks, Cameron Thomas, Charlie Puth & Andrew Cedar

Gm B♭ E♭ B♭ F Gm B♭ E♭ B♭

Piano

1 4 3 4 5 2 1 4

It's been a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭

Pno.

5 2 3 3 2 4 1 3 3

long day_ with out you my friend and I'll tell you all a bout it when I see you a gain we've come a

Gm B♭ E♭ B♭ Gm B♭ E♭ B♭ E♭ B♭

Pno.

9 1 3 4 5

long way from where we be gan oh I'll tell you all a bout it when I see you a gainwhen I see you a gain

3.2.3.5 Figuración de negras: Propuesta de acompañamiento

Ejercicios de Acompañamiento

Ahora diseñaremos patrones de acompañamiento utilizando figuras negras en la mano derecha, y en la mano izquierda utilizaremos las técnicas de mano izquierda que se revisaron anteriormente. Tomaremos en consideración que estamos en un compás de 4/4 con un ritmo armónico de 1 acorde por compás y de dos acordes por compás, para lo cual realizaremos las variaciones necesarias.

Ejemplo musical 129 Patrón de acompañamiento #3 usando negras en la mano derecha

PATRÓN #3 (un acorde por compás)



The musical notation shows a 4/4 time signature. The right hand (treble clef) plays a chord labeled 'X' in four quarter notes. The left hand (bass clef) plays a bass line with notes F (quarter), 5ta (quarter), and 8va (half).

Para el diseño del patrón #3, considerando que tenemos un ritmo armónico de un acorde por compás, lo que hacemos es tocar con la mano derecha el acorde X, en figuras negras, y la mano izquierda realiza el bajo utilizando la fundamental, la 5ta y la 8va del acorde con la figuración: negra con punto, corchea y una blanca, respectivamente.

Aplicación del patrón #3 en un acorde mayor



Ejemplo musical 130 Aplicación del patrón #3 en un acorde mayor

C

F 5ta 8va

La aplicación de este patrón se lo puede realizar a cualquier tipo de acorde, mayor, menor, 7ma, etc. Debido a que en la combinación de intervalos en la mano izquierda no hacemos uso de ninguna tensión, entonces no habrá problemas de disonancia.

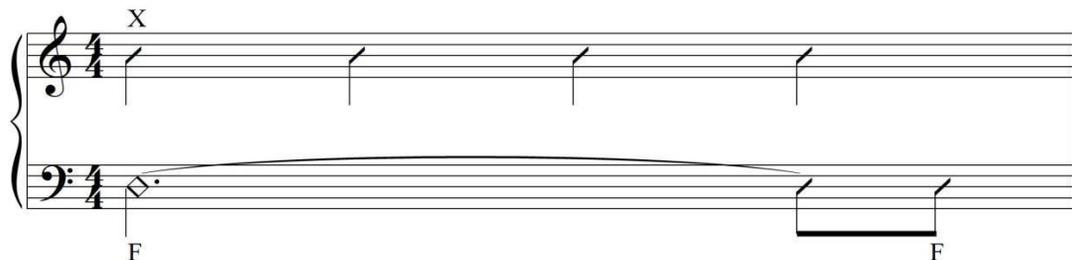
En este ejemplo tenemos en el cifrado el acorde C, por lo que tocamos dicho acorde en figuración de negras y la mano izquierda toca la combinación de intervalos: Fundamental, 5ta y 8va, en las figuras indicadas anteriormente.

Variaciones del Patrón #3

Ahora realizaremos algunas variaciones en la mano izquierda, pero manteniéndonos en el contexto de un ritmo armónico de un acorde por compás.

Ejemplo musical 131 Variación de la mano izquierda en el patrón #3

PATRÓN #3 (variación un acorde por compás)

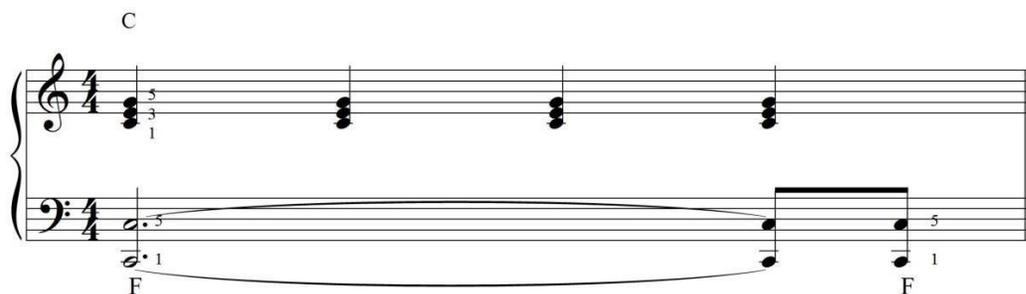


En esta variación lo que hacemos es cambiar la figuración de la mano izquierda, ahora usaremos una figura blanca con punto, ligada a una corchea, seguido de otra corchea sin ligadura, usaremos solo la fundamental del acorde.



MP3 Audio 49

Ejemplo musical 132 Aplicación de la variación del patrón #3 en un acorde mayor



La mano derecha mantiene la figuración en negras con el acorde indicado en el cifrado, mientras en la mano izquierda tocamos la fundamental del acorde con una figuración de blanca con punto y para obtener una mejor sonoridad, se le ha añadido la octava, ejecutándola simultáneamente, mantenemos ligado con la primera corchea del cuarto tiempo y volvemos a ejecutar en la última corchea del cuarto tiempo.

Ejemplo musical 135 Variación del patrón #3

PATRÓN #3 (variación un acorde por compás)

En esta última variación, en la mano izquierda tocamos las dos corcheas del primer tiempo, y alternamos entre silencios de corchea y corchea en los tiempos 2, 3 y 4, y tenemos como resultado un acompañamiento que se complementa entre las dos manos, dando un efecto de acorde quebrado.



Ejemplo musical 136 Aplicación de la variación del patrón #3 en un acorde mayor

Para la aplicación de esta variación, mantenemos la figuración de negras en la mano derecha, tocando el acorde indicado en el cifrado, mientras en la mano izquierda tocamos la fundamental del acorde y luego la 8va, de manera que se alterna el acorde y el bajo en los tiempos 2, 3 y 4 del compás.

Adaptación del patrón #3 a un ritmo armónico de 2 acordes por compás

Ejemplo musical 137 Adaptación del patrón #3 a dos acordes por compás

PATRÓN #3 (dos acordes por compás)

F (X1) F (X1) F (X2)

Para adaptar el patrón #3 a un ritmo armónico de 2 acordes por compás, recordemos que X1 representa el cifrado del primer acorde y X2 del segundo acorde que pudiera estar indicado en el cifrado, por lo que el primer acorde lo tenemos que tocar en las dos primeras negras del primer y segundo tiempo y el segundo acorde en las negras del tercer y cuarto tiempo del compás. En la mano izquierda, F (X1) nos indica que usaremos la fundamental del primer acorde y F (X2), significa que usaremos la fundamental del segundo acorde.



Ejemplo musical 138 Aplicación de la adaptación del patrón #3 a dos acordes por compás

C Am

F (X1) F (X2)

La aplicación del patrón#3 la podremos realizar de la misma manera, ya sea en acordes mayores y menores. En el ejemplo anterior, en el cifrado tenemos los acordes C y Am, el primer acorde ocupará los dos primeros tiempos y el segundo acorde los tiempos restantes. En la mano izquierda tocamos la fundamental con figuración de negra con punto, seguido de una corchea, con respecto al primer acorde, y en el cambio de acorde, en el tercer tiempo

tocamos la fundamental del segundo acorde en figuración de blanca, podemos reforzar con la 8va, para tener un sonido más consistente.

Ejemplo musical 139 variación del patrón #3

PATRÓN #3 (variación dos acordes por compás)

Para esta variación, se ha cambiado la figuración de la mano izquierda, utilizando corcheas en los tiempos 1, 2, correspondientes a la ubicación del primer acorde, para lo cual utilizamos un arpeggio con la combinación: F + 5ta + 8va + 3ra y en los tiempos 3 y 4, correspondientes a la ubicación del segundo acorde, utilizamos la combinación: F + 5ta + 3ra, con figuración de dos corcheas y una negra respectivamente.



Ejemplo musical 140 Aplicación del patrón #3 a dos acordes por compás

Para la aplicación de esta variación, tocaremos los acordes indicados en el cifrado, en este caso tenemos los acordes C y Am, en figuras negras, el acorde C se tocará en los tiempos 1 y 2 y el acorde Am, en los tiempos 3 y 4. En la mano izquierda tocamos los arpeggios con las combinaciones indicadas anteriormente, respectivamente al primer y segundo acorde.

Ejemplo musical 141 Variación de la mano izquierda del patrón #3

PATRÓN #3 (variación dos acordes por compás)

En esta variación, mantenemos las mismas indicaciones en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda acompañamos con corcheas, utilizando la fundamental del primer y segundo acorde respectivamente.



Ejemplo musical 142 Aplicación de la variación del patrón #3 en dos acordes por compás

Se ha aplicado esta variación del patrón #3 a los acordes indicados en el cifrado; C y Am, el primer acorde se toca en los tiempos 1,2 y el segundo acorde en los tiempos 3,4. En la mano izquierda, solamente tocamos la fundamental de cada acorde en figuración de corcheas.

Ejemplo musical 143 Variación de la mano izquierda del patrón #3 con dos acordes por compás

F (X1) 8va F (X2) 8va

En esta última variación, en la mano izquierda tocamos la fundamental del primer acorde (X1), seguido de su 8va con una figuración de dos corcheas, silencio de corchea, corchea y seguimos la misma estructura para el segundo acorde.



MP3 Audio 55

Ejemplo musical 144 Aplicación de la variación del patrón #3 en dos acordes por compás

C Am

F (X1) 8va F (X2) 8va

Hemos aplicado la última variación del patrón #3 a los acordes indicados en el cifrado, en este ejemplo C y Am, la mano derecha mantenemos las mismas indicaciones y en la mano izquierda tocamos la fundamental y luego la 8va del primer acorde y de la misma manera para el segundo acorde, obteniendo así un acompañamiento que nos da un efecto de acordes quebrados.

3.2.3.5.1 Patrón# 3: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones

Podemos aplicar el patrón #3 a progresiones armónicas en modo mayor o menor, tomando en cuenta si el ritmo armónico es de un acorde por compás o dos acordes por compás, para lo cual se tendrá que realizar las adaptaciones y variaciones que revisamos anteriormente.

A continuación, realizaremos la aplicación del patrón # 3 a una progresión en modo mayor, con un ritmo armónico de un acorde por compás.

Aplicación del patrón #3 a un enlace I- iii- IV- V- I (modo mayor - un acorde por compás)



Ejemplo musical 145 Aplicación del patrón #3 en una progresión armónica en modo mayor de un acorde por compás

Cadd9 Em7 Fsus2 Gsus4 Cadd9

En esta progresión hemos usado las tensiones usuales en el género balada; add9, sus 2, sus 4 y de 7ma, para cambiar el color de los acordes simples, en este caso, los acordes indicados en el cifrado son Cadd9, Em7, Fsus2, G sus4, correspondientes a la progresión I- iii- IV- V- I en modo, en la tonalidad de Do Mayor. Se ha aplicado el patrón #3 siguiendo las indicaciones para el ritmo armónico de un acorde por compás, dando como resultado el acompañamiento propuesto.

Nota: De la misma manera podemos aplicar las variaciones del patrón #3 con ritmo armónico de un acorde por compás, a la progresión armónica presentada. Se recomienda practicar todas las variaciones a la misma o a cualquier progresión armónica, mientras nos mantengamos en un contexto de un ritmo armónico de un acorde por compás.

Aplicación del patrón #3 a un enlace iv- i - V- i (modo menor - un acorde por compás)



Ejemplo musical 146 Aplicación del patrón #3 en una progresión armónica en modo menor de un acorde por compás

Dm7 Am E7 Am

Aplicación del patrón #3 a un enlace I- vi- IV- V- I (modo mayor - 2 acordes por compás)



Ejemplo musical 147 Aplicación del patrón #3 en una progresión armónica en modo mayor de dos acordes por compás

Cadd9 Am7 Fsus2 Fsus4 Cadd9 Am7 Fsus2 Gsus4 Cadd9

Se ha aplicado el patrón #3, adaptándolo a un ritmo armónico de dos acordes por compás, en este caso en el cifrado tenemos los acordes: Cadd9, Am7, Fsus 2 y Gsus4, correspondientes a la progresión I- vi- IV- V- I en la tonalidad de C.

3.2.3.5.2 Patrón #3: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción

Aplicación del patrón 3 a un tema con ritmo armónico de un acorde por compás

Considerando que tenemos un ritmo armónico de un acorde por compás, a continuación, veremos la línea melódica con su respectivo cifrado de un fragmento del tema The scientist de la agrupación Coldplay, compuesto en la tonalidad Re menor, con un ritmo armónico de un acorde por compás, al cual se aplicará el patrón #3.



MP3 Audio 59

Ejemplo musical 148 Fragmento del tema "The scientist" de la agrupación musical Coldplay

The scientist

Words & music by Guy Berryman, Jon Buckland, Will Champion & Chris Martin

Chord progression: Dm7, Bb, F, F sus2, Dm7, Bb, F, F sus2, Bb, F, F sus2, C, F

Voice

tell me your se____crets and ask me your cues____tions oh let's go back

4 to the start_____ rum ning in cir____cles co ming in tails_____ heads are a science

8 _____ a part_____ no__ bo dy said__ it was ea__ sy_____ It's____ such a shame

12 _____ for us to part_____ No__ bo dy said__ it was ea__ sy_____ no__ one ev er

16 said it would be this hard_____ oh take me back to the start_____

Aplicación del patrón #3



Ejemplo musical 149 Aplicación del patrón #3 en el fragmento del tema "The scientist"

The scientist

Words & music by Guy Berryman, Jon Buckland, Will Champion & Chris Martin.

Chords: Dm7, Bb, F, F#sus2, Dm7, Bb, F, F#sus2, Bb

Voice: tell me your se____crets and ask me your cues____tions oh let's go back

Piano: (Musical notation for piano accompaniment)

Pno. 4: to the start_____ rum ning in cir____cles co ming in tails

Pno. 7: _____ heads are a science_____ a part_____ no____bo dy said

Pno. (Musical notation for piano accompaniment)

2 The scientist

F Fsus2

10 F Fsus2

— it was ea — sy — — — — — It's — such a shame — for us to part — — — — —

Pno.

13 Bb F

— No — bo dy said — it was ea — sy — — — — — no — one ev er

Pno.

16 Fsus2 C F

said it would be this hard — — — — — oh take me back to the start — — — — —

Pno.

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'The Scientist' by R.E.M. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (Pno., grand staff). The key signature is one flat (B-flat major). The first system starts at measure 10 with the lyrics 'it was easy' and 'It's such a shame for us to part'. The second system starts at measure 13 with the lyrics 'No body said it was easy' and 'no one ever'. The third system starts at measure 16 with the lyrics 'said it would be this hard' and 'oh take me back to the start'. Chord symbols are placed above the vocal line: F and Fsus2 in the first system; Bb and F in the second system; Fsus2, C, and F in the third system. Measure numbers 10, 13, and 16 are indicated at the beginning of each system.

Aplicación del patrón #3 a un tema con ritmo armónico de dos acordes por compás

Ahora aplicaremos la adaptación del patrón #3 a un fragmento del tema Te soñé del cantautor Alex Syntek. El tema está compuesto en La mayor y tiene un ritmo armónico de dos acordes por compás.



MP3 Audio 61

Ejemplo musical 150 Fragmento del tema "Te soñé" del cantautor Alex Syntek

TE SOÑÉ

Alex Syntek

Chord progression: A E F#m D A E

Voice

Te so ñé — es ta ba des pier toy te mi ré pen séen so ñar

Chord progression: F#m D A B D A/C#

— pues no cre í que fue — ra real tan ta suer teal des per tar y mi rar te des — can

Chord progression: D Dm

sar ae gu ray jun — toa — mi —

Ahora aplicaremos el patrón #3 a los primeros compases del tema presentado.



Ejemplo musical 151 Aplicación del patrón #3 en el fragmento del tema "te soñé"

TE SOÑÉ

Alex Syntek

A E F#m D A E

Voice

Te so ñé___ es ta ba des pier toy te mi ré pen sém so ñar

Piano

F#m D A B D A/C#

4

— pues no cre í que fue__ ra real tan ta suer teal des per tar y mi rar te des__ can

Pno.

D Dm A

7

sar ae gu ray jun__ toa__ mi__

Pno.

3.2.3.6 Figuración de negras: Bases de acompañamiento para mano izquierda

Para realizar una base de acompañamiento para la mano izquierda, utilizaremos las mismas técnicas revisadas: fundamental, fundamental + octava, intervalo de quinta, fundamental + quinta + octava, intervalos paralelos, intervalo de tercera y la triada.

3.2.3.6.1 Ejercicios de aplicación

Ahora veremos la aplicación de la base de acompañamiento para mano izquierda en figuras negras, para lo cual tomaremos los primeros compases de un tema.



MP3 Audio 63

Ejemplo musical 152 Fragmento del tema "Faded" del artista Alan Walker

FADED

Alan Walker

Chord progression: Dm Bb F

Voice

you were the sha dow to my light did you feel us a no ther

4 C Dm Bb F

start you fade my way a fraid our aim is out of sight wa nna see us a live

8 C Dm Bb F

where are you now where are you now

12 C F2 C

where are you now where you on lyi ma gi na ry

Aplicando la fundamental



MP3 Audio 64

Ejemplo musical 153 Aplicación de la fundamental en el fragmento del tema "Faded"

FADED

Alan Walker

Piano

you were the sha dow to my light did you feel us a no ther

Pno.

start you fade my way a fraid our aim is out of sight wa nna see us a live

Pno.

where are you now where are you now

Pno.

where are you now where you on lyi ma gi na ry

Detailed description: The image shows a piano accompaniment score for the song 'Faded' by Alan Walker. It consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The bass clef staff provides the harmonic foundation. Chord markings (Dm, Bb, F, C) are placed above the treble staff. Fingerings (1-5) are indicated for various notes. Lyrics are written below the notes. The score includes repeat signs and dynamic markings like accents (>).

Aplicando el intervalo de quinta



Ejemplo musical 154 Aplicación del intervalo de 5ta en el fragmento del tema "faded"

FADED

Alan Walker

Piano

Dm Bb F

you were the sha dow to my light did you feel us a no ther

Pno.

C Dm Bb F

start you fade my way a fraid our aim is out of sight wa nna see us a live

Pno.

C Dm Bb F

where are you now where are you now

Pno.

C F2 C

where are you now where you on lyi ma gi na ry

Aplicando la fundamental + 5ta + 8va



Ejemplo musical 155 Aplicación de la fundamental, 5ta y 8va en el fragmento del tema "faded"

FADED

Alan Walker

Piano

you were the sha dow to my light did you feel us a no ther

Pno.

start you fade my way a fraid our aim is out of sight wa nna see us a live

Pno.

where are you now where are you now

Pno.

where are you now where you on lyi ma gi na ry

Dm Bb F

C Dm Bb F

C Dm Bb F

C F2 C

Combinando intervalo de 5ta, intervalos paralelos e intervalos de 3ra



Ejemplo musical 156 Aplicación de una combinación de técnicas de mano izquierda en el fragmento del tema "faded"

FADED

Alan Walker

Piano

Dm B \flat F

you were the sha dow to my light did you feel us a no ther

Pno.

C Dm B \flat F

start you fade my way a fraid our aim is out of sight wa nna see us a live

Pno.

C Dm B \flat F

where are you now where are you now

Pno.

C F 2 C

where are you now where you on ly ma gi na ry

Detailed description: The image shows a piano score for the song 'Faded' by Alan Walker. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Chord progressions are indicated above the vocal line. Fingerings and accents are marked throughout the piano part. The lyrics are written below the vocal line. The first system covers measures 1-3, the second system measures 4-7, the third system measures 8-11, and the fourth system measures 12-14. The piano part features various techniques such as parallel motion and intervals of a fifth, as mentioned in the title.

Utilizando la triada y sus inversiones



Ejemplo musical 157 Aplicación de la triada e inversiones en el fragmento del tema "faded"

FADED

Alan Walker

Piano

4

8

12

Pno.

Pno.

Pno.

Dm B \flat F

C F 2 C

you were the sha dow to my light did you feel us a no ther

start you fade my way a fraid our aim is out of sight wa nna see us a live

where are you now where are you now

where are you now where you on lyi ma gi na ry

Detailed description: The image shows a piano accompaniment score for the song 'Faded' by Alan Walker. It is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-3) features chords Dm, Bb, and F. The second system (measures 4-7) features chords C, Dm, Bb, and F. The third system (measures 8-11) features chords C, Dm, Bb, and F. The fourth system (measures 12-14) features chords C, F2, and C. Fingerings and articulation marks (accents) are indicated throughout the score. The lyrics are written below the treble staff.

3.2.3.7 Figuración de corcheas: Patrones Rítmicos de acompañamiento

Ahora diseñaremos patrones de acompañamiento utilizando figuras corcheas en la mano derecha, y en la mano izquierda utilizaremos las técnicas de mano izquierda que se revisaron anteriormente. Tomaremos en consideración que estamos en un compás de 4/4 con un ritmo armónico de un acorde por compás y de dos acordes por compás, para lo cual realizaremos las variaciones necesarias.

Ejemplo musical 158 Patrón de acompañamiento #4 usando corcheas en la mano derecha

PATRÓN #4 (Un acorde por compás)

Para este patrón, en la mano derecha utilizaremos la técnica acorde desglosado de dos notas contra una con una figuración de corcheas y en la mano izquierda tocaremos la fundamental del acorde reforzándola con la 8va y con una figura redonda, primero trabajaremos en un contexto de un ritmo armónico de un acorde por compás.

Aplicación del patrón #4 en un acorde mayor



Ejemplo musical 159 Aplicación del patrón #4 en un acorde mayor

En el cifrado tenemos un acorde de F, al cual aplicamos la técnica de acorde desglosado de dos notas contra una, que consiste en tocar las dos notas superiores del acorde de manera simultánea y después la nota inferior con una figuración de corcheas, mientras con

la mano izquierda tocamos la fundamental del acorde reforzado en 8vas con una figura redonda.

Aplicación del patrón #4 en un acorde menor



Ejemplo musical 160 Aplicación del patrón #4 en un acorde menor

Em

Ahora el cifrado nos indica un acorde Em, de la misma manera aplicamos la técnica de acorde desglosado en la mano derecha y en la mano izquierda la fundamental reforzada en 8vas.

3.2.3.7.1 Patrón#4: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones

Ahora aplicaremos el patrón #4 a progresiones armónicas características del género balada tanto en modo mayor y menor, en un contexto de un ritmo armónico de un acorde por compás y de dos acordes por compás.

Aplicación del patrón #4 a una progresión I- vi- IV- V- I (modo mayor un acorde por compás)



Ejemplo musical 161 Aplicación del patrón #4 en una progresión armónica en modo mayor de un acorde por compás

The musical score is for piano in G major, 4/4 time. It consists of five measures, each containing one chord. The chords are G, Em7, C, D7, and Gadd9. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand plays a bass line with octaves. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Hemos aplicado el patrón #4 a la progresión I- vi- IV-V- I en modo mayor, con un ritmo armónico de un acorde por compás, para este ejemplo se ha escogido la tonalidad G, por lo que en el cifrado la progresión resultante es: G- Em- C- D- G, se han utilizado tensiones en el acorde Em (vi), en este caso la 7ma menor, en el acorde D(V), hemos utilizado la 7ma dominante y en el último acorde de resolución se ha utilizado la tensión add9, como revisamos anteriormente, son tensiones usuales en el género balada.

Aplicación del patrón #4 a una progresión i- VII- VI- V- i (modo menor un acorde por compás)



Ejemplo musical 162 Aplicación del patrón #4 en una progresión armónica en modo menor de un acorde por compás

Ahora se ha aplicado el patrón #4 a una progresión i- VII- VI- V- i en modo menor con un ritmo armónico de un acorde por compás, hemos escogido la tonalidad Cm, los acordes correspondientes a la progresión armónica son: Cm- Bb- Ab- G- Cm, como revisamos anteriormente, se ha aplicado la técnica de acorde desglosado en los acordes de la mano derecha, mientras en la mano izquierda tocamos la fundamental de los acordes indicados en el cifrado y se han reforzado con la 8va.

Variaciones del patrón #4

Ejemplo musical 163 Variación del patrón #4

Para esta variación del patrón #4, utilizaremos un arpeggio en la mano derecha, este arpeggio dependerá de la primera nota del acorde que toquemos, si empezamos el arpeggio desde la fundamental del acorde, el arpeggio resultante será: F + 3ra + 5ta + 3ra + 8va + 3ra + 5ta + 3ra, si empezamos el arpeggio desde la 3ra del acorde, la combinación sería: 3ra + 5ta + F + 5ta + 3ra + 5ta + F + 5ta, si empezamos el arpeggio desde la 5ta del acorde, la combinación

sería: 5ta + F + 3ra + F + 5ta + F + 3ra + F, mientras la mano izquierda tocará un arpeggio invariable con una combinación: F + 5ta+ 8va + 5ta + 8va + 5ta + 8va + 5ta.

Combinaciones del arpeggio en la mano derecha



Ejemplo musical 164 Arpeggios de la mano derecha con sus inversiones

C

F 3ra 5ta 3ra 8va 3ra 5ta 3ra

2
3ra 5ta F 5ta 3ra 5ta F 5ta

3
5ta F 3ra F 5ta F 3ra F

En el ejemplo anterior podemos observar las diferentes combinaciones para el arpeggio en la mano derecha como mencionamos anteriormente, dependiendo si la primera nota del acorde es la fundamental, la 3ra o la 5ta.

Aplicación de la variación del patrón #4 en una progresión I – iii- IV- V- I (modo mayor un acorde por compás)



Ejemplo musical 165 Aplicación de la variación del patrón #4 en una progresión armónica en modo mayor de un acorde por compás

The musical score is written in 4/4 time and consists of five measures. Above the staff, the chords are labeled: C, Em, F, G, and C. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of quarter notes with the following fingerings:
 Measure 1 (C): 1 2 4 2 5 2 4 2
 Measure 2 (Em): 1 2 3 2 5 2 3 2
 Measure 3 (F): 1 2 3 2 5 2 3 2
 Measure 4 (G): 1 2 4 2 5 2 4 2
 Measure 5 (C): 5 2 1 2 1 2 1 2
 The final measure shows a chord diagram for C with a 5 on the low E string and a 1 on the high E string.

En este ejemplo tenemos una tonalidad de C y los acordes correspondientes al cifrado y la progresión armónica son: C- Em - F- G – C, se ha aplicado la combinación de notas correspondiente a cada acorde de acuerdo a la primera nota que se ejecuta, como se indicó anteriormente en las combinaciones del arpeggio en la mano derecha, y en la mano izquierda tocamos la combinación: F + 5ta + 8va + 5ta + 8va + 5ta + 8va + 5ta, para cada uno de los acordes de la progresión indicados en el cifrado.

Aplicación de la variación del patrón #4 en una progresión I – iii- IV- V- I (modo menor un acorde por compás)



Ejemplo musical 166 Aplicación de la variación del patrón #4 en una progresión armónica en modo menor de un acorde por compás

The musical score is in 4/4 time and features a harmonic progression of Dm, Bb, F, C, and Dm. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The left hand plays a specific arpeggio pattern: F + 5ta + 8va + 5ta + 8va + 5ta + 8va + 5ta. The fingerings for the right hand are: Dm (1 2 4 2 5 2 4 2), Bb (1 2 4 2 5 2 4 2), F (1 2 3 2 5 2 3 2), C (1 2 4 2 5 2 4 2), and Dm (5). The fingerings for the left hand are: Dm (5 2 1 2 1 2 1 2), Bb (5 2 1 2 1 2 1 2), F (5 2 1 2 1 2 1 2), C (5 2 1 2 1 2 1 2), and Dm (5).

Se ha aplicado el patrón #4 a la progresión i- VI – III- VII- i en modo menor con un ritmo armónico de un acorde por compás, los acordes correspondientes al cifrado y a la progresión armónica son: Dm- Bb- F- C- Dm, se ha aplicado el arpeggio de acuerdo a la primera nota de cada acorde como se indicó anteriormente y en la mano izquierda realizamos el arpeggio con la combinación: F + 5ta + 8va + 5ta + 8va + 5ta + 8va + 5ta en cada acorde indicado en el cifrado.

Adaptación del patrón #4 a un ritmo armónico de dos acordes por compás

Ahora trabajaremos en un contexto de un ritmo armónico de dos acordes por compás para lo cual realizaremos algunas variaciones al patrón #4 para adaptarlo a este ritmo armónico.

Ejemplo musical 167 Adaptación del patrón #4 a dos acordes por compás

The musical score is in 4/4 time and shows two measures of a harmonic progression. The first measure is labeled X1 and the second X2. The bass line shows chords F (X1) and F (X2). The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Como en ejemplos anteriores, X1 representa el cifrado del posible acorde uno que pudiese estar indicado según la tonalidad y la progresión armónica, así mismo X2, representa el cifrado del segundo posible acorde, a los cuales aplicaremos la técnica acorde desglosado de dos notas contra una, y en la mano izquierda F (X1) representa la fundamental del acorde 1 y F (X2) al acorde dos, que tocaremos con una figuración de negra con punto y una corchea en el acorde uno y una blanca para el acorde dos.

Aplicación del patrón #4 (dos acordes por compás)



Audio 76

Ejemplo musical 168 Aplicación de la adaptación del patrón #4 en dos acordes por compás

Aplicación del patrón #4 a una progresión I- vi - IV- V – I (modo mayor dos acordes por compás)



MP3 Audio 77

Ejemplo musical 169 Aplicación de la adaptación del patrón #4 en una progresión armónica en modo mayor de dos acordes por compás

D Bm7 Gsus2 A D Bm7 Gsus2 A Dadd9

Para la aplicación del patrón #4, hemos escogido la tonalidad D mayor y una progresión I- vi- IV- V- I, y se han agregado tensiones a algunos acordes, resultando los siguientes acordes: D – Bb7- G sus 2 – A, hemos aplicado la técnica de acorde desglosando, dividiendo las dos notas superiores del acorde y consecutivamente la nota inferior con figuras corcheas en la mano derecha, y en la mano izquierda utilizamos la fundamental del acorde en 8vas con una figuración de negra con punto, corchea y blanca, realizando los cambios según la armonía de la progresión indicada en el cifrado.

Aplicación del patrón #4 a una progresión i- VII- VI – V- i (modo menor dos acordes por compás)



Ejemplo musical 170 Aplicación de la adaptación del patrón #4 en una progresión armónica en modo menor de dos acordes por compás

The musical score is in 4/4 time and F minor. The right hand (treble clef) plays arpeggiated chords for each measure, with fingerings 1, 3, 5, 3, 1 indicated. The left hand (bass clef) plays a bass line with arpeggiated chords, with fingerings 1, 5, 1, 5 indicated. The chord progression is Fm, Eb, Db, C, Fm, Eb, Db, C, Fm.

Para este ejemplo hemos escogido la tonalidad Fm, y una progresión i- VII- VI – V- i, resultando los acordes: Fm- Eb - Db – C- Fm, no se han utilizado tensiones, solo triadas simples con la técnica acorde desglosado en la mano derecha y el arpeggio en la mano izquierda.

Variación del patrón #4 en un ritmo armónico de dos acordes por compás

Ahora en lugar de tocar acordes desglosados, utilizaremos arpeggios en la mano derecha, las combinaciones de las notas que conforman los arpeggios dependerán de la inversión que utilicemos en cada acorde, mientras que en la mano izquierda utilizaremos la combinación de notas: F + 5ta + 8va + 5ta + 8va.

Ejemplo musical 171 Variación del patrón #4 con dos acordes por compás

X1
X2

F (X1) 5ta 8va 5ta
F (X2) 5ta 8va 5ta

Al igual que en ejemplos anteriores, X1 representa el acorde uno que puede estar indicado en el cifrado, X2 representa el acorde 2, F (X1) representa la fundamental del acorde uno y F (X2) representa la fundamental del acorde 2. Como se mencionó la combinación de notas para el arpeggio de la mano derecha dependerá de la posición que utilizemos de cada acorde, a continuación, veremos cada posición de los acordes con su respectivo arpeggio que utilizaremos.



Ejemplo musical 172 Arpeggios para la mano derecha y sus inversiones

C Posición fundamental

5 3 1 3

Primera inversión

5 2 1 2

Segunda inversión

5 3 1 3

Aplicación de la variación del patrón #4 en una progresión I – iii- IV- V- I (modo mayor dos acordes por compás)



MP3 Audio 80

Ejemplo musical 173 Aplicación del patrón #4 en una progresión armónica en modo mayor de dos acordes por compás

A C#m7 D E A C#m7 D Esus4 A

5 3 1 3 5 3 1 3 5 2 1 2 5 3 1 3

5 2 1 2 5 2 1 2 5 2 1 2 5 2 1 2

En este ejemplo hemos escogido la tonalidad A mayor y una progresión I- iii- IV- V- I resultando los acordes: A –C#m7- D – E- A, utilizamos tensiones en los acordes iii y V para tener el acorde C#m7 y Esus4, y se tocaron los acordes de forma arpegiada, de acuerdo a la posición de cada uno de los acordes en la mano derecha y en la mano izquierda para todos los acordes utilizamos la misma combinación de notas: F + 5ta + 8va + 5ta + 8va respectivamente en cada acorde de la progresión.

Aplicación de la variación del patrón #4 en una progresión i - VI - III- VII- I (modo menor dos acordes por compás)



MP3 Audio 81

Ejemplo musical 174 Aplicación del patrón #4 en una progresión armónica en modo menor de dos acordes por compás

The musical score is written for guitar in 4/4 time, key of E minor. It consists of nine measures. The chords are: Em, C, G, D, Em, C, G, D, Em. The left hand uses the arpeggio pattern 5 2 1 2 for each chord. The right hand uses the arpeggio pattern 5 3 1 3 5 2 1 2. The final measure shows a double bar line with a 5 3 1 chord shape in the right hand and a 5 2 1 chord shape in the left hand.

En este ejemplo se ha escogido la tonalidad Em y una progresión i- VI- III- VII- i y los acordes resultantes son: Em – C- G- D, no se ha utilizado tensiones y aplicamos los arpegios de acuerdo a la posición de cada acorde como se indicó anteriormente, en la mano izquierda hemos utilizado el arpegio con la combinación de notas: F + 5ta + 8va + 5ta + 8va, respectivamente en cada acorde de la progresión.

3.2.3.7.2 Patrón #4: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción

Ahora realizaremos la aplicación del patrón #4 y sus variaciones, sobre fragmentos de temas, considerando si éstos tienen un ritmo armónico de un acorde por compás o dos acordes por compás.

Aplicación del patrón #4 a un tema con ritmo armónico de un acorde por compás

Para aplicar el patrón #4 en un tema con ritmo armónico de un acorde por compás escogeremos un fragmento de la canción Debes comprenderme de I pooh.



Ejemplo musical 175 Fragmento del tema "Debes comprenderme" del artista I pooh

DEBES COMPRENDERME

I pooh

Cuan to sien to de frau ___ dar te y me pue des ___ des pre ciar

5 pues de pron to ___ se que de bo ___ de jar te no lo pue do ___ re me diar

9 tu te que das tan ca ___ lla da no teex pli cas ___ la ra zón

13 y te sien tes ___ por mi cul pa des gra cia da se que no ten ___ dre per dón

Como podemos ver en el ejemplo anterior, se presenta la línea melódica principal y el cifrado de un fragmento del tema Debes comprenderme, que tiene un ritmo armónico de un acorde por compás, ahora aplicaremos el patrón #4 combinando las técnicas aprendidas.



Ejemplo musical 176 Aplicación del patrón #4 al fragmento del tema "debes comprenderme"

DEBES COMPRENDERME

I pooh

Chords: D \flat , F, B \flat m, B \flat , E \flat m, A \flat , D \flat , A \flat , D \flat , F, B \flat m, B \flat , E \flat m, A \flat , D \flat

Voice

Cuan to sien to de frau ___ dar te y me pue des des pre ciar

Piano

5

pues de pron to ___ se que de bo ___ de jar te no lo pue do ___ re me díar

Pno.

9

tu te que das tan ca ___ lla da no teex pli cas ___ la ra zón

Pno.

13

y tesientes pormí cul pa des gracia da sequeno ten dreper dón

Pno.

Aplicación del patrón #4 a un tema con ritmo armónico de 2 acordes por compás

Para aplicar el patrón #4 en un tema con ritmo armónico de 2 acordes por compás escogeremos un fragmento de la canción Let it be de Paul Mc Cartney.



Ejemplo musical 177 Fragmento del tema "Let it be" del artista Paul Mc Cartney

LET IT BE

Paul Mc Cartney

Chords: C G Am F

Voice

when I find my self in times of trou ble mo ther Ma ry comes to me s

4 C G F C C G

pea king words of wis dom let it be and in my hour of dark ness she is stan

Am F C G F C G/B

7

ding right in front of me s pea king words of wis dom let it be let it be

Am Am/G F C C G F C

10

let it be let it be let it be wish per words of wis dom let it be

El fragmento de la canción que se escogió, tiene un ritmo armónico de dos acordes por compás y tenemos la línea melódica principal con su respectivo cifrado, ahora vamos a aplicar el patrón #4 con sus adaptaciones para ritmo armónico de dos acordes por compás.



Ejemplo musical 178 Aplicación del patrón #4 al fragmento del tema "let it be"

LET IT BE

Paul Mc Cartney

C G Am F

Voice

when I find my self in times of trou ble mo ther Ma ry comes to me s

Piano

4 C G F C C G

4

pea king words of wis dom let it be and in my hour of dark ness she is stan

Pno.

7 Am F C G F C G/B

7

ding right in front of me s pea king words of wis dom let it be let it be

Pno.

10 Am Am/G F C C G F C

10

let it be let it be let it be wish per words of wis dom let it be

Pno.

3.2.3.8 Figuración de corcheas: Bases de acompañamiento para la mano izquierda

Para realizar una base de acompañamiento para la mano izquierda, utilizaremos principalmente arpegios, para lo cual se recomienda revisar la sección Técnicas de mano izquierda explicada al inicio de esta guía didáctica, ya que allí se encuentran explicadas las combinaciones de notas para formar los arpegios que nos servirán de base para la mano izquierda realizando las variaciones correspondientes para adaptarlos al ritmo armónico de un acorde por compás y dos acordes por compas.

Vamos a revisar algunas de las combinaciones de notas para formar los arpegios, considerando un contexto de un ritmo armónico de un acorde por compás.

Nota: Revisar la sección *Tensiones y notas a evitar de los acordes* (pg. 56) que se indicó previamente al inicio de la guía didáctica, debido a que en algunas combinaciones hacemos uso de la 9na del acorde y como se explicó, esta tensión no siempre estará disponible para todos los acordes, todo dependerá de su función tonal dentro de la tonalidad.

Bases de mano izquierda para ritmo armónico de dos acordes por compás



Ejemplo musical 180 Adaptación de los arpeggios de mano izquierda a dos acordes por compás usando corcheas

Combinacion F + 5ta + 8va

2 **Acorde mayor** **Acorde menor**
 C Am

17

Combinacion F + 5ta + 3ra

18 C Am

Combinacion F + 5ta + 8va + 3ra

19 C Am

Combinacion F + 5ta + 9na + 3ra

20 C Am

Acorde desglosado

21 C Am

Arpeggios con la triada

22 C Am

Nota: De la misma manera, tener precaución cuando hagamos uso de la tensión novena y además cuando realicemos los arpeggios con la triada, se deberán realizar dependiendo de la posición del acorde, ya sea posición fundamental, primera inversión o segunda inversión, tenemos que seguir el mismo dibujo melódico que en el ejemplo presentado anteriormente.

3.2.3.8.1 Ejercicios de aplicación

Ahora veremos la aplicación de la base de acompañamiento para mano izquierda en figuras corcheas, para lo cual crearemos una pequeña melodía a la cual aplicaremos las diferentes combinaciones de notas y entender la sonoridad que produce cada una de ellas.



Ejemplo musical 181 Ejemplo de línea melódica con cifrado para aplicar la mano izquierda

EJEMPLO MELÓDICO

Aplicando la combinación F + 5ta + 8va



Ejemplo musical 182 Aplicación del arpeggio usando la fundamental, 5ta y 8va

EJEMPLO MELÓDICO

Piano

Aplicando la combinación F + 5ta + 8va (variación)



Ejemplo musical 183 Aplicación de la variación del arpeggio usando la fundamental, 5ta y 8va

EJEMPLO MELÓDICO

Piano

Aplicando la combinación F + 5ta + 154



Audio 91

Ejemplo musical 184 Aplicación de la fundamental, 5ta y 3ra

EJEMPLO MELÓDICO

Piano

Aplicando la combinación F + 5ta + 3ra (variación)



Audio 92

Ejemplo musical 185 Aplicación de la variación del arpeggio usando la fundamental, 5ta y 3ra

EJEMPLO MELÓDICO

Piano

Aplicando la combinación F + 5ta + 8va + 5ta



Ejemplo musical 186 Aplicación de la combinación fundamental, 5ta, 8va y 5ta

EJEMPLO MELÓDICO

Piano

Am F C G

5 2 1 2 1 2 1 2

Aplicando la combinación F + 5ta + 8va + 9na + 3ra



Ejemplo musical 187 Aplicación de la combinación fundamental, 5ta, 8va, 9na y 3ra

EJEMPLO MELÓDICO

Piano

Am F C G

5 2 1 2 1 2 3 1

Aplicando la combinación F + 5ta + 8va + 3ra + 5ta



Ejemplo musical 188 Aplicación de la combinación fundamental, 5ta, 8va, 3ra y 5ta

EJEMPLO MELÓDICO

Piano

Aplicando la combinación F + 5ta + 8va + 3ra + 5ta + 15ma



Ejemplo musical 189 Aplicación de la combinación Fundamental, 5ta, 8va, 3ra, 5ta y 15ma

EJEMPLO MELÓDICO

Piano

3.2.3.9 Figuración de semicorcheas: Patrones Rítmicos de acompañamiento

Ahora diseñaremos patrones de acompañamiento utilizando semicorcheas en la mano derecha, y en la mano izquierda utilizaremos las técnicas de mano izquierda que se revisaron anteriormente. Tomaremos en consideración que estamos en un compás de 4/4

con un ritmo armónico de 1 acorde por compás y de dos acordes por compás, para lo cual realizaremos las variaciones necesarias.

Ejemplo musical 190 Patrón de acompañamiento #5 usando semicorcheas en la mano derecha

PATRÓN #5 (Un acorde por compás)

En este patrón, en la mano derecha utilizaremos arpeggios con figuración de semicorcheas y en la mano izquierda tocaremos la fundamental del acorde seguida de la 8va con las figuras negra, blanca y negra respectivamente, primero trabajaremos en un contexto de un ritmo armónico de un acorde por compás.

Aplicación del patrón #5 en un acorde mayor



Ejemplo musical 191 Aplicación del patrón #5 en un acorde mayor

C

En el cifrado tenemos un acorde de C, el cual tocaremos en arpeggios con figuración de semicorcheas, mientras con la mano izquierda tocamos la fundamental del acorde seguido de la 8va del mismo con las figuras negra, blanca y negra respectivamente.

Algo importante que tenemos que considerar a la hora de realizar el arpeggio es que trabajamos con las triadas y sus inversiones, por lo tanto, en cualquier inversión que dispongamos, tenemos que imitar el dibujo melódico dado en el ejemplo anterior.

Aplicación del patrón #5 en un acorde menor



Ejemplo musical 192 Aplicación del patrón #5 en un acorde menor

Bm

Piano

Para aplicar el patrón #5 a un acorde menor, lo realizamos de la misma manera que en el acorde mayor, tomando en cuenta la posición del acorde y siguiendo el dibujo melódico del ejemplo dado, al no usar tensiones, no tendremos problemas melódicos.

3.2.3.9.1 Patrón# 5: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones

Ahora aplicaremos el patrón #5 a progresiones armónicas características del género balada tanto en modo mayor y menor, en un contexto de un ritmo armónico de un acorde por compás y de dos acordes por compás.

Aplicación del patrón #5 a una progresión I- iii- IV- V- I (modo mayor un acorde por compás)



MP3 Audio 99

Ejemplo musical 193 Aplicación del patrón #5 en una progresión armónica en modo mayor de un acorde por compás

Hemos aplicado el patrón #5 a la progresión I- iii- IV-V- I en modo mayor, con un ritmo armónico de un acorde por compás, para este ejemplo se ha escogido la tonalidad G, por lo que en el cifrado la progresión resultante es: G- Bm - C- D- Gadd9, se han utilizado tensiones en el acorde C (IV), en este caso la 7ma mayor y en el último acorde de resolución se ha utilizado la tensión add9, como revisamos anteriormente, son tensiones usuales en el género balada.

Aplicación del patrón #5 a una progresión i- VI- III- VII - i (modo menor un acorde por compás)



MP3 Audio 100

Ejemplo musical 194 Aplicación del patrón #5 en una progresión armónica en modo menor de un acorde por compás

The musical score is for piano in 4/4 time. It features a harmonic progression of five chords: Fm, D♭, A♭, E♭, and Fmadd9. The right hand (RH) plays arpeggiated chords with the fingering 1 3 5 1. The left hand (LH) plays the root and octave of each chord with the fingering 5 1. The tempo is marked 'Piano'.

Hemos aplicado el patrón #5 a una progresión i- VI – III- VII- i en la tonalidad Fm, cada acorde de la progresión lo tocamos en arpeggios con figuras semicorcheas y en la mano izquierda tocamos la fundamental y la 8va de cada acorde respectivamente con una figuración de negra, blanca y negra.

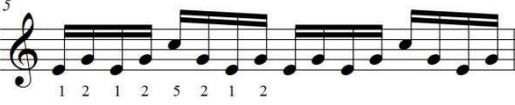
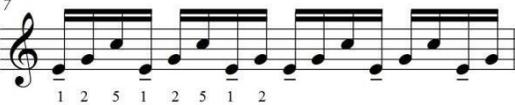
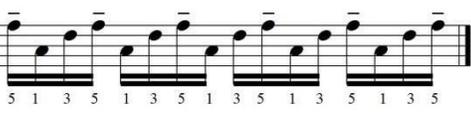
Variaciones del patrón #5

Podemos cambiar el dibujo melódico de los arpeggios en la mano derecha, lo cual nos da muchas posibilidades de variaciones, a continuación, veremos algunas de estas posibles variaciones.



MP3 Audio 101

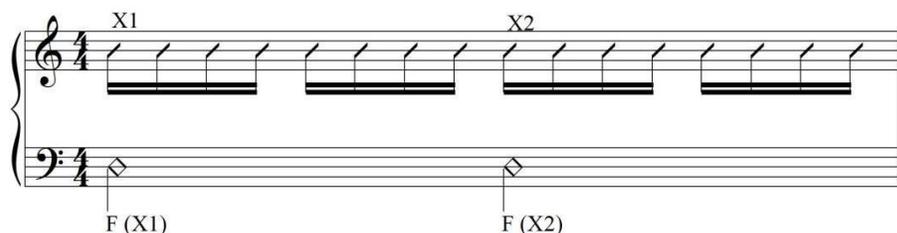
Ejemplo musical 195 Variación de los arpeggios de la mano derecha usando semicorcheas

| Acorde mayor | Acorde menor |
|--|--|
| <p>C</p>  | <p>Dm</p>  |
| <p>C</p>  | <p>Dm</p>  |
| <p>C</p>  | <p>Dm</p>  |
| <p>C</p>  | <p>Dm</p>  |
| <p>C</p>  | <p>Dm</p>  |

Para realizar las variaciones, hemos tomado como base las triadas y sus inversiones, por lo que siempre debemos tomar en cuenta la posición del acorde e imitar el dibujo melódico de los ejemplos presentados.

Adaptación del patrón #5 a un ritmo armónico de dos acordes por compás

Ejemplo musical 196 Variación del patrón #5 en dos acordes por compás



The musical notation shows a piano accompaniment in 4/4 time. The bass line consists of two chords, F (X1) and F (X2), each held for two measures. The treble clef contains a melodic line with eighth notes, divided into two sections labeled X1 and X2, each lasting two measures.

Al igual que en los ejemplos anteriores X1 representa el posible acorde uno que estará ubicado en los dos primeros tiempos del compás, a este acorde lo tocaremos en forma de arpeggio en figuras semicorcheas, X2 representa el posible acorde 2 que se ubicará en los dos últimos tiempos del compás, de la misma manera lo tocaremos en forma de arpeggio y con semicorcheas, en la mano izquierda F (X1) significa que usaremos la fundamental del acorde uno y F (X2), la fundamental del acorde dos, usaremos figuras blancas y doblaremos con la 8va para reforzar el bajo.

A continuación, se propondrán algunos patrones de arpeggios para tocar en un ritmo armónico de dos acordes por compás.



MP3 Audio 102

Ejemplo musical 197 Adaptación de los arpeggios a dos acordes por compás usando semicorcheas

Acorde mayor **Acorde menor**

1 2

3 4

5 6

7

Aplicación del patrón #5 en dos acordes por compás



MP3 Audio 104

Ejemplo musical 200 Aplicación del patrón #5 en dos acordes por compás

Hemos aplicado la variación del patrón #5 a un compás que tiene un ritmo armónico de dos acordes por compás, en la armonía está indicado el acorde uno C y el acorde dos Am. Con la mano derecha tocamos estos acordes en forma de arpeggio en figuras semicorcheas, en la mano izquierda tocamos la variación que consiste en tocar la fundamental y la 8va de cada acorde respectivamente de manera consecutiva y en figuras negras.

Aplicación del patrón #5 a un enlace i- VII -VI- V- i (modo menor dos acordes por compás)



MP3 Audio 105

Ejemplo musical 201 Aplicación del patrón #5 en una progresión armónica en modo menor de dos acordes por compás

Hemos aplicado el patrón #5 con la variación en la mano izquierda a una progresión i- VII- VI- V- i en modo menor, escogimos otro patrón de arpegio diferente al ejemplo anterior, como ya explicamos, podemos usar cualquiera de los modelos de arpegios para el ritmo armónico de dos acordes por compás, en la mano derecha tocamos los arpegios en figuras semicorcheas y en la mano izquierda tocamos la fundamental de cada acorde seguido de la 8va en figuras negras.

3.2.3.9.2 Patrón #5: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción

Ahora realizaremos la aplicación del patrón #5 y sus variaciones, sobre fragmentos de temas, considerando si éstos tienen un ritmo armónico de un acorde por compás o dos acordes por compás.

Aplicación del patrón #5 a un tema con ritmo armónico de un acorde por compás

Para aplicar el patrón #5 en un tema con ritmo armónico de un acorde por compás escogeremos un fragmento de la canción Tú me cambiaste la vida de Río Roma.

Primero revisaremos la línea de la melodía principal con el cifrado para posteriormente aplicar el patrón #5 de acompañamiento.



MP3 Audio 106

Ejemplo musical 202 Fragmento del tema "Tú me cambiaste la vida" de la agrupación musical Río Roma

TU ME CAMBIASTE LA VIDA

Río Roma

G
 Voice

 Fue un dí a co mo__ cual quie__ ra nun caol vi da ré__ la fe

Bm
C

 __ cha coin ci di mos sin__ pen sar__ en tiem po yen__ lu gar__

Am
D

 al go má gi co__ pa só__ tu son ri sa mea tra po__ sin per mi so me ro bas

G
D/F#
Em
Am

 __ reel co__ ra zón__ ya sí sin de cir__ nos na__ da con u na sim ple__ mi ra

D
G

 __ da co men za__ ba nues troa mor__ tu me cam bias te la vi__ da

Aplicación del patrón #5



Audio 107

Ejemplo musical 203 Aplicación del patrón #5 al fragmento del tema "tú me cambiaste la vida"

TU ME CAMBIASTE LA VIDA

Río Roma

Music score for "TU ME CAMBIASTE LA VIDA" by Río Roma. The score is in G major, 4/4 time, and consists of three systems. The first system is for Voice and Piano, the second for Piano (Pno.), and the third for Piano (Pno.).

System 1: Voice and Piano

Chorus: **G**

Voice: Fue un dí a co mo _ cual que _ ra nun caol vi da ré _ la fe

Piano: Accompaniment for the first system.

System 2: Piano (Pno.)

Chorus: **Bm** **C**

Piano: ³ cha coin ci dí mos sin _ pen sar _ en tiem po yen _ lu gar _

Piano: Accompaniment for the second system.

System 3: Piano (Pno.)

Chorus: **Am**

Piano: ⁵ al go má gi co _ pa só _ tu son ri sa mea tra po

Piano: Accompaniment for the third system.

2 TU ME CAMBIASTE LA VIDA

D G D/F#

7 3 3

sin per mi so me ro bas reel co ra zón

Pno.

9 Em Am

9 3

ya sí sin de cir nos na da con u na sim ple mi ra

Pno.

11 D G

11

da co men za ba nues troa mor tu me cam bias te la vi da

Pno.

Aplicación del patrón #5 a un tema con ritmo armónico de dos acordes por compás

Vamos a revisar un fragmento del tema Someone like you de la cantautora Adele, el tema está compuesto en La mayor y el fragmento escogido será el coro del tema, debido a que esta parte del tema tiene el ritmo armónico de un acorde por compás, que nos servirá para la aplicación del patrón #5.



MP3 Audio 108

Ejemplo musical 204 Fragmento del tema "someone like you" de la artista Adele

SOMEONE LIKE YOU

Adele

Chords: A E F#m D

Voice

Ne ver mind I'll find some one like you I wish

3 noth ing but the best for you two don't for get me I beg I'll re

6 men ber you said some times it lasts and loves but some times it hurts in

8 stead some times it lasts and loves but some times it hurts in stead

Aplicación del patrón #5



MP3 Audio 109

Ejemplo musical 205 Aplicación del patrón #5 en el fragmento del tema "someone like you"

SOMEONE LIKE YOU

Adele

♩ = 68

A E F#m D

Voice

Ne ver mind I'll find some one like you _____ I wish

Piano

A E F#m D

3

noth ing but the best for you two don't for

Pno.

A E F#m D

5

get me I beg I'll re men ber you said some times it

Pno.

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Someone Like You' by Adele. It is written in the key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#) and 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 68. The score is divided into three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a consistent eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The lyrics are: 'Ne ver mind I'll find some one like you _____ I wish', 'noth ing but the best for you two don't for', and 'get me I beg I'll re men ber you said some times it'. Chords A, E, F#m, and D are indicated above the vocal line in each system. The piano part is labeled 'Piano' and 'Pno.' respectively.

2 SOMEONE LIKE YOU

A E F#m D

7 7 3

lasts and loves but some times it hurts in stead some times it

Pno.

9 A E F#m D

lasts and loves but some times it hurts in stead

Pno.

Bases de acompañamiento para mano izquierda con semicorcheas

Para realizar una base de acompañamiento para la mano izquierda, utilizaremos principalmente arpeggios, con sus distintas variaciones.

En primer lugar, revisaremos algunas de las combinaciones de notas para formar los arpeggios, considerando un contexto de un ritmo armónico de un acorde por compás.

que consiste en tocar la F + 5ta + 3ra con sus respectivas variaciones, en el compás 10 realizamos un arpeggio combinando la F + 5ta + 8va + 5ta + 3ra + 5ta + 8va + 5ta, en el compás 11 hacemos una combinación F + 5ta + 8va + 5ta + 9na + 5ta + 3ra + 5ta, en el compás 12 combinamos la F + 5ta + 8va + 3ra + 5ta + 3ra + 8va + 5ta y finalmente en el compás 13 hacemos un arpeggio que va desde la Fundamental hasta llegar a la 15ma de manera ascendente y descendente.



MP3 Audio 111

Ejemplo musical 207 Distintos arpeggios para la mano izquierda usando semicorcheas

Arpeggios con la triada

C Am C Am

Arpeggio abierto F + 5ta + 8va

3 C Am C Am

Arpeggio abierto F + 5ta + 3ra

5 C Am C Am

Arpeggio combinado

7 C Am C Am

9 C Am C Am

Detailed description: The image shows five systems of musical notation for the left hand in 4/4 time, using eighth notes. Each system consists of two measures. The first system, 'Arpeggios con la triada', shows C and Am chords with fingerings 5 2 1 2 and 1 2 1 2. The second system, 'Arpeggio abierto F + 5ta + 8va', shows C and Am chords with fingerings 5 2 1 2 and 1 2 1 2. The third system, 'Arpeggio abierto F + 5ta + 3ra', shows C and Am chords with fingerings 5 2 1 2 and 1 2 1 2. The fourth system, 'Arpeggio combinado', shows C and Am chords with complex fingerings including 5 2 1 2, 1 2 1 2, and 5 2 1 2. The fifth system, also 'Arpeggio combinado', shows C and Am chords with complex fingerings including 5 2 1 2, 1 2 1 2, and 5 2 1 3.

Si tenemos acordes menores, la base de acompañamiento con semicorcheas la realizamos de igual manera que en un acorde mayor, siempre tenemos que tener precaución en el uso de la 9na tanto en acordes mayores como menores, como ya se

explicó la 9na es una tensión que no siempre estará disponible para algunos acordes según su función tonal dentro del modo mayor o menor.

Ejercicios de aplicación

Ahora realizaremos la aplicación de las bases de mano izquierda sobre un fragmento del tema Carta a mi madre de Paul de Senneville y oliver Toussaint, primero revisaremos la melodía principal con el cifrado para posteriormente realizar la aplicación.



MP3 Audio 112

Ejemplo musical 208 Fragmento del tema "Carta a mi madre" de los compositores Paul de Senneville y Oliver Toussaint

CARTA A MI MADRE

Paul de Senneville and Oliver Toussaint

The musical score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of three staves. The first two staves show a melodic line with a bass line accompaniment. The first staff has chords Gm, Cm, and Gm. The second staff has chords Cm, Gm, Cm, and Gm. The third staff shows the continuation of the melody and bass line, ending with a double bar line.

Aplicando el arpeggio con la triada



MP3 Audio 113

Ejemplo musical 209 Aplicación del arpeggio usando la triada en el tema "Carta a mi madre"

CARTA A MI MADRE

Paul de Senneville and Oliver Toussaint

Piano

Pno.

Pno.

Aplicando el arpeggio abierto F + 5ta + 8va



MP3 Audio 114

Ejemplo musical 210 Aplicación del arpeggio abierto en el tema "Carta a mi madre"

CARTA A MI MADRE

Paul de Senneville and Oliver Toussaint

Piano

Pno.

Pno.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of three systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and the second and third are labeled 'Pno.'. The first system shows a piano part with a treble clef and a grand piano part with a bass clef. The piano part features a melodic line with notes G, Bb, and Eb, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Chords Gm and Cm are indicated above the piano part. The second system continues the piano part with a treble clef and the grand piano part with a bass clef. Chords Cm and Gm are indicated above the piano part. The third system shows the piano part with a treble clef and the grand piano part with a bass clef, ending with a double bar line. Chords Cm and Gm are indicated above the piano part.

Aplicando el arpeggio abierto F + 5ta + 3ra



MP3 Audio 115

Ejemplo musical 211 Aplicación del arpeggio usando la fundamental, 5ta y 3ra en el tema "carta a mi madre"

CARTA A MI MADRE

Paul de Senneville and Oliver Toussaint

Piano

Pno.

Pno.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of three systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and the second and third are labeled 'Pno.'. The first system shows a piano part with a treble clef and a grand piano part with a bass clef. The piano part features a melodic line with notes G, Bb, and Eb, and is accompanied by a bass line with a steady eighth-note pattern. Chord markings Gm and Cm are placed above the piano part. The second system continues this pattern with similar chord markings. The third system, starting at measure 9, shows a more melodic piano part in the treble clef and a grand piano part in the bass clef, concluding with a double bar line.

Aplicando arpeggios combinados (F + 5ta + 8va + 5ta + 3ra + 5ta + 8va + 5ta)



MP3 Audio 116

Ejemplo musical 212 Aplicación del arpeggio combinado en el tema "carta a mi madre"

CARTA A MI MADRE

Paul de Senneville and Oliver Toussaint

Piano

Piano score for 'Carta a mi madre' in G minor, 4/4 time. The score consists of three systems. The first system (measures 1-4) features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. Chords Gm, Cm, and Gm are indicated above the first three measures. The second system (measures 5-8) continues the accompaniment and melody, with chords Cm, Gm, Cm, and Gm indicated above the first four measures. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final chord in the right hand and a sustained bass line.

Pno.

Pno.

Aplicando arpeggios combinados (F + 5ta + 8va + 3ra + 5ta + 3ra + 8va + 5ta)



MP3 Audio 117

Ejemplo musical 213 Aplicación del arpeggio combinado en el tema "carta a mi madre"

CARTA A MI MADRE

Paul de Senneville and Oliver Toussaint

The musical score is for the piece "Carta a mi madre" by Paul de Senneville and Oliver Toussaint. It is written for piano in 4/4 time and G minor. The score consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and arpeggios. Chords Gm and Cm are indicated above the staff. The second system (measures 5-8) continues the pattern with alternating Gm and Cm chords. The third system (measures 9-12) shows a change in the treble line, with longer note values and a final cadence.

3.2.3.10 Figuraciones combinadas: Patrones Rítmicos de acompañamiento

Por último, diseñaremos patrones de acompañamiento combinando diferentes figuras musicales. Tomaremos en consideración que estamos en un compás de 4/4 con un ritmo armónico de un acorde por compás y de dos acordes por compás, para lo cual realizaremos las variaciones necesarias.

Ejemplo musical 214 Patrón de acompañamiento #6 usando una combinación de figuras rítmicas

PATRÓN #6 (Un acorde por compás)

En la mano derecha tocaremos el acorde en bloque en el primer tiempo, en el segundo tiempo tocaremos el acorde desglosado de dos notas contra una de forma ascendente y lo mantendremos ligado hasta el tercer tiempo y en el cuarto tiempo volvemos a tocar el acorde en bloque. En la mano izquierda tocaremos la fundamental del acorde seguido de la 5ta o podemos utilizar en su lugar la 8va en corcheas que ligaremos a una figura blanca y a su vez ligada a una corchea para nuevamente repetir la 5ta u 8va en la última corchea del cuarto tiempo.

Aplicación del patrón #6 a un acorde mayor



Ejemplo musical 215 Aplicación del patrón #6 en un acorde mayor

En el ejemplo anterior tenemos las dos maneras de aplicar el patrón #6, como se explicó previamente, la única diferencia está en la mano izquierda, en el primer compás, en la mano derecha tocamos el acorde de C en bloque en el primer tiempo, en el segundo tiempo tocamos de manera desglosada primero la nota inferior que en este caso es la

nota do, posteriormente tocamos las dos notas superiores simultáneamente en este caso las notas mi y sol, las cuales ligamos al tercer tiempo y en el cuarto tiempo volvemos a tocar el acorde en forma de bloque, mientras en la mano izquierda tocamos la fundamental, seguida de la 5ta en el ejemplo del primer compás, y en el ejemplo del segundo compás tocamos la fundamental seguida de la 8va.

Aplicación del patrón #6 a un acorde menor



MP3 Audio 119

Ejemplo musical 216 Aplicación del patrón #6 en un acorde menor

Piano

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, featuring two measures of an A minor (Am) chord. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of quarter notes: G4 (finger 5), A4 (finger 1), B4 (finger 2), and A4 (finger 1). The left hand (bass clef) plays a bass line: A3 (finger 5), G3 (finger 1), A3 (finger 5), and B3 (finger 1). The first measure is marked with 'Am' above the staff. The second measure is also marked with 'Am' above the staff.

Para la aplicación del patrón #6 en un acorde menor seguimos las mismas indicaciones que en el acorde mayor.

Patrón rítmico con figuras combinadas (dos acordes por compás)

Cuando tengamos un tema con un ritmo armónico de dos acordes por compás podremos aplicar el siguiente patrón rítmico en el que utilizaremos la combinación de corcheas, semicorcheas, corcheas con punto en la mano derecha y en la mano izquierda utilizaremos semicorcheas y una negra como veremos a continuación.

Ejemplo musical 217 Adaptación del patrón #6 en dos acordes por compás

F(X1) 5ta 8va 3ra F(X2) 5ta 8va 3ra

Como en ejemplos anteriores, X1 representa el primer acorde que ocupará los dos primeros tiempos y X2 el segundo acorde que ocupará los dos tiempos restantes, F (X1) representa la fundamental del acorde 1 que irá seguido de la 5ta, 8va y 3ra. F (X2) representa el acorde 2 que de igual manera irá seguido de su 5ta, 8va y 3ra respectivamente para cada acorde.

Aplicación del patrón #6 (dos acordes por compás) a un acorde mayor y menor



MP3 Audio 120

Ejemplo musical 218 Aplicación del patrón #6 en dos acordes por compás

En el cifrado tenemos los acordes C y Em, en el primer acorde tocamos un arpeggio mixto, empezamos por la voz más aguda del acorde, seguido de la voz más grave y finalmente la voz intermedia con una figuración de corchea, dos semicorcheas, una semicorchea ligada y una corchea con punto, mientras la mano izquierda tocamos un arpeggio empezando desde la fundamental del acorde y pasamos por la 5ta , 8va y finalmente la 3ra con una figuración de semicorcheas, ligando la última semicorchea a una negra.

3.2.3.10.1 Patrón# 6: Ejercicios de Acompañamiento sobre Progresiones

Ahora aplicaremos el patrón #6 a progresiones armónicas características del género balada tanto en modo mayor y menor, en un contexto de un ritmo armónico de un acorde por compás y de dos acordes por compás.

Aplicación del patrón #4 a una progresión I- IV- V- I (modo mayor un acorde por compás)



MP3 Audio 121

Ejemplo musical 219 Aplicación del patrón #6 en una progresión armónica en modo mayor de un acorde por compás

The musical score is for piano in 4/4 time. It consists of four measures, each with a single chord. The chords are C, F sus2, G sus4, and Cadd9. The treble clef part shows the chord voicings with fingerings: C (5, 3, 1), F sus2 (5, 4, 1), G sus4 (5, 2, 1), and Cadd9 (5, 3, 2, 1). The bass clef part shows a walking bass line with fingerings: C (5, 1), F sus2 (5, 1), G sus4 (5, 1), and Cadd9 (5).

Hemos aplicado el patrón #6 a una progresión I- IV- V- I con un ritmo armónico de un acorde por compás, para este ejemplo se ha escogido una tonalidad sencilla. Los acordes resultantes de esta progresión son: C- F – G, y hemos utilizado tensiones en el acorde IV (F sus 2), V (G sus 4) y en el acorde de resolución I (Cadd9).

Aplicación del patrón #6 a una progresión iv- i - V- i (modo menor un acorde por compás)



MP3 Audio 122

Ejemplo musical 220 Aplicación del patrón #6 en una progresión armónica en modo menor de un acorde por compás

Piano

Am Em B Em

Ahora hemos aplicado el patrón #6 a una progresión iv- i- V- i en una tonalidad menor con un ritmo armónico de un acorde por compás.

Aplicación del patrón #6 a una progresión I- iii - IV- V- I (modo mayor dos acordes por compás)



MP3 Audio 123

Ejemplo musical 221 Aplicación del patrón #6 en una progresión armónica en modo mayor de dos acordes por compás

Piano

G Bm7 Cadd9 Dsus4 Gadd9

Ahora tenemos un ritmo armónico de dos acordes por compás, por lo que aplicamos el patrón #6 creado para este tipo de ritmo armónico, tenemos una progresión I - iii- IV – V – I en modo mayor, la progresión con acordes simples sería: G – Bm – C – D – G, pero hemos utilizado tensiones en el acorde iii (Bm7), en el IV (Cadd9), en el V (Dsus4) y en el acorde de resolución I (Gadd9), siguiendo las indicaciones explicadas previamente para la aplicación de este patrón rítmico.

Aplicación del patrón #6 a una progresión i- VII - VI- V- i (modo menor dos acordes por compás)



MP3 Audio 124

Ejemplo musical 222 Aplicación del patrón #6 en una progresión en modo menor de dos acordes por compás

The musical score is for piano in 4/4 time. It consists of five measures corresponding to the chords Am, G, F, E, and Am. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand (bass clef) plays a similar pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chord symbols are placed above the staff: Am, G, F, E, Am. The final measure shows a final Am chord with a 3/2/1 fingering in the right hand and a 5 in the left hand.

Hemos aplicado el patrón #6 (dos acordes por compás) a una progresión i – VII – VI – V - i en modo menor, escogimos la tonalidad Am, y los acordes respectivos a la progresión armónica son: Am- G – F – E – Am, en este caso no hemos utilizado tensiones, son triadas simples que se enlazan con sus inversiones más cercanas, es decir por continuidad armónica.

3.2.3.10.2 Patrón #6: Ejercicios de Acompañamiento Aplicados al Fragmento de una Canción

Ahora realizaremos la aplicación del patrón #6, sobre fragmentos de temas, considerando si éstos tienen un ritmo armónico de un acorde por compás o dos acordes por compás.

Aplicación del patrón #6 a un tema con ritmo armónico de un acorde por compás

Para aplicar el patrón #6 en un tema con ritmo armónico de un acorde por compás revisaremos la línea melódica y cifrado de un fragmento del tema Coleccionista de canciones de la agrupación Camila.



MP3 Audio 125

Ejemplo musical 223 Fragmento del tema "Coleccionista de canciones" de la agrupación musical Camila

COLECCIONISTA DE CANCIONES

Balada

Camila

Chords: D^b B^bm G^b A^b

Voice

Tú ___co le ecio nis ___ ta de can ___ cio nes ___ da me ra zo nes pa ra vi vir ___

5

Chords: D^b B^bm G^b A^b F

tú ___ la due ña de ___ mis sue ños ___ qué da teen e llos y haz me sen tir ___ ya sí

9

Chords: B^bm E^bm F B^bm E^bm F

___ en tu mis te ___ rio po der des cu brir el sen ti mien ___ to e ter no

2

COLECCIONISTA DE CANCIONES

Ebm F Bbm Ebm F

10

rio po der des cu brir el sen ti mien to e ter no

Pno.

Aplicación del patrón #6 a un tema con ritmo armónico de dos acordes por compás

Para aplicar el patrón #6 en un tema con ritmo armónico de dos acordes por compás revisaremos la línea melódica y cifrado de un fragmento del tema Que me alcance la vida de la agrupación Sin bandera.



MP3 Audio 127

Ejemplo musical 225 Fragmento del tema "Que me alcance la vida" de la agrupación musical Sin bandera

QUE ME ALCANCE LA VIDA

Sin bandera

Voice

E F#m

tan tos mo men tos de fe li ci dad___ tan ta ca ri dad

G#m C#m A B

3 ___ tan ta fan ta sí a___ tan ta pa sión tan tai ma gi na ción___ y tan to dar a mor___

G#m C#m F#m E/G#

5 ___ has ta lle gar el dí a___ tan tas ma ne ras de de cir te a___ mo no pa re echu ma

A B

7 ___ no lo que tu me dás___ ca da de

E F#m G#m C#m

9 seo que tu mea di vi nas___ ca da vez que ríes___ rom pes mi ru ti na___ y la pa

A B G#m C#m

11 cien cia con la que mees cu___ chas y la con vi ción___ con la que siem pre lu chas co mo me

F#m E/G# A B

13 lle nas co mo me li be___ ras que roes tar con ti___ go si vuel vo a na cer___

Aplicación del patrón #6



MP3 Audio 128

Ejemplo musical 226 Aplicación del patrón #6 en el fragmento del tema "Que me alcance la vida"

QUE ME ALCANCE LA VIDA

Balada

Sin bandera

Chords: E A G#m C#m A B G#m C#m F#m E/G#

Lyrics: tan tos mo men tos de fe li ci dad tan ta ca ri dad tan ta fan ta sí a tan ta pa sión tan tai ma gi na ción y tan to dar a mor has ta lle gar el dí a tan tas ma ne ras de de cir te a mo no pa re ce hu ma

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two measures. The second system covers measures 3 and 4, including a triplet of eighth notes in the vocal line. The third system covers measures 5 and 6, also featuring a triplet of eighth notes in the vocal line. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and melodic lines in both hands.

2 QUE ME ALCANCE LA VIDA

A B

no lo que tu me das — ca da de

E A G#m C#m

seo que tu mea di vi nas — ca da vez que ríes — rom pes mi ru ti na — y la pa

A B

cien cia con la que mees cu — chas y la con vi cción —

Pno.

QUE ME ALCANCE LA VIDA

3

12 G#m C#m

— con la que siem pre lu chas — co mo me

13 F#m E/G# A B F#sus F#

lle nas co mo me li be ras que roes tar con ti go si vuel voa na cer

Pno.

3.2.3.11 Figuraciones combinadas: Bases de acompañamiento para la mano izquierda

Ahora veremos algunas bases para mano izquierda combinando algunas figuras musicales, recordemos que siempre tenemos que considerar el ritmo armónico del tema ya que dependerá de esto para realizar una base que se adapte tanto a un acorde por compás o dos acordes por compás.



MP3 Audio 129

Ejemplo musical 227 Diferentes técnicas de mano izquierda

| | | | | | |
|--|-------------|-------------|---------------------|---------------------|----------------------|
| | Triada C | Fundamental | Intervalo de 5ta | Intervalo de 3ra | Intervalos paralelos |
|--|-------------|-------------|---------------------|---------------------|----------------------|

8 C Fundamental y 8va baja en blancas

9 C Intervalo de 5ta en forma melódica 8vas de forma melódica

11 C Arpeggio F + 5ta + 8va Arpeggio F + 5ta + 3ra

13 C Arpeggio F + 5ta + 8va (variación) Arpeggio F + 5ta + 3ra (variación)

15 C Arpeggio F + 5ta + 9na + 3ra Arpeggio F + 5ta + 8va + 3ra

En el ejemplo anterior tenemos varias posibilidades de combinaciones, tomando en cuenta que tenemos un ritmo armónico de un acorde por compás, ahora veremos algunos diseños que podremos utilizar en un ritmo armónico de dos acordes por compás.



MP3 Audio 130

Ejemplo musical 228 Técnicas para mano izquierda adaptadas a dos acordes por compás

Intervalo de 5ta Intervalos de 5ta + intervalo de 3ra

C Am C Am

Octavas

C Am

Arpeggio F + 5ta + 8va Arpeggio F + 5ta + 3ra

C Am C Am

Arpeggio F + 5ta + 8va (variación) Arpeggio F + 5ta + 3ra (variación)

C Am C Am

Fundamental repetida Fundamental y 8va

C Am C Am

Arpeggio F + 5ta + 8va + 3ra Arpeggio F + 5ta + 9na + 3ra Arpeggio F + 5ta + 8va + 9na + 3ra

C Am C Am C Am

3.2.3.11.1 Ejercicios de aplicación

Finalmente vamos a realizar una base de acompañamiento realizando combinaciones de figuras musicales, para lo cual tomaremos los primeros compases del tema Love theme del compositor Andrea Morricone. Vamos a revisar la melodía principal con su respectiva armonía para posteriormente realizar la base de acompañamiento con la mano izquierda.



MP3 Audio 131

Ejemplo musical 229 Fragmento del tema "Love theme" del compositor Andrea Morricone

LOVE THEME

Andrea Morricone

The musical score for 'Love Theme' by Morricone is presented in a single system with five staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef. Chords are indicated above the staff. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 5, 9, 13, and 17 marked at the beginning of their respective staves.

Chords listed above the staff:

- Staff 1: Gm, Cm, F7, Bb, Gm, Dm/F
- Staff 2: Eb, Cm, Am7b5, F#dim7, Gm, Gm/F, Ebmaj7, Edim7
- Staff 3: Dsus4, Gm, Cm, F7, Bb
- Staff 4: Gm, Dm/F, Eb, Cm7, Am7b5, F#dim7, Gm, Gm/F
- Staff 5: Ebmaj7, Edim7, Bb/F, F, Eb/Bb, Bb

Aplicando una combinación de varias figuras musicales



MP3 Audio 132

Ejemplo musical 230 Aplicación de una combinación de distintas técnicas de mano izquierda en el fragmento del tema "Love theme"

LOVE THEME

Andrea Morricone

Piano

Gm Cm F7 Bb Gm Dm/F Eb Cm

Pno.

Am7b5 F#dim7 Gm Gm/F Ebmaj7 E dim7 Dsus4 Gm Cm

Pno.

F7 Bb Gm Dm/F Eb Cm7

Pno.

Am7b5 F#dim7 Gm Gm/F Ebmaj7 E dim7 Bb/F F Eb/Bb Bb

Detailed description of the musical score: The score is for the 'Love Theme' by Andrea Morricone. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Piano' and shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is labeled 'Pno.' and continues the melody and bass line. The third system is also labeled 'Pno.' and continues the piece. The fourth system is labeled 'Pno.' and concludes the fragment. Above the staves, various chords are indicated, such as Gm, Cm, F7, Bb, Dm/F, Eb, Am7b5, F#dim7, Ebmaj7, E dim7, Dsus4, Bb/F, F, and Eb/Bb. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

Conclusiones

El acompañamiento en el piano es una destreza que especialmente los pianistas por la naturaleza de su instrumento deben desarrollar. En la praxis musical, esta herramienta nos ayuda a expandir nuestro ámbito laboral, y nos permite formar parte de ensambles y agrupaciones musicales.

En esta investigación, seleccionó como punto de partida un género musical popular y masificado como el género musical balada. A esto se sumó la necesidad y relevancia social para pianistas que cuentan con conocimientos básicos en armonía y un nivel intermedio en la ejecución instrumental. Esto consecuentemente desembocó a la pregunta de investigación; ¿Es posible mejorar el aprendizaje de pianistas de nivel intermedio para el desarrollo de habilidades para el acompañamiento del género musical balada? La respuesta a esta pregunta es visibilizada en la elaboración de una propuesta metodológica para el desarrollo de destrezas del acompañamiento en el piano y del género musical balada mediante distintas variaciones de patrones rítmico armónicos para pianistas de nivel intermedio.

Para llevar a cabo la elaboración de la propuesta metodológica de acompañamiento, se plantearon tres objetivos específicos:

En cumplimiento del primer objetivo se realizó el análisis de cuatro métodos que se especializan en la pedagogía de la enseñanza del acompañamiento pianístico de la balada. Esto permitió analizar, comparar y sistematizar la metodología utilizada para lograr dicho aprendizaje.

De este análisis se pudo observar que en común estos cuatro métodos de acompañamiento se rigen en una metodología a través de la praxis. Es decir, no presentan teoría en abundancia, sino se centran en la utilización de elementos como: la partitura incluyendo ejemplos musicales y el uso de patrones rítmicos para el aprendizaje. Se complementan con elementos audiovisuales como audios en mp3 y videos que muestran la ejecución de cada uno de los ejemplos musicales presentados.

En el segundo objetivo se realizó la fundamentación teórica acerca del género musical balada, como: origen, características, estructura, armonía, acordes y progresiones armónicas usuales dentro de este género. Entre la información que destaca, hace referencia a los tipos de acordes usuales que se usan dentro de este género musical. Concluyéndose que el uso de acordes de triada mayor y menor es el más usual, y en

ocasiones acordes especiales como acorde de novena añadida, acorde sus², sus⁴ y acordes de 7ma. Esto permitió detallar dentro de esta investigación la estructuración de todos estos tipos de acordes mediante el uso de ilustraciones, tablas y ejemplos musicales.

Adicionalmente, otro tema que destaca es el ritmo armónico, aspecto fundamental dentro de la investigación, puesto que es fundamental para el desarrollo de los patrones de acompañamiento. Para la presentación del ritmo armónico se desarrollaron diferentes ejercicios musicales de acompañamiento. Esto permitió identificar dos tipos de ritmo armónico dentro del género musical balada. Entre estos se encuentra el ritmo armónico de un acorde por compás, que se presenta con acordes de duración de cuatro tiempos, en compás de 4/4; y el ritmo armónico de dos acordes por compás, en el que cada acorde tiene una duración de dos tiempos dentro de un compás de 4/4.

También se identificó las progresiones armónicas más usuales para el género balada. Estas progresiones se encuentran tanto para modo mayor y modo menor, debido a que los temas musicales dentro de este género, se encuentran en cualquiera de estos dos modos.

Entonces en el modo mayor se encontró que las progresiones más usuales son:

Enlace I- V- I

Enlace I- IV- I

Enlace I- IV- V- I

Enlace I- vi- IV- V- I

Enlace I- V- vi- IV- I

Enlace I- iii- IV- V- I

Y en el modo menor, las progresiones armónicas más usuales son:

Enlace i- V- i

Enlace i- iv- i

Enlace i- iv- V- i

Enlace iv- i- V- i

Enlace i- VII- VI- V- i

Enlace i- iv- VII- III- VI- iim7b5- V- i

Enlace i- VI- III-VII- i

En referencia al tercer objetivo, se realizó la descripción de las técnicas pianísticas para el acompañamiento tanto para manos juntas y para la mano izquierda, así como el desarrollo de la propuesta metodológica. Para ello se fundamentó en la recolección y análisis de toda la información obtenida en los objetivos anteriores.

En cuanto al acompañamiento se identificó que existen tres tipos de técnicas más usuales para el acompañamiento a dos manos y de mano izquierda. Entre estas técnicas se encuentran: el uso de acordes en bloque, acordes rotos y arpeggios, y variaciones a partir de los mencionados. En los acordes a dos manos usualmente la mano derecha realiza el acorde y la mano izquierda realiza el bajo, esto es, cuando el pianista acompaña a un cantante o instrumentista que realiza la melodía principal de la canción. Por otro lado, los acompañamientos para la mano izquierda se realizan cuando el pianista toca con su mano derecha la melodía principal de la canción o tiene que hacer alguna introducción o solo, y por lo tanto con la mano izquierda deberá realizar el acompañamiento usando las técnicas de acompañamiento y variaciones mencionadas.

En el desarrollo de la propuesta metodológica para el acompañamiento, se enlazaron todos los aspectos revisados en los objetivos, para lo cual se diseñaron seis patrones rítmico armónicos de acompañamiento. Cada uno de estos patrones presentaba algunas variaciones. Por ejemplo, para el primero se aplicó un diseño de acompañamiento sobre un acorde mayor, después sobre un acorde menor, para familiarizarnos con la sonoridad y ejecución sobre estos tipos de acorde. Después se realizó la aplicación del patrón de acompañamiento sobre una progresión o enlace armónico tanto en modo mayor y modo menor y se trabajó con algunas progresiones usuales del género balada a partir de estos patrones con opciones para el caso que se tenga un ritmo armónico de un acorde por compás y de dos acordes por compás.

Una vez entendidos los ejercicios de acompañamiento, se presentó una línea melódica con su respectivo cifrado de acordes de un fragmento de un tema musical del género balada. A partir del ritmo armónico de un acorde por compás y otro tema musical de ritmo armónico de dos acordes por compás se aplicó el patrón de acompañamiento. Para esto se elaboró la partitura del fragmento de la línea melódica de los temas escogidos pero esta vez se incluyó la parte de acompañamiento del piano en donde se evidencia la aplicación de los diseños propuestos de acompañamiento.

En complemento se presentó una línea melódica con su cifrado de acordes en la que el pianista ejecuta con su mano derecha dicha melodía y con para el acompañamiento de la mano izquierda, se dieron varias soluciones para tocar con diferentes técnicas, todos los ejemplos musicales dentro del desarrollo de la propuesta metodológica incluyen sus respectivos audios en mp3.

Para reforzar lo aprendido, en los anexos de esta investigación se escogieron cuatro temas musicales del género musical balada. Se presentó la partitura de la melodía completa con su respectivo cifrado de acordes, y en una segunda partitura, se presentó la solución para realizar el acompañamiento del tema musical completo. En la segunda partitura con la solución se pudo evidenciar la aplicación del acompañamiento a la melodía principal, así como la aplicación de los acompañamientos de la mano izquierda, cuando los temas musicales disponían de una introducción o un solo.

La creación de esta propuesta metodológica de acompañamiento ha representado un proceso de importancia dentro de la experiencia musical del autor, ya que a través de la academia se logró sistematizar una metodología para el aprendizaje de un género popular como es la balada. Esperando que la presente investigación sea una referencia en futuras investigaciones relacionadas a este tema.

Referencias

- Aguilar-Gordon, F. d. (2019). La propuesta metodológica como una. *Cátedra*, 94-110.
Obtenido de <https://pdfs.semanticscholar.org/6f7a/360d29ba1a735a40abc38b63af0348cd33f6.pdf>
- Cerda, C. d. (2019). *Arranging for the Piano*. New York: Independently published.
- Domingo, F. (28 de Julio de 2016). *Primeros Acompañamientos de Piano*. Obtenido de PlayMusic.com:
https://www.playmusic.com/es/product/primeros_acompanamientos_piano_dvd.html
- Figalo, I. (2004). *Acompañamiento al teclado*. España: Carisch Musicom.
- Harrison, M. (1998). *The piano pop book*. Los Angeles: Hal Leonard Publications.
- Hernández, R. (1998). *Metodología de la Investigación* (Sexta ed.). Ciudad de México: Mc Graw Hill.
- Herrera, E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna vol 1*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, E. (sf). *Técnicas de Arreglos para la Orquesta Moderna*.
- Inzenga, J. (1870). *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano*. Madrid: S.N.
- Julio, P. A. (2019). *Repertorio Latinoamericano para Piano: Aporte Didáctico a La Formación de Pianistas en la Licenciatura en Música-Upn*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional De Colombia. Recuperado el 30 de 06 de 2022, de <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/11578/TE-20268.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Karzulovic, M. (2011). *El Libro de las Escalas*. Lulu.
- Londoño, I. (2019). *Memorias de la balada romántica en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.

- Lorenzo de Reizábal, A. (2022). Contribuciones de la práctica de la improvisación al desarrollo de habilidades interpretativas: un estudio de las percepciones de los/as intérpretes de música clásica. *Revista Electrónica de LEEME*, 37-82. Recuperado el 30 de 06 de 2022, de <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/24242>
- Méndez, C. (2001). *Diseño y desarrollo del proceso de investigación* (Tercera ed.). Bogotá: McGraw Hill.
- Miguel, P. (28 de Julio de 2014). *El acompañamiento en el Piano en 3D*. Obtenido de Play-Music.com: https://www.play-music.com/es/product/acompanamiento_piano_3d.html
- Moya, M. (2001). Defensa a ultranza de la balada hispanoamericana. *Islas*, 3-12. Recuperado el 08 de 07 de 2022
- Ojeda, J. L. (2015). *La música tradicional ecuatoriana en el fortalecimiento de la identidad cultural de los habitantes del cantón Piañas, Provincia del E*. Loja: Universidad Nacional de Loja.
- Ramón, E. (2017). *Revitalización de la música popular ecuatoriana para 8vo año de la unidad educativa nabón utilizando los géneros de sanjuanito, danzante y pasillo*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rodríguez, S. M. (2021). *Estudio de las características representativas de los estilos y géneros de diferentes épocas para favorecer la comprensión interpretativa de un determinado repertorio pianístico*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira. Recuperado el 30 de 06 de 2022, de <https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/a03d9c5a-7b42-43fd-9eff-4c4675d0097f/content>
- Rojas, R. (1995). *El proceso de la investigación científica* (Cuarta ed.). México: Trillas.
- Rosas, L., & Rivero, H. (1990). *Inicación al método científico experimental* (Segunda ed.). México: Trillas.
- Salguero, K. (2019). *Guía didáctica de piano con música ecuatoriana para los niños de 2do básico elemental del Conservatorio Nacional del Música*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado el 01 de 07 de 2022

- Sánchez, A. (2017). Motivaciones expresivo-artísticas y de consumo en el desarrollo y evolución del ritmo sanjuanito en el ecuador. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, 1-12. Obtenido de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/1330/1098>
- Sánchez, A. M., & Saula, V. (2019). El desarrollo de habilidades funcionales en el Teclado Complementario en la. *Opuntia Brava*, 26-39. Recuperado el 30 de 06 de 2022, de <https://opuntiabrava.ult.edu.cu/index.php/opuntiabrava/article/view/849>
- Santillan, K. (2019). *Escuela de Música*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Shifres, F., & Burcet, M. I. (2013). *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y metodológicas*. La Plata: EDULP.

Anexos

Anexo A

Línea melódica con cifrado del tema no veo la hora del cantautor Noel Schajris

NO VEO LA HORA

Balada Noel Schajris

♩ = 80

Voice

4

7

9

12

15

18

20

No veo la ho__ra de col gar mi sa coen tu ro pe ro__ no
ve o la ho__ra de con far__ teal gun se__ cre to__ no

ve o la ho__ra de can tar__ tchas ta dor mir no
ve o la ho__ra de ex pli car__ te quien soy yo y

ve o la ho__ra de ar ru llar__ to dos tus suc ños__ y me des ve lo__ pen san do en

tí no re cu pe rar__ los mo men__ tos que per di__ mos en el ca
mi no__ so lós tuy yo__ ten go tan to pa__ ra dar__ te un

be soen li__ ber tad__ un a bra zo por__ la no__ che un

cu en to que te ha ga__ so ñar__ sí la vi da nos__ jun to a los dos__

Chords: A, D, D, A, A/C#, D, E, A, E/G#, F#m, C#m, Bm7, E, E/G#, F#m, C#m, D, D/C#, D, E, C#/F, F#m, C#/F, C#/E, Bm, A/C#, D

2 **NO VEO LA HORA**

A Bm A/C# D B/D# Esus D

22
 — pa ra cre cer — a mor con ti go yo quic roa pren der — por ti — pue do

A F#m Esus E

26
 ser — u na tar deen tu piel — u na vi daen tus o — jos de miel por ti —

D F#m E D **To Coda**

29
 — pue do ser — a mor y fé — no veo la ho

G E **D.S. al Coda** ⊕ G E

32
 — ra de vol ver tea ver — ra de vol ver no veo la ho

F#m B7 Bm/D A/C# G/B Esus

36
 — ra de vol ver — no veo la ho — ra de vol ver tea ver —

39 A [D1] [D2] A

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six systems of music. The first system (measures 2-25) has a melody starting on G4 and moving up to D5. The second system (measures 26-28) continues the melody. The third system (measures 29-31) features a melodic phrase that ends with a fermata. The fourth system (measures 32-35) includes a section marked 'D.S. al Coda' with a change in time signature to 2/4. The fifth system (measures 36-38) continues the melody. The sixth system (measures 39-41) concludes with a final chord of A4.

Anexo B

Solución para el acompañamiento del tema no veo la hora

NO VEO LA HORA

Balada Noel Schajris

♩ = 68

Voice: $\text{♩} = 68$

Piano:

4 D A A/C\# D

No ve o la ho ra de col gar mi sa coen tu ro pe ro no
 ve o la ho ra de con tar teal gun se cre to no

7 E A E/G\#

ve o la ho ra de can tar te has ta dor mir no
 ve o la ho ra de ex pli car te quien soy yo y

©

2 NO VEO LA HORA

9 *F#m* *C#m*

ve o la ho ra de a rru llar to dos tus suc ños y me des

Pno.

11 *Bm7* *E* *E/G#*

ve lo pen san do en tí no

Pno.

13 *F#m* *C#m* *D* *D/C#* *D*

re cu pe rar los mo men tos que per di mos en el ca mi no so ños tuy

Pno.

NO VEO LA HORA

3

E C#/F F#m C#/F

16

yo ten go tan to pa ra dar teun be soen li ber tad

Pno.

C#/E Bm A/C#

19

un a bra zo por la no cheun cuen to que te ha ga so ñar

Pno.

D A Bm A/C# D B/D#

21

si la vi da nos jun toa los dos pa ra cre cer a mor con ti go yo quie roa pren der

Pno.

The image shows a musical score for the song 'NO VEO LA HORA'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment (Pno.) line. The key signature is D major (two sharps). The first system (measures 16-18) has a vocal line with lyrics 'yo ten go tan to pa ra dar teun be soen li ber tad' and a piano accompaniment. The second system (measures 19-20) has a vocal line with lyrics 'un a bra zo por la no cheun cuen to que te ha ga so ñar' and a piano accompaniment. The third system (measures 21-23) has a vocal line with lyrics 'si la vi da nos jun toa los dos pa ra cre cer a mor con ti go yo quie roa pren der' and a piano accompaniment. Chord symbols are placed above the vocal lines: E, C#/F, F#m, C#/F in the first system; C#/E, Bm, A/C# in the second system; D, A, Bm, A/C#, D, B/D# in the third system. Measure numbers 16, 19, and 21 are indicated at the start of each system.

NO VEO LA HORA

5

D.S. al Coda

33

Pno.

33

D.S. al Coda

⊕ G E

ra de vol ver no veo la ho

36

F#m B7

ra de vol ver no veo la ho

37

Bm/D A/C# G/B Esus A

ra de vol ver tea ver

The image shows a musical score for the song 'NO VEO LA HORA'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment (Pno.) line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first system starts at measure 33 with a 'D.S. al Coda' instruction. The second system starts at measure 36 with chords F#m and B7. The third system starts at measure 37 with chords Bm/D, A/C#, G/B, Esus, and A. The lyrics are: 'ra de vol ver no veo la ho' (repeated in the second system) and 'ra de vol ver tea ver'.

6 NO VEO LA HORA
rit.

The image shows a musical score for the piece "NO VEO LA HORA" by Freddy Iván Sinchi Farez. The score is for guitar and piano. The guitar part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two measures, each with a repeat sign. The first measure is labeled "D 1" and the second "D 2" with an "A" below it. The piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It also consists of two measures with repeat signs. The first measure is labeled "1" and the second "2". The tempo marking "rit." is placed above the guitar part. The page number "6" is in the top left, and "40" is written above the first measure of both staves.

Pno.

Anexo C

Línea melódica con cifrado del tema entra en mi vida de la agrupación sin bandera

ENTRA EN MI VIDA

♩ = 80 Balada Sin bandera

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 80 beats per minute. It consists of a voice line and a guitar accompaniment. The key signature is C major. The guitar accompaniment includes a capo on the 3rd fret, indicated by a '3' at the beginning of the second system. The score includes two endings, marked '1.' and '2.'. The lyrics are in Spanish and describe a person entering the singer's life.

Chords: C, F, Dm7, Em7, A \flat 7, G7, F, Dm, Em, G, Dm, F, G, C, Am, Dm, F, G.

Lyrics:

Bue nas no ches mu cho gus to e ras u na chi ca más
 Es tos dí as a tu la do meen se ña ron quen ver dad
 des pués de cín co mi nu tos yae ras al guien es pe cial
 nohay fíem po de ter mi na do pa ra co men zar a mar
 sin ha blar me sin to car me al go den tro seen cen dió
 sien to al go tan pro fun do que no tie neex pli ca ción
 en tus o jos seha cía tar dey meol vi da ba del re loj
 nohay ra zón ni ló gí caen mi co ra zón en traen mi vi da tea bro la puer
 ta se queen tus bra zon ya noha brán no ches de sier tas en traen mi vi

©

2 **ENTRA EN MI VIDA**

C Am Dm Em

20

 _ da yo te lo rue_ go te co men cé por ex_ tra ñar_ pe roem pe

F G **To Coda** C F

23

 cía ne ce_ sí tar_ te lue go

C **F D.S. 2ª Casilla y Coda** F

26

 go en traen mis ho

C F Dm Em F G

30

 ras sál va mca ho_ ra a bre tus bra_ zos fuer tey dé_ ja meen trar_

A7 D Bm

34

 _ en traen mi vi_ da tea bro la puer_ ta se queen tus bra

Em G A D

37

 _ zos ya_ noha brán_ no ches de sier_ tas en traen mi vi_ da yo te lo rue

Bm Em F#m G A

40

 _ go te co men cé por ex_ tra ñar_ pe roem pe cía ne ce_ sí tar_ te lue

D G

43

 go

D Em F#m Bb7 A7 D

45


Anexo D

Solución para el acompañamiento del tema entra en mi vida

ENTRA EN MI VIDA

Balada

Sin Bandera

C F C Dm7 Em7 A7G7

Voice

Piano

6 C F

Bue nas no ches mu cho gus to e ras u na chi ca más
 Es tos dí as a tu la do meen se ña ron queen ver dad

8 C F

des pués de cín co mi nu tos yae ras al guien es pe cial
 nohay tiem po de ter mi na do pa ra co men zar a mar

Pno.

Pno.

©

ENTRA EN MI VIDA

3

17 Am F G

— ta se que en tus bra—zon ya no ha brán no ches de sic—tas en tra en mi vi

17

Pno.

20 C Am Dm Em F G **To Coda**

— da yo te lo rue—go te co men cé po re x tra ñ ar pro em pe cé a ne ce — si tar — te lue **To Coda**

20

Pno.

24 C F C

24 go

Pno.

The image shows a musical score for the song 'Entra en mi vida'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (Pno., grand staff). The first system (measures 17-19) has lyrics: '— ta se que en tus bra—zon ya no ha brán no ches de sic—tas en tra en mi vi'. The second system (measures 20-23) has lyrics: '— da yo te lo rue—go te co men cé po re x tra ñ ar pro em pe cé a ne ce — si tar — te lue'. The third system (measures 24-26) has lyrics: 'go'. Chord symbols (Am, F, G, C, Am, Dm, Em, F, G) are placed above the vocal line. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score ends with a 'To Coda' instruction.

4 **F D.S. 2ª Casilla y Coda** **ENTRA EN MI VIDA**

27 **D.S. 2ª Casilla y Coda** ♩ F C

Pno. go en traen mis ho ras sál va mea ho

31 F Dm Em F G

ra a bre tus bra zos fuer tey dé ja meen trar

Pno.

34 A7 D Bm

en traen mi vi da tea bro la puer ta se queen tus bra

Pno.

ENTRA EN MI VIDA

5

37 Em G A D

—zos ya noha brán no ches de sier tas en traen mi vi da yo te lo ruc

37 Pno.

40 Bm Em F#m G A

— go te co men cé por ex tra ñar pe roem pe cea ne ce si tar te lue

40 Pno.

43 D G D

go

43 Pno.

Anexo E

Línea melódica con cifrado del tema te soñé del cantautor Alex Syntek

TE SOÑÉ
Balada Alex Syntek

Chords: A E F#m D A E

4 F#m Dm A B D Dm

7 A E F#m D A E

10 F#m Dm A B D C#m

13 D Dm A E F#m D

16 A E F#m Dm A E

19 F#m D A E F#m Dm

22 A B D C#m D Dm

Te so ñé es ta ba des pier toy te mi ré pen sé so ñar
 — pues no cre í que fue ra real tan ta suer teal des per tar y mi rar te des can
 To Coda
 sar se gu ray jun toa
 Te so ñé
 yes ta bas tan be lla tan mu jer pen sé so ñar pues no po dí ai ma gi
 nar que se rí a de mi vi da sin tua mor sin tu ca lor

©

2 TE SOÑÉ

C# C#/F F#m B D/B C#m

26 

Tu ve mo men tos de pro fun da so le dad ya ho ra no lo cre o
De ses pe ra do tu vea pun to de ca er ya pa re cis teun dí a

D F#m E D Dm A

29  **D.S. al Coda**

y jun toa tí meencuen tro lle gan dohas ta mi vi da y te so ñé

A C# C#/F F#m B D/B C#m

34 

mi Tu ve mo men tos de pro fun da so le dad ya ho ra no lo cre o
De ses pe ra do tu vea pun to de ca er ya pa re cis teun dí a

D F#m E D Dm

38 

y jun toa tí meen cuen tro lle gan dohas ta mi vi da y te so ñé

A E F#m D A E

41 

F#m Dm A B D Dm A

44 

Anexo F

Solución para el acompañamiento del tema te soñé

TE SOÑÉ

Balada

Alex Syntek

A E F#m D A E

Voice

Piano

F#m Dm A B D Dm

4

Pno.

7

A E F#m D A E

7

Te so ñé__ es ta ba des pier toy te mi ré pen sé__ so ñar

Pno.

©

2 TE SOÑÉ

F#m Dm A B D C#m

10

— pues no cre í que fue_ ra real tan ta suer teal des per tar y mi rar te des_ can

Pno.

D Dm **To Coda** A E F#m D

13

sar se gu ray jun_ toa mí

Pno.

A E F#m Dm A E

16

Te so ñé_

Pno.

TE SOÑÉ

3

19 F#m D A E F#m Dm

yes ta bas tan be lla tan mu jer pen sé so ñar pucs no po dí ai ma gi

22 A B D C#m D Dm

nar que se ri a de mi vi da sin tua mor sin tu ca lor

25 C# C#/F F#m B

Tu ve mo men tos de pro fun da so le dad
De ses pe ra do tu vca pun to de ca cr

Pno.

4 **TE SOÑÉ**

28 D/B C#m D F#m E

ya ho ra no lo cre o y jun toa tí mecn cuen tro
ya pa re cis teun di a

30 D Dm A **D.S. al Coda**

lle gan do has ta mi vi da y te so ñé **D.S. al Coda**

34 A C# C#/F F#m B

mi Tu ve mo men tos de pro fun da so le dad
De ses pe ra do tu vea pun to de ca cr

Pno.

TE SOÑÉ

5

37 D/B C#m D F#m E

ya ho ra no lo cre o y jun toa tí mecn cucn tro
ya pa re cis teun di a

39 D Dm A E

lle gan dohas ta mi vi da y te so ñé

42 F#m D A E F#m Dm

Pno.

6 TE SOÑÉ

A B D Dm A

45

Pno.

The image shows a musical score for the piece 'TE SOÑÉ'. It features a piano accompaniment (Pno.) and guitar chords. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part consists of a treble and bass clef. The treble clef part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a whole note chord. The bass clef part consists of a series of chords, each held for a full measure. The guitar chords are indicated above the staff: A, B, D, Dm, and A. The piece is marked with a measure number of 6 and a rehearsal mark of 45.

Anexo G

Línea melódica con cifrado del tema que me alcance la vida de la agrupación sin bandera

QUE ME ALCANCE LA VIDA

Balada

Sin bandera

Voice

E A B G#m

3 C#m B A G#m F#m E D B

7 E A G#m C#m

9 A B G#m C#m

11 A G#m F#m B

13 E A

15 G#m C#m A B

17 G#m C#m A G#m

Tan tos mo
men tos de fe lí ci dad tan ta ca ri dad tan ta fan ta sí a tan ta pa
sión tan tai ma gí na ción y tan to dar a mor has ta lle gar el di a tan tas ma
ne ras de de cir te a mo no pa re ce hu ma no lo que tú me das
Ca da de se o que tú mea di vi nas ca da vez que rí
es rom pes mi ru tí na y la pa cien cia con la que mees cu chas y la con vi cción
con la que siem pre lu chas co mo me lle nas co mo me lí be ras quie roes tar con ti

©

2 **QUE ME ALCANCE LA VIDA**

19 **F#m B F#sus F#7**

— go si vuel voa na cer — le pi doa

21 **B C# A#m D#m**

Dios que me al can ce la vi da y me de tiam po pa ra re gre sar aun que

23 **G#m C# F# F#7**

sea tan so loun po co de lo mu cho que me das le pi doa

25 **B C# A#m D#m**

Dios que me al can ce la vi da pa ra de cir te to do

27 **G#m C# To Coda D B^{sus} B**

lo que sien to gra cias a tua mor El sen ti

29 **E A G#m C#m**

mien to de que no soy yo y que hay al go más cuan do tú me mi ras la sen sa

31 **A B G#m C#m**

ción de que noe xis te el tiam po cuan does tan tus ma nos so bre mis me ji llas co mo me

33 **A G#m A D.S. al Coda B**

Ile nas co mo me lí be ras que roes tar con tí go si vuel voa na cer

35 **F#/A# G#m7 F#/A#**

Que me da la luz que ha ce des per tar que mea le ja de la obs cu ri dad

QUE ME ALCANCE LA VIDA

3

37 B F#/A# G#m7 C# F#susF#7



que me lle na de ca lor el mun do pa ra que no pier da el rum bo le pi doa

40 B C# A#m D#m



Dios que me al can ce la vi da y me de tiem po pa ra re gre sar aun que

42 G#m C# F# F#7



sea tan so loun po co de lo mu cho que me das le pi doa

44 B C# A#m D#m



Dios que me al can ce la vi da pa ra de cir te to do

46 G#m C#sus B F#/A# G#m Bm F#



lo que sien to gra cias a tua mor

Anexo H

Solución para el acompañamiento del tema que me alcance la vida

QUE ME ALCANCE LA VIDA

Balada

Sin Bandera

E A B G#m

Voice

Piano

3 C#m B A G#m F#m E D

Pno.

6 B E A

Tan tos mo men tos de fe li ci dad tan ta ca ri dad

The musical score is written in E major (three sharps) and 4/4 time. It consists of three systems. The first system shows the first four measures with guitar chords E, A, B, and G#m above the voice staff. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system starts at measure 3 with chords C#m, B, A, G#m, F#m, E, and D. It includes a 2/4 time signature change. The third system starts at measure 6 with chords B, E, and A, and includes the lyrics 'Tan tos mo men tos de fe li ci dad tan ta ca ri dad'.

©

2 **QUE ME ALCANCE LA VIDA**

G#m C#m A B

8 — tan ta fan ta sí a tan ta pa sión tan tai ma gi na ción y tan to dar a mor

Pno.

G#m C#m F#m E/G#

10 — has ta lle gar el di a tan tas ma ne ras de de cir te a mo no pa re ce hu ma

Pno.

A B

12 — no lo que tú me das Ca da de

Pno.

QUE ME ALCANCE LA VIDA

3

E A G#m C#m

14

se o que tú mea di vi nas ca da vez que ri cs rom pes mi ru ti na y la pa

Pno.

A B

16

cien cia con la que mees cu chas y la con vi ción

Pno.

G#m C#m

17

— con la que siem pre lu chas co mo me

Pno.

The image shows a musical score for the song 'QUE ME ALCANCE LA VIDA'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment (Pno.) line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 14-15) has chords E, A, G#m, and C#m. The second system (measures 16-17) has chords A and B. The third system (measures 17-18) has chords G#m and C#m. The lyrics are in Spanish and describe a spiritual journey.

4 **QUE ME ALCANCE LA VIDA**

F#m E/G# A B

18

lle nas co mo me lí be ras quic rocs tar con ti go si vuel voa na cer

Pno.

sus F#7 B C#

20

le pi doa Dios que meal can ce la vi da y me de

Pno.

A#m D#m G#m C#

22

tiem po pa ra re gre sar aun que sea tan so loun po co de lo mu

Pno.

QUE ME ALCANCE LA VIDA

5

24 F# F#7 B C#

— cho que me das — le pi do a Dios que me al can — ce la vi — da pa ra de

Pno.

26 A#m D# G#m C# To Coda

cir te — to do lo que sien — to gra — cias a To Coda

Pno.

28 D B sus B E A

— El sen ti mien to de que no soy yo y que hay al go más

Pno.

6 QUE ME ALCANCE LA VIDA

G#m C#m

30

— cuan do tú me mi ras la sen sa

Pno.

A B

31

ción de que noe xis teel tiem po cuan does tan tus ma —

Pno.

G#m C#m

32

— nos so bre mis me ji llas co mo me

Pno.

QUE ME ALCANCE LA VIDA

7

33 F#m E/G# A D.S. ^B al Coda

lle nas co mo me li be ras que roes tar con ti go si vuel voa na ^{cer} D.S. al Coda

Pno.

35 ♩ F#/A# G#m7 F#/A#

Que me da la luz que ha ce des per tar que mea le ja de la obs cu ri dad

Pno.

37 B F#/A# G#m7 C# F#susF#7

que me lle na de ca lor el mun do pa ra que no pier da el rum bo le pi doa

Pno.

8 **QUE ME ALCANCE LA VIDA**

B C# A#m D#m

40

Dios que me al can _ ce la vi _ da y me de tiem po pa ra _ re gre sar aun que

Pno.

42 G#m C# F# F#7

42

sea tan so _ loun po _ co de _ lo mu _ cho que me das _ le pi doa

Pno.

44 B C# A#m D#

44

Dios que me al can _ ce la vi _ da pa ³ ra de cir te _ to do

Pno.

QUE ME ALCANCE LA VIDA

9

46 G#m C#sus B F#A# G#m Bm

rit.

lo que sien to gra_cias a tua mor_

Pno.

49 F#

Pno.

The image shows a musical score for the song 'QUE ME ALCANCE LA VIDA'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 46 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'lo que sien to gra_cias a tua mor_'. Above the vocal line, the chords G#m, C#sus, B, F#A#, G#m, and Bm are indicated. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the vocal line. The piano accompaniment is written for the right and left hands. The second system starts at measure 49 and shows the continuation of the piano accompaniment, with the chord F# indicated above the first measure. The score ends with a double bar line.