



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Propuesta didáctica para la improvisación en estilo ragtime a partir de los rags de *Jazz, Rags & Blues* de Martha Mier.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Ana Isabel García Ortiz

Director/a del TFG: Cristina Molina Sarrió

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



RESUMEN

Este estudio tiene como fin realizar una propuesta didáctica para improvisar al piano en estilo ragtime. Para ello la investigación se centra en los rags de la colección *Jazz, Rags & Blues* de la autora estadounidense Martha Mier. Esta colección de piezas está formada por cinco volúmenes de dificultad progresiva, conteniendo cada uno de ellos dos piezas en estilo ragtime.

A través del análisis de estas diez piezas se han extraído los elementos característicos del estilo. Dichos elementos han sido secuenciados y puestos en práctica mediante ejercicios que se basan en el Método IEM. Este método de enseñanza musical promueve el desarrollo de la creatividad y entiende la improvisación como control del lenguaje musical.

Previamente a la propuesta didáctica se contextualiza el estilo ragtime, conociendo sus orígenes, su historia, sus características y sus principales exponentes. Esto permitirá tener una visión más amplia del género pudiendo realizar una improvisación que sea fiel al estilo.

Palabras clave

Ragtime, improvisación, Martha Mier, Método IEM, didáctica musical, literatura pianística pedagógica.

ABSTRACT

This study aims to create a didactic proposal for improvising on the piano in the ragtime style. To this end, the research focuses on the rags from the collection Jazz, Rags & Blues by the American author Martha Mier. This collection consists of five books of progressive difficulty, each containing two pieces in the ragtime style.

Through the analysis of these ten pieces, the characteristic elements of the style have been identified. These elements have been sequenced and put into practice through exercises based on the IEM Method. This music teaching method promotes the development of creativity and views improvisation as the mastery of musical language.

Before presenting the didactic proposal, the ragtime style is contextualized by exploring its origins, history, characteristics, and key figures. This will provide a broader understanding of the genre, enabling an improvisation that is faithful to the style.

Keywords:

Ragtime, improvisation, Martha Mier, IEM Method, music education, pedagogical piano literature.

AGRADECIMIENTOS

A Cristina Molina,

por llevar a cabo la tutorización de este trabajo, por su tiempo y dedicación,
por transmitirme su pasión por la música, la enseñanza y la improvisación.

A los profesores que me han acompañado en esta etapa educativa,

especialmente a Jose Personat y Jorge Tovar,

por hacerme reflexionar y crecer como docente.

A Toñi Ferrández y Miguel García,

por abrirme las puertas al mundo de la improvisación y brindarme su amistad.

A todo el colectivo del IEM,

cuya calidad humana, docente y artística me motiva e inspira para seguir aprendiendo cada
día.

A mis seres queridos, familia y amigos,

por apoyarme y acompañarme en este camino.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

ABRSM	Associated Board of the Royal Schools of Music
Ap.	Apoyatura
C. P.	Cadencia Perfecta
C. Pl.	Cadencia Plagal
EE.EE.	Enseñanzas Elementales
EE.PP.	Enseñanzas Profesionales
Fl.	Floreo
Fl. C.	Floreo Cromático
IEM	Instituto de Educación Musical
N. P.	Nota de Paso
N. P. C.	Nota de Paso Cromática
S. D.	Semicadencia en Dominante

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	7
1.1	Objeto de estudio y justificación.	7
1.2	Estado de la cuestión.....	8
1.3	Objetivos.	10
1.4	Metodología y estructura.	11
1.5	Dificultades y facilidades.....	13
2	RAGTIME.....	14
2.1	Orígenes e historia.	14
2.2	Características del estilo.	15
2.3	Compositores y pianistas.	16
2.4	Martha Mier.	21
2.5	Conclusiones parciales I.	23
3	ANÁLISIS Y EXTRACCIÓN DE ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LOS RAGS DE LA OBRA <i>JAZZ, RAGS & BLUES</i>	24
3.1	Forma.	24
3.2	Armonía.	25
3.3	Ritmo.	30
3.4	Melodía.	32
3.5	Aspectos interpretativos.....	35
3.6	Conclusiones parciales II.	39
4	PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA IMPROVISACIÓN	41
4.1	Forma.	41
4.2	Estructuras armónicas.	42
4.3	Ritmo.	47

4.4	Melodía.....	50
4.5	Conclusiones parciales III.....	53
5	CONCLUSIONES	54
6	LISTADO DE REFERENCIAS.....	57
6.1	Bibliografía	57
6.2	Discografía.....	58
6.3	Filmografía.....	59
6.4	Webgrafía.....	59
7	ANEXOS.....	60
7.1	Anexo I. Partituras completas analizadas.	60
8	ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	87

1 INTRODUCCIÓN

En este primer capítulo se define cuál es el objeto de estudio de esta investigación, el estado de la cuestión, así como los objetivos que se pretenden alcanzar y la metodología que ha sido utilizada.

1.1 Objeto de estudio y justificación.

Esta investigación se centra en el género ragtime, el cual está principalmente asociado al piano. El fin principal de este estudio es realizar una propuesta didáctica para poder improvisar en este estilo. Para ello nos hemos basado en los rags que contiene la obra pedagógica *Jazz, Rags & Blues* de la autora estadounidense Martha Mier. Esta obra consta de cinco volúmenes de piezas para piano de dificultad progresiva. Cada volumen tiene entre ocho y diez piezas de repertorio en las cuales se abordan los diferentes géneros que su propio título indica. En cada uno de los volúmenes la autora presenta dos piezas en estilo ragtime, un total de diez rags en toda la colección, estando el resto de piezas dedicadas a los otros estilos de forma alterna. El nivel de las piezas abarca desde un *Late Elementary* (en el primer volumen) que se acerca a un nivel medio de 3º EE.EE. hasta un *Early advanced* (en el quinto volumen) que se acerca a un nivel medio de 4º EE.PP.

A través del análisis de los rags de la autora se pretende extraer los elementos característicos y realizar una propuesta didáctica para la improvisación. Los recursos utilizados irán también incrementando su dificultad para poder ser abordados de manera progresiva en tres niveles: elemental, intermedio y avanzado. La propuesta didáctica se basará en el Método IEM, un método de enseñanza musical que entiende la improvisación como control del lenguaje musical.

Actualmente no es habitual encontrar obras de repertorio jazzístico en las programaciones de los conservatorios profesionales de música. Sin embargo, existe la posibilidad de cursar la especialidad de jazz en las Enseñanzas Superiores. Con el fin de complementar la formación del alumnado en las etapas previas a la Enseñanza Superior, surge la motivación de investigar sobre la literatura pianística de estilo jazzístico que se puede

abordar en este periodo educativo y también sobre los métodos o metodologías que abordan la improvisación, elemento esencial del jazz.

Entre los autores que se han preocupado por componer obras para piano de estilo jazzístico con fines pedagógicos se encuentra la figura de Martha Mier. Cabe destacar aquí el trabajo de otros autores relevantes como Christopher Norton¹, Chick Corea² y Denis Alexander³ entre otros. La razón por la cual se ha escogido la obra de Mier para este estudio es por la dedicación concreta de la autora al género ragtime dentro de su serie *Jazz, Rags & Blues*.

1.2 Estado de la cuestión.

Sobre el estado actual de la cuestión no hemos encontrado métodos sobre la improvisación en estilo ragtime como tal, sin embargo, sí encontramos algunas obras pedagógicas que abordan este estilo. La primera de ellas es *Rag Time Instructor*, método publicado en 1897 por Ben Harney. En esta obra el autor pone como ejemplo varios temas de canciones populares escritas en su versión original y luego en estilo ragtime. El método se centra principalmente en aplicar la textura que caracteriza el ragtime, es decir, patrón *stride* para la mano izquierda y melodía sincopada en mano derecha, haciendo hincapié en los motivos que comienzan a contratiempo. Vemos el primer ejercicio como ejemplo:

¹ *Microjazz Collection*.

² *Children's Songs* (1994).

³ *Especially in Jazz Style* (2010).

No. 1 is a scred melody known to all, five bars of which are written plainly, and then repeated in rag time. The pupil will notice that the treble is just $\frac{1}{8}$ behind the bass accompaniment.



Ilustración 1. Ejercicio no. 1 de *Ragtime Instructor* (1897).

El método de Harney es bastante escueto, no aborda cuestiones de armonía ni de forma, está enfocado para un nivel medio-avanzado y carece de una metodología que tenga una secuenciación clara de contenidos. Sin embargo, es importante por ser la primera obra con carácter pedagógico en la historia del ragtime.

Por otro lado, Scott Joplin⁴ publicó en 1908 *School of Ragtime*, un breve método que consta de 6 ejercicios sobre coordinación rítmica. Aquí el autor se centra en dar la duración correcta a las síncopas características de la melodía y su coordinación con la mano izquierda, vemos el primer ejercicio como ejemplo:

⁴ Este autor está considerado como el compositor de referencia del género ragtime. En el apartado 2.3 se profundiza sobre su figura y su obra.

Exercise No.1.

It is evident that, by giving each note its proper time and by scrupulously observing the ties, you will get the effect. So many are careless in these respects that we will specify each feature. In this number, strike the first note and hold it through the time belonging to the second note. The upper staff is not syncopated, and is not to be played. The perpendicular dotted lines running from the syncopated note below to the two notes above will show exactly its duration. Play slowly until you catch the swing, and never play ragtime fast at any time.



Ilustración 2. Ejercicio no. 1 de *School of Ragtime* (1908).

Sobre la autora Martha Mier encontramos una tesis doctoral publicada en 2019 por Hye Jee Jang, la cual se titula *An Analysis of Jazz Elements in the Solo and Ensemble Educational Piano Compositions by Martha Mier*. Esta tesis está dedicada al análisis de la serie completa *Jazz, Rags & Blues*. Pese al interés que supone para este trabajo, la investigación de Jee carece de ejemplos musicales concretos y tampoco se adentra en el campo de la improvisación.

Por último, cabe nombrar que la editorial Enclave Creativa ha publicado un número considerable de libros que aplican el Método IEM a obras del repertorio pianístico, mostrando la extracción de recursos compositivos y sugiriendo ejercicios para desarrollar habilidades improvisatorias en el estilo de la obra. Sirvan de ejemplo la publicación de Molina y Molina (2006) sobre los *Estudios Op. 100* de Burgmüller o la publicación de García (2007) sobre las *15 Invenciones a dos voces* de Bach. Sin embargo, entre todas ellas no hay ninguna que se dedique al estilo ragtime concretamente.

1.3 Objetivos.

Los objetivos que se pretenden alcanzar a través de esta investigación son los siguientes:

- Objetivo principal:
 - Realizar una propuesta didáctica para la improvisación en estilo ragtime de dificultad progresiva.

- Objetivos secundarios:
 - Profundizar en el estilo ragtime: conocer su historia, sus características y compositores más relevantes.
 - Dar a conocer la obra pedagógica *Jazz, Rags & Blues* de la autora Martha Mier centrándonos en sus rags.
 - Extraer los elementos característicos de las piezas en estilo ragtime de Martha Mier a través del análisis.

1.4 Metodología y estructura.

El tipo de metodología empleada en este trabajo de investigación combina enfoques cualitativos junto a una metodología aplicada de diseño didáctico. En primer lugar, el análisis de partituras constituye un proceso interpretativo y exploratorio, típico de la investigación cualitativa. Este enfoque se centra en el análisis musical y un estudio contextual. Por un lado, en el análisis se identifican elementos estilísticos, formales, texturales, rítmicos, armónicos y melódicos. El estudio de estos elementos sirve para generar patrones que pueden ser útiles para la improvisación. Por otro lado, conocer el contexto histórico y estilístico permite una comprensión profunda del género musical que vamos a abordar. En segundo lugar, la generación de la propuesta didáctica corresponde a una metodología aplicada enfocada en el diseño de estrategias pedagógicas que permiten desarrollar habilidades improvisatorias. A partir del análisis de las partituras se seleccionan y transforman elementos musicales (ritmos, melodías y progresiones armónicas) en ejercicios o actividades prácticas orientadas a la improvisación. La propuesta se adapta a las necesidades de alumnos de EE.EE. y EE.PP. mostrando una secuenciación de dificultad en los ejercicios propuestos.

Sobre la estructura del trabajo, este consta de tres partes principales: introducción, desarrollo y conclusiones finales.

- La introducción corresponde al primer capítulo y en sus diferentes apartados se aborda todo lo relativo a la definición del proyecto, la justificación del tema escogido, el estado de la cuestión, los objetivos que se pretenden alcanzar, la

metodología a seguir, así como las dificultades y facilidades que se han tenido para llevar a cabo esta investigación.

- El desarrollo está compuesto por los tres capítulos siguientes, correspondientes al capítulo dos, tres y cuatro, cada uno de ellos termina con unas conclusiones parciales.
 - El segundo capítulo es una contextualización del estilo ragtime. Debido a las dimensiones de este apartado y su importancia para el desarrollo de la investigación, se ha ubicado esta información dentro del desarrollo y no en la introducción. En este capítulo abordaremos los orígenes del ragtime, sus características principales, así como los compositores y pianistas más importantes del género. El último subapartado de este capítulo está dedicado a la autora Martha Mier y su obra. Para llevar a cabo la contextualización del estilo ragtime se ha realizado un estudio comparativo de diferentes fuentes, principalmente nos hemos basado en los estudios de Berendt (1994), Gioia (1997) y Tirro (2015), pero también hemos contrastado y ampliado la información a través de la búsqueda en diferentes páginas web que aparecen en la webgrafía.
 - El tercer capítulo está dedicado al análisis de los rags de Martha Mier, los cuales pertenecen a su obra *Jazz, Rags & Blues*. A través del análisis de las piezas se han extraído los elementos característicos relativos a la forma, la armonía, el ritmo, la melodía, así como los aspectos interpretativos más relevantes. Para realizar este análisis se ha utilizado el cifrado y la terminología del Método IEM. Las partituras completas analizadas se adjuntan en los anexos.
 - El cuarto capítulo es la culminación de este estudio, donde se realiza la propuesta didáctica para improvisar en el estilo ragtime. Aquí los elementos extraídos del análisis se han dividido en cuatro bloques principales: forma, armonía, ritmo y melodía. En cada uno de estos bloques se han ordenado los contenidos de menor a mayor dificultad para poder aplicarlos a la improvisación de forma progresiva en tres niveles de dificultad: elemental, intermedio y avanzado. El tipo de improvisación que

se plantea es improvisación estilística. Emilio Molina⁵ (2008) la define así «la improvisación imitativa o “a la manera de” (...) se mantiene libre en la invención y tratamiento de las ideas, aunque todo ello está subordinado a la forma de hacer de un autor, estilo o época determinada, exigiendo, por otra parte, un conocimiento exhaustivo de los componentes de lenguaje del autor o estilo a quien se pretende imitar.» (p. 9). Así mismo la propuesta didáctica se basará en el Método IEM.

- Las conclusiones finales se abordan en el quinto capítulo. En este último apartado se muestra de manera sintetizada toda la información extraída del proceso de investigación y se comprueba si se han alcanzado los objetivos propuestos. Además, se deja abierta una línea de investigación que podrá continuarse en un futuro.

1.5 Dificultades y facilidades.

En lo relativo a la búsqueda de información, ha sido fácil encontrar fuentes que aborden el género ragtime desde un punto de vista histórico, pero no tanto desde un punto de vista pedagógico. La dificultad principal aquí ha sido sintetizar toda la información y seleccionar las citas más relevantes para el estudio.

Por otro lado, el hecho de que los rags de Martha Mier estén distribuidos en cinco niveles de dificultad ha facilitado la extracción de recursos que van también incrementando su complejidad. No obstante, ha sido necesario realizar una reflexión profunda para que la propuesta didáctica sea gradual tanto en los aspectos técnicos como compositivos.

Por último, tener experiencia previa en el Método IEM ha permitido realizar la propuesta pedagógica con soltura. Sin embargo, la dificultad principal aquí se ha encontrado en plasmar una línea de trabajo concreta, ya que la metodología se puede aplicar desde diferentes perspectivas. En esto influye también cómo sea la realidad en el aula, ya que en función del contexto que tenga cada docente se podrá adaptar el camino a seguir.

⁵ Director del Instituto de Educación Musical (IEM) y Doctor por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

2 RAGTIME

En este capítulo se lleva a cabo una contextualización del estilo ragtime abordando los orígenes e historia del género, así como sus principales características y compositores.

2.1 Orígenes e historia.

El ragtime surgió a finales del siglo XIX siendo una de las primeras manifestaciones musicales de las comunidades afroamericanas en adquirir visibilidad y amplia popularidad. Su origen está ligado al estado de Missouri. Berendt (1994) establece que “La capital del rag no fue Nueva Orleans, sino Sedalia, al sur del estado de Missouri. Llegó a tener importancia debido a que Scott Joplin se estableció allí.” (p. 17)

Sobre las tradiciones musicales que influyeron en la consolidación del ragtime, Kein y Mansilla (2017) afirman:

En un principio asociado a la ya popular danza conocida como *cakewalk*, el ragtime inicialmente agrupó bajo su nombre una diversidad de prácticas musicales que incluían la *coon song* –canciones sincopadas de negros–, arreglos de estas canciones para ser interpretados por bandas de baile o de desfile y música de baile sincopada, hasta que se estableció esencialmente como una música negra interpretada por un pianista que adoptaba elementos musicales de las marchas de bandas blancas a los ritmos sincopados propios de la música africana. (p. 3)

Acerca de la etimología de la palabra rag, Tirro (2015) sugiere:

La palabra rag parece provenir de *ragging*, término con el que se designaba a cierto baile negro que se ejecutaba calzando zuecos. La división de la melodía en patrones sincopados tiene su origen en ciertas formas musicales de percusión basada en las palmas de las manos, los taconazos en el suelo y las palmadas sobre las propias pantorrillas. (p. 48)

Y más concretamente sobre el término ragtime como género que quedó principalmente asociado al piano, Gioia (1997) describe:

El resultado de la combinación del insistente martilleo de la mano izquierda cuatro veces por compás y las acrobacias rítmicas de la derecha fue un rotundo sonido pianístico que hacía innecesario cualquier acompañamiento adicional. Este estilo de interpretación recibió el nombre de *ragging* o *ragged time* (tiempo o ritmo irregular) en algún momento del siglo XIX, término que probablemente diese origen al término genérico de ragtime. (p. 28)

En torno al cambio de siglo el ragtime gozó de su época de esplendor. Este auge estuvo asociado en gran parte a la difusión de los pianos en los hogares de los estadounidenses y a la creciente popularidad de las pianolas. El género irá perdiendo interés para el público en la segunda década del siglo XX, volviendo a resurgir en los años 70 a partir de la banda sonora del compositor Marvin Hamlisch para la película *The Sting* (El golpe), en la que utilizó el ragtime *The Entertainer* de Scott Joplin.

2.2 Características del estilo.

Aunque existen piezas en este estilo compuestas para diversas formaciones, el ragtime queda vinculado principalmente al piano. Las características principales de este estilo pianístico son:

- Compás binario (generalmente de 2/4 y algunas veces de 4/4).
- Estructura formal de partes equilibradas de 16 y 32 compases con frases que actúan como antecedente y consecuente, siendo frecuentes las introducciones, vamps⁶ y las codas breves. Gioia (1997) establece que “La forma más común de estas piezas de rag clásico era AABBACCDD, con una modulación hacia una tonalidad diferente habitualmente correspondiente al tema C.” (p. 28)
- Armonía funcional diatónica.
- Melodía sincopada en registro de soprano y acompañamiento tipo *stride*⁷.
- Uso moderado del pedal.

Por último, cabe destacar las principales diferencias entre el ragtime y el jazz. La primera es la interpretación con swing, la cual está presente en el jazz, pero no en el ragtime. Tirro (2015) lo define así:

En el ragtime, dos agrupaciones de corcheas idénticas se resuelven mediante la asignación de idéntica longitud a cada nota; en el jazz, los tiempos medios se caracterizan por la transformación de las corcheas escritas en tresillos: una

⁶ Tirro (2015) define este término como un “Pasaje breve de conexión, raramente superior a los cuatro u ocho compases.” (p. 46)

⁷ Tipo de acompañamiento que realiza el pianista con la mano izquierda para acentuar el ritmo de forma que los tiempos 1 y 3 (en un compás de 4/4) sean siempre notas sueltas, octavas o décimas muy acentuadas y los tiempos 2 y 4 sean tríadas sin acentuar.

negra seguida de una corchea, ambas comprimidas en la duración asignada a un solo tiempo. (p. 66)

La segunda es la improvisación, la cual está intrínsecamente asociada al jazz, pero no al ragtime, ya que las piezas de este género son piezas escritas acabadas. Berendt (1994) lo explica así, y además nos da una visión contrastante acerca del swing:

Como es música compuesta, le falta el rasgo decisivo del jazz: la improvisación. Mas en vista de que contiene el elemento de swing -al menos en un sentido rudimentario-, es ya costumbre incluirlo dentro del jazz. Además, junto a la interpretación de rags compuestos, se comenzó pronto a utilizar melodías en ragtime como temas para improvisaciones jazzísticas. (p. 17)

2.3 Compositores y pianistas.

Al ser el ragtime un género principalmente asociado al piano, la mayoría de compositores que han abordado este género han sido también pianistas. Entre ellos hemos hecho una selección de los más representativos.

Si tenemos en cuenta que el ragtime es una manifestación musical de origen afroamericano, resulta un hecho llamativo que la primera composición registrada históricamente sea de un compositor blanco. William H. Krell, exitoso director de orquesta originario de Chicago fue el primero en publicar una composición de ragtime: *The Mississippi Rag*, en enero del año 1897. De especial interés pianístico es la versión de este rag que fue grabada casi 60 años más tarde de su publicación por el pianista y compositor francés Claude Bolling, dentro de su álbum *Original Ragtime* (1966).



Ilustración 3. *The Mississippi Rag* (1897), composición de William H. Krell.

En diciembre del mismo año de la publicación de Krell vio la luz el primer rag firmado por un compositor y pianista negro, el *Harlem Rag* de Tom Turpin. Esta pieza se caracteriza por tener una melodía pegadiza, una síncopa característica y una relativa simplicidad que lo convirtió en favorito de los músicos no profesionales.



Ilustración 4. *Harlem Rag* (1897), composición de Tom Turpin.

Los rags de Turpin se caracterizan por el uso de formas sencillas, tonalidades simples, estructuración regular de las frases y armonías de escasa complicación. Podemos observar estas características en *Bobery Buck* (1899), *Rag-Time Nightmare* (1900) y *St. Louis Rag* (1903). Sin embargo, su último rag publicado *Buffalo Rag* (1904) muestra una armonía mucho más sofisticada.

Scott Joplin (1868-1917) es considerado el gigante del ragtime, siendo uno de los pianistas y compositores más representativos del género. Su primer rag, *Original Rags*, fue publicado en 1899. En este mismo año se editó *Maple Leaf Rag*, composición de gran intensidad rítmica que pronto se convertiría en la pieza de ragtime más famosa de su tiempo llegando a vender más de un millón de ejemplares.



Ilustración 5. *Maple Leaf Rag* (1899), composición de Scott Joplin.

Del resto de sus rags para piano destacamos la interesante selección que comenta el autor Ted Gioia (1997), en la cual se puede observar la riqueza del lenguaje del compositor:

Las posteriores piezas de Joplin revelaron la amplia variedad de técnicas compositivas que este ambicioso compositor afroamericano había llegado a dominar: el refinamiento del vals de salón en «Bethena» (1905), los tímidos interludios que atemperan las síncopas de «The Ragtime Dance» (1906), el aire de boogie-woogie de la tercera sección de «Pine Apple Rag» (1908), los lánguidos ritmos de tango de «Solace» (1909), las síncopas cuasiparódicas del «Stoptime Rag» (1910), las conmovedoras secciones en tonalidad menor de

«Magnetic Rag» (1914), etc. Con la oscuridad brahmsiana de «Scott Joplin's New Rag» (1912) y, especialmente, su «Magnetic Rag», la última pieza completada por él, Joplin había llevado esta música mucho más allá del bullicioso ambiente de cervecería que caracterizaba para muchos intérpretes y oyentes el estilo del ragtime. (p. 31)

No es de extrañar que Joplin contara con esta amplia gama de recursos ya que el autor gozó de una sólida formación musical. Su enorme talento en la invención melódica, la elegancia estructural de sus obras, así como la ambición musical que le llevó a componer dos óperas y un ballet en estilo ragtime, han hecho que este compositor se haya ganado el lugar más destacado dentro de la historia del ragtime. De la misma forma su influencia se verá reflejada en la música estadounidense y más concretamente en la posterior evolución del jazz, así lo afirma Gioia (1997):

La inquebrantable determinación por parte de Joplin a la hora de fundir la música afroamericana con las principales tradiciones de la composición occidental prefiguró en muchos aspectos la posterior evolución del jazz. Al operar a caballo entre la cultura intelectual y la cultura popular, entre la música culta y la música de masas o entre el polirritmo africano y el formalismo europeo, Joplin se adelantó a los fructíferos esfuerzos de artistas posteriores como Duke Ellington, James P. Johnson, Benny Goodman, Charles Mingus, Stan Kenton y Art Tatum, entre otros. (p. 33)

Por otro lado, aunque probablemente menos conocido, sobresale la figura de James Scott (1886-1938), pianista y compositor afroamericano que colaboró con Joplin y conoció bien las composiciones de este. Ambos tuvieron unas influencias folclórico-regionales similares, de ahí que la música de James Scott suene tan similar a la de Joplin. Entre sus composiciones señalamos *Frog Legs Rag* (1906), *Kansas City Rag* (1907) y *Evergreen Rag* (1915). En estas dos últimas podemos observar como las terceras en paralelo constituían uno de sus recursos preferidos.



Ilustración 6. Segundo tema de *Kansas City Rag* (1907), composición de James Scott.

Entre sus recursos melódicos destacamos el balanceo en la mano derecha producido tanto por las síncopas como por la alternancia entre acordes y notas individuales, vemos un ejemplo en su pieza *Hilarity Rag* (1910):



Ilustración 7. *Hilarity Rag* (1910), composición de James Scott.

Sobre su estilo compositivo Tirro (2015) afirma que “Los rags de James Scott se caracterizan por su consistencia extrema. Antes que un compositor experimental, Scott fue un artesano que supo crear obras de calidad siempre notable dentro de su formato estándar.” (p. 58)

El último pianista y compositor destacado del género ragtime fue Joseph F. Lamb (1887-1960). Músico de raza blanca que fue admirado por Joplin, el cual le prestó ayuda en la composición y publicación de su obra. De hecho, Joplin se prestó a incluir su nombre como arreglista de su primer rag, *Sensation Rag* (1908), con el fin de facilitar la difusión de la partitura.



Ilustración 8. *Sensation Rag* (1908), composición de J. F. Lamb.

Si observamos el motivo inicial de la primera publicación de Lamb podemos ver las similitudes con el motivo inicial de *Maple Leaf Rag* de Joplin (Ilustración 5). Otros rags del autor como *American Beauty Rag* y *Patricia Rag* muestran también motivos derivados de la misma pieza de Joplin. Sin embargo, en términos generales los rags de Lamb no suelen ser tan sincopados como los de Joplin o Turpin, sirvan de ejemplo sus composiciones *Ethiopia Rag* y *Ragtime Nightingale*.



Ilustración 9. Tríó de *Ethiopia Rag*, composición de J. F. Lamb.

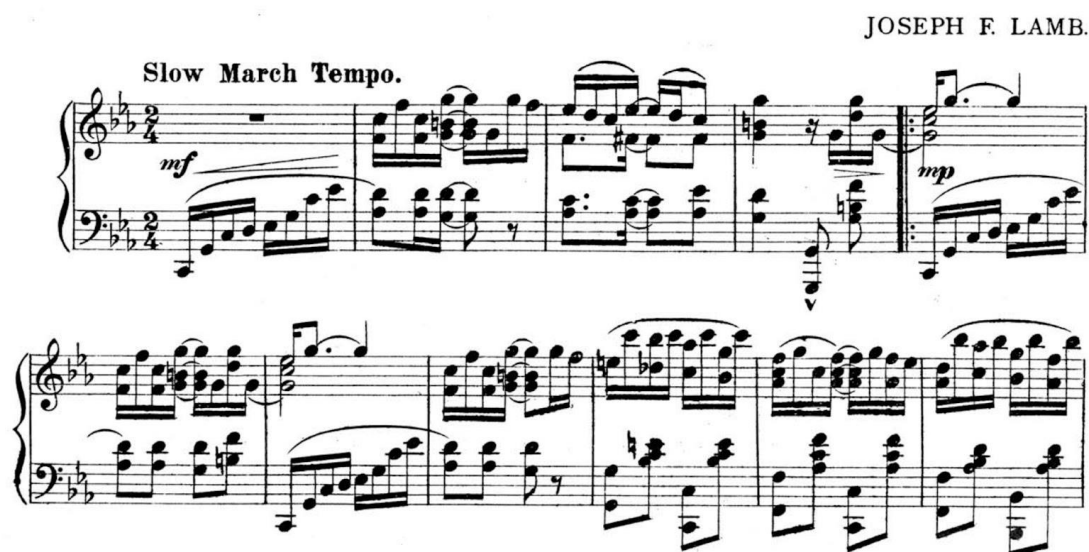


Ilustración 10. *Ragtime Nightingale*, composición de J. F. Lamb.

A pesar de ello Tirro (2015) afirma que “Lamb compuso unos rags que los especialistas consideran insertos en la mejor tradición negra, lo que sustenta la teoría de que, en determinado momento, el ragtime dejó de ser un género étnico para convertirse en música nacional” (p. 61)

Poco se supo de Lamb después de que el ragtime pasara de moda en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, es más, durante mucho tiempo los aficionados asumieron

que este autor era de raza negra, malentendido que no se resolvió hasta que Blesh y Janis, autores del libro *They all play ragtime*, dieron con él treinta años más tarde.

Para terminar este apartado nos parece interesante comentar algunos pianistas y compositores que dentro de una estética jazzística o clásica (en el sentido amplio de la palabra) estuvieron influidos por el estilo ragtime. Entre ellos encontramos a Jelly Roll Morton, uno de los músicos importantes con los que empezó la tradición de Nueva Orleans, el cual se definía así mismo como “el creador del jazz”. En su versión de *Maple Leaf Rag* grabada en el año 1938 podemos observar además de variaciones rítmicas y melódicas una interpretación con swing. En la grabación de Morton su estilo personal se antepone a la partitura de Joplin. Berendt (1994) afirma que “El hecho decisivo para el jazz, de que la personalidad del músico que lo toca es más importante que la del material entregado por el compositor, puede observarse por primera vez con toda claridad en Jelly Roll Morton.” (p. 21). Entre los pianistas de jazz que heredaron la tradición del ragtime encontramos también a Duke Ellington, Fletcher Henderson, Count Basie, James P. Johnson, Willie “The Lion” Smith y Fats Waller entre otros.

Por otro lado, el ragtime también consiguió llegar a compositores clásicos de todo el mundo, entre ellos podemos destacar a Charles Ives que compuso entre 1902 y 1904 un bailable y 13 composiciones de ragtime para orquestas teatrales; Igor Stravinsky, cuya obra *Piano-Rag-Music* (1919) sugiere una “caricatura” del estilo ragtime; y Claude Debussy que compuso la pieza *Golliwog’s Cakewalk* como parte de su *Children’s Corner Suite* entre los años 1906 y 1908.

2.4 Martha Mier.

Martha Mier (1936) es una compositora y pianista estadounidense, conocida principalmente por sus composiciones para piano de carácter pedagógico. Graduada en la Universidad Estatal de Florida, ha dedicado su carrera profesional principalmente a la enseñanza privada y a la composición. Desde 1989 ha trabajado con la editorial *Alfred Music*.

El lenguaje de la compositora combina influencias clásicas y populares, incorporando estilos como el jazz, el blues, y el ragtime, lo que la hace atractiva para una amplia

variedad de estudiantes. Dentro de su obra destacamos sus dos colecciones más populares que son: *Jazz, Rags & Blues* y *Romantic Impressions*. Varias de sus piezas han sido incluidas en recopilaciones de repertorio de diferentes instituciones como la *Celebration Series del Royal Conservatory of Music* y el programa de estudios del *Associated Board of the Royal Schools of Music* (ABRSM). Mier también ha sido coautora del método *Premier Piano Course* junto a Denis Alexander.

La colección *Jazz, Rags & Blues* incluye un total de cuatro series: *Jazz, Rags & Blues*, *Jazz, Rags & Blues for Two*, *Christmas Jazz, Rags & Blues* y *Classical Jazz, Rags & Blues*. Cada una de las series consta de 5 volúmenes de piezas de repertorio de dificultad progresiva, un total de 20 libros. Acerca de los parámetros en los que Mier se basó para componer las piezas, la autora afirma:

*I know the style I am writing for, whether it be ragtime, blues, or jazz, so it is easy to write in that style. The music is fun to play. I enjoy writing and playing the music. I must be careful to keep each piece at the proper level.*⁸ (Jee, 2019, p. 20)

Vemos cómo la autora está completamente familiarizada con los estilos musicales que aborda, sin embargo, la mayor dificultad la encuentra en adaptarse al nivel concreto para el que quiere componer.

Por otro lado, sobre su filosofía de enseñanza, Martha afirma: “My personal teaching philosophy would be to foster the love of music in the student, and giving them music to play that they will come to love. Students learn to love music by playing music that they love.”⁹ (Jee, 2019, p. 24). Observamos la importancia que da la autora a alentar al alumnado a amar la música. Una de las formas de conseguir esto es que los alumnos toquen aquella música que les gusta, de ahí la importancia de seleccionar el repertorio adecuado para cada alumno.

⁸ Traducción: “Sé el estilo para el que estoy escribiendo, ya sea ragtime, blues o jazz, por lo que es fácil escribir en ese estilo. La música es divertida de tocar. Disfruto escribiendo y tocando la música. Debo tener cuidado de mantener cada pieza en el nivel adecuado.”

⁹ Traducción: “Mi filosofía personal de enseñanza sería fomentar el amor por la música en el estudiante, dándoles música para tocar que llegarán a amar. Los estudiantes aprenden a amar la música tocando música que ellos aman.”

Actualmente Martha tiene 88 años y reside en Lake City, Florida. Es miembro activo de diversas asociaciones como *la Music Teachers National Association*, *la Florida State Music Teachers Association*, y *la National Guild of Piano Teachers*.

2.5 Conclusiones parciales I.

Las conclusiones que se extraen de este capítulo son las siguientes:

- En primer lugar, el ragtime surge de la combinación de la música negra norteamericana con la tradición de la música clásica europea. Este género que está principalmente asociado al piano se caracteriza por tener un ritmo de marcha en la mano izquierda combinado con una melodía sincopada en registro de soprano en la mano derecha. Generalmente está escrito en compás de 2/4. Debido a que su origen está ligado a la música bailada, su forma queda estructurada en frases de 8 compases con carácter temático generando secciones cerradas de 16 y 32 compases dejando poco espacio para el desarrollo. Entre sus principales exponentes encontramos a William H. Krell, Tom Turpin, Scott Joplin, James Scott y Joseph F. Lamb.
- En segundo lugar, el hecho de conocer las características generales del ragtime, los elementos que lo conforman, así como el escuchar y leer música de sus principales exponentes proporciona un conocimiento de gran valor que sirve de punto de partida para la realización de la propuesta didáctica.
- Por último, destacamos la figura de Martha Mier, entre las pocas compositoras que abordan el género de una forma didáctica. La autora, que también es profesora de piano, demuestra una gran maestría en adaptar el nivel de dificultad de sus piezas sin perder la esencia del género. Por ello su obra nos resulta especialmente interesante para extraer recursos que sirvan para realizar una propuesta pedagógica para la improvisación.

Estas conclusiones responden a dos de los objetivos secundarios de esta investigación que son: profundizar el estilo ragtime y dar a conocer la obra pedagógica *Jazz, Rags & Blues* de Martha Mier, centrándonos en sus rags.

3 ANÁLISIS Y EXTRACCIÓN DE ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LOS RAGS DE LA OBRA *JAZZ, RAGS & BLUES*

Tras haber analizado todos los ragtimes de la autora, en este apartado se muestran aquellos elementos comunes que predominan en las piezas en este estilo. Las partituras completas analizadas se adjuntan en el Anexo I.

3.1 Forma.

A nivel formal la autora se basa en la exposición de un material temático A, que contrasta con un material temático B, y reexpone finalmente A. Siendo la estructura formal más frecuente AA'BA con sus variantes ABA o AA'BAA'. Cada sección está formada por una o dos frases de 8 compases que a su vez se dividen en semifrases de 4 compases actuando como antecedente-consecuente. Se suelen mantener las proporciones entre secciones, es decir, si A tiene 8 compases B también, o si A tiene 16 compases (8+8) B también mantiene esa proporción. Generalmente las piezas presentan una introducción de 4 compases, y a menudo también incluyen una coda al final. Vemos algunos ejemplos¹⁰:

- *Ragtime Do-Si-Do (Vol. 1)*: I (4 c.) - A (8 c.) - A' (8 c.) - B (8 c.) - A' (8 c.).
- *Downright Happy Rag (Vol. 1)*: A (8 c.) - A' (8 c.) - B (8 c.) - A' (8 c.) - A'' (10 c.).
- *Jelly Bean Rag (Vol. 2)*: I (4 c.) - A (8 c.) - A' (8 c.) - B (8 c.) - A' (8 c.) - Coda (4 c.).
- *Pine Cone Rag (Vol. 3)*: I (4 c.) - A (16 c.) - B (16 c.) - A' (16 c.).
- *Dandelion Rag (Vol. 3)*: I (4 c.) - A (8 c.) - A' (8 c.) - B (8 c.) - A (8 c.) - A' (8 c.).
- *Good Time Rag (Vol. 4)*: I (4 c.) - A (16 c.) - B (16 c.) - A (16 c.) - Coda (4 c.).
- *Hot Potato Rag (Vol. 5)*: I (4 c.) - A (16 c.) - A' (16 c.) - B (16 c.) - A'' (16 c.) - Coda (4 c.).

¹⁰ En los esquemas formales la I representa una introducción.

3.2 Armonía.

Todos los ragtimes de la autora están escritos en tonalidad mayor, la mayoría de ellos están en la tonalidad de Do M, pero también encontramos algunos en Sol M o en Fa M. En ellos encontramos una armonía tonal funcional donde predomina el uso de acordes tonales (I, IV y V). Los tipos de acordes que más aparecen son acordes tríada mayores y acordes cuatríada de 7ª de dominante, bien sobre el V o bien como dominantes secundarias.

Sobre la armonía de la introducción observamos que generalmente se busca la tensión de la dominante que resuelve cuando comienza la sección A. Vemos algunos ejemplos:

Fast, spirited (Play  evenly)

Martha Mier



Do M (H) V V

Ilustración 11. *Ragtime Do-Si-Do (Vol. 1)*. Introducción.

Happily, not too fast (Play  evenly)

Martha Mier



Do M I I V V

Ilustración 12. *Wild Honeysuckle Rag (Vol. 2)*. Introducción.

En otros casos la introducción sí realiza un cierre en tónica. La autora utiliza también en algunas piezas material de la última semifrase de la sección A para la introducción, vemos un ejemplo de ambas características en *Pine Cone Rag (Vol. 3)*:

Steady, moderate tempo (Play  evenly)



Do M

Ilustración 13. *Pine Cone Rag* (Vol. 3). Introducción.

Sobre el inicio de las frases y las cadencias encontramos que la primera frase (A) de 8 compases siempre comienza en tónica y suele terminar con una semicadencia en la dominante (S. D.). La segunda frase (A') suele comenzar de nuevo en tónica y terminar con cadencia perfecta (C. P.). Es habitual que la sección B comience con el acorde de subdominante, bien manteniéndose en la tonalidad principal o bien modulando a la tonalidad de la subdominante. Vemos algunos ejemplos de estructuras armónicas:

(M)

	7	7	(6) (4)	7 +	7 +
I	(H)	(H)	V	I	V

						#6 5	7 +
A c. 5	I	I	IV	IV	I	I	(H) V

S. D.

					7 +	#6 5	7 +
A' c. 13	I	I	IV	IV	I	V	(H) V I

C. P.

						7 +	7 +
B c. 21	IV	IV	I	I	IV	IV	V V

S. D.

Reexpone A y A'.

Ilustración 14. *Dandelion Rag* (Vol. 3). Estructura armónica.

A	(M) 7 + 7 + 7 + 7 +								S. D.
	I	I	I	V	V	I	H	V	
c. 9	7 + 6a 6 7 + 9 7 + 7 +								

						C. P.			I	I	H	IV	II	~~VH~~	H V	I	
B c. 17	7 + 6a 7 + 7 + 7 + 7 +								S. D.								
	I	I	H	H	V	I	H	V									
c. 25	7 + 6a 7 + 6 4 7 + 7 + 7 + 7 +								C. P.								
	I	I	H	IV	IV (H)	I ~~VH~~	H V	I H									

Ilustración 15. *Hot Potato Rag* (Vol. 5). Estructura armónica de la sección A y B.

Si bien es cierto que predomina la armonía tonal, en algunos rags la autora hace uso de intercambios modales usando los acordes bVI, bVII o IV menor. Vemos algunos ejemplos:

5

3

2

1

5

1

5

1

Do M I bVII I bVII

Ilustración 16. Ejemplo de intercambio modal en *Ragtime Do-Si-Do* (Vol. 1). Compases 5-8.

13

f

Sol M I bVI I

Ilustración 17. Ejemplo de intercambio modal en *Jelly Bean Rag* (Vol. 2). Compases 13-15.

Otros tipos de acordes como el de 7ª disminuida o el acorde de 6ª aumentada se encuentran frecuentemente dentro de los siguientes “clichés” armónicos que aparecen a menudo antes de la cadencia perfecta a final de sección.

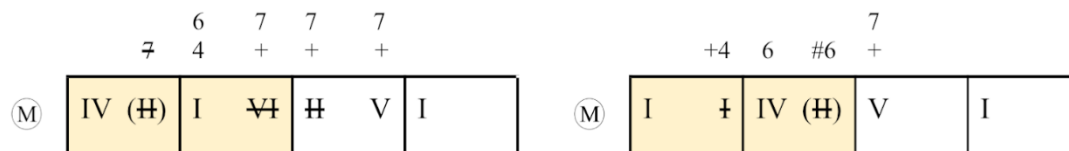


Ilustración 18. Clichés armónicos de final de sección.

Vemos algunos ejemplos sobre la partitura:

Si b M IV I VII II V I 7+
(H)

Ilustración 19. *Hot Potato Rag* (Vol. 5). Final de la sección B, compases 30-33.

Do M 6a IV I VII II V I 7+
(H)

Ilustración 20. *Persnickety Rag* (Vol. 5). Final de la sección A, compases 17-20.

Do M I II IV V I 7+
(H)

Ilustración 21. *Ragtime Do-Si-Do* (Vol. 1). Final de la sección A, compases 17-20.

33

mp *cresc.* *f*

Sol M I +4 6 IV #6 4 (H) 7 + V V I

Ilustración 22. *Jelly Bean Rag* (Vol. 2). Final de la sección A', compases 33-36.

Otras características armónicas son el uso del acorde de 6ª añadida que aparece frecuentemente en el acorde de tónica o subdominante.

5

mf

Do M I 6a I

Ilustración 23. *Persnickety Rag* (Vol. 5). Compases 5-6.

9

mf

Fa M I I 7 + 6a IV IV

Ilustración 24. *Hot Potato Rag* (Vol. 5). Compases 9-12.

También es habitual encontrar el acorde de 9ª de dominante y 13ª de dominante, vemos algunos ejemplos en las cadencias:

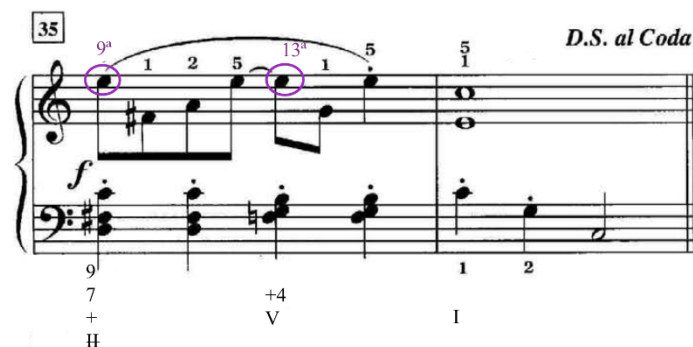


Ilustración 25. *Good Time Rag* (Vol. 4). Compases 35-36.



Ilustración 26. *Steamboat Rag* (Vol. 4). Compases 47-50.

3.3 Ritmo.

Todos los ragtimes de la autora están escritos en compás de 4/4. El patrón de acompañamiento que predomina en la mano izquierda es de tipo *stride* con una figuración estable en negras en *staccato* donde los bajos caen en los tiempos 1 y 3 del compás y el acorde o notas dobles en los tiempos 2 y 4. La autora introduce este patrón de forma simplificada en los primeros volúmenes prescindiendo de las notas dobles en los tiempos 2 y 4, de esta forma realiza una adaptación técnicamente más asequible para el nivel más básico. Vemos varios ejemplos de patrones:



Ilustración 27. *Ragtime Do-Si-Do* (Vol. 1). Patrón de acompañamiento.



Ilustración 28. *Jelly Bean Rag* (Vol. 2). Patrón de acompañamiento.

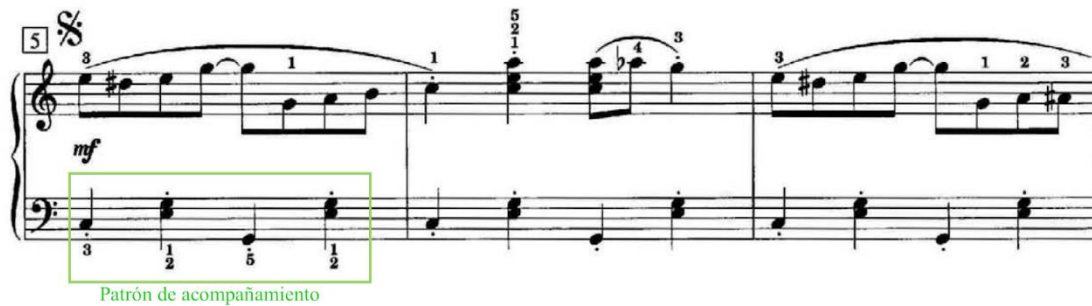


Ilustración 29. *Pine Cone Rag* (Vol. 3). Patrón de acompañamiento.



Ilustración 30. *Hot Potato Rag* (Vol. 5). Patrón de acompañamiento.

Por otro lado, los motivos rítmicos en los que se basa la melodía de la mano derecha se caracterizan por la síncope. Es importante señalar que el ragtime se interpreta sin *swing*, la autora lo recuerda siempre al inicio de cada uno de sus rags como podemos ver en la Ilustración 30. A continuación mostramos varios ejemplos de motivos rítmicos donde podemos observar las síncopas:

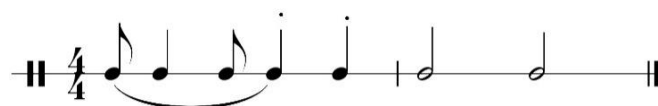


Ilustración 31. *Ragtime Do-Si-Do (Vol. 1)*. Motivo rítmico a.



Ilustración 32. *Wild Honeysuckle Rag (Vol. 2)*. Motivo rítmico a.

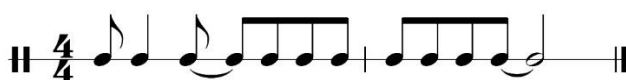


Ilustración 33. *Dandelion Rag (Vol. 3)*. Motivo rítmico a.

3.4 Melodía.

Las características melódicas que se encuentran son las siguientes:

- Uso frecuente del floreo cromático inferior, generalmente desde la 3ª o la 5ª del acorde. Ejemplos:



Ilustración 34. *Ragtime Do-Si-Do (Vol. 1)*. Melodía compases 5-6.



Ilustración 35. *Hot Potato Rag (Vol. 5)*. Melodía compases 1-2.

- Notas de paso cromáticas. Ejemplos:

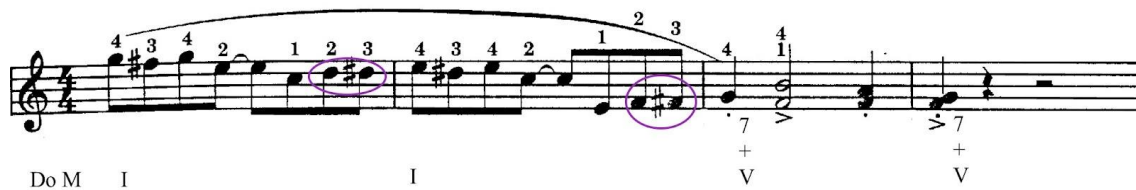


Ilustración 36. *Wild Honeysuckle Rag* (Vol. 2). Melodía compases 1-4.

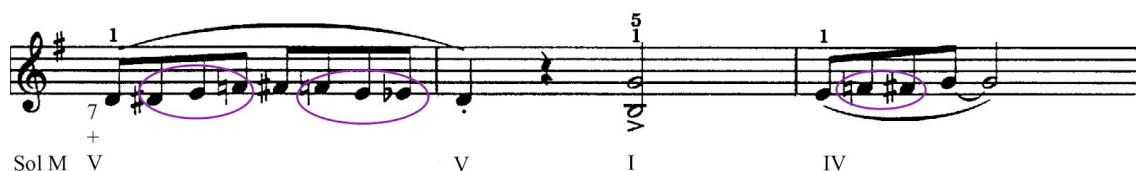


Ilustración 37. *Jelly Bean Rag* (Vol. 2). Melodía compases 19-21.

- Uso frecuente de la 6ª del acorde. Ejemplos:

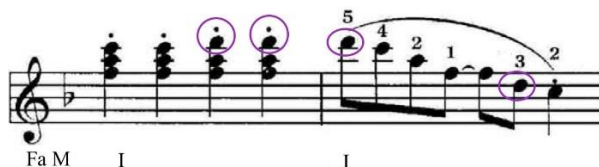


Ilustración 38. *Steamboat Rag* (Vol. 4). Melodía compases 25-26.



Ilustración 39. *Hot Potato Rag* (Vol. 5). Melodía compases 26-29.

A menudo la 6ª del acorde de tónica realiza un juego melódico con la 9ª del acorde de dominante cuando el motivo melódico se adapta del acorde de tónica al de dominante. Ejemplo:



Ilustración 40. *Pine Cone Rag* (Vol. 3). Melodía compases 5-8.

- Notas dobles, principalmente 3as y 6as, pero también encontramos el resto de intervallos.



Ilustración 41. *Dandelion Rag* (Vol. 3). Melodía compases 21-24.



Ilustración 42. *Good Time Rag* (Vol. 4). Melodía compases 13-15.

- Sobre las técnicas de construcción motivica la autora utiliza frecuentemente la adaptación por enlace, la adaptación por transporte y la adaptación manteniendo el ritmo.

Motivo a (c. 1-2).



Adaptación por enlace (c. 5-6).



Motivo a' (c. 8-9).



Adaptación por transporte (c. 13-14).



Ilustración 43. *Downright Happy Rag* (Vol. 1). Técnicas de construcción motivica.

Motivo a (c. 5-6)



Adaptación manteniendo el ritmo (c. 21-22)

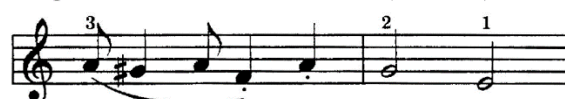


Ilustración 44. *Ragtime Do-si-do* (Vol.1). Técnicas de construcción motivica.

En este último caso vemos cómo se mantiene la cabeza del motivo y después modifica el perfil melódico. También es frecuente a la hora de desarrollar un motivo mantener el mismo inicio y realizar una modificación rítmica o melódica después.

- Las frases generalmente están formadas por un antecedente y un consecuente a modo de pregunta-respuesta.

Pregunta



Respuesta



Ilustración 45. *Wild Honeysuckle Rag* (Vol. 2). Melodía compases 21-27.

3.5 Aspectos interpretativos.

Como última parte de este capítulo creemos interesante señalar algunos aspectos a nivel interpretativo, que de la misma forma se deberán tener en cuenta a la hora de improvisar en el estilo. En comparación con el habla de un idioma, de nada serviría conocer la gramática si luego la pronunciación no es correcta. Nos referimos aquí a cuestiones de articulación, pedalización, realización de dinámicas y fraseo.

En primer lugar, podemos observar que la articulación que predomina en la mano izquierda en el patrón *stride* es *staccato*. El toque *legato* queda reservado principalmente para cuando el bajo realiza una línea melódica con notas de paso entre dos notas en los extremos que están a intervalo de 4ª ascendente o 5ª descendente con una relación dominante-tónica, esto suele ocurrir como enlace entre semifrases. Vemos algunos ejemplos:

4

Semifrase a'

7

FRASE A'

Semifrase a''

Semifrase a'

Ilustración 46. *Downright Happy Rag* (Vol. 1). Compases 4-9.

8

Semifrase a'

Ilustración 47. *Steamboat Rag* (Vol. 4). Compases 8-10.

Por otro lado, aunque en la mano derecha predomina el toque *legato* este es frecuentemente combinado con el toque *staccato* que suele aparecer como articulación que cierra el motivo.



Ilustración 48. Ejemplos de articulación en *Jelly Bean Rag* (Vol. 2). Compases 33-36.

La autora también escribe acentos principalmente en los acordes finales, o bien para destacar síncopas, notas con interés melódico o acordes con tensión armónica como el de 6ª aumentada.



Ilustración 49. Ejemplo de uso del acento para destacar síncopas. *Wild Honeysuckle Rag* (Vol. 2).
 Compases 29-32.

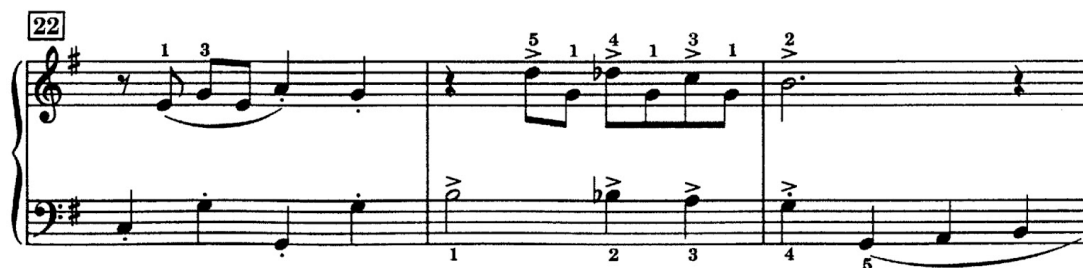


Ilustración 50. Ejemplo de uso del acento para destacar una línea melódica. *Jelly Bean Rag* (Vol. 2).
 Compases 22-24.

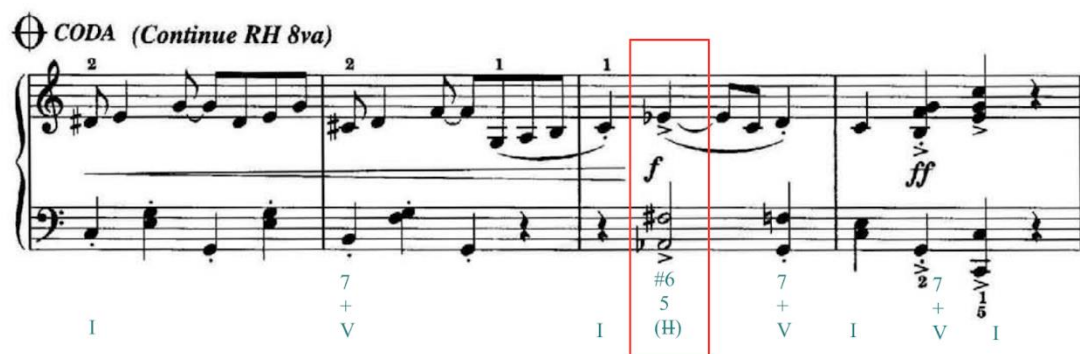


Ilustración 51. Ejemplo de uso del acento para destacar un acorde con tensión armónica. *Dandelion Rag (Vol.3). Coda.*

En lo que respecta a la pedalización, la autora señala el pedal en ocasiones muy puntuales, generalmente cuando encontramos una textura arpegiada en ambas manos o en otros casos con el fin de ligar octavas en el bajo.

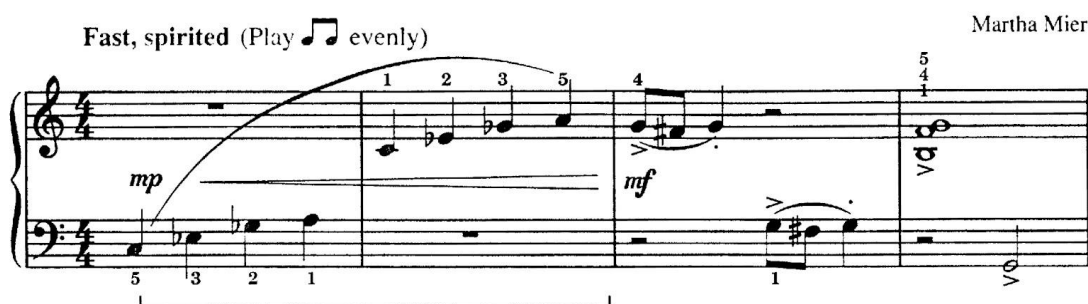


Ilustración 52. Ejemplo de pedal en textura arpegiada. *Ragtime Do-Si-Do (Vol. 1). Compases 1-4.*



Ilustración 53. Ejemplo de pedal para ligar octavas en la mano izquierda. *Hot Potato Rag (Vol. 5). Compases 13-16.*

El hecho de que las indicaciones de pedal no abunden no exime ponerlo en otras partes de la obra, pero su uso es moderado y en lugares concretos. Por ejemplo, podemos poner un pedal rítmico en el acorde final de tónica para darle más resonancia y evitar que quede

seco el cierre. Esto además nos sirve para enfatizar el acento que a menudo escribe la autora en el acorde final.

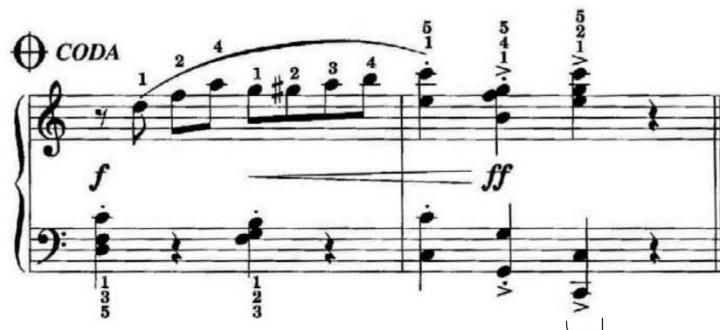


Ilustración 54. Ejemplo de pedal rítmico. *Pine Cone Rag* (Vol. 3).

Por otro lado, la autora también escribe diferentes dinámicas uniformes que van desde el *piano* hasta el *forte*, generalmente hay un cambio de dinámica cuando comienza una frase nueva. Encontramos reguladores y términos de dinámica gradual generalmente para preparar el cambio de dinámicas entre frases, para indicar la llegada a un punto culminante de tensión o bien la disminución de la intensidad al final de una sección.

Por último, queremos señalar los términos de carácter y tempo que hay al inicio de cada pieza. Estos vienen escritos en inglés, acompañados por la indicación de tocar las corcheas en su duración natural, es decir, sin swing. Entre ellos encontramos: *Moderately, with a steady beat* (Moderado, con ritmo constante), *Happily, not too fast* (Felizmente, no demasiado rápido) y *Bright and boundy* (Brillante y saltarín). Esto nos da una idea del carácter alegre, juguetón y divertido que tiene esta música. Y además del ritmo regular y contante que la caracteriza, el cual es vivo pero no demasiado rápido.

3.6 Conclusiones parciales II.

Sobre el análisis de los rags de Martha Mier se han extraído las siguientes conclusiones:

- La forma más frecuente es AA'BA' con sus variantes ABA o AA'BAA'. La mayoría de las piezas cuentan con una introducción de 4 compases y algunas de ellas presentan coda también, sin embargo, el uso de *vamps* es poco frecuente, solo aparece en una de las piezas (*Persnickety Rag Vol. 5*). Generalmente las

frases son de 8 compases divididas en semifrases de 4 compases con estructura de antecedente-consecuente.

- La armonía es tonal funcional y predomina el uso de los grados tonales. Otros acordes frecuentes son el de 6ª aumentada y 7ª disminuida ambos con función de dominante de la dominante, el acorde de 6ª añadida sobre la tónica o la subdominante y el uso de 9ª y 13ª de dominante. Encontramos también clichés armónicos propios del ragtime. Por último, una característica propia de la autora es el uso de intercambios modales en algunos de sus rags.
- Sobre el ritmo, la autora utiliza el compás de 4/4 en todos sus rags. En lo que respecta a los patrones de acompañamiento a lo largo de los cinco volúmenes encontramos una evolución de dificultad técnica en los patrones tipo *stride*. Por otro lado, los motivos rítmicos de la mano derecha mantienen la característica de la síncope lo que genera ese balanceo propio del ragtime.
- Las características principales de la melodía son el floreo cromático inferior, las notas de paso cromáticas, el uso de la 6ª del acorde y las notas dobles. Sobre las técnicas de construcción motivica encontramos claros ejemplos de adaptación por transporte, adaptación por enlace armónico y adaptación manteniendo el ritmo. Otro recurso frecuente es explotar una misma célula melódica utilizándola como cabeza de un motivo y luego variando el final de este.
- Sobre los aspectos interpretativos destacamos: la articulación generalmente *staccato* en la mano izquierda y *legato* en la derecha combinado frecuentemente con *staccato* y algunas notas acentuadas; un uso del pedal moderado, aplicándose en lugares concretos; el carácter rítmico, vivo y alegre pero no demasiado rápido; y la interpretación de las corcheas sin swing.
- La autora muestra una progresión clara de dificultad en cuanto a los recursos técnicos, los elementos rítmicos y melódicos; sin embargo, no hay una progresión clara de los recursos armónicos, ya que desde el inicio utiliza armonías más complejas como acordes de 7ª disminuida o 6ª aumentada.

Estas conclusiones dan respuesta al objetivo secundario de extraer los elementos característicos de las piezas en estilo ragtime de Martha Mier, los cuales aplicaremos a la improvisación en el siguiente capítulo.

4 PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA IMPROVISACIÓN

Tras haber extraído los elementos característicos de los ragtimes de la autora, a continuación, se presenta la propuesta didáctica para poder desarrollar habilidades que permitan improvisar en este estilo. Para ello se han establecido cuatro apartados donde abordaremos contenidos formales, armónicos, rítmicos y melódicos. Dentro de cada apartado estos contenidos han sido ordenados para ser aplicados a la improvisación en 3 niveles de dificultad progresiva. Además se incluyen también indicaciones para que los aspectos interpretativos se tengan en cuenta de forma paralela.

4.1 Forma.

- Nivel 1 (Elemental): Comenzamos trabajando una introducción de 4 compases. Después incorporamos frases de 8 compases, interiorizando las estructuras de semifrases de 4 compases del tipo pregunta-respuesta.
- Nivel 2 (Intermedio): Una vez que el alumno tenga clara la introducción (I) y la frase de 8 compases (A) se amplía la estructura formal con una frase A' (8 c.) que contenga alguna variante rítmica, melódica o armónica, pero sin llegar a ser totalmente diferente. Después proponemos una frase contrastante B (8 c.) y se reexpone la frase A (8 c.). Improvisamos con las formas ABA, AA'BA' y AA'BAA' donde cada sección corresponde a una frase de 8 compases.
- Nivel 3 (Avanzado): Ampliamos las secciones en estructuras de 16 compases (8+8). Podemos incorporar una coda al final; también es posible utilizar un *vamp* entre secciones. Improvisamos con las formas ABA, AA'BA y AA'BAA' donde cada sección corresponde a dos frases de 8 compases.

Además, podemos proponer al alumno pensar en un cambio de dinámica entre secciones para generar un mayor contraste entre estas. Para poder llegar a conseguir un control formal en la improvisación nos ayudaremos de las estructuras armónicas, así como de los *breaks* rítmicos cada 4 u 8 compases, y los recursos de construcción melódica que trabajaremos en los siguientes apartados.

4.2 Estructuras armónicas.

- Nivel 1 (Elemental): Comenzamos trabajando con estructuras que contengan solo los grados tonales (I, IV y V) en tonalidad mayor. Usaremos acordes tríada mayor y también podemos introducir el acorde de séptima de dominante en el V. Proponemos dos estructuras que sirvan de ejemplo y animamos a que el alumno realice por sí mismo otras combinaciones.

Ⓜ

I

I	I	V	V
---	---	---	---

7 + 7 +

A

I	I	I	V	V	V	V	I
---	---	---	---	---	---	---	---

7 + 7 + 7 + 7 +

A'

I	I	I	IV	IV	I	V	I
---	---	---	----	----	---	---	---

7 +

B

IV	I	V	I	IV	I	V	V
----	---	---	---	----	---	---	---

7 + 7 +

C. P.

C. P.

S. D.

Reexpone A y A'.

Ilustración 55. Estructura armónica para ragtime. Nivel 1a.

(M)

		7 +	7 +	
I	I	V	V	

					7 +	7 +	
A	I	IV	I	I	I	V	V

S. D.

				7 +			
A'	I	IV	I	I	V	I IV	I

C. Pl.

					7 +	7 +	
B	IV	IV	I	I	IV	IV	V

S. D.

Repetir B (opcional) luego reexpone A y A'.

Ilustración 56. Estructura armónica para ragtime. Nivel 1b.

Para practicar las estructuras armónicas¹¹ proponemos como ejercicio realizar el acorde con mano derecha enlazado y los bajos en la mano izquierda. Ejemplo:

Do M I I V⁷ V⁷ Continúa...

Ilustración 57. Ejercicio n. 1 para practicar estructuras armónicas (ambas manos).

¹¹ Es importante transportar la estructura a otras tonalidades, en el nivel elemental podemos trabajar las tonalidades de Do M, Sol M y Fa M (hasta una alteración).

La mano izquierda también la podemos trabajar con acordes enlazados¹² (siendo esta la base para aplicar después los patrones de acompañamiento por enlace) y transportando las posiciones en estado fundamental (siendo esta la base para aplicar los patrones de acompañamiento por transporte).

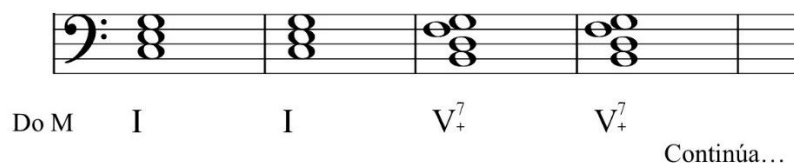


Ilustración 58. Ejercicio n. 2 para practicar estructuras armónicas solo con mano izquierda (acordes enlazados).

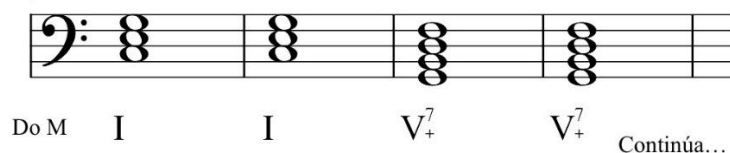


Ilustración 59. Ejercicio n. 3 para practicar estructuras armónicas solo con mano izquierda (acordes en estado fundamental).

- Nivel 2 (Intermedio): Basándonos en las estructuras anteriormente propuestas¹³ introducimos ahora en ellas dominantes secundarias. También podemos incorporar el uso del II así como el acorde de 6ª añadida en el I o el IV. Recordamos que es importante transportar la estructura a diferentes tonalidades¹⁴.

¹² Como paso intermedio entre la realización de la fundamental con la mano izquierda y el acorde completo proponemos hacer solo dos notas (Ej. Fundamental y 5ª del acorde).

¹³ Se muestra de color amarillo los cambios introducidos respecto a las estructuras anteriores.

¹⁴ En este nivel podemos trabajar tonalidades hasta dos alteraciones.

Propuesta didáctica para la improvisación en estilo ragtime a partir de los rags de
Jazz, Rags & Blues de Martha Mier.

(M)

I

I	I	H	V	I	V
---	---	---	---	---	---

6a

A

I	I	I	V	V	I	H	V
---	---	---	---	---	---	---	---

S. D.

6a

A'

I	I	I	IV	IV	I	H	V	I
---	---	---	----	----	---	---	---	---

C. P.

B

IV	I	V	I	IV	I	H	V
----	---	---	---	----	---	---	---

S. D.

Reexpone A y A'.

Ilustración 60. Estructura armónica para ragtime. Nivel 2a.

(M)

I

I	I	H	V	I	V
---	---	---	---	---	---

A

I	I	IV	I	I	I	H	V
---	---	----	---	---	---	---	---

S. D.

A'

I	I	IV	H	V	H	II	V	I
---	---	----	---	---	---	----	---	---

C. P.

B

IV	IV	I	I	V	II	V	I
----	----	---	---	---	----	---	---

C. P.

Repetir B (opcional) luego reexpone A y A'.

Ilustración 61. Estructura armónica para ragtime. Nivel 2b.

- Nivel 3 (Avanzado): Incorporamos ahora los “clichés” armónicos típicos del ragtime que presentan armonías más complejas como el acorde de 7ª disminuida y el acorde de 6ª aumentada, así como algunos acordes en inversión. Ampliamos las tensiones en los acordes de dominante añadiendo la 9ª en el H y la 13ª en el V. La sección B puede modular a la tonalidad de la subdominante. Vemos dos ejemplos que incorporan estos recursos a las estructuras anteriores:

Ⓜ

		6	7	9	13	
	7	4	+	7	7	+
I	IV (H)	I	VI	H	V	I

A

			9			9	
	6a		7	7		7	7
			+	+		+	+
I	I	I	V	V	I	H	V

S. D.

A'

		7			6	7	9	13
	6a	+			7	4	+	+
					7	7	7	7
I	I	VI	II	IV (H)	I	VI	H	V

C. P.

ⓐ

B

		7	7	7		7	7
	6a	+	+	+		+	+
I	I	H	H	V	I	H	V

S. D.

B'

		7			6	7	9	13
	6a	+			7	4	+	+
					7	7	7	7
I	I	I	IV	IV (H)	I	VI	H	V

C. P.

Reexpone A y A'.

Ilustración 62. Estructura armónica para ragtime. Nivel 3a.

(M)

7 7 7 7
+ +

I

(H)	(H)	V	V
-----	-----	---	---

6a 9 7 7
+ +

A

I	I	IV	I	I	I	H	V
---	---	----	---	---	---	---	---

S. D.

6a +4 6 #6 7
+ +

A'

I	I	IV	I	I	I	IV (H)	V	I
---	---	----	---	---	---	--------	---	---

C. P.

6a 6a 7 7
+ +

B

IV	IV	I	I	VI	II	V	I
----	----	---	---	---------------	----	---	---

C. P.

6a 6a 6a 7 6 7 9 13
+ + + + +

B'

IV	IV	I	I	IV (H)	I	VI	H	V	I
----	----	---	---	--------	---	---------------	---	---	---

C. P.

Reexpone A y A'.

Ilustración 63. Estructura armónica para ragtime. Nivel 3b.

4.3 Ritmo.

- Nivel 1 (Elemental): Podemos comenzar trabajando la coordinación rítmica de ambas manos fuera del teclado, percutiendo en una mesa o en la tapa del teclado. La mano izquierda realiza un ritmo estable de negras mientras en la derecha probamos diferentes motivos rítmicos que contengan como mínimo una síncopa con la célula rítmica corchea-negra-corchea, el resto de figuras que utilizaremos serán negras y blancas. Proponemos como ejercicio trabajar los siguientes motivos rítmicos en los cuales la síncopa cada vez está entre dos tiempos consecutivos diferentes:

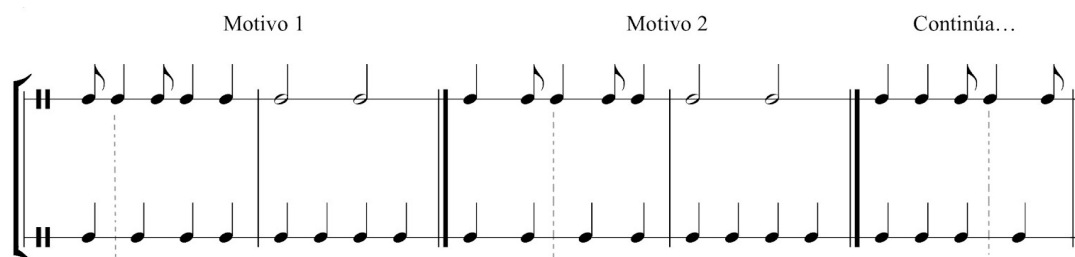


Ilustración 64. Propuesta de ejercicio de coordinación rítmica para el nivel elemental.

A continuación, ya sobre el teclado aplicamos los **patrones de acompañamiento** en la mano izquierda sobre las estructuras que hayamos trabajado previamente en el apartado de armonía.



Ilustración 65. Patrones de acompañamiento nivel 1.

En la sección B podemos mantener el mismo patrón o cambiar para conseguir mayor contraste entre secciones. Un patrón contrastante podría ser realizar un ritmo de redondas en mano izquierda (con la fundamental del acorde primero y luego con el acorde placado completo).



Ilustración 66. Patrones de acompañamiento contrastantes para el nivel 1.

- Nivel 2 (Intermedio): Continuamos trabajando la coordinación rítmica de ambas manos con motivos que contengan al menos una síncopa (corchea-negra-corchea) pero ahora el resto de figuras que utilizaremos serán corcheas y negras. Mostramos algunos ejemplos:

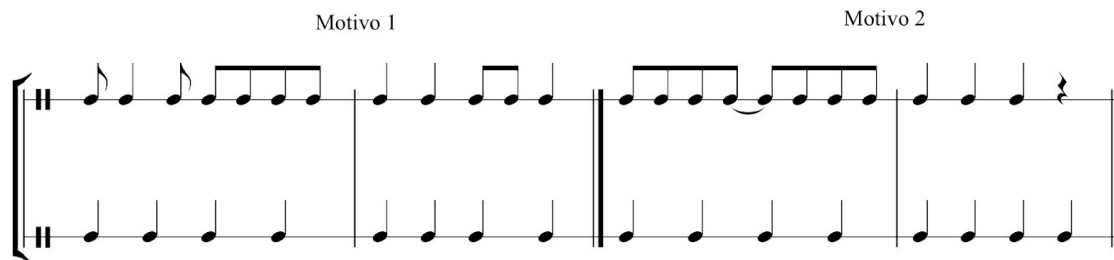


Ilustración 67. Ejemplos de motivos rítmicos para nivel intermedio.

A continuación, practicamos en el teclado los siguientes patrones de acompañamiento con la mano izquierda que se basan en la incorporación de notas dobles a los patrones propuestos en el nivel 1. Las notas dobles se aplican en los tiempos 2 y 4.



Ilustración 68. Patrones de acompañamiento nivel 2.

Como patrón contrastante que podemos utilizar en la sección B o en los procesos cadenciales proponemos un patrón de acordes placados en *staccato* con ritmo de negras:

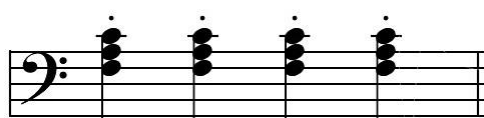


Ilustración 69. Patrón contrastante para nivel 2.

- Nivel 3 (Avanzado): Probamos motivos rítmicos que tengan al menos dos síncopas, el resto de figuras que predominan son corcheas y en menor medida las negras y las blancas que suelen quedar al final para establecer un reposo. Mostramos algunos ejemplos:

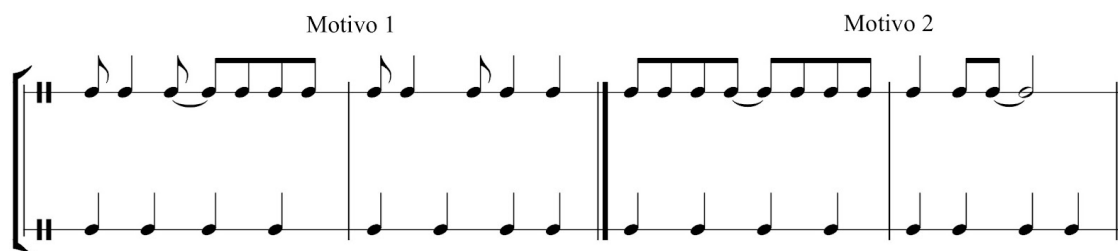


Ilustración 70. Ejemplos de motivos rítmicos para el nivel avanzado.

Por último, los patrones de acompañamiento trabajados anteriormente se completan con una nota más, nos quedan los bajos en los tiempos 1 y 3 y los acordes en los tiempos 2 y 4. También ampliamos el intervalo entre bajo y acorde, lo cual supone un recurso de mayor dificultad técnica ya que la mano tiene que recorrer una distancia más larga en el salto. Podemos duplicar también los bajos con octavas.



Ilustración 71. Patrones de acompañamiento para el nivel 3.

4.4 Melodía.

- Nivel 1 (Elemental): Basándonos en un motivo rítmico que contenga alguna síncopa (trabajado previamente en el apartado de ritmo) comenzamos improvisando una melodía con notas reales. Después incorporamos en nuestro motivo algún floreio cromático inferior¹⁵. Utilizaremos en este primer nivel la técnica de adaptación manteniendo el ritmo construyendo frases a modo de pregunta-respuesta. Proponemos mantener la misma idea melódica en la cabeza del motivo, pero variando el final cada vez que este se adapta. El alumno puede comenzar realizando solo la melodía con la mano derecha mientras el profesor le

¹⁵ Aunque el floreio cromático inferior sea una de las características principales de la melodía, también podemos trabajar ejercicios en este nivel con otros tipos de notas extrañas.

acompaña, después se acompañará él mismo (primero puede comenzar solo con acordes en mano izquierda y luego aplicar diferentes patrones).

Motivo rítmico



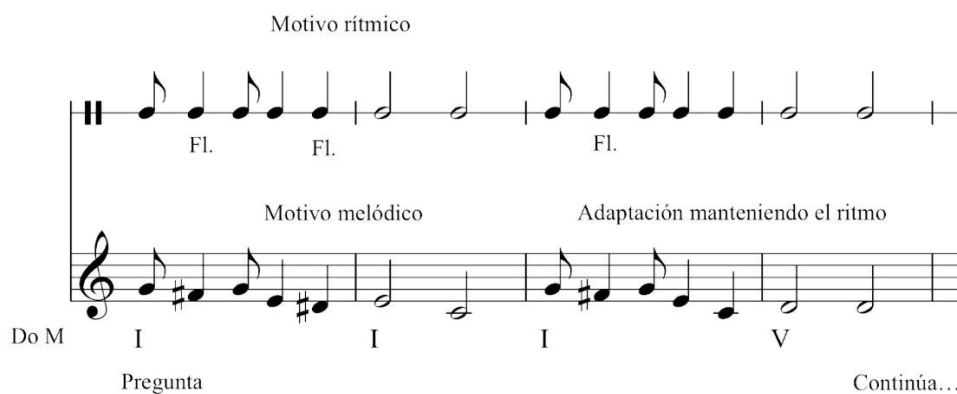
Motivo melódico Adaptación manteniendo el ritmo

Do M I I I V

Pregunta Continúa...

Ilustración 72. Ejemplo de creación melódica con notas reales.

Motivo rítmico



Motivo melódico Adaptación manteniendo el ritmo

Do M I I I V

Pregunta Continúa...

Ilustración 73. Ejemplo de creación melódica con floreos cromáticos inferiores.

- Nivel 2 (Intermedio): Introducimos el juego melódico con la 6ª del acorde¹⁶ (como floreo, apoyatura o nota de paso). En este nivel trabajaremos la adaptación por enlace¹⁷ y la adaptación por transporte.

¹⁶ Como primer paso podemos introducir esa sonoridad con la 6ª del acorde a modo de juego como si fuera una nota real más. Después podemos hacer el ejercicio de forma más consciente utilizando la 6ª como nota de paso, floreo o apoyatura.

¹⁷ Recordamos que al realizar la adaptación por enlace la 6ª del acorde de tónica pasa a ser la 9ª del acorde de dominante.

Motivo rítmico

Motivo melódico

Adaptación por enlace

6^a 6^a 9^a

Sol M I Fl. I Ap. V⁷ V⁷

Pregunta Continúa...

Ilustración 74. Creación melódica con la 6ª del acorde. Adaptación por enlace del motivo melódico.

Motivo rítmico

Motivo melódico

Adaptación por transporte

6^a 6^a 6^a 6^a

Sol M I N. P. I IV IV

Ilustración 75. Creación melódica con la 6ª del acorde. Adaptación por transporte del motivo melódico.

- Nivel 3 (Avanzado): Incorporamos notas de paso cromáticas (N. P. C.). Para enriquecer la textura de la melodía también podemos añadir notas dobles o bien armonizar una parte de la melodía con acordes o varias notas dobles (Ej. 8ª y 3ª).

Motivo rítmico

Motivo melódico

N. P. C. Fl. C. N. P. C. N. P. C.

6^a 6^a 6^a

Sol M I I I V⁷

Pregunta Continúa...

Ilustración 76. Creación melódica introduciendo notas de paso cromáticas.

En este apartado además se tendrá en cuenta la articulación y el fraseo melódico. Haremos reflexionar al alumno acerca de los tipos de toque que va a utilizar, proponiendo diferentes opciones. De la misma forma es importante cuidar el fraseo musical que le hará crecer hasta los puntos culminantes de la frase o disminuir la intensidad en los finales.

4.5 Conclusiones parciales III.

A lo largo de este capítulo se han extraído las siguientes conclusiones:

- En propuestas que tienen como objetivo enseñar y aprender a improvisar (esto es, interpretar y componer simultáneamente) es fundamental considerar tanto la técnica interpretativa como la complejidad de los elementos compositivos, ya que ambos aspectos deben desarrollarse de forma paralela. Por ello, para realizar la propuesta pedagógica de forma secuenciada, ha sido necesario realizar una reflexión acerca de la dificultad de los elementos extraídos previamente del análisis. Esta reflexión se basa en la búsqueda de un aprendizaje significativo, es decir, que el alumno pueda relacionar los conocimientos que ya posee con los nuevos elementos que se van introduciendo.
- Se ha podido comprobar que el método IEM proporciona unas herramientas óptimas para llevar a cabo esta propuesta. Estas herramientas son: un sistema de análisis que facilita la extracción de recursos, un cifrado armónico congruente que permite comprender las relaciones entre acordes y facilita el transporte y la memorización de estructuras, y una propuesta de actividades que permite interiorizar y automatizar patrones que nos sirven para la improvisación.
- Los aspectos interpretativos son realmente importantes en el campo de la improvisación, ya que cuando uno se expresa en el lenguaje de la música no solo llega lo que dice sino cómo lo dice. Por ello deben concretarse indicaciones de interpretación en este tipo de propuestas.

Estas conclusiones responden al objetivo principal de realizar una propuesta didáctica para la improvisación en estilo ragtime.

5 CONCLUSIONES

Tras haber realizado esta investigación se ha llegado a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, gracias a la información extraída de diferentes fuentes bibliográficas se ha alcanzado el objetivo de conocer el estilo ragtime. Tal y como se observa en el apartado 2.1, los estudios de Kein y Mansilla (2017) afirman que este género tuvo su origen en las danzas y ritmos afroamericanos combinados con la tradición de las marchas militares y la música europea. Pero, llegado un punto, este género pasó de ser una forma de expresión de la etnia afroamericana a convertirse en música nacional estadounidense, teoría que sustenta el autor Tirro (2015). Esto se ha podido comprobar en el apartado 2.3. gracias a conocer a sus principales exponentes donde encontramos tanto compositores negros como blancos. Además de la figura de Scott Joplin, que es considerado el gigante del ragtime por su gran aportación al género, hemos podido descubrir también a otros autores cuya obra es de gran valor para este estudio. Entre ellos recordamos a William H. Krell, Tom Turpin, James Scott o Joseph Lamb. Aproximarnos a la música de estos autores nos ha llevado a entender cuál es la esencia del género, así como el carácter con el que abordar la interpretación y por ende la improvisación.

En el apartado 2.2 se muestran las características generales del ragtime. Entre ellas destacamos que es música de tradición escrita y se interpreta sin swing. A pesar de que Berendt (1994) afirma que a este estilo le falta el elemento esencial del jazz, es decir, la improvisación, este hecho no ha menguado el interés por realizar la propuesta didáctica, ya que los estudios más relevantes sobre historia del jazz contemplan el ragtime como uno de sus principales antecedentes. Por ello llegamos a la conclusión de que aprender a improvisar en este estilo permite ampliar la formación del alumnado acercándole a las raíces del jazz.

Por otro lado, gracias a haber estudiado la figura de Martha Mier en el apartado 2.4, se ha alcanzado el objetivo secundario de dar a conocer su obra *Jazz, Rags & Blues*, la cual es reconocida por su alto valor pedagógico para iniciarse en el repertorio jazzístico. Concretamente los rags de esta serie se han constituido como fuente principal para extraer los recursos característicos del estilo.

Haber realizado una amplia contextualización del ragtime en el segundo capítulo ha permitido abordar, desde un punto de vista holístico, el análisis de los rags de Martha Mier en el tercer capítulo. A través del estudio detallado de sus rags, se aprecia la gran maestría de la autora para sintetizar la dificultad técnica del estilo, manteniendo siempre su esencia: patrón *stride* en mano izquierda y motivos rítmico-melódicos sincopados en la mano derecha, caracterizados por el uso frecuente del color de la 6ª del acorde, los floreos cromáticos y las notas de paso cromáticas.

Sin embargo, al contrastar los rags de Martha Mier con la obra de otros autores se pueden observar algunas pequeñas peculiaridades en su lenguaje. Por un lado, los rags no presentan la forma del ragtime clásico (AABBACCDD) sino una simplificación de esta que se queda en la presentación de solo dos temas, siendo las formas más frecuentes: AA'BA', ABA o AA'BAA'. Por otro lado, la autora utiliza el compás de 4/4, en lugar de 2/4 que es mucho más frecuente en el ragtime. Con esto consigue el mismo efecto sonoro que si estuviera escrito en 2/4 ya que las proporciones se mantienen, pero hace que visualmente la lectura sea más “sencilla” para el intérprete. Otra característica de su estilo personal es la introducción de armonías de intercambios modales que utiliza en varios de sus rags, siendo esta una novedad que amplía los horizontes estilísticos del género. De todo ello sacamos la idea de que el análisis exhaustivo de sus rags nos ha permitido, no solo extraer recursos útiles para la improvisación, sino también conocer el estilo personal de la autora y concluir, además, que el carácter didáctico de su obra promueve la difusión del género, mientras que las novedades de su lenguaje enriquecen el propio estilo en sí.

El cumplimiento de los objetivos secundarios ha facilitado la consecución satisfactoria del objetivo principal de esta investigación, que consistía en elaborar una propuesta didáctica para la improvisación en estilo ragtime, la cual se desarrolla en el capítulo 4. En este contexto, el Método IEM ha sido fundamental tanto para estructurar la propuesta como para proporcionar herramientas para la creación de actividades. Esto demuestra que el método es útil no solo para aprender y enseñar improvisación en estilos clásicos, sino también en géneros más modernos como el ragtime. Además, al secuenciar cada apartado de la propuesta en tres niveles de dificultad, se ofrece una progresión clara para introducir

los contenidos de manera gradual, convirtiéndolo en un material didáctico altamente valioso para el aula.

Aunque la propuesta no ha sido implementada en un grupo de alumnos concreto, la experiencia previa en el método ha permitido su aplicación y puesta en práctica de forma personal. Esto ha posibilitado comprobar la utilidad de los ejercicios diseñados, así como verificar la correcta secuenciación de las dificultades, tanto técnicas como compositivas. Esta práctica permite enriquecer el lenguaje pianístico, especialmente en el contexto del acompañamiento de danza, donde la improvisación en estilo ragtime encuentra múltiples aplicaciones. Por ejemplo, este estilo puede emplearse en ejercicios como los *tendus*. Además, sus estructuras armónicas cuadradas, organizadas en frases de ocho compases, constituyen un recurso altamente práctico en este contexto ya que pueden adaptarse con texturas variadas para la musicalización de otros ejercicios. Se concluye que, debido a la relación del ragtime con la música bailada, la adquisición de habilidades que desarrollan la improvisación en este estilo proporciona herramientas prácticas para desenvolverse en el oficio de pianista acompañante de danza.

Para finalizar se contemplan las siguientes vías de continuidad de este estudio:

- Realizar una investigación experimental que aplique esta propuesta en un grupo concreto de alumnos.
- Profundizar en el resto de piezas de la obra *Jazz, Rags & Blues*, realizando una propuesta didáctica más amplia que incluya también los otros dos géneros.
- Estudiar la obra de otros autores que hayan compuesto literatura pedagógica de estilo jazzístico para piano.

El campo de la didáctica del jazz en Enseñanzas Elementales y Profesionales de música es un área en la que queda mucho por explorar ya que es necesario encontrar herramientas y materiales que puedan aplicarse en estas etapas educativas. De esta manera se podrá dar solución a la brecha educativa que hay entre estas enseñanzas y las Enseñanzas Superiores de Jazz.

6 LISTADO DE REFERENCIAS

6.1 Bibliografía

- Alexander, D. (2010). *Especially in Jazz Style*: Alfred Publishing Company.
- Berendt, J. E. (1994). *EL JAZZ. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Fondo de cultura económica.
- Blesh, R. & Janis, H. (1950). *They all played ragtime*. Oak publications.
- Cisneros, J.M. et al.
- (2007). *Improvisación y acompañamiento. Grado Medio. Volumen 1*. Enclave Creativa Ediciones S.L.
- (2009). *Improvisación y acompañamiento. Enseñanzas profesionales. Volumen 2*. Enclave Creativa Ediciones S.L.
- Corea, C. (1994). *Children's Songs*. Schott Music.
- García, J. R. (2007). *Bach. 15 Invenções a dos voces. Análisis y metodología de trabajo*. Enclave Creativa Ediciones S.L.
- Gioia, T. (1997). *Historia del Jazz*. Lectulandia.
- Harney, B. (1897). *Rag Time Instructor*.
- Jang, H. J. (2019). *An Analysis of Jazz Elements in the Solo and Ensemble Educational Piano Compositions by Martha Mier*. (Doctoral dissertation). Retrieved from <https://scholarcommons.sc.edu/etd/5557>
- Joplin, S.
- (1908). *School of Ragtime*. James Brigham.
- (1998). *Complete Piano Rags*. Dover Publications.

Kein, G. & Mansilla Pons, R. (2017). *Del ragtime al jazz. In III Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales-JEIDAP* (La Plata, 4, 5 y 6 de octubre de 2017).

Mier, M.

(1993). *Jazz, Rags & Blues Book 1*. Alfred Music.

(1993). *Jazz, Rags & Blues Book 2*. Alfred Music.

(1996). *Jazz, Rags & Blues Book 3*. Alfred Music.

(1998). *Jazz, Rags & Blues Book 4*. Alfred Music.

(2009). *Jazz, Rags & Blues Book 5*. Alfred Music.

Molina, C. & Molina, E. (2006). *Burmüller Op. 100. 25 Estudios fáciles para piano. Análisis y metodología de trabajo*. Enclave Creativa Ediciones S.L.

Molina, E.

(1994). *Improvisación al piano. Vol. I y II*. Madrid, Enclave Creativa.

(2004). *Improvisación al piano. Vol. 3*. Madrid, Enclave Creativa.

(2008). *La improvisación: Definiciones y puntos de vista*. Año no 21, 75, 78-95.

(2011). *Aportaciones del análisis y la improvisación a la formación del intérprete pianista: El modelo de los estudios Op. 25 de Chopin*. (Tesis doctoral). Universidad Rey Juan Carlos. Facultad de Ciencias del Turismo. Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes.

Tirro, F. (2015). *Historia del jazz*. Ma non troppo.

6.2 Discografía

Bolling, C. (1967). *Original Ragtime*. [Vinyl LP]. Philips. Plaisir Du Jazz, P 70.341 L.

Morton, J. R. (2005). The complete Library of Congress recordings [CD]. Rounder Records. CD 11661-188-2PO1.

6.3 Filmografía

Fundación Juan March. (2017, noviembre 14). *Músicas al encuentro: jazz y clásica | Concierto didáctico*. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=AjtDRXw5jjw>

Método IEM. (2017, febrero 21). *Improvisar es hablar. Emilio Molina*. Subt. Ted La Vall D,Uixo. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qHoPy95haEI>

6.4 Webgrafía

Alfred Music. Premier Piano Course. (12 de agosto de 2024)

<https://www.alfred.com/premier-piano-course/>

Fundación Juan March. *Músicas al encuentro: jazz & clásica*. Guía Didáctica. Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March Curso 2017/2018. (10 octubre de 2024)

<https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musicas-al-encuentro/guia/ragtime.html>

Método IEM. (23 de noviembre de 2024) <https://www.metodoiem.com/que-es-iem/>

Música en femenino. Martha Mier. (17 de junio de 2024)

<https://sites.google.com/view/musicaenfemenino/inicio/docentes/martha-mier>

Norton, C. *Microjazz complete collection*. Boosey & Hawkes Music Publishers. (10 enero 2025)

<https://www.boosey.com/teaching/subseries/Microjazz/5&seriesSubNameID=&sender=Pub>

Roca, D. & Molina, E. (2006). *Vademécum musical Metodología IEM*. Enclave Creativa Ediciones. (3 enero 2025)

<https://www.enclavecreativa.com/wpcontent/uploads/2020/09/Vademecum-IEM-3.0.4.pdf>

7 ANEXOS

7.1 Anexo I. Partituras completas analizadas.

6

RAGTIME DO~SI~DO
(VOL. I)

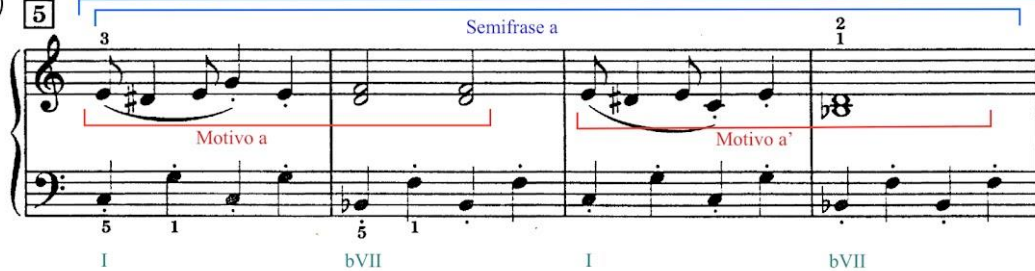
Martha Mier

I **Fast, spirited (Play  evenly)** **INTRODUCCIÓN**



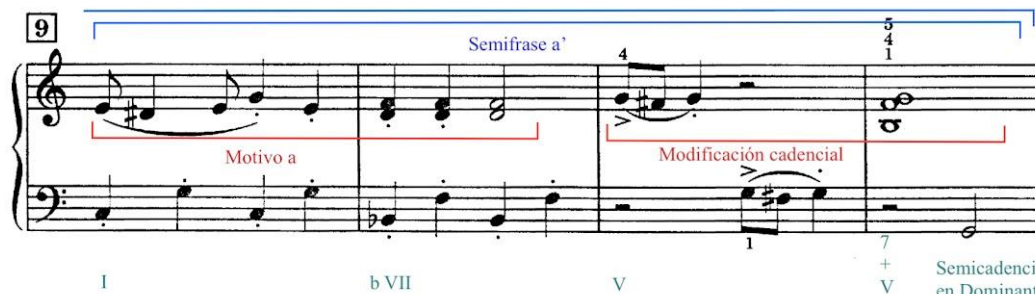
Do M (H) V V

A **FRASE A**



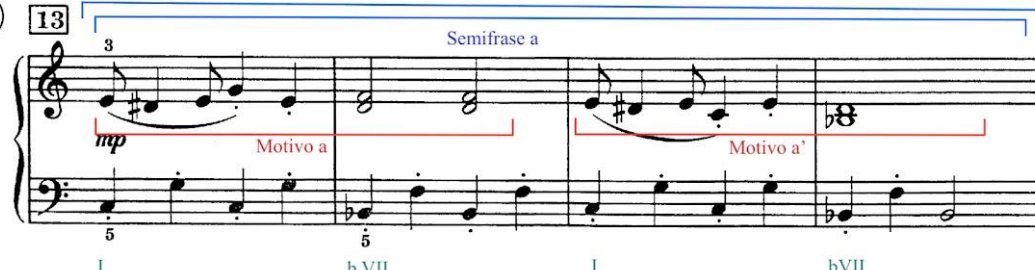
Semifrase a Motivo a Motivo a' I bVII I bVII

9 **FRASE A'**



Semifrase a' Motivo a Modificación cadencial I bVII V 7 + V Semicadencia en Dominante

A' **FRASE A'**



Semifrase a Motivo a Motivo a' I bVII I bVII

17 Semifrase a''

Cabeza del motivo a

Cabeza del motivo a adaptada por enlace

Modificación cadencial

Cadencia Perfecta

I +4 IV #6 (H) V 7 + 5 2

21 FRASE B

Semifrase b

Adaptación por transporte del motivo a

Adaptación por enlace del motivo a

IV I V I

25 Semifrase b'

Adaptación por transporte del motivo a

Modificación cadencial

IVm bIII # V Semicadencia en Dominante

29 FRASE A'

Semifrase a

Motivo a

Motivo a'

I bVII I bVII

33 Semifrase a''

Cabeza del motivo a

Cabeza del motivo a adaptada por enlace

Modificación cadencial

Cadencia Perfecta

I +4 IV #6 (H) V 7 + V I

The image displays a musical score for piano improvisation in ragtime style, consisting of five systems of music. Each system is labeled with a measure number in a box (17, 21, 25, 29, 33) and a letter in a circle (B, A'). The notation is in treble and bass clefs. Red brackets and lines highlight specific musical motifs and their adaptations. Annotations include 'Semifrase a'', 'Semifrase b', 'Semifrase b'', 'Semifrase a', and 'FRASE B', 'FRASE A''. Other labels include 'Cabeza del motivo a', 'Cabeza del motivo a adaptada por enlace', 'Modificación cadencial', 'Cadencia Perfecta', 'Adaptación por transporte del motivo a', and 'Adaptación por enlace del motivo a'. Chord progressions are indicated below the staves: I +4 IV #6 (H) V 7 + 5 2, IV I V I, IVm bIII # V Semicadencia en Dominante, I bVII I bVII, and I +4 IV #6 (H) V 7 + V I. Dynamics like *mf* and *f* are also present.

DOWNRIGHT HAPPY RAG

(VOL. 1)

A **Bright and bouncy** (Play  evenly) **FRASE A** Martha Mier

Do M I H

4 H V +4 V

A' **FRASE A'**

7 H IV I

Cadencia Plagal

10 I H H

Nota: En la sección A encontramos cierta similitud entre el *motivo a* y el *motivo c*, ya que sus notas guía son las mismas, sin embargo, hemos considerado dos motivos diferentes debido a las diferencias rítmicas que hay entre sí.

13 Semifrase a'''

Adaptación por transporte del motivo c

Modificación cadencial

V V+4 6 I IV 6 I

Cadencia plagal

B 17 FRASE B Semifrase b

Motivo d

Motivo d'

p mp

IV 7 (H) 6 4 I IV 7 (H) 6 4 I

21 Semifrase b'

Motivo d

Modificación cadencial

mf

IV 7 (H) 6 4 I 7 + H 7 1 + V

Semicadencia en Dominante

A 25 FRASE A Semifrase a

Motivo a

Motivo b

f

I I H H

20

29 Semifrase a'

Adaptación por enlace del motivo a Modificación cadencial

V +4 V 6 I IV I

Cadencia Plagal

(A'') FRASE A' Semifrase a''

33 Motivo c Motivo b

I I H

36 Semifrase a'''

Adaptación por transporte del motivo c Modificación cadencial

H V +4 V 6 I IV

40 8va 4 4

mp *f*

Eco Cadencia

6 I IV 6 I IV 6 I I

Cadencia Plagal

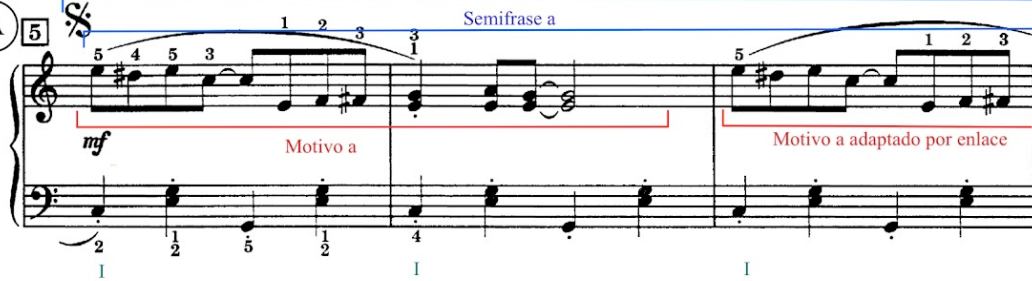
WILD HONEYSUCKLE RAG

(VOL. 2)

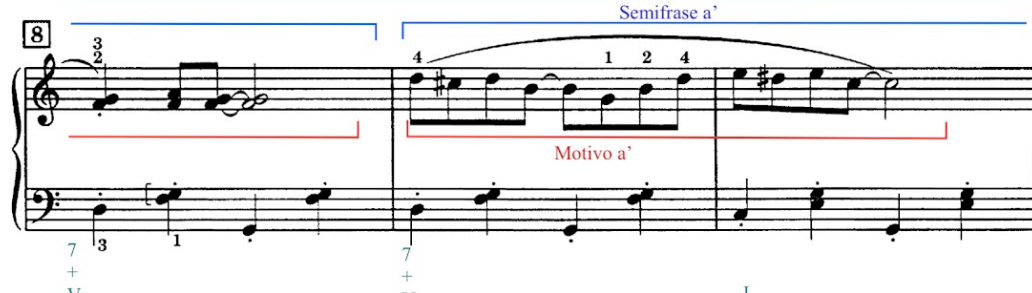
I Happily, not too fast (Play  evenly) **INTRODUCCIÓN** Martha Mier



A **FRASE A** Semifrase a



8 Semifrase a'



11 **FRASE A'** Semifrase a''



Nota: Esta pieza está compuesta a partir de una célula generadora que ya es presentada en la introducción. Esta célula es utilizada así mismo para el comienzo del *motivo a* que da inicio a la sección A y también para el comienzo del *motivo b* que da inicio a la sección B. A pesar de que ambos presentan la misma cabeza continúan con un perfil melódico y rítmico diferente, por eso se han considerado como dos motivos distintos.

The musical score consists of four systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 15-18):**
 - Measure 15: Treble staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff has a bass line with notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4. Fingering: 4, 1, 2, 4 in treble; 5, 1, 3 in bass.
 - Measure 16: Treble staff has notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5. Bass staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Fingering: 1, 2, 4 in treble; 5, 1, 3 in bass.
 - Measure 17: Treble staff has notes B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5. Bass staff has notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4. Fingering: 2, 1, 3 in treble; 5, 1, 3 in bass.
 - Measure 18: Treble staff has notes C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. Bass staff has notes B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. Fingering: 5, 3 in treble; 5, 1, 3 in bass.
 - Annotations: "Motivo a' adaptado por transporte con final diferente" (red line, measures 15-16). "Modificación cadencial" (red line, measure 17). "Semifrase a'" (blue line, measures 17-18). Chords: 7 + V4, II, IV, 7 (H), I, V4.
- System 2 (Measures 19-21):**
 - Measure 19: Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff has notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4. Fingering: 3, 5, 1 in treble; 5, 1, 3 in bass.
 - Measure 20: Treble staff has notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5. Bass staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Fingering: 1, 2, 5 in treble; 1, 2, 5 in bass.
 - Measure 21: Treble staff has notes B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5. Bass staff has notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4. Fingering: 1, 2, 1, 3 in treble; 4, 1, 2 in bass.
 - Annotations: "to Coda" (blue line, measure 19). "Motivo b" (red line, measure 21). "FRASE B" (blue line, measure 21). Chords: 7 + H, V Cadencia perfecta I, I.
- System 3 (Measures 22-25):**
 - Measure 22: Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff has notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4. Fingering: 4, 5, V in treble; 7, 3 in bass.
 - Measure 23: Treble staff has notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5. Bass staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Fingering: 3, 3, 2, 2 in treble; 7, V in bass.
 - Measure 24: Treble staff has notes B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5. Bass staff has notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4. Fingering: 4, 2, 2 in treble; 7, V in bass.
 - Measure 25: Treble staff has notes C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. Bass staff has notes B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. Fingering: 2, 1 in treble; 7, V in bass.
 - Annotations: "Motivo c" (red line, measures 22-23). "Motivo b adaptado por enlace" (red line, measure 25). "Semifrase b'" (blue line, measure 25). Chords: I, V, V, V.
- System 4 (Measures 26-28):**
 - Measure 26: Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass staff has notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4. Fingering: 5, V, V, 4 in treble; 7, V in bass.
 - Measure 27: Treble staff has notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5. Bass staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Fingering: 3, 3, 2, 2 in treble; 4, 2, 2 in bass.
 - Measure 28: Treble staff has notes B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5. Bass staff has notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4. Fingering: 2, 1 in treble; 3, 1 in bass.
 - Annotations: "Motivo c adaptado por enlace" (red line, measures 26-27). Chords: V, I, I.

FRASE B'

Semifrase b''

29

cresc.
Cabeza del motivo b

Celulización 1

Celulización 2

Celulización 3

I + VII II (VII)

Semifrase b'''

33

f
Modificación cadencial

D. S. al Coda

6 1 2 4 I 7 1 3 5 + 4 3 V 6 2 4 I

CODA

Cadencia imperfecta

3

p

f

I +4 IV #6 (H) (6) (4) V

40

ff

13 7 + V

Cadencia perfecta I

JELLY BEAN RAG

(VOL. 2)

I Steady, moderate tempo (Play  evenly) INTRODUCCIÓN Martha Mier



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

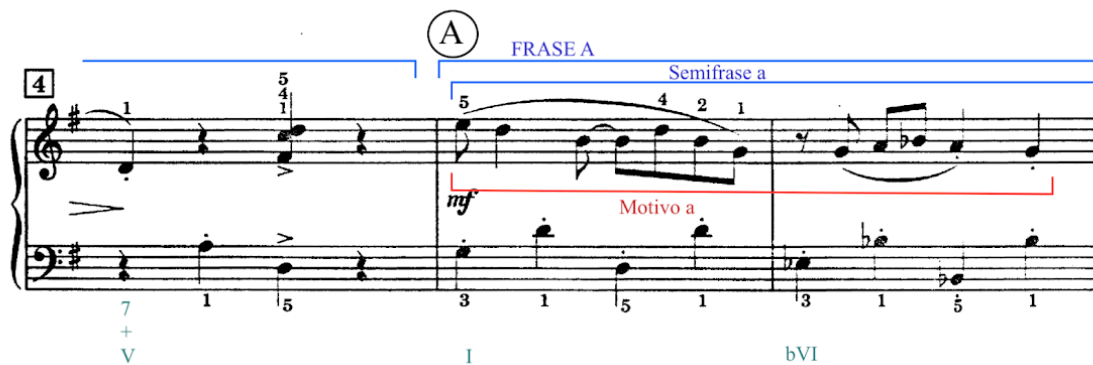
f

1 1 2 4 2 7 + V

Sol M I I V

A FRASE A

Semifrase a



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

mf

7 + V I bVI

Semifrase a'



5 5 5 1 5 3 1 5 1 3 1 5 1

mf

I bVI V I

10

cresc. Modificación cadencial



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

cresc.

bVI 7 1 3 5 + V 7 + V Semicadencia en Dominante

A'

FRASE A'

Semifrase a

13

f

Motivo a

Motivo a'

I bVI I

16

Semifrase a''

mp Motivo a *cresc.*

bVI V I +4 6 IV #6 4 (H)

B

FRASE B

Semifrase b

19

f

Modificación cadencial

mp Motivo b

7 + V V I IV

Cadencia Perfecta

22

Motivo c

IV 1 6 2 3 4 5 I

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of music. The first system, labeled 'A'', contains measures 13-15. Measure 13 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic of *f*. It features a triplet of eighth notes in the bass and a melodic line in the treble. Measures 14 and 15 continue the melodic line. The second system, labeled '16', contains measures 16-18. Measure 16 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *mp*. It features a melodic line in the treble and a bass line. Measure 17 continues the melodic line and includes the instruction *cresc.*. Measure 18 continues the melodic line. The third system, labeled 'B', contains measures 19-21. Measure 19 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *f*. It features a melodic line in the treble and a bass line. Measure 20 continues the melodic line and includes the instruction *Modificación cadencial*. Measure 21 continues the melodic line and includes the instruction *mp*. The fourth system, labeled '22', contains measures 22-24. Measure 22 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *mp*. It features a melodic line in the treble and a bass line. Measure 23 continues the melodic line and includes the instruction *Motivo c*. Measure 24 continues the melodic line. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, dynamics, and chord progressions.

25 Semifrase b'

Motivo b

cresc.

Modificación cadencial

7 + H 7 + H 7 + V 6 bVI 7 + V

Semicadencia en Dominante

A' FRASE A

29 Semifrase a

Motivo a

Motivo a'

I bVI I bVI V

33 Semifrase a'

Motivo a

cresc.

Modificación cadencial

I +4 6 IV #6 4 (H) 7 + V V I

Cadencia Perfecta

CODA

37 8va

Modificación cadencial

I I 7 + V 7 + V I

Cadencia Perfecta

PINE CONE RAG

(VOL. 3)

Martha Mier

I **Steady, moderate tempo (Play  evenly)** **INTRODUCCIÓN**



Do M $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 & 7 \\ & & & (H) \end{smallmatrix}$ V $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & (6) & 5 & (4) \end{smallmatrix}$ V $\begin{smallmatrix} 1 & 3 & 5 & 7 \end{smallmatrix}$ I $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 1 & 5 \end{smallmatrix}$

A **A'** **FRASE A**

Semifrase a



Motivo a Motivo a adaptado por enlace

I $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 \end{smallmatrix}$ I $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 \end{smallmatrix}$ I $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 \end{smallmatrix}$

Semifrase a'

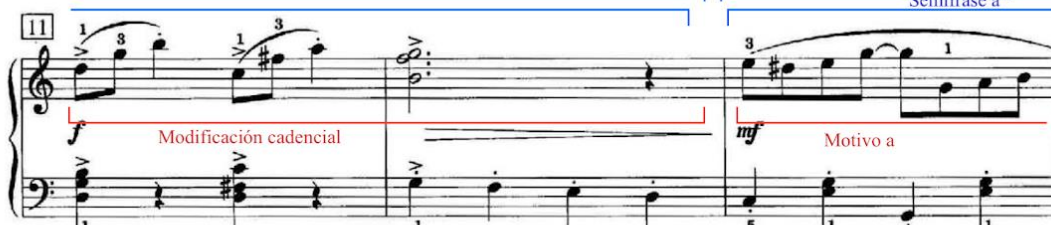


Motivo a adaptado por enlace con final diferente

V $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 & 7 & + \end{smallmatrix}$ V $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 & 7 & + \end{smallmatrix}$ I $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 \end{smallmatrix}$

FRASE A'

Semifrase a''



Modificación cadencial Motivo a

H $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 & (6) & (4) \end{smallmatrix}$ H $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 & 7 & + \end{smallmatrix}$ V $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 & 7 & + \end{smallmatrix}$ I $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 5 \end{smallmatrix}$

7

14

Motivo a'

I IV

Semifrase a'''

2nd time to Coda ⊕

17

mp

Cabeza del motivo a adaptada por enlace

Cabeza del motivo a adaptada por enlace

Modificación cadencial

IV 7 (H) I VI II V

(B) FRASE B

Semifrase b

20

mf

Motivo b

Motivo c

I IV I V

Semifrase b'

24

Motivo c adaptado por enlace

Motivo b

I IV I

Propuesta didáctica para la improvisación en estilo ragtime a partir de los rags de
Jazz, Rags & Blues de Martha Mier.

8

FRASE B'

Semifrase b

27

Modificación cadencial

Motivo b

mp

(6)
(4)
H

5 1 2 1 5 3

7 1 3

V

IV

Semicadencia en Dominante

30

Motivo c

Motivo c adaptado por enlace

I

7 +
V

I

Semifrase c

33

Motivo rítmico c con perfil melódico de la cabeza del motivo b

Adaptación

Modificación cadencial

IV

7
(H)

6 4
I

7 +
V

7 II

+4
V

Final de la sección A'

36

D. S. al Coda ⊕

Cadencia Perfecta

7 II

+4
V

I

+4
V

I

Cadencia Perfecta

MODA

Modificación cadencial

f

ff

1 2 4 1 2 3 4

5 4 1 5 2 1

7 1 3 5

7 +
V

DANDELION RAG

(VOL. 3)

Martha Mier

I **Happily, with a steady beat** **INTRODUCCIÓN**

Do M 7 (H) 7 (H) (6) (4) V 7 + V I 7 + V

A **Semifrase a** **(2nd time play RH 8va)**

Motivo a Motivo a adaptado por transporte

I I IV IV

9 **Semifrase a'**

Motivo a Modificación cadencial

I I #6 5 (H) 7 1 5 + V Semicadencia en Dominante

A' **FRASE A'** **Semifrase a** **2nd time to Coda**

Motivo a Motivo a adaptado por transporte

I I IV IV

Propuesta didáctica para la improvisación en estilo ragtime a partir de los rags de
Jazz, Rags & Blues de Martha Mier.

15

Semifrase a''

17

Cabeza del motivo a

Cabeza del motivo a adaptada por enlace con modificación cadencial

I 7 + V I (H) 7 + V I

Cadencia Perfecta

FRASE B

B

Semifrase b

21

Motivo b

Adaptación por transporte del motivo b con variante rítmica

IV IV I I

Semifrase b'

25

Motivo b'

Modificación cadencial

IV IV V 7 + V

Semicadencia en Dominante

CODA (Continue RH 8va)

Semifrase a''

Cabeza del motivo a

Cabeza del motivo a adaptada por enlace con modificación cadencial

I 7 + V I (H) 7 + V I 7 + V I

Cadencia Perfecta

D. S. al Coda

STEAMBOAT RAG

(VOL. 4)

Martha Mier

Moderately, with a steady beat (play  evenly) INTRODUCCIÓN

I

mf *mp* *mf*

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

7 (VH) 6 I 1 3 5 7 (VH) 6 I 5 9 1 5 1 5

A FRASE A

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

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

Motivo a Motivo a adaptado por enlace

I 2 I 2 5 1 2 I I

Semifrase a

8 5 4 2 1 1 1 5 5 1 5 1 5 1 5 1

7 5 1 3 7 1 5 1 3 5 1 2 7 5 1 3 5 1

+ H + V I + H VI

Semifrase a'

11 5 2 1 3 1 5 1 2 3 1 5 1 5 1 5 1

Motivo b *mp* Motivo b (cabeza en espejo) *f* Modificación cadencial

5 1 2 5 1 3 9 7 5 7 5

IV I IV I + H + V Semicadencia en Dominante

Propuesta didáctica para la improvisación en estilo ragtime a partir de los rags de
Jazz, Rags & Blues de Martha Mier.

The musical score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clef).
FRASE A' (Measures 15-24):
 - Measure 15: Starts with a treble clef, marked *mp*. A red bracket labeled 'Motivo a' spans measures 15-16. A blue bracket labeled 'Semifrase a' spans measures 15-18. A red bracket labeled 'Motivo a adaptado por enlace' spans measures 19-20. A blue bracket labeled '8va' spans measures 15-18.
 - Measure 19: Treble clef, marked *mf*. A red bracket labeled 'Motivo a adaptado por enlace' spans measures 19-20. A red bracket labeled 'Motivo b' spans measures 21-22. A blue bracket labeled 'Semifrase a'' spans measures 19-22.
 - Measure 22: Treble clef, marked *mp*. A red bracket labeled 'Motivo b (cabeza en espejo)' spans measures 22-23. A red bracket labeled 'Modificación cadencial' spans measures 24-25. A blue bracket labeled '8va' spans measures 22-25. Roman numerals I, VI, IV, and I are placed below the staff.
 - Measure 24: Treble clef, marked *f*. A red bracket labeled 'Cadencia Perfecta' spans measures 24-25. Roman numerals IV, I, V, and I are placed below the staff.
FRASE B (Measures 25-28):
 - Measure 25: Treble clef, marked *mp*. A red bracket labeled 'Motivo c' spans measures 25-26. A red bracket labeled 'Motivo d' spans measures 27-28. A blue bracket labeled 'Semifrase b' spans measures 25-28. Roman numerals IV, I, IV, and I are placed below the staff.
 - Measure 29: Treble clef, marked *mp*. A red bracket labeled 'Motivo c' spans measures 29-30. A red bracket labeled 'Motivo d adaptado por enlace' spans measures 31-32. A blue bracket labeled 'Semifrase b'' spans measures 29-32. Roman numerals 6a, I, 6a, I, 7, H, and V are placed below the staff. The text 'Semicadencia en Dominante' is written below the staff.

Nota: La sección B explota la idea rítmica del *motivo b* que ya había sido presentado en la sección A (compás 11-12 y 21-22), este ritmo también aparece en la introducción. Aunque el *motivo c* y el *motivo d* contienen esta misma célula rítmica (compás 26 y 27), se han considerado motivos diferentes ya que presentan perfiles melódicos distintos y están también insertados dentro de un motivo que ocupa dos compases.

6 FRASE B'

Semifrase b''

33 *mf* Cabeza del motivo c arpegiada con modificación rítmica Motivo d adaptado por enlace

6a I 6a I 7 + HH VI

37 Semifrase b'''

Motivo b *mp* Motivo b (cabeza en espejo) *f* Modificación cadencial 8va

IV I IV I H V I Cadencia Perfecta

A' 41 FRASE A'

Semifrase a

mf Motivo a Motivo a adaptado por transporte

Do M I I I

44 Semifrase a''

Motivo a adaptado por transporte

7 5 7 1 H V I HH VI

47 Motivo b *f* Motivo b (cabeza en espejo) Modificación cadencial *ff*

IV I IV I H V I Cadencia Perfecta

GOOD TIME RAG

(VOL. 4)

Lively, with a steady beat (play  evenly)

INTRODUCCIÓN

Martha Mier

I



Do M

A

FRASE A

Semifrase a

4

7

Motivo a' adaptado por transporte

Motivo a adaptado por enlace

10

Modificación cadencial

I 6a I 6a I

I bVI IV V

18 FRASE A'

13 Semifrase a''

mp Motivo a'

Motivo a' adaptado por transporte

6a 1 2 5 2 6a 1 7 + H

16 Semifrase a'''

Motivo a' adaptado por enlace

H 5 7 + V 7 + V

(B) FRASE B

19 Semifrase b

mf Modificación cadencial

To Coda

mp Motivo b

I bVI 7 + V I IV

Cadencia Perfecta

22

Motivo b adaptado por transporte con final diferente

7 + IV 3 1 7 + 2 3 4

19

25 *Semifrase b'*

mf Celulización a partir de la cabeza del motivo b

Modificación cadencial

28 *FRASE B'*

mp Motivo b

31 *Semifrase b''*

Motivo b adaptado por transporte con final diferente

mf Celulización

Celulización

35 *D.S. al Coda*

f Modificación cadencial

Coda CODA

RH 3

LH 1

38 *Cadencia Perfecta*

ff

Cadencia Perfecta

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system (measures 25-27) shows a melody with fingerings (1, 2, 5, 1, 1, 2, 1, 5) and a bass line with chords (7+VI, II, 4, 1/2, 5, 7+V). Annotations include 'Semifrase b'', 'mf', 'Celulización a partir de la cabeza del motivo b', and 'Modificación cadencial'. The second system (measures 28-30) features a melody with fingerings (2, 1, 5, 2, 1) and a bass line with chords (I, IV, 1/2, 7+IV). Annotations include 'FRASE B'', 'mp', and 'Motivo b'. The third system (measures 31-34) shows a melody with fingerings (2, 1, 5, 2, 1, 2, 1, 4, 2, 1, 2, 5) and a bass line with chords (I, IV, 7+I, 1/2, 1/5, 7/5, 6, 4, 7/3+5, VI). Annotations include 'Semifrase b'', 'mf', 'Motivo b adaptado por transporte con final diferente', 'Celulización', and 'Celulización'. The fourth system (measures 35-37) includes a 'D.S. al Coda' instruction, a melody with fingerings (5, 1, 2, 5, 1, 5, 5, 1), and a bass line with chords (9, 7, 13, 7, 1, 2, 9, 7, 13, 7, 1, 2). Annotations include 'f', 'Modificación cadencial', and 'Coda CODA'. The fifth system (measures 38-40) shows a melody with fingerings (1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 5, 1, 5) and a bass line with chords (9, 7, 13, 7, 1, 2). Annotations include 'ff', 'Cadencia Perfecta', and 'Cadencia Perfecta'. The sixth system (measures 41-43) shows a melody with fingerings (1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 5, 1, 5) and a bass line with chords (9, 7, 13, 7, 1, 2). Annotations include 'ff', 'Cadencia Perfecta', and 'Cadencia Perfecta'.

for Leighton Murri

HOT POTATO RAG

(VOL. 5)

Martha Mier

FRASE A

Moderately (Play evenly)

Semifrase a

Motivo a

Motivo a adaptado por enlace

Semifrase b

Motivo b

Motivo b adaptado por enlace

Modificación cadencial

FRASE A'

Semifrase a'

Motivo a

Adaptación del motivo a manteniendo el ritmo con final diferente

Semifrase a''

Cabeza del motivo a adaptada (celulización)

Modificación cadencial

Cadencia Perfecta

Cadencia Perfecta

Figuras de bajo: Fa M, I, 5, 1 2 5, 5, 1 2 5, I, I, I, V, 7 5, 3, 7 + V, I, 7 + H, 7 + V, Semicadencia en Dominante, I, 7 + I, 6a IV, II, 7 + VI, 7 + H, 7 + V, I, I

Propuesta didáctica para la improvisación en estilo ragtime a partir de los rags de
Jazz, Rags & Blues de Martha Mier.

FRASE B 9

(B) Semifrase c

(18) Motivo c Motivo c adaptado por transporte

(IV) Si b M I I H H

(22) Semifrase c'

Motivo d Motivo c'

V I H V

Semicadencia en Dominante

(26) Semifrase c''

Motivo c Motivo d' adaptado por transporte con final diferente

I I I IV

(30) Semifrase d

Cabeza del motivo a adaptada (celulización) Modificación cadencial

IV (H) I H II V I H

Cadencia Perfecta

10

FRASE A

(A'')

34

Semifrase a

Motivo a

Motivo a adaptado por enlace

5 1 2 5 5 I I I 5 7 5 + V

Fa M

38

Semifrase b

Motivo b

Motivo b adaptado por enlace

Modificación cadencial

7 + V I 7 + H 7 + V 5 4 2 1

FRASE A''

Semifrase a'

Motivo a

Adaptación del motivo a manteniendo el ritmo con final diferente (Motivo d'?)

5 1 2 5 5 I I 7 + 1 3 6a IV

46

Semifrase a'''

Cabaza del motivo a adaptada (calificación)

Modificación cadencial

7 + V I 7 + H 7 + V 5 4 2 1

50

CODA

mp

f

I +4 6 #6 7 (6) 7 I + V I IV (H) V V

Cadencia Perfecta

PERSNICKETY RAG

(VOL. 5)

Martha Mier

Evenly, with a steady beat (Play  evenly)

INTRODUCCIÓN

I

A

FRASE A

Semifrase a

Motivo a

Motivo a adaptado por enlace

Semifrase b

Motivo b

Modificación cadencial

FRASE A'

Semifrase a'

Motivo a

Motivo b adaptado por enlace con final diferente

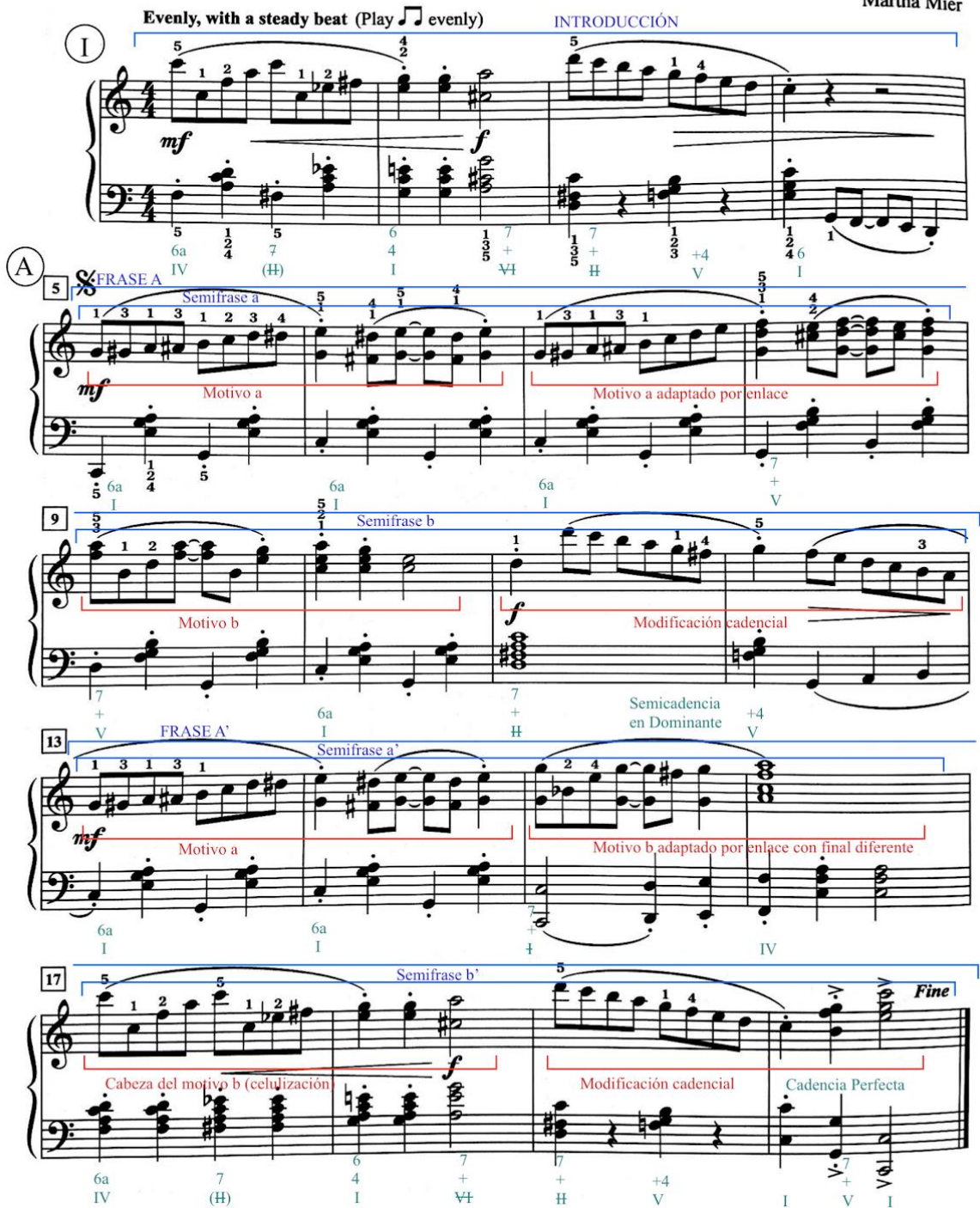
Semifrase b'

Cabeza del motivo b (celulización)

Modificación cadencial

Cadencia Perfecta

Fine



17

(B) FRASE B

VAMP

Semifrase c

a tempo

rit.

mp

Motivo c

(IV) Fa M I

6a I

6a I

Motivo b'

Semifrase c'

Motivo c adaptado por enlace

I 7 + V4 II 6a II 7 + V

FRASE B'

Semifrase c''

8va

mf

Motivo b' adaptado por enlace

Motivo c

7 + V Cadencia Perfecta I 6a I 6a I

Motivo b adaptado por enlace con final diferente

Semifrase c'''

Modificación cadencial

7 + I IV 6a IV 7 (H) 6 I 7 + V4

D.S. al Fine

Semicadencia en la Dominante de la Dominante (para volver al tono principal)

8 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Ejercicio no. 1 de <i>Ragtime Instructor</i> (1897).....	9
Ilustración 2. Ejercicio no. 1 de <i>School of Ragtime</i> (1908).....	10
Ilustración 3. <i>The Mississippi Rag</i> (1897), composición de William H. Krell.....	16
Ilustración 4. <i>Harlem Rag</i> (1897), composición de Tom Turpin.	17
Ilustración 5. <i>Maple Leaf Rag</i> (1899), composición de Scott Joplin.	17
Ilustración 6. Segundo tema de <i>Kansas City Rag</i> (1907), composición de James Scott.	18
Ilustración 7. <i>Hilarity Rag</i> (1910), composición de James Scott.	19
Ilustración 8. <i>Sensation Rag</i> (1908), composición de J. F. Lamb.	19
Ilustración 9. Trío de <i>Ethiopia Rag</i> , composición de J. F. Lamb.....	20
Ilustración 10. <i>Ragtime Nightingale</i> , composición de J. F. Lamb.....	20
Ilustración 11. <i>Ragtime Do-Si-Do (Vol. 1)</i> . Introducción.	25
Ilustración 12. <i>Wild Honeysuckle Rag (Vol. 2)</i> . Introducción.	25
Ilustración 13. <i>Pine Cone Rag (Vol. 3)</i> . Introducción.	26
Ilustración 14. <i>Dandelion Rag (Vol. 3)</i> . Estructura armónica.	26
Ilustración 15. <i>Hot Potato Rag (Vol. 5)</i> . Estructura armónica de la sección A y B.	27
Ilustración 16. Ejemplo de intercambio modal en <i>Ragtime Do-Si-Do (Vol. 1)</i> . Compases 5-8.....	27
Ilustración 17. Ejemplo de intercambio modal en <i>Jelly Bean Rag (Vol. 2)</i> . Compases 13-15.	27
Ilustración 18. Clichés armónicos de final de sección.....	28
Ilustración 19. <i>Hot Potato Rag (Vol. 5)</i> . Final de la sección B, compases 30-33.	28
Ilustración 20. <i>Persnickety Rag (Vol. 5)</i> . Final de la sección A, compases 17-20.	28
Ilustración 21. <i>Ragtime Do-Si-Do (Vol. 1)</i> . Final de la sección A, compases 17-20.	28
Ilustración 22. <i>Jelly Bean Rag (Vol. 2)</i> . Final de la sección A', compases 33-36.....	29
Ilustración 23. <i>Persnickety Rag (Vol. 5)</i> . Compases 5-6.	29
Ilustración 24. <i>Hot Potato Rag (Vol. 5)</i> . Compases 9-12.	29
Ilustración 25. <i>Good Time Rag (Vol. 4)</i> . Compases 35-36.....	30
Ilustración 26. <i>Steamboat Rag (Vol. 4)</i> . Compases 47-50.....	30
Ilustración 27. <i>Ragtime Do-Si-Do (Vol. 1)</i> . Patrón de acompañamiento.	30
Ilustración 28. <i>Jelly Bean Rag (Vol. 2)</i> . Patrón de acompañamiento.	31

Ilustración 29. <i>Pine Cone Rag</i> (Vol. 3). Patrón de acompañamiento.	31
Ilustración 30. <i>Hot Potato Rag</i> (Vol. 5). Patrón de acompañamiento.	31
Ilustración 31. <i>Ragtime Do-Si-Do</i> (Vol. 1). Motivo rítmico a.	32
Ilustración 32. <i>Wild Honeysuckle Rag</i> (Vol. 2). Motivo rítmico a.	32
Ilustración 33. <i>Dandelion Rag</i> (Vol. 3). Motivo rítmico a.	32
Ilustración 34. <i>Ragtime Do-Si-Do</i> (Vol. 1). Melodía compases 5-6.	32
Ilustración 35. <i>Hot Potato Rag</i> (Vol. 5). Melodía compases 1-2.	32
Ilustración 36. <i>Wild Honeysuckle Rag</i> (Vol. 2). Melodía compases 1-4.	33
Ilustración 37. <i>Jelly Bean Rag</i> (Vol. 2). Melodía compases 19-21.	33
Ilustración 38. <i>Steamboat Rag</i> (Vol. 4). Melodía compases 25-26.	33
Ilustración 39. <i>Hot Potato Rag</i> (Vol. 5). Melodía compases 26-29.	33
Ilustración 40. <i>Pine Cone Rag</i> (Vol. 3). Melodía compases 5-8.	33
Ilustración 41. <i>Dandelion Rag</i> (Vol. 3). Melodía compases 21-24.	34
Ilustración 42. <i>Good Time Rag</i> (Vol. 4). Melodía compases 13-15.	34
Ilustración 43. <i>Downright Happy Rag</i> (Vol. 1). Técnicas de construcción motivica.	34
Ilustración 44. <i>Ragtime Do-si-do</i> (Vol.1). Técnicas de construcción motivica.	34
Ilustración 45. <i>Wild Honeysuckle Rag</i> (Vol. 2). Melodía compases 21-27.	35
Ilustración 46. <i>Downright Happy Rag</i> (Vol. 1). Compases 4-9.	36
Ilustración 47. <i>Steamboat Rag</i> (Vol. 4). Compases 8-10.	36
Ilustración 48. Ejemplos de articulación en <i>Jelly Bean Rag</i> (Vol. 2). Compases 33-36.	37
Ilustración 49. Ejemplo de uso del acento para destacar síncopas. <i>Wild Honeysuckle Rag</i> (Vol. 2). Compases 29-32.	37
Ilustración 50. Ejemplo de uso del acento para destacar una línea melódica. <i>Jelly Bean Rag</i> (Vol. 2). Compases 22-24.	37
Ilustración 51. Ejemplo de uso del acento para destacar un acorde con tensión armónica. <i>Dandelion Rag</i> (Vol.3). Coda.	38
Ilustración 52. Ejemplo de pedal en textura arpegiada. <i>Ragtime Do-Si-Do</i> (Vol. 1). Compases 1-4.	38
Ilustración 53. Ejemplo de pedal para ligar octavas en la mano izquierda. <i>Hot Potato Rag</i> (Vol. 5). Compases 13-16.	38
Ilustración 54. Ejemplo de pedal rítmico. <i>Pine Cone Rag</i> (Vol. 3).	39
Ilustración 55. Estructura armónica para ragtime. Nivel 1a.	42

Ilustración 56. Estructura armónica para ragtime. Nivel 1b.....	43
Ilustración 57. Ejercicio n. 1 para practicar estructuras armónicas (ambas manos).....	43
Ilustración 58. Ejercicio n. 2 para practicar estructuras armónicas solo con mano izquierda (acordes enlazados).....	44
Ilustración 59. Ejercicio n. 3 para practicar estructuras armónicas solo con mano izquierda (acordes en estado fundamental).	44
Ilustración 60. Estructura armónica para ragtime. Nivel 2a.	45
Ilustración 61. Estructura armónica para ragtime. Nivel 2b.....	45
Ilustración 62. Estructura armónica para ragtime. Nivel 3a.	46
Ilustración 63. Estructura armónica para ragtime. Nivel 3b.....	47
Ilustración 64. Propuesta de ejercicio de coordinación rítmica para el nivel elemental.	48
Ilustración 65. Patrones de acompañamiento nivel 1.	48
Ilustración 66. Patrones de acompañamiento contrastantes para el nivel 1.....	48
Ilustración 67. Ejemplos de motivos rítmicos para nivel intermedio.	49
Ilustración 68. Patrones de acompañamiento nivel 2.	49
Ilustración 69. Patrón contrastante para nivel 2.	49
Ilustración 70. Ejemplos de motivos rítmicos para el nivel avanzado.	50
Ilustración 71. Patrones de acompañamiento para el nivel 3.	50
Ilustración 72. Ejemplo de creación melódica con notas reales.	51
Ilustración 73. Ejemplo de creación melódica con floreos cromáticos inferiores.....	51
Ilustración 74. Creación melódica con la 6ª del acorde. Adaptación por enlace del motivo melódico.	52
Ilustración 75. Creación melódica con la 6ª del acorde. Adaptación por transporte del motivo melódico.....	52
Ilustración 76. Creación melódica introduciendo notas de paso cromáticas.....	52

