

**UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

**DISEÑO DE UN ÁLBUM GRADUADO DE PIANO  
PARA FORTALECER SU ENSEÑANZA,  
EMPLEANDO TEMAS DE MÚSICA ECUATORIANA**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGISTER  
EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL**

*Autora*

*Sandra Lucia Marín Vásquez*

*Director*

*Dr. Luis María Gavilanes del Castillo, Ph.D.*

*Quito, 2012*

*(t I/II)*



# DEDICATORIA

Ante todo dedico este esfuerzo al Señor, que me ha dado las facultades físicas e intelectuales, el espíritu, las ganas y el amor para llegar hasta el fin en la ejecución de este trabajo de investigación.

Lo dedico, también, a todos aquellos maestros y estudiantes de piano, amantes de la música ecuatoriana, para quienes el conocimiento de nuestras raíces tiene un lugar especial dentro de la enseñanza. En especial a mis compañeros maestros del Conservatorio Nacional de Música, con quienes comparto día a día la labor educativa, que estoy segura apreciarán esta contribución y la utilizarán con sus discípulos.

A mis padres sin cuyo apoyo, hubiera sido difícil seguir adelante; a mi esposo, quien me ayudó en la consecución de este objetivo con su propio esfuerzo y apoyo en los momentos más difíciles; a mis hijas quienes han sido fuente de inspiración permanente y quienes también se beneficiarán de este aporte.

Finalmente dedico este trabajo al Dr. Luis María Gavilanes quien ha compartido conmigo toda su sabiduría, su amistad y me ha apoyado día a día en la realización de este proyecto de investigación.

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	1
<b>PARTE I: MARCO TEÓRICO</b>	4
1. La Música Folclórica	5
1.1. Definición y Características del hecho Folclórico	5
1.2. Estudio y géneros del folclore.	8
1.3. El folclore y la música	11
1.4. Interés, Estilos y Ritmo	12
1.5. El Nacionalismo y el folclore	14
1.5.1. El Nacionalismo en el Ecuador	16
1.6. El folclore y la enseñanza musical	18
2. La Música Ecuatoriana	26
2.1. Música Autóctona	26
2.1.1.Región Oriental	28
2.1.2.Región Litoral	36
2.1.3.Región Interandina	38
2.1.4.La Música Afroecuatoriana	47
2.2. La Música en la Colonia	50
2.3. La República y el Nacionalismo	55

2.3.1 Géneros Musicales Mestizos	58
2.4. La Música Popular Ecuatoriana	63
2.5. La Música Contemporánea	68
3. La Enseñanza del Piano	71
3.1. Introducción	71
3.2. Evolución de la técnica pianística	73
3.3. Métodos y Técnica	77
3.3.1. Métodos para principiantes	78
3.4. La técnica pianística	83
3.4.1 Postulados fundamentales	84
<b>PARTE II: INVESTIGACIÓN DE CAMPO</b>	<b>86</b>
1. Metodología	87
1.1. Método	87
1.2. Tipos de Investigación	87
1.3. Técnicas de Investigación	88
1.4. Instrumentos	88
1.5. Procedimientos	89
2. Resultados	92
2.1. Cuestionario dirigido a estudiantes de piano	98
2.2. Cuestionario de la entrevista realizada a maestros	110

4. Interpretación	127
3.1. Ideas generales	127
<b>PARTE III: PROPUESTA “ÁLBUM GRADUADO DE PIANO”</b>	<b>133</b>
1. Metodología	134
2. Estructura	136
3. Temáticas	138
<b>Conclusiones</b>	<b>139</b>
<b>Recomendaciones</b>	<b>143</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>145</b>
<b>Anexos</b>	<b>151</b>



# INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, *Diseño de un Álbum Graduado de Piano para fortalecer su enseñanza, empleando temas de música ecuatoriana*, busca constituirse en un material de ayuda para el fortalecimiento de la enseñanza del piano, tomando en cuenta la importancia que para la docencia tiene el hecho de partir de la proximidad de la cultura propia del lugar en el que se desenvuelve. El análisis de cómo se desarrolla el estudio del piano, concretamente en nuestra ciudad y probablemente en el resto del país, promueve la reflexión sobre la importancia de introducir música ecuatoriana, hasta hoy mantenida en segundo plano, dentro de los programas de estudio del instrumento.

A falta de material didáctico elaborado en base de música ecuatoriana se ha presentado, a manera de propuesta, un álbum para piano que podría ayudar a introducir a los estudiantes en el conocimiento de obras del repertorio ecuatoriano para los niveles inicial, bachillerato y tecnológico. Cabe recalcar que este es un primer paso que debe ser continuado, ya que se dispone de un material sumamente extenso que no ha sido todavía levantado y que, sin duda, sería de gran utilidad para los maestros y estudiantes del instrumento.

Con el fin de desarrollar el objetivo, se ha realizado una investigación sobre varios aspectos que se consideran de relevancia para el conocimiento de la problemática de la enseñanza, no solamente del piano sino de la música ecuatoriana en general. De esta manera se ha dividido al marco teórico en tres partes que son: La música folclórica; La música ecuatoriana y La enseñanza del piano.

Al hablar de la música folclórica, se tomó en cuenta la necesidad de aclarar aspectos importantes del folclore y se realizó una breve explicación de las características y géneros del mismo para luego establecer una relación con la



música y su enseñanza. Por otro lado, al hacer un recorrido a lo largo de la historia musical del Ecuador desde la música de los primeros pobladores, la época prehispánica, el incario, la colonia, la república, el nacionalismo, hasta la música contemporánea ecuatoriana, se ha abierto la posibilidad de hallar una riqueza incalculable dentro de lo que es el folclore musical ecuatoriano.

Dentro del aspecto pedagógico de la enseñanza del instrumento, se consideró el estudio de las diferentes escuelas de piano y la posible influencia que éstas han tenido en el desarrollo de la técnica pianística del país. Con la llegada de maestros extranjeros también se introdujeron técnicas de diversos lugares del mundo y, ciertamente, estas continúan vigentes.

En cuanto al aspecto metodológico, la investigación se enmarcó dentro método genérico-analítico-sintético que conlleva el análisis de los temas anteriormente mencionados, dentro del marco teórico y la investigación de campo. La investigación se enmarcó también dentro del método específico no experimental transeccional-descriptivo que detalla el proceso y características de como se ha desarrollado la enseñanza del piano y al mismo tiempo elaboró un producto: *Álbum Graduado de Piano para fortalecer su enseñanza, empleando temas de música ecuatoriana.*

Las técnicas de investigación fueron documentales puesto que se empleó material bibliográfico, hemerográfico y digital. Además, se realizó la observación directa mediante la técnica extensiva-encuesta e intensiva-entrevista con la estructuración de cuestionarios y guías, respectivamente. Para la sistematización del material bibliográfico utilizado en la construcción del marco teórico se empleó el Formato de la American Psychology Association (APA).

En lo referente a la metodología para la construcción de la propuesta se procedió a dividir en tres partes el material, de acuerdo con los niveles inicial, bachillerato y tecnológico que son los que se encuentran vigentes. Se incluyeron especificaciones de técnica, sobre todo en los niveles inicial y de bachillerato de manera que puedan ser utilizados por los maestros, además de ciertas referencias bibliográficas y formales de las obras.

La presente investigación brinda la oportunidad a los maestros y estudiantes de conocer obras y compositores que pudieron haber estado un tanto olvidados o que no han sido conocidos por no haber gozado de apoyo en su respectiva época. Con este trabajo se espera motivar a los maestros y estudiantes del instrumento a interpretar, con mayor frecuencia, las obras ecuatorianas. Al mismo tiempo es una invitación a los docentes para aceptar el compromiso de investigar sobre el material musical para piano, con el fin de darlo a conocer y de ayudar al que la música ecuatoriana sea valorada por las nuevas generaciones.

# PARTE I

## MARCO TEÓRICO

Para la sustentación del presente estudio se ha elaborado un marco teórico que consta de tres partes: La música folclórica, La música ecuatoriana y La enseñanza del piano, cuyos temas apoyan la investigación, ya que se constituyen en los pilares de la misma. En la primera parte, La música folclórica, se realizó un estudio del folclore en el cual se detallan características y géneros del mismo para luego determinar el interés, los estilos y el ritmo de la música. Además, se trata el tema del nacionalismo y su relación con el folclore.

En el segundo punto se habla de la música ecuatoriana empezando por la música de los pueblos aborígenes de la Sierra, Costa y Oriente, para luego realizar un recorrido por las diferentes etapas históricas musicales como son la conquista, la colonia, la república y finalmente la época contemporánea.

La tercera parte aborda el motivo de la investigación que es la enseñanza del instrumento. En ésta se hace una reseña de las principales corrientes técnicas del piano, las mismas que han influido en la formación de los estudiantes a través de los maestros extranjeros que han visitado el país,

# 1. La Música Folclórica

Este capítulo se centra en el folclore entendido como la expresión de la cultura de un pueblo. Cuentos, música, bailes, leyendas, historia oral, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, artesanía, tradiciones; conforman lo que se conoce como folclore de dicha cultura, subcultura o grupo social. Es necesario por tanto establecer su definición y las características que lo identifican, mediante un estudio sobre los géneros de folclore y los ámbitos en los cuales se presenta, para luego entrar en el campo musical propiamente dicho.

## 1.1. Definición y Características del Hecho Folclórico

Muchas son las definiciones que se han dado en torno a lo que es el folclore. En ellas se lo ha considerado como ciencia que estudia las manifestaciones colectivas del arte popular, literario, musical, describiéndolas y haciendo un estudio formal de todas las peculiaridades de este en las diferentes culturas y regiones.

La palabra folclore nació en el siglo XVII. El término anglosajón «*folklore*» fue presentado por primera vez el 22 de agosto de 1846, en las páginas de la revista "*The Atheneum*" por el arqueólogo británico William John Thoms. Su propósito fue crear una palabra para denominar a lo que se conocía como antigüedades populares (Pereira, 1945:5).

El término folclore que más tarde en español se escribió reemplazando la k por la c, viene de la conjunción de dos vocablos: *folk* que significa pueblo, gente, raza, tribu, nación, y *lore* que significa sabiduría, erudición, es decir que *folklore* es la sabiduría o el saber de un pueblo.

Desde un principio, los estudiosos europeos debatieron con el fin de establecer los límites que deberían ser incluidos para el estudio de estos dos vocablos. Dentro

del folk se consideraron a las clases bajas, los grupos medios y las clases primitivas y dentro del lore se tomaron en cuenta las costumbres y elementos materiales e inmateriales de las culturas. A partir de ese momento, se empieza a dar la categoría de ciencia al folclore. En el texto "La Batalla del Folclore" se afirma: Es así como desde la ciencia se creó el concepto "folclore" para referirse a un objeto de estudio que tenía por característica comprender aquellos elementos materiales e inmateriales 'antiguos', que se transmitieron por herencia, en los sectores populares. Así se produjo un acercamiento a una parte de la cultura popular, arraigada en la tradición, desde una mirada científicista (Donoso, 2006: 7).

Muchos autores han definido al folclore. Así, Alfredo Pouviña considera que el folclore es una ciencia mixta que al ser parte tanto de la historia como de la sociología estudia la cultura material e intelectual de las clases populares de los países civilizados; Por otro lado Saint Yves dice que el folclore es la ciencia de la tradición en los pueblos civilizados y principalmente en los medios populares; Finalmente Imbelloni considera que el folclore es aquella parte de la ciencia del hombre que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas (Iturria, 2006: 8).

Además de la connotación científica del concepto de folclore desarrollada por aquellos que estudian, recopilan, conservan y enseñan esta rama de la cultura, se debe tomar en cuenta la connotación artística que se vincula con la recreación escénica o material de algunas manifestaciones folclóricas, dentro de la cual se halla la música .

Existen dos razones para estudiar este concepto. En primer término, lo folclórico se ha encontrado relacionado siempre con el fortalecimiento de la identidad nacional; y luego, se ha desarrollado como una ciencia en la búsqueda de elementos antiguos y tradiciones con el fin generar sentido de pertenencia a la comunidad nacional en formación. Al hablar de la identidad nacional, Jorge

Larraín afirma que esta forma parte de las identidades culturales, y que tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos, relacionándose identificándose con ciertas características comunes (2001: 23). Las identidades culturales son aquellas que operan produciendo significados e historias con las que los sujetos se relacionan para generar sentido de pertenencia. Estas historias se refieren a eventos históricos gloriosos, imágenes, símbolos, rituales, tradiciones inventadas etc.

El fenómeno folklórico se halla presente en todas las esferas sociales, desde las más altas jerarquías, hasta los grupos más bajos; por este motivo es considerado un fenómeno de carácter colectivo, diferenciado socialmente, y que conlleva todas las circunstancias cotidianas de la vida del hombre.

El folclore se presenta generalmente en cuatro etapas. Se dice que el folclore es naciente, cuando empieza a vivir, es decir cuando se inicia; está vivo, cuando este se encuentra en su apogeo; está en decadencia cuando se encuentra en descenso; y muerto, cuando es historia porque ya no está vigente.

Generalmente el folclore se llega al pueblo por medio de la tradición, sin embargo es necesario recalcar que no toda tradición puede considerarse folclórica, sino solamente aquella que guarda ciertas características que la identifiquen como un hecho folklórico. Entre las características que debe tener un hecho folclórico se hallan las siguientes:

- a) Debe transmitirse oralmente, ser tradicional, continuo y permanente
- b) Debe ser producto de un proceso lento pero que al mismo tiempo vaya evolucionando
- c) Debe ser anónimo
- d) Debe ser de propiedad colectiva de la comunidad en donde se manifiesta (popular), ser socializado y estar vigente
- e) Debe tener funcionalidad, tener alguna utilidad o cumplir con fines rituales.

- f) Debe ser duradero y perdurable
- g) Debe estar geográficamente localizado
- h) Debe ser espontáneo, empírico no institucionalizado y tradicional
- i) Debe tener variantes múltiples tanto urbanas como rurales, de manera que no hay una versión oficial puesto que todas se consideran de igual valor.
- j) Debe pertenecer o fundar una categoría, corriente, estilo, género o tipo.

## **1.2. Géneros del Folclore**

Pese a ser una ciencia relativamente joven, se puede decir que el folclore es tan viejo como la humanidad. Existe un vasto material folclórico que se puede conocer a través de las artes representativas y la literatura. El folclore puede contener desde elementos religiosos y mitológicos hasta las tradiciones de la vida cotidiana. Se relaciona con lo práctico y lo esotérico al mismo tiempo, y muchas veces ha sido confundido con la mitología sobretodo en relatos figurativos que no necesariamente representan a las creencias de una determinada época.

El folclore puede ser de naturaleza religiosa. Un ejemplo muy particular se encuentra en la "Leyenda Aurea" que es una compilación de relatos del Dominico Jacobo de Vorágine quien introduce elementos folklóricos en un contexto cristiano.

Este constituye uno de los más claros ejemplos de una literatura cristiana que, está lejos de ser teológica y que incorpora narraciones de los siglos IV, V y VI. En estas narraciones se funden historia y leyenda; espiritualidad y materialidad. El texto original fue redactado en latín y traducido más tarde al español por fray José Manuel Macías.

En plena Edad Media, el fraile dominico Jacobo de Vorágine quiso escribir una obra sin precedentes: la narración de la vida de los 180 santos más conocidos. Escribió su obra en latín popular, con un objetivo claro: el clero necesitaba de una lectura accesible que lo inspirase en sus prédicas, presentando ejemplos de vida que corrían de boca en boca solamente a través de las tradiciones populares. El

resultado de tal iniciativa fue impresionante: en algunos años la obra se volvió, junto con la Biblia, el libro más copiado, leído, escuchado, comentado y parafraseado en los países de la Cristiandad (Vigidal, 2011).

En los relatos se dan a conocer historias fantásticas realizadas a partir de los evangelios, los Evangelios Apócrifos y varios escritos de importancia. Se cuentan entre ellos las conocidas escenas del desollamiento del apóstol Bartolomé, o el combate de Jorge de Capadocia y el dragón, además de la historia sobre la ascunción de la Virgen María y otros. Dichas obras fueron elaboradas como herramientas para la difusión de la fe a través de imágenes vívidas, más cercanas a la experiencia del pueblo que las parábolas bíblicas.

Con la llegada, del movimiento romántico, surgen los primeros folcloristas quienes recogen todo material que se considera en peligro de desaparecer. Los hermanos Grimm recogen, por toda Alemania, cuentos y leyendas que publican en 1812. Al compararlos con los de otros países, se observan los mismos temas narrativos entre pastores y labradores de las orillas del Rin, Francia, Irlanda o Escandinavia; además se reconoce el mismo fondo temático en mitos clásicos, en leyendas germanas y hasta en relatos de los países orientales. Los temas pasan de unos pueblos a otros y los cuentos se vuelven elementos importantes que ayudan a encontrar el camino de las corrientes humanas y culturales que se dieron en esas regiones. De esto podemos deducir que la narración de historias es propia de las sociedades básicas y de las complejas, e incluso las formas que adoptan las historias populares son parecidas de una cultura a otra.

El folclore también se ha utilizado en narraciones figuradas caracterizadas por mostrar patrones psicológicos inconscientes, instintos o modelos de pensamiento. Un ejemplo de esto en occidente incluye la leyenda urbana, especie de cuento, que, pese a contener elementos sobrenaturales o inverosímiles, se presenta como una crónica de hechos reales sucedidos en la actualidad relatados a manera de una fábula. Suele tener una moraleja y puede llegar a tener una infinidad de versiones.



Hay muchas formas de folclore que son muy comunes, sin embargo, la mayoría de la gente no advierte que lo son, tales como acertijos, rimas infantiles y cuentos de fantasmas, rumores (incluyendo teorías conspirativas), chismes, estereotipos étnicos, costumbres festivas y ritos del ciclo vital (bautizos, funerales, etcétera).

El folclore consta de seis ramas:

- a) El folclore Narrativo en el que se cuentan fábulas, cuentos, leyendas, chistes, etc.
- b) El folclore Poético que comprende los romances, canciones, refranes, coplas, adivinanzas, dichos, etc.
- c) El folclore Mágico que comprende lo espiritual, las supersticiones, y la magia.
- d) El folclore Social que comprende bailes, costumbres, juegos, tertulias, actividades sociales, la familia, etc.
- e) El folclore Lingüístico dentro del que se encuentran aforismos, pregones y deformaciones del lenguaje.
- f) Y, finalmente, el folclore Ergológico en el que se cuentan todo aspecto material, utensilios de trabajo, aperos, arte popular, la alfarería, pintura de arte popular. Además de estudiar la recopilación de bebidas, comidas, potajes, etc.

El folclore guarda relación con varias ciencias. Entre estas se halla la Etnografía que estudia la descripción de las razas y pueblos. Guarda relación con la Historia puesto que es más antigua que ésta en el sentido de que antes de conocerse el documento escrito se sabe de lo acontecido por tradición oral y por perduración de objetos que muestran formas de vida, fiestas y costumbres. La sociología se funda en el folclore porque trata de las condiciones de existencia y desenvolvimiento de las sociedades humanas. En cuanto a la lingüística, los dialectos y los vocabularios de oficios son más Folclore que Lingüística; y, como se vio con anterioridad, se relaciona con las ciencias religiosas y la mitología.

### **1.3. El Folclore y la Música**

El folclore se refiere a varios tipos de música con importantes diferencias de connotación en distintas partes del mundo, clases sociales y momentos de la historia. En general, la música folklórica es de tradición oral, su estilo es relativamente sencillo y es interpretada por no profesionales siendo utilizada y entendida por amplios sectores de una población característica de un país, sociedad o grupo étnico que defienden a esta como suya propia (Randel, 2008:493). A menudo está relacionada con el ciclo del calendario y con acontecimientos claves en la vida de una persona, así como con actividades relacionadas con los rituales, la crianza de los hijos etc. Es la expresión sonora de las masas preferentemente rurales y sin educación musical, en oposición a la llamada "música culta o clásica" practicada por músicos profesionales.

La música folklórica suele recibir influencia de la música culta de los centros más cercanos por ejemplo, ciudades, cortes o monasterios etc. Por esto se dice que "Las fronteras entre música folklórica, música popular, música culta y otros tipos son difíciles de trazar" (Randel, 2008: 493). Existen canciones que vienen de la música culta y que a veces son adoptadas por la comunidad como es el caso de algunos himnos protestantes y villancicos europeos.

Las melodías folklóricas suelen permanecer donde han nacido aunque puedan tener variaciones y a veces puedan migrar a otros países, encontrándose melodías parecidas de un lugar a otro que, sin embargo, reflejan un carácter local. Cuando una canción se transmite de un intérprete a otro puede sufrir cambios originados por varios factores como: las preferencias de cada uno, los errores de memorización, los valores estéticos de quienes la aprenden y la enseñan, y la influencia que ejercen los estilos de otras músicas conocidas por los cantantes. Es por esto que este tipo de melodía ha desarrollado variantes que cambian de forma paulatina y coexisten de varias maneras.

En el siglo XX, el concepto de música folclórica es tomado por la sociedad urbana debido a la imprenta y los medios de comunicación, como también a que los miembros de las comunidades folclóricas se han trasladado a las ciudades y han continuado allí sus tradiciones en forma distinta. La música popular, desarrollada en las culturas urbanas y transmitidas gracias a los medios de comunicación de masas, conserva ciertas características de la música folclórica. Los textos de las canciones pueden transmitirse mediante tradición escrita o impresa, aunque la música sea de carácter oral. La música popular urbana procede tanto de la tradición oral como de la composición. Esta última ha usado los elementos de la música folclórica pasando muchas veces a ser componente de movimientos políticos y sociales.

#### **1.4. Interés, Estilos y Ritmo de la Música Folclórica**

La música de un pueblo refleja las características generales de su lengua, sus patrones de acentuación, entonación y la estructura de su poesía. Utilizando características de la música, se ha podido clasificar el perfil estilístico típico de muchas culturas musicales, pero, a pesar de encontrar relaciones entre algunas, se llegó a la conclusión de que cada perfil es único. El estilo de la canción favorita de una cultura es el reflejo del estilo de sus relaciones sociales. En definitiva y citando a Alan Lomax, cada cultura tiene una música peculiar y esa peculiaridad está, probablemente relacionada de alguna manera, con los valores y actitudes fundamentales de la cultura (Fernández, 1992: 177).

Se dice que "La música posee la característica fundamental de ser antigua y contemporánea, de ser representación de un pueblo y también indicador de gustos actuales, siendo además, producto de compositores individuales y de la creatividad de las masas populares (Nettl, 1985: 14). La evolución histórica, es el principal argumento que justifica el análisis de la música tradicional. El grado de transformación que sufre una canción está determinado por el concepto de cambio en su cultura.

Decir que todos los pueblos están ligados para siempre a un tipo de música, es suponer que nunca han evolucionado en sus tradiciones. Fernández asegura que en las tradiciones musicales folklóricas de todo el mundo se están produciendo cambios constantes, si bien estos cambios, recientemente pueden ser más acelerados, se puede pensar que también hubo cambios en un pasado lejano. En otras palabras, siempre ha habido migraciones de pueblos, y en todas las épocas ha habido difusión cultural y aculturación (1992: 179).

La falta de terminología musical, es decir, notación, y la preparación profesional de los músicos de las culturas tribales o folklóricas parece haber impuesto limitaciones a la transmisión de su música. Estas limitaciones han dado como resultado formas relativamente simples. Se puede ver entonces que ciertos sonidos son señales que representan puntos de tensión, de relajación, de comienzo o de final de pensamientos musicales, de manera que la falta de una teoría musical, no significa la ausencia de normas.

El compositor se encuentra rodeado de una serie de limitaciones musicales que le impiden dar a conocer lo que él considera indispensable observar, ya que de esta necesidad depende que las composiciones sean aceptadas por intérpretes como oyentes para que la música permanezca. Las consideraciones del color y la textura son importantes, puesto que por medio de ellas, las culturas musicales diferencian sus ideales sonoros, por ejemplo la forma de la utilización de la voz humana o hablando de los instrumentos las características interpretativas.

La forma de las melodías es otro aspecto que vale la pena tomar en cuenta: subdivisiones principales, secciones y su longitud, contraste notable o no entre sí, repetición de secciones exactas o con variaciones, cambios súbitos en el tiempo, etc. En cuanto al ritmo Fernández nos dice que la unión de música y poesía viene a ser la yuxtaposición de dos lenguajes, regidos ambos, de una manera idéntica por las leyes del acento rítmico, ya sea tónico o expresivo. Se puede admitir que

el ritmo no es resultado de cálculos cerebrales, sujetos a reglas ideadas por la mente del hombre, sino una necesidad imperiosa del ser psico-fisiológico de cada persona; necesidad instintiva de regularidad, una necesidad de buscar la medida y el orden de todas las cosas, una tendencia a establecer medidas relativas, tanto en los espacios ocupados por figuras, como del tiempo que llena una serie de sonidos (1992: 180)

### **1.5. El Nacionalismo y el Folclore**

El fenómeno musical nacionalista se ha asociado con la música de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Este fenómeno tuvo su inicio sobre todo en países situados en la periferia de Europa Occidental como Rusia con Glinka y el grupo de los cinco; Checoslovaquia con Smetana, Dvorak, Janacek; Noruega con Grieg; Finlandia con Sibelius; Inglaterra con Elgar, Vaughan, Williams y Holst; España con Pedrell, Albeniz, Granados y Falla; Hungría con Bartók, y Kodaly. En América del norte también surgió este movimiento, así en los Estados Unidos con compositores como H.F. Gilbert, Frederick Converse, Ives, Harris, Gershwin, Copland.

En realidad se dirá que la música de carácter nacionalista es aquella en cuya base está orgánicamente presente el folclore de una región o país. A pesar de esto, emplear materiales musicales provenientes de lo popular ha sido una práctica compositiva muy anterior al siglo XIX. Monteverdi, Haydn o Brahms ya utilizaron este recurso quienes procesándolo según su criterio compositivo. Un hecho importante hace que la relación entre lo popular y lo culto adquiera características de estética musical en el referido siglo. Cuando en Rusia el grupo de los cinco, encabezado por Rimsky Korsakov se enfrentaba al academicismo del Conservatorio de San Petesburgo- que dirigía Anton Rubinstain- promulgando la necesidad de una música de raíces rusas y una ruptura con las normas estéticas que venían de París, se estaban sentando las bases de una nueva óptica de

creación música, pues no sólo se trataba de usar materiales provenientes del *folklore* regional, sino muy especialmente, de una definición de identidad nacional de conjunto, de un modo específico de sentir y expresar la música (Varela, 2007).

A mediados del siglo XIX, la música en los países de Latinoamérica era mayoritariamente música de baile o si se quiere de salón con la característica de que el piano era el instrumento musical por excelencia y del predominio de las formas breves. En este tiempo aparecen danzas como el jarabe y la contradanza mexicanos, la habanera y el danzón de Cuba, las zambas y la vidalita en Argentina, el landú y la modinha en Brasil, el vals criollo en Venezuela. La característica de los compositores de esta época fue la falta de preparación de muchos que utilizaron los aires populares de manera sencilla y sin ninguna pretensión estética de fondo.

Esta etapa corresponde al denominado *Protonacionalismo*, tiempo en el que algunos compositores, a pesar de poseer una formación académica notable, demuestran falta de investigación musicológica sobre la música folclórica de sus lugares de origen; por lo que los materiales musicales son trasplantados mecánicamente utilizando las reglas del lenguaje musical europeo. Pertenecen a esta los primeros compositores de mitad del siglo XIX: Felipe Villanueva de México, Ignacio Cervantes de Argentina, Francisco Manuel da Silva de Brasil, Juan Agustín Guerrero de Ecuador.

Una segunda etapa se ha denominado *Nacionalismo Subjetivo* porque los compositores manifiestan su deseo de producir sus obras basadas en las raíces del folclore de sus países, sin embargo todavía tienen que recorrer un largo camino. Pertenecen a esta época: Manuel María Ponce de México, Alexander Levy, Alberto Nepomuceno de Brasil, Alberto Williams de Argentina y Humberto Allende de Chile.

La tercera fase corresponde al *Nacionalismo Objetivo* que es el período en que el movimiento nacionalista alcanza su madurez. Hay una conciencia de la naturaleza del material folclórico: conocimiento de escalas, tipo de poliritmia empleada y, sobre todo, conocimiento de la estructura correspondiente al tipo de música. El máximo representante de este período fue Héctor Villalobos quien recogió música popular por todo Brasil. En su obra *Bachianas Brasileiras* sintetiza el contrapunto de Bach con materiales del folclore brasileiro. También pertenecen a este período Carlos Chávez y Silvestre Revueltas de México, Alberto Ginastera de Argentina, Amadeo Roldán en Cuba, Juan Oregón Salas de Chile, Eduardo Fabini de Uruguay, Antonio Estévez de Venezuela y Guillermo Uribe de Colombia.

Finalmente está el *Postnacionalismo Auto Afirmativo* que se expresa en las nuevas generaciones de compositores latinoamericanos. Éste es el resultado del contacto de los compositores con las nuevas corrientes europeas en las cuales se ha eliminado la tonalidad y se utiliza el mundo sonoro como recurso para la composición. Pertenecen a esta etapa Gilberto Méndez de Brasil, Harold Gramatges de Cuba, Alades Lanza de Argentina, Alfredo Rúgeles de Venezuela,

### ***1.5.1. El Nacionalismo en el Ecuador***

El movimiento nacionalista en el Ecuador se desarrolla tardíamente en comparación con los demás países latinoamericanos. Se reconoce un estilo nacional definido cuando los compositores empiezan a introducir los géneros del folclore musical ecuatoriano, los llamados aires nativos, en la música académica.

A mediados del siglo XIX no existía la concepción de una música nacional, puesto que los músicos se dedicaban a la composición de mazurcas, valsos, pasodobles y otros géneros de origen extranjero que no se asociaban con el "sentir nacional"

(Wong, 2003:37). El nacionalismo propiamente dicho aparece con la llegada del compositor italiano Domingo Brescia quien incentiva en sus estudiantes la curiosidad de descubrir los ritmos y melos del folclore ecuatoriano y utilizarlos como fuente de identidad nacional en la música. Sin embargo, es muy probable que antes de esta época ya algunos compositores como Juan Agustín Guerrero Toro hubiesen compuesto música con esta tendencia sin establecer claros juicios conceptuales al respecto (protonacionalismo).

Al decir de la musicóloga ecuatoriana Ketty Wong Cruz, la primera generación de músicos académicos, buscó expresiones nacionalistas a través de métodos folclóricos convencionales, utilizando melodías vernaculares/populares o creando sus propios temas de manera estilizada. Basaban sus técnicas de composición en la armonización y orquestación de danzas autóctonas y mestizas. Pertenecen a esta generación Segundo Luis Moreno Andrade, Sixto María Durán Cárdenas, Francisco Salgado Ayala y Pedro Pablo Traversari Ayala.

La segunda generación de músicos nacionalistas además de poder expresar la dualidad indígena- hispánica por una técnica clásica-romántica europea llega en ocasiones al empleo del serialismo de Schomberg, el post- serialismo y las propuestas nacionales religiosas. Los compositores nacionalistas seleccionaban como temas para sus obras episodios de la historia indígena prehispánica. Se distinguieron los compositores Luis Humberto Salgado Torres, Belisario Peña Ponce, Juan Pablo Muñoz Sanz, y José Ignacio Canelos Morales. Luis Humberto Salgado decía que “El nacionalismo musical, que es el vástago del alto período romántico, mantiene fervorosos propulsores de su tesis en todos los hemisferios, quienes lo presentan bajo las más variadas vestiduras y con policromos ornamentos técnicos; desde el tradicional, impresionista, hasta el ultramoderno” (Wong, 2003: 37).



En la tercera generación se destacaron: Ángel Honorio Jiménez, Corsino Durán, Néstor Luis Cueva Negrete, Ricardo Becerra Lara e Inés Jijón Rojas quienes emplean recursos compositivos como el cromatismo, en el caso de Durán o se acercan un poco al impresionismo utilizando el desarrollo de motivos y creando verdaderas pinturas sonoras como Inés Jijón.

Finalmente, se mencionará a la cuarta generación, enlace entre la música nacionalista y la música académica de la segunda mitad del siglo XX, cuyos compositores son: Gerardo Guevara Viteri, Mesías Mayguashca, Claudio Aizaga Yerovi, Enrique Espín Yépez y Carlos Bonilla Chávez (Guerrero y Wong, 1994: 5).

Entre los compositores postnacionalistas se encuentran jóvenes de gran valor artístico como Jorge Campos, Juan Campoverde, Arturo Rodas, Pablo Freire, Fernando Avendaño, Williams Panchi, Jorge Oviedo, Ricardo Monteros, quienes han incursionado en los campos de la música electrónica aleatoria, minimalista, dodecafónica y la gran variedad de métodos compositivos de la actualidad.

## **1.6. El Folclore y la Enseñanza Musical**

El primero en alentar al registro y preservación del folclore con el fin de documentar el auténtico espíritu, tradición e identidad del pueblo germano fue Gottfried von Herder, estableciendo así uno de los principios del nacionalismo romántico. Para Von Herder, las clases campesinas eran al mismo tiempo depositarias, vehículo y guardianes del genio popular, modelado mediante el contacto de los hombres con la tierra y el clima, y transmitido oralmente de generación en generación a través de las epopeyas, cuentos y leyendas. Herder sostuvo que cada pueblo posee su genio único y singular.

Más tarde los hermanos Grimm comenzaron con la tarea de recopilar cuentos orales alemanes y luego fueron imitados por investigadores de Europa y los países escandinavos. Todo este material sirvió para que a partir del siglo XIX se iniciara la tarea de educar al pueblo en su propio folclore, que se ve amenazado de desaparecer bajo los efectos de la modernidad y la urbanización. Se inicia en Europa y el mundo el movimiento nacionalista que procura resaltar la originalidad y singularidad propias del folclore de cada pueblo, permitiendo distinguirlo de los vecinos y vincularlo a sus antepasados.

El concepto de folclore en el sentido de ciencia que ayuda al conocimiento más profundo del hombre, se fue imponiendo con mayor fuerza en los centros culturales y de esta manera se empezaron a utilizar sus productos para introducirlos en el proceso de enseñanza, especialmente la musical.

Todo lo que hace el hombre se transforma en un documento auténtico, no sólo de su conciencia individual, sino también de rasgos propios de su medio histórico, cultural y físico. Estos contenidos son los que valorizan todas las manifestaciones del folclore. Las canciones, las danzas, los instrumentos típicos y su música, patrimonios del pueblo, alientan modos culturales propios de cada cultura, pero también contienen aspectos humanos comunes a todos los pueblos.

Los modos específicos de cantar, los movimientos corporales, los gestos al interpretar un instrumento o las reacciones íntimas que producen las actividades folclóricas, ya sean individuales o colectivas, muestran aspectos que caracterizan a una cultura o que la diferencian de otra y entonces el conocimiento de estos aspectos y su investigación devienen en ciencia.

Existen dos razones que justifican el propósito de introducir el folclore en la enseñanza: La primera es que los rasgos que contienen lo característico de una cultura son lazos profundos que espontáneamente hacen florecer el amor y la comprensión por las cosas de la propia tierra, y ayudan a consolidar el espíritu nacional, y; la segunda es que los aspectos comunes o semejantes del hombre de distintos pueblos que el folclore revela pueden estimular uno de los ideales más

generosos, el de que todos los hombres somos iguales y debe reinar la paz y fraternidad entre los pueblos.

Muchos son los investigadores que en el campo musical mundial han creado métodos novedosos, utilizando como herramienta fundamental: el folclore de sus pueblos. Esta herramienta los ha llevado a tener buenos resultados para la enseñanza, porque han empleado lo que se encontraba más cerca del medio en el que se desenvolvían sus estudiantes, ya sea melodías ritmos, ya armonías familiares.

Tal es el caso de Carl Orff (1895-1982); alemán de cuya escuela se dice es una estrategia pedagógica para el aprendizaje y la enseñanza de la música, basada en el uso de la voz ya sea cantada, recitada o hablada, el uso de instrumentos o percusión corporal y la experimentación del movimiento por medio del baile folklórico o la expresión corporal creativa, como una experiencia viva y real de la música antes de aprender la notación musical o la parte cognitiva (Esquivel, 2009).

Al captar la atención del estudiante mediante la participación activa, el maestro puede experimentar con los elementos básicos de la música: ritmo, melodía, armonía, timbre, forma y las diferentes dinámicas por medio de actividades creativas que involucren el habla, la canción, el movimiento, la percusión corporal, la percusión determinada e indeterminada, la ejecución de la flauta o instrumentos autóctonos de diversas culturas. De esta manera las bases de la lengua hablada en cualquier idioma van a ser fuente de canciones, juegos, recitaciones, dichos proverbios, y cantos folclóricos, llenos de ritmo y musicalidad que ayuden al desarrollo de la creatividad.

Un ejemplo motivador en cuanto a investigación y pedagogía musical que se debe seguir, es el de Zoltán Kodaly y Béla Bartók, Húngaros, quienes realizan una investigación a fondo del folclore de su país. Béla Bartók, (1881-1945) compositor, pianista e investigador de la música folklórica de Europa del Este, hace un estudio

de esta y de la música de las culturas no occidentales. Descubre la belleza de las canciones folklóricas de los campesinos magiars y las incorpora a su música para escribir más tarde melodías con el mismo estilo. Recoge la música de Europa Central, los Balcanes y Turquía. Como un aporte a la pedagogía musical, compone el *Microcosmos* (1935) que quiere decir pequeño mundo, obra de carácter progresivo que consta de seis volúmenes que hizo para iniciar en el piano a su hijo Peter. Consta de 150 piezas que son el resumen de su evolución musical. Bártok realiza, en colaboración con Kodaly, una obra de doce tomos, 2700 partituras de origen magiar, 3500 magiar rumanas, varios cientos de origen turco y del norte de África.

Zoltán Kodaly (1882-1967), compositor, pedagogo y, principalmente, iniciador de la etnomusicología, combina en sus obras el folklore y la armonía complejos del siglo XX. Colecciona cerca de ciento cincuenta mil canciones populares húngaras a las que aplica su técnica. Él introduce el cambio de los morfemas folclóricos en la clásica sintaxis culta. Su método pedagógico es uno de los más completos puesto que abarca la educación vocal e instrumental desde sus inicios hasta sus niveles más altos en el campo profesional. También se afirma: "Tiene una sólida estructura y una acertada secuenciación pedagógica basada en criterios científicos que toman en cuenta el desarrollo psico-evolutivo del alumnado" (Lucato, 2001: 2).

Kodaly dedicó la mayor parte de su tiempo a la recolección de música popular y a la organización de su método, dejando de lado su carrera de compositor. A cerca de esto él afirma: " Me parece que no me arrepentiré nunca del tiempo que no dediqué a escribir composiciones de gran formato, creo que haciendo así he realizado un trabajo útil para el colectivo, tan útil como si hubiera escrito otras composiciones sinfónicas"(Lucato., 2001:3). Según Kodaly el patrimonio de la música popular tiene un importante papel en el aprendizaje de la música en los niños que, no teniendo todavía el oído contaminado de "basura musical", aprenden música con temas y fragmentos sonoros escuchados desde el momento

de su nacimiento, que son cantados y tocados por sus padres o por las personas de su entorno.

Lucato en sus escritos sobre Kodaly recoge una afirmación suya que dice: "El objetivo o meta de la música no es llegar a ser juzgada sino convertirse en nuestra sustancia, hay mucho analfabetismo musical incluso entre los niveles cultos de nuestra sociedad. Es inútil tratar de negar esta situación divulgando la música sinfónica de buena calidad. Aquellos que no están acostumbrados a escucharla comprenderán poco y no podrán acercarse a ella a través de la lectura formal en partitura"(2001: 3).

Tanto Bartók como Kodaly provocan una gran revolución musical en Hungría, un país que en su época ignoraba su propia identidad musical y consideraba buena música solamente a la vienesa o alemana, elevando el discurso folklórico de su país a la literatura musical universal, y convirtiendo al país en uno rico culturalmente.

Otro pedagogo de gran importancia en el empleo de la música popular para la enseñanza fue Émile Jaques Dalcroze, austriaco quien desarrolló un método para el aprendizaje y experimentación de la música a través del movimiento. El método Dalcroze se fundamenta en tres pilares: la música, el movimiento y la coordinación. Relaciona los movimientos naturales del cuerpo, los ritmos artísticos de la música y las capacidades de imaginación y reflexión. Desarrolla además las aptitudes auditivas y motoras, la memoria y la concentración; educa la sensibilidad, espontaneidad y la capacidad de representación rápida; estimula la creatividad y favorece la integración armónica de las facultades sensoriales, afectivas y mentales del individuo.

El método Dalcroze, podría definirse como una gimnasia integral del reflejo y del consciente. El desarrollo de la sensibilidad musical se fundamenta en la experiencia del individuo en relación con el espacio que le rodea. La rítmica

trabaja la técnica musical y la expresión corporal; pero por encima de todo, la relación música-individuo. El estudio de la rítmica tiene continuidad natural en el estudio del lenguaje musical, el trabajo de un instrumento y la improvisación musical, así como en las técnicas de expresión corporal, en la danza y en la coreografía. El cuerpo es entrenado para ser el instrumento de la percepción musical por ser considerado el instrumento original del que todos disponemos para aprender y crear música. Dalcroze llamó al estudio de la música a través del movimiento "Euritmia" que quiere decir buen flujo.

La escuela rusa se muestra como otro verdadero ejemplo de cómo el folclore puede ser utilizado para la educación musical en general. En las melodías rusas, el folclore se identifica con la agricultura y la adoración al sol y a la tierra en los cuales basan la mayor parte de sus cantos populares y prácticas paganas. El bosque, la llanura, el río y el guijarro son los protagonistas. A estos se debe su calendario de cantos estacionales. La escuela Rusa, es sin duda muy amplia pues consta de los más grandes compositores que haya tenido la humanidad y viene de una larga tradición cuyo precursor fue Glinka quien decía que uniría con los mismos lazos legítimos del matrimonio, el canto popular ruso con la vieja fuga de occidente (Compositores Rusos, 2010). Más tarde el grupo de los cinco, dio más valor a la música eslava sin desconocer el de la música occidental, dando paso al movimiento nacionalista ruso y al forjamiento de una de las más valiosas escuelas en el ámbito musical a nivel mundial.

A América llegaron todos los métodos antes citados alrededor de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, los que se desarrollaron principalmente en Brasil, Centroamérica, Chile, Uruguay y Argentina. Así, surgieron instituciones prestigiosas como el Collegium Musicum de Buenos Aires, el Instituto Interamericano de Educación Musical en Chile, La Sociedad Internacional de Educación Musical con sus correspondientes sociedades Nacionales, que se ocuparon de los nuevos enfoques didáctico-musicales introduciéndolos en la región mediante el uso de la música latinoamericana.

Dentro de los pedagogos latinoamericanos de mayor relevancia se destaca la figura de Violeta Heimzi de Gainza quien se desenvuelve en varios campos de la enseñanza musical, así en el campo escolar como también en la enseñanza de instrumentos como el piano y la guitarra. Ella define los objetivos de la educación musical y concede importancia al lenguaje oral, al folklore y al papel del maestro. Entre los años 1963 - 1967 se publican los cancioneros: *Canten señores cantores*, y *Canten señores cantores de América*, que realiza en colaboración con el distinguido compositor y pedagogo Guillermo Graetzer (Austria, 1914). Él escribe ensayos, edita libros, cancioneros, compone obras con fines educativos y principalmente traduce y adapta métodos de educación musical para la realidad Argentina y Latinoamericana.

Estas obras se cuentan entre las primeras colecciones de canciones tradicionales de Argentina y de los países americanos que circulan en las aulas. Se recupera entonces, como elemento esencial de la enseñanza musical, el folclore, el canto popular destinado a constituirse en elemento de lucha y de resistencia a lo largo de las funestas dictaduras que sobrevinieron a esa nación.

Violeta de Gainza, reconocida pedagoga, propone la creación de un modelo pedagógico más que de un método, el cual viene de su larga experiencia pedagógica, de su investigación que comprende seis períodos que abarcan la evolución de la pedagogía musical, al respecto ella dice que el modelo permite un desarrollo colectivo pero de manera espontánea. Un modelo que sea natural, tecnológico, étnico, ecológico no es ni privativo ni excluyente pues puede combinarse con otros y no impone una determinada secuencia. Un modelo comprende una serie de conductas y materiales que se dan en un ambiente específico. Tiene que ver con la manera de aprender un saber, costumbres, habilidades, creencias etc. En cualquier lugar a través de juegos canto, danza popular, ya sea mediante el uso de maquinas, aparatos o a través de actitudes y de varias prácticas. (Gainza, 2004)

El folclore de los pueblos, a más de aproximar a los individuos al conocimiento de su identidad, representa una fuente valiosa que debe, sin duda, ser utilizada en la enseñanza para el desarrollo de las competencias musicales de los estudiantes. El folclore es la primera fuente de la que se nutre el individuo en su infancia al oír quizá las canciones infantiles de su cultura que la madre canta para cualquier actividad que este realiza.



## **2. La Música Ecuatoriana**

Para hablar de la Música del Ecuador es necesario hacer referencia a la historia del país. Este viaje comienza con aquellas melodías sencillas de los primeros pobladores y sus respectivos sistemas musicales, sigue con la conquista Inca, la conquista española, la colonia, la república, la época nacionalista en sus cuatro etapas fundamentales y termina con la época contemporánea y sus representantes. A todo esto se debe sumar el hecho de que el país es considerado multiétnico y por lo tanto multicultural. El presente capítulo hablará de las diferentes etapas de la historia musical del Ecuador, con el fin de esclarecer el panorama global de la misma.

### **2.1. La Música Autóctona**

Antes de entrar al estudio de la música autóctona del Ecuador, es necesario que se entienda la significación del término, sus orígenes y las razones por las cuales puede hablarse de un arte autóctono en el país. Por esto, a continuación se hablará del término, dando también una breve reseña del origen del ser humano en Latinoamérica y el Ecuador, para luego pasar al estudio de la música en las diferentes regiones.

De acuerdo con la mitología griega, los autóctonos eran hombres surgidos directamente de la tierra, y estaban especialmente vinculados con ésta para siempre. Los griegos no los consideraban como hijos de la diosa Gea, sino que no les adjudicaban ni padre ni madre porque surgían de la tierra como las plantas. Al igual que la civilización griega, la mayor parte de las culturas antiguas tuvieron sus mitos y creencias acerca del origen de la raza humana. Estas coinciden en adjudicar el origen no solo del hombre sino de todo ser viviente a la tierra considerada como la madre del universo. Mircea Eliade en su *Tratado de Historia de las Religiones* habla de estos mitos según los cuales la tierra hace salir a los seres vivos de su propia substancia porque ella está viva y es fértil. Todo lo que

sale de la tierra está dotado de vida y todo lo que vuelve a ella adquiere nuevamente vida. El hombre tiene vida porque viene de la tierra. Él ha nacido de y vuelve a la Terra Mater. De la tierra puede decirse que no conoce descanso; su destino es engendrar incesantemente, dar forma y vida a todo lo que vuelve a ella inerte y estéril (Eliade, 1974: 26). Las ideas expuestas incluso se las ha podido escuchar de las culturas americanas, cuando los indígenas se refieren a la Pacha Mama como “Madre Universal e inmanente”.

La Teoría Autoctonista afirma que el hombre se originó en nuestro continente como resultado de la evolución. El autoctonismo fue planteado el siglo pasado por el argentino Florentino Ameghino, y se vio favorecido por los estudios de Darwin sobre el origen del hombre. De acuerdo con sus teorías, el hombre aparece en Suramérica y no en Europa y África como afirmaban la generalidad de los científicos de su época.

En su obra *Antigüedad del Hombre en el Plata*, se refiere a restos óseos a los que supuso de gran antigüedad y consideró a estos antecesores del hombre. En 1890 lanzó la teoría de que tales restos pertenecían nada menos a la época Terciaria y, catorce años más tarde, elaboró su Cuadro Filogénico de la Humanidad. Tuvo muchos opositores y como no pudo probar en forma fehaciente sus teorías, éstas cayeron en el descrédito.

Según investigaciones científicas sobre el origen del hombre en América es incuestionable la llegada de corrientes humanas al continente y esto es válido aún si el hombre americano hubiese sido autóctono. La teoría de la penetración del hombre a América por el estrecho de Bering es una de las más aceptadas, y habla de la llegada de grandes corrientes migratorias a lo largo de todo el continente. Según Paúl Rivet, cuando Bering fue istmo y cuando fue estrecho llegaron dos corrientes, primero los európidos y luego los mongoloides, que se desparramaron en América del Norte y luego ingresaron a México y siguieron hasta Panamá. Desde este lugar ingresan tres corrientes. La primera, por el noreste del Brasil,

que se desarrolló poco. Luego los Tupi-guaraníes que llegaron hasta Paraguay. Le siguen los Arawacs, que pasaron por la selva. Por último los andinos que llegaron hasta Chile. De la Oceanía llegó una corriente de melanesios a México América Central y Colombia. (Salazar, 2008: 15-31). Luego otra corriente de la Micronesia ocupó las costas de Colombia, Ecuador, la isla de Pascua y el sur de Chile incluyendo Tierra de Fuego.

Si bien es verdad que no se ha podido determinar la fecha exacta de arribo de las corrientes migratorias al Ecuador, tampoco si es que éstas encontraron o no pobladores en estas tierras cuando llegaron, las culturas asentadas en estos territorios sí desarrollaron una cultura propia, autóctona. "Hoy se sabe que el proceso de innovación cultural del Formativo es autóctono de Sudamérica" (Salazar, 2008: 46).

### ***2.1.1. región oriental.***

De las razas indígenas que conocemos en Ecuador, la más antigua es la de la región oriental cuyo origen no es muy bien conocido hasta el momento. Un gran número de etnias pueblan esta región desde tiempos inmemoriales.

Algunas de éstas se han adaptado a la civilización, de la cual han aprovechado muchos conocimientos, sin embargo, otras se han mantenido al margen de estos adelantos y han preferido adentrarse en la selva amazónica en donde guardan aún hoy sus ancestrales costumbres. Entre estas culturas tenemos las de los Huaoranis y principalmente la del pueblo Shuar y Ashuar, habitantes de las márgenes del Pastaza Sur, el Morona y el Santiago hasta Gualaquiza.

El término jíbaro para estos pueblos es denigrante y fue empleado por los conquistadores españoles como símbolo de "la bestialidad humana más profunda" a consecuencia de la costumbre de reducir las cabezas de sus enemigos, la cual tiene su razón de ser dentro de la cosmovisión de estos pueblos y con la

particularidad de que ya no es practicada por todos estos sino por los que continúan aislados.

Para los Shuar no hay separación entre las siguientes tres esferas: el mundo de los hombres y las mujeres; el mundo de los animales y las plantas; el mundo de los demonios, fantasmas y espíritus. Los planos mencionados adquieren realidad a través de las creencias, los sentidos y los sueños, siendo estos últimos un medio de comunicación con las almas de cada ser que vive en cualquiera de estos tres mundos. En la mentalidad Shuar no hay frontera entre lo carnal, lo imaginado, lo creído y lo soñado sino que existe un finísimo umbral entre la realidad de los sentidos y la realidad de lo onírico y lo espiritual. Toda la existencia tiene una naturaleza totémica de la cual se encuentra revestido cada ser.

La idea y la costumbre de la venganza es algo aprendido por generaciones. Así es como todas las situaciones de desventaja por las que pasa un individuo se producen debido a que algún alma está cobrando su vendetta. Para los shuaras, el alma se encuentra en la cabeza del individuo, y su reducción evita la salida de esta para cobrar su venganza reencarnándose en cualquier animal, vegetal o miembro del ecosistema que los rodea. Esta es una cosmovisión de profunda integración entre mundos naturales y humanos. De estos pueblos se dice que resistieron las invasiones de los Incas a los cuales derrotaron alrededor del año 1490 y algunas invasiones de los españoles en los años 1549 y 1599. Por eso, permanecieron totalmente aislados hasta alrededor del año 1960 (Karsten, 2009: 27).

Segundo Luis Moreno describe al habitante de la región oriental ecuatoriana como: vivaz, inteligente, astuto, egoísta, alegre y expansivo lo cual se refleja en su música de carácter marcial, alegre e incitante. La música de la comunidad aborigen Shuar se basa en una serie de tres y cuatro sonidos que forman el acorde de tónica en el primer caso, y en el segundo caso el acorde mencionado con sexta agregada. Conocen solamente el modo mayor, sistema musical mucho

más antiguo que el pentáfono, que pudo haber sido encontrado por ellos al utilizar elementos naturales como tallos de las plantas de su hábitat. Este sistema se fundamenta en la teoría de los sonidos producidos por un tubo acústico vibrante, con la posibilidad de que se hayan conocido los armónicos por el grado de presión en los labios como se demuestra en algunas melodías.

Cabe destacar que los indígenas amazónicos en general componían melodías y fabricaban sus instrumentos para cada actividad que realizaban. Esta es la razón por la que la afinación de las melodías encontradas no corresponde exactamente a la del sistema temperado occidental. En todo caso, Segundo Luis Moreno hace una transcripción para el piano de algunas melodías escuchadas de indígenas de estas comunidades que pueden ser utilizadas con fines didácticos. Actualmente los investigadores se esmeran en el estudio de las melodías instrumentales de los pueblos del oriente con el fin de dar a conocer su verdadera afinación dentro de un sistema de organización interválica microtonal. A continuación se hará el estudio de dos melodías en las diferentes series:

# Canto del brujo (Ihuishín)

Para iniciar las curaciones

Marcial  $\text{♩} = 112$

Vi, vi, vi, vi, vi, vi, vi---, Na- po- a- pa- chia a san gu- du

11

ya mu- cu- ñu- va-- mu- cu- ñu- va a san gu- du- ya

Allegro vivo  $\text{♩} = 80$

21

Vi, vi, vi, vi, vi vi-, vi, vi, vi vi, numbuy numbuy tsen san gró at sa-br

31

na- at sa brán at-sa brán Mu- cu- ñu- va mucu- ñu- va mu cu ñu va nen dea- ra ri

41

*rit. poco a poco*

ri nen dea- ra ri a-gua- ni- tia agua- ni- tia-----

Este cántico lo utiliza el brujo para iniciar la curación de los enfermos. En él hace alarde de su gran poder. El canto tiene carácter mágico y es un llamamiento e invocación a las fuerzas misteriosas que han de ayudarle a sanar al enfermo y a conocer la persona que ha promovido el daño como también los motivos que ha tenido puesto que los jibaros no creen en la enfermedad natural. La composición consta de los tres sonidos que conforman el acorde mayor

## Canto de los Jívaros mientras labran la tierra

Allegretto ♩ = 96

The musical score is written on a single treble clef staff in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three lines of music. The first line starts with a treble clef, a flat key signature, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4, then eighth notes C5 and Bb4, and continues with eighth notes A4 and G4. The second line starts with a measure rest, followed by quarter notes G4 and F4, then eighth notes E4 and D4, and continues with eighth notes C4 and Bb3. The third line starts with a measure rest, followed by quarter notes G4 and F4, then eighth notes E4 and D4, and continues with eighth notes C4 and Bb3, ending with a double bar line.

Esta composición se basa en la serie de cuatro notas formadas por el acorde perfecto mayor y la sexta de la fundamental. Esta serie representa un gran progreso en la evolución de la música primitiva.

Además del pueblo Shuar, y el Huaorani se encuentran en el Oriente otros grupos de indígenas como los quijos-quichuas o también llamados napo-quichuas, sionas, secoyas, cofanes, canelos-quichuas, los zaparos y los muratas, los cuales forman pequeñas agrupaciones de costumbres y lengua muy semejantes. Su música es semejante a la de los shuaras pues tiene un sistema que se funda en series de tres y cuatro sonidos pero en modo menor. Ejemplos de esto se hallan en las canciones:

## Melodía de los Quichuas de Andoas

Allegro  $\text{♩} = 104$

U- chu pu- ta shi- na ni- ya

4  
ri- ya ri- ya sha- ya- ri ni- ya- pi

7  
sha- ya - ri ni- ya- ni

En esta melodía se puede observar la serie de tres sonidos que forma el acorde menor. La canción en general es de carácter melancólico debido al uso del mismo considerado artificial ya que no se habría descubierto a partir de los elementos de la naturaleza como en el caso del modo mayor, sino que proviene del descenso cromático de la tercera del acorde perfecto mayor o dicho de otra manera, de invertir el acorde de sexta agregada poniendo a ésta última de fundamental. En todo caso puede confirmarse en cierto modo la teoría de que las condiciones del ambiente como las geográficas, climáticas, sociales etc. tendrían algo que ver con la aparición de este modo destinado a expresar dolor y melancolía (Moreno, 1972:39)



# Flor de Yuca

Canción quichua de Andoas

Allegro ♩ = 116

la mo-si-sa ma-ni-a la mo-

4  
si-sa ca-ya-ri ti-gra-rish pa sha-ya-

7  
ni ti-gra, ti-gra sha-ya-ni

Se observa en esta melodía la utilización del séptimo grado, situación de gran interés y avance musical puesto que enriquece melodía. El intervalo de séptima es el que caracteriza a la modalidad indígena ecuatoriana.

Gracias al contacto de los indígenas del Oriente con los de la Sierra, aquellos llegan a conocer la pentafonía. Son ejemplos de esta las siguientes melodías:

## Chingue pachatai

Allegro ♩ 112



Chingue pa-cha- tai ma- ma ma en gua

Además de que esta melodía empieza con el séptimo grado del tono, se puede observar que la tercera no aparece, sin embargo esta está sobrentendida.

## Nandu sishman santsuca

Allegro ♩ 112



Nandu aish- man santsu- ca Nandu aishman santsu- ca

La melodía comienza con el séptimo grado y termina en semicadencia sobre el 5to después de un salto de séptima.

### ***2.1.1.1. Géneros Musicales de la Región Oriental***

Son dos los géneros musicales más usados en la región oriental: El Anent y el Nampet. El Anent es un canto de una profunda significación mística, ritual de súplica y propiciación. Se canta antes o también durante una actividad productiva

como la siembra, la cosecha o la caza; se lo canta durante los ritos de iniciación femenina, en situaciones problemáticas o en estados de privación como falta de alimentos, ausencia del ser amado, para respetar reglas sociales y prohibiciones, o para transmitir los conocimientos a las nuevas generaciones. De este canto surge la fuerza de voluntad del hombre para controlar y dominar la naturaleza. Por sus características sagradas, no es un canto público, se lo interpreta en espacios reservados, en presencia de la familia o las personas más allegadas. Según la creencia Shuar estos cantos son aprendidos en "sueños" bajo el efecto de alucinógenos. En la actualidad hay Anent que incluyen elementos del cristianismo.

El Nampet es un canto profano que complementa el mundo del Shuar. Viene de la palabra Nampek que significa estar ebrio o emborracharse. Usualmente son cantos de alegría que sirven para dar mensajes, invitaciones, o para expresar sus metáforas, su mundo de felicidad. Al contrario del Anent, el Nampet se canta públicamente, en los bailes y durante algunos trabajos. Son cantos profanos. Su interpretación es complicada puesto que se trata de alegorías. Se habla de animales o plantas pensando en personas. Se ejecutan para acompañar el ritmo del baile y aún para ceremonias religiosas como la de la serpiente y la de las tanzas. Es visto como una de las más grandes riquezas de la cultura Shuar porque en él se canta todo el ambiente Shuar, aplicado a la vida del hombre (Godoy, 2005: 59)

### ***2.1.2 región litoral.***

No se ha podido encontrar ninguna evidencia física de alguna melodía autóctona de la Costa. No hay vestigios de los instrumentos que tocaban ya que deben haber sido de material perecible. Se han logrado recuperar silbatos hechos de barro cuya característica principal es que pueden producir sonidos de diferentes cualidades. (Guevara, 2002:18). Además se guardan unas muestras de cascabeles de oro y broce. La música de esta región debió haber sido absorbida

por la música de los negros esclavos. A continuación se presentará una tabla en la que constan los instrumentos y sus respectivos registros:

<b><i>Silbatos del Museo Municipal de Guayaquil</i></b>	<b><i>Registros</i></b>
Ocarina de Colimes	mib-fa-sol-lab (teracordio lidio)
Ocarina de Taura	mib-sol-lab-sib
Silbato de Colimes	sib- re
Silbato de Puná	fa –do
Silbato de Guayaquil	reb6—fa lab
Silbato en Forma de Paloma	reb-lab
Silbato Antropomorfo	si- re#- fa#
Silbato de Santa Rosa de el Oro	fa#- la#- do#
Silbato Zoomorfo de Pascuales	si- re#- fa#
Silbato de Barro Litoideo	re- mi
Silbato Cónico de Daule	sol- la- si- do
Silbato zoomorfo de Manabí	reb- fa- lab
Silbato en forma de ánfora de Manabí	reb- fa –lab- sib
Silbato cuerno de Caza de Colimes	si- do- mi- sol
Silbato Zoomorfo de Chonana	si- re
Silbato de Samborondon	De sib a mib
Silbato Zoomorfo (guacamaya) de El Oro	fa- sol- la
Silbato Antropomorfo del Guayas	la- do#
Silbato de Morro	si5- re

<b><i>Silbato de Esmeraldas (Colección Antonio Bujase)</i></b>	<b><i>Registros</i></b>
Hombre sin piernas	sol- do- re
Hombre sin piernas pequeño	sib5- do6- re
Figura de pato	lab- do- reb- mib- fa
Figura de mujer	fa- lab- si- do- reb
Figura de lagarto	la- si- re

Por la cantidad de instrumentos encontrados por los arqueólogos y la variedad de registros se puede dar cuenta de un buen desarrollo musical aunque no se hayan encontrado documentos musicales de las melodías de la Costa. Es notorio que la modalidad mayormente usada por los indígenas de esta región fue la mayor.

### ***2.1.3. región interandina.***

Antes de la llegada de los españoles e incluso de los incas, el territorio ecuatoriano estaba poblado por varios señoríos étnicos los cuales tenían su propia lengua.

El territorio ecuatoriano estuvo ocupado por los Cañaris, los Puruhaes, los Colorados, los Cayapas, los Cuaiquier, los Caras, los Paltas, etc. La música de estos pueblos estaba muy ligada a la poesía. Son conocidos: el yaraví o arahui basado mayoritariamente en temas amorosos, el wawaki que se cantaba en forma dialogada, el kashua o canto y danza de la alegría, el taki o canto que podía expresar cualquier emoción o sentimiento, el danzante, los hayllis que son canciones de victoria, el jahuai que es un canto de regocijo en guerras y chacras el canto del Mashalla que es un canto matrimonial. Ejemplo:

# Mashalla

Allegro ♩ 120



Pues, ya te has ca- sa-do, Ten- dri-as ra- zòn a- ho- ra cum- pli-ràs con



tu o- bli- ga- ción En el santo es- ta- do que e- le- gis- teis vos ma- ri- do y mu- jer ser-



vi- reis a Dios Ma- sha- lla, Ma- sha- lla, ca- chun- lla, ca- chun- lla.

Al mismo tiempo que los indígenas de la Sierra conservan tanto su idioma como sus costumbres y vestido, también conservan su música y sus instrumentos.

A diferencia de los indígenas del Oriente, los de la Sierra utilizan sus melodías en modo menor pentafónico. "La música autóctona del altiplano ecuatoriano se funda en una peculiar escala de cinco sonidos, la que por la disposición particular de sus notas carece de semitonos y tiene en lugar de estos dos intervalos de tercera menor" (Moreno, 1972: 74)

En realidad son muchos los pueblos que, en sus orígenes, utilizaron la escala pentafónica; tal es el caso de los egipcios y los babilonios que la usaron cuatro mil años antes de la era cristiana, como también del pueblo chino, que aún hoy utiliza en sus cánticos religiosos. Se funda en una nota grave o tónica de la escala pentafónica mayor. La escala pentafónica menor resulta del descenso de una tercera menor, a partir de la tónica de la escala mayor. El uso de la escala menor pentafónica puede ser atribuido al sometimiento que los indígenas de la sierra sufrieron ya desde antes de la conquista española con la llegada de los Incas.

La escala pentafónica mayor es utilizada especialmente en melodías religiosas o en aquellas dedicadas al sol. Más tarde, al ser sometidos por los españoles, los misioneros encuentran una gran ventaja en poder evangelizar a los indígenas permitiéndoles el uso de sus canciones pero adaptándoles letras religiosas. Un ejemplo de esto es sin duda el *Salve, Salve Gran Señora* que figura en el Apéndice de las Actas del Congreso de Americanistas celebrado en Madrid 1881, como yaraví, también es transcrito por Juan Álvarez en su libro *Orígenes de la Música Argentina*. Según Moreno, esta canción está lejos de ser un yaraví, y es calificada más como un cántico sagrado de nombre *Yupaichishca* que significa adorable, venerable, digno de alabanza y se refiere al soberano o a la divinidad. (Ibid. 1972:80)

## Salve, salve, Gran Señora

Andante ♩ 72

Salve, salve Gran Señora Salve poderosa  
 Madre Salve Emperatriz del cielo  
 Hijita del Eterno Padre

En general existe una mezcla del culto profano y el cristiano que se observa en todos los rituales y fiestas de los indígenas a los largo del año. Fiestas relacionadas con los solsticios y los equinoccios como la Navidad , los inocentes y Año nuevo, el carnaval, la Semana Santa, el Corpus Christi son testimonios fieles de que los indígenas al ser conquistados nunca abandonaron sus tradiciones

y costumbres, que siguieron practicando camufladas con las costumbres occidentales, siendo más tarde estas hasta un poco aceptadas y preservadas por los españoles y criollos. He aquí un ejemplo:

## Perdón

Andante ♩72

¡Per- dón, oh Dios mi- o! ¡Per- dón, in- dul- gen- cia! ¡Per-  
don y cle- men- cia! ¡Per- dón y pie- dad.

Otro ejemplo del uso de la música indígena, utilizada por los misioneros, es la melodía Perdón que parece ser cañarí. Esta utiliza el modo menor de la escala pentafónica y es cantada en la ciudad de Cuenca.

La música de los indígenas de la sierra también se inspira en la cosmovisión andina en la que el hombre (runa), hijo de la tierra (Pacha-mama), es al mismo tiempo hermano de madre de la flora y la fauna a las que debe respeto y gratitud y frente a las cuales tiene gran responsabilidad.

Según J. M. Van Kessel el runa no conoce el concepto de materia, concepto de origen griego-occidental incompatible con la cosmovisión andina y en el fondo desconocido en el mundo andino, donde todas las cosas tienen una vida íntima que merece respeto. Cuando el runa se relaciona con los elementos de su medio ecológico- en su trabajo y en su uso y consumo- entabla un diálogo con ellos. Los



trata como seres vivos casi personales. En los ritos de producción los personifica y les habla en tono de respeto y cariño, pidiendo "licencia" (Cachiguano y Pontón, 2010: 11).

La cosmovisión andina no solamente se basa en el respeto a la tierra; el agua (yaku-mama) es personificada y divinizada también como la madre universal. Se establece aquella ley o principio natural de la mutua crianza de la vida en donde la madre tierra y la madre agua crían al runa y el runa a su vez les corresponde criando a la madre tierra y a la madre agua con su sacrificio

La música andina habla de los sonidos de la pacha mama, imita el murmullo del agua, el silbido del viento, la voz del fuego, la voz del silencio del alma, la conexión del runa y su entorno. Un ejemplo de esto son las melodías presentadas por Cachiguano y Pontón en su libro *Yaku-Mama o La crianza del agua*, las que se bailan en la celebración del Hatun -Pucha cuya traducción en español es: "El gran tiempo", cambiada de nombre a Inti Raymi o fiesta del sol con la conquista Inca y cuya celebración en Kotama describe el documento.

El Jatun PuchaInti -Raymi es la fiesta más importante para los pueblos andinos del norte del Ecuador. Es también conocida como fiesta de San Juan y de San Pedro, nombres que tomó a raíz de la conquista española. Se celebra en el mes de Junio, en el que se produce el solsticio de verano. Su significado es el de una lucha del sol con la obscuridad del espacio. "El sol se encuentra en el extremo norte de la tierra y corre el riesgo de ser absorbido por la obscuridad dando como consecuencia el fin de la vida en la tierra" (Cachiguano, Pontón, 2010:12).

El Inti Raymi es todo un sistema de sabiduría que incluye la cultura, la espiritualidad y la tecnología de estos pueblos. Es una fiesta ceremonial de ofrenda a las divinidades andinas: Atchiyaya o espíritu universal masculino,

Sanimama o espíritu universal femenino; Pachamama o madre Universal, madre del tiempo; Intiyaya, padre sol; Alpamama o madre tierra, Urcuyaya o padre montaña; Yacumama o madre agua. Esta fiesta también es una ofrenda ceremonial a San Juan, San Pedro y la virgen María a partir de la conquista española. Está centrada además en dos ciclos agrícolas: el de la papa y el del maíz.

Junio es el mes en el que se inicia el ciclo de la papa. En este mes se celebran la mayor parte de los matrimonios. Si las mujeres conciben en junio, sus hijos nacerán en el mes de marzo, mes del equinoccio solar, y esta es la razón por la cual se consideran hijos del sol. El baile de las fiestas se basa en el zapateo y se suele mojar la tierra con chicha, es la reunión del ser humano con la madre tierra (Dic., 2006: 27)

La cosmovisión andina es un saber de origen prehispánico; habla de un pariverso en el cual se crea un equilibrio complementario entre lo masculino y lo femenino, lo corporal y lo espiritual, la divinidad y el runa, la naturaleza tangible e intangible, entre el más allá y el más acá. Para el indígena andino lo masculino es agresivo de movimientos rápidos y desconcertantes, como también de intenciones oscuras. Lo femenino es tranquilo, envolvente, arrollador, ingenuo y maternal.

En la música esta dualidad, este pariverso, también está presente. Los indígenas utilizan como instrumentos flautas de diverso tipo: flautas de pan, pingullos, queñas macho y hembra que en muchas culturas andinas se intercalan para la interpretación de las melodías o se tocan a dúo acompañadas por el bombo y los tambores (machos).

A pesar de que la mayor parte de las melodías utilizan la escala pentafónica, hay estudios que muestran series de cuatro, cinco, seis, ocho y nueve sonidos cuya organización interválica es microtonal. Esto se debe a la construcción de los instrumentos que, entre ellos presentan significativas diferencias. Para el

propósito de esta investigación se utilizarán las melodías y canciones escritas en el sistema temperado con el fin de que sean conocidas por los estudiantes, pero haciendo la aclaración de que la afinación no es la exacta por las razones anteriormente citadas.

### ***2.1.2.1. Géneros de la Música Autóctona Andina.***

Entre los géneros de la música Andina se destacan:

- a) El Abagó al que Segundo Luis Moreno describe como la más bella composición autóctona, de movimiento moderado, melodía noble, forma correcta y conjunto bello, majestuoso y artístico. Contiene la escala de ocho grados y posee modulaciones y giros melódicos de gran valor artístico. Estas melodías son anteriores a la llegada de los incas. Tienen forma de cuadrilla. Cada número se repite constantemente y termina con una coda. Se cree que con esta danza habrían podido culminar los Imbayas o cualquier otra cultura elevada la finalización de las fiestas del Inti Raymi.
- b) El aravicu o Aravec que era un himno sagrado, compuesto por los sacerdotes (arahuikukuna) y a veces por los propios monarcas que invocaban a Tijski Wiracocha, al sol, al rayo y a la luna, a la Pachamama y a todos y cada uno de los dioses que existían en el Tahuantinsuyo. Canto encargado de perpetuar la historia y tradiciones en los pueblos desarraigados, sobre todo en la época de la dominación indígena en la cual deben haber existido interaprendizaje y aportes mutuos (Godoy, 2005: 48).
- c) El Arawi o Yaraví que era un canto que contenía una manera peculiar de poesía amorosa en donde se expresaba la delicadeza del sentimiento puro que debía dominar el verso con sus actitudes animadas por el dolor y la alegría. Se diferenciaba del Yaraví colonial en que este último reconocía la tristeza como contenido, mientras que el arawi tomaba diversas denominaciones de acuerdo

con el sentimiento que le inspiraba. Jarai Arawi que era la canción del amor doliente, Kusi arawi la de la alegría, sumac arawi de la belleza, etc.

- d) El Danzante o tushuc es una danza de origen prehispánico, sin embargo los bailarines que acompañan a esta también se conocen como danzantes. Éstos llevan ropajes muy vistosos. En quichua tushuna significa danzar, bailar, saltar y tushuc es el bailarín, el que danza. A pesar de que los danzantes se presentan a lo largo de toda la sierra ecuatoriana, son danzas representativas de las provincias de Cotopaxi (Pujili), Tunguragua (Salasacas) y de la Provincia de Chimborazo. Al observar figurinas de cerámica de culturas precolombinas se puede constatar que también en la costa se bailaba esta danza, sobre todo, en la época del Corpus Cristi. Para la interpretación se utilizan pingullos de tres perforaciones y grandes tambores o tamboriles. Se han podido encontrar danzantes tanto en compás binario compuesto como en compás binario simple lo que parece indicar que el danzante no tenía una rítmica única.

Según escritos de compositores como Francisco Salgado Ayala y Luis Humberto Salgado, tanto españoles como criollos llamaban danzante a todas las danzas rituales de los indígenas. Esto ha creado una gran ambigüedad porque se ha provocado confusión con otros géneros como el Yumbo con el que se establece la diferencia a partir de los años cincuenta del siglo pasado. En épocas anteriores el dándezte estaba constituido por células yámbicas (una nota corta y una larga); en la actualidad esta danza se escribe utilizando células rítmicas trocaicas (una nota larga y una corta) dejando para el yumbo la entonación rítmica yámbica. En cuanto a los textos, éstos están relacionados con la danza, el personaje que la baila o las costumbres indígenas (Guerrero, 2001-2002: 538).

- e) La Kashua (Ghashwa) era el canto y la danza de la alegría. Sus motivos eran festivos. Cantados por los jóvenes que se reunían en las fiestas o también

alrededor de las cementeras en donde danzaban en ruedo y entonaban los versos de estas canciones al son de la quena, el tambor y la antara-zampoña.

- f) El Januay que es el canto de regocijo en guerras y chacras. Es un canto ritual de las cosechas significa arriba, subir, canto, agradecimiento, himno, dar gracias. Es una canción Andina para expresar el triunfo y la alegría de la victoria, de la cosecha, del esfuerzo. Es el canto andino tradicional más representativo del Ecuador.
  
- g) El Mashalla o canto ritual del matrimonio, cuyas estrofas estaban constituidas por largas letanías que enumeraban los deberes conyugales. Sus estrofas eran cantadas por la madre de uno de los contrayentes, o por un cantor o cantora que, en representación de los padres o padrinos, iniciaba el canto, saludando a los presentes y dando luego consejo a los contrayentes. Al final el coro cantaba "Mashalla, mashalla, cachunlla, cachunlla" que significa "Yernito, yernito, nuerita, nuerita".

En el canto del Mashalla y cachunlla (yernito y nuerita) la comunidad se vuelve vieja y sabia, maestra en lo humano, en lo histórico y en lo social. El Mashalla es otro de los grandes cantos de la vida, quizá el que con mayor fuerza salva a la comunidad del olvido (Godoy, 2005:54). Tenía un número de estrofas indeterminado y sobrepasaba el centenar. El texto original se fue perdiendo y se intercaló el quechua y el español.

- h) El Wawaki, género que se cantaba en forma dialogada entre dos coros de sexo opuesto, tenía un estribillo que a manera de exclamación se repetía detrás de cada verso. Se cantaba principalmente en festividades consagradas a la luna o durante las épocas en que había que cuidar las cementeras de los animales dañinos. Los jóvenes se reunían al borde de los maizales para cantar la kashua y el wawaki.

#### ***2.1.4. la música afroecuatoriana.***

La música Afroecuatoriana también forma parte de la riqueza musical del Ecuador. La Historia habla de dos grupos de afroecuatorianos: los esmeraldeños y los que viven en el valle del Chota. En octubre de 1553, un navío sevillano que viajaba desde Panamá al Perú, naufragó al sur de la actual ciudad de Esmeraldas, en la ensenada de El Portete, cerca de los cerros de Mompiche, entre el estero de Cojimies y el río Muisne, veinte y tres esclavos que iban a ser vendidos en Lima procuraron su libertad escondiéndose en la selva mientras sus dueños morían de hambre y fatiga.

Los negros tuvieron que pelear con las tribus de los Colorados, los Cayapas y otras de la provincia de Pichincha y pronto se mezclaron con las indias de la región. Descendientes de estos llegaron al valle del Chota caminando por las orillas del río Mira, en donde se establecieron junto con esclavos que huyeron de los maltratos que recibían en las minas Barbacoas e Iscuandé (Godoy, 2005: 61). El pueblo negro permaneció aislado del resto del Ecuador por mucho tiempo, ya que resistió cualquier forma de imposición por lo que siempre fue autónomo. Desde su llegada la cultura afro se constituyó en parte fundamental de la cultura del Ecuador por lo que es importante el conocimiento de sus obras musicales tradicionales.

Desde África, Guinea y España, los negros trajeron sus costumbres, y aunque no sus instrumentos, se idearon para fabricarlos y es así como construyeron unos muy similares a los que usaban en su tierra. De éstos se hablará a continuación.

Las Marimbas son instrumentos ejecutadas normalmente por dos músicos: el tiplero se encarga de las partes agudas del tema musical y el bordonero de las partes graves. Las marimbas son instrumentos ricos en armónicos, por la cuidadosa selección y corte de las maderas que se usan en su construcción como la chonta, la corteza de damajagua y la caña guadua. Consta de un teclado pentafónico de 18, 24 o 30 tablillas de chonta. La afinación es diferente en cada

uno de estos instrumentos y está hecha con fines específicos para cada oportunidad. Para su ejecución se utilizan baquetas de chonta.

El bombo esmeraldeño, es un instrumento de cuidadosa construcción por las maderas que se utilizan como la jigua, el laurel, el amarillo taindé etc. Estas se cortan después del quinto día de la fase luna menguante. Se utiliza también para su construcción cuero de venado macho y tatabra hembra (especie de puerco), se golpea con el boliche (baqueta). Es interpretado solamente por hombres.

Otros instrumentos utilizados por los afro esmeraldeños son el bombo de agua, el cununo o especie de bongó, el guasá que es una especie de sonajero, las maracas y la charrasca que es un instrumento parecido al güiro.

Dentro de la música Esmeraldeña se puede hablar de cantos con diversos fines entre los que se cuentan:

- a) El arullo, que es una forma musical afro-esmeraldeña de función mágico religiosa. Se interpreta dentro de las celebraciones religiosas y sirve para reforzar la integración social. Existen arrullos dedicados a Dios, al niño Jesús, a la virgen María y a los santos. También hay arrullos a lo humano, al hombre o a la mujer en donde también se describen sus sentimientos, su vida cotidiana, su ciclo vital, el entorno, el mar, las palmeras, el río etc.;
- b) Los alabaos que son cantos fúnebres a capella, de carácter solemne, triste, dramático. Son melodías hechas para solista y coro.
- c) Los chigualos que pueden ser bailes, arrullos o cantos a lo divino. Se interpretan en los velorios de los niños que al no tener pecados van al cielo y mediante la música expresan su alegría empleando textos de amor fino y décimas;

d) El amanece y amanece que es un canto que se interpreta acompañado de la marimba.

También existe, dentro de la música esmeraldeña, el repertorio para conjunto de marimba que consta además de un bombo, dos guasás y cantantes. Se caracterizan porque el canto es libre, la síncopa y la poliritmia son continuas. Los cantos más importantes son los siguientes: la caderona que es una danza y canto tradicional con marimba en cuyos versos se exalta a la mujer esmeraldeña; la juga o agua larga cuya melodía es un referente para afinar la marimba; el caramba que es una canción y baile esmeraldeño cuyos versos terminan, al igual que la tonadilla española, con estas palabras: ¡Ay caramba!; el fabriciano! , canto que habla de la valentía del negro; la guabaleña, canto que se interpreta en la cosecha de la guaba; la chafirena con versos dedicados a la mujer que lava el oro del río; la canoíta que es una danza y canto de pescadores; el torbellino que es una canto y danza que narra las aventuras del negrito Saturnino, cuyo baile los realizan las mujeres con el movimiento amplio de sus vestidos; el mapalé o canto y baile de pescadores; el andarele que se considera como una innovación afro-esmeraldeña de la contradanza con aportes de música indígena.

En cuanto a los cantos de los negros que viven en el valle del Chota tenemos a la tradicional bomba. Este género suele ser interpretado por un grupo de instrumentistas que acompaña a los danzantes. El instrumento principal es el membranófono. La bomba es considerada por el pueblo afro de esta región como el ritmo de la alegría, unidad y esperanza. El término bomba es polisémico debido a sus diversas acepciones: género, instrumento, grupo, baile y es una manifestación de identidad que cuenta la historia del negro la cual se traduce en la sicología choteña.

Desde el punto de vista musical, la bomba está escrita en base a la pentafonía. Tiene una gran diversidad temática pero tiene además unidad estructural y



funcional que permiten que sea catalogado como género: tiene sistema rítmico de danza; en el aspecto modal, predomina la pentafonía anhemitónica con bicentralismo tonal y paralelismo modal; tiene forma de responsorial con refrán.

Finalmente está la banda mocha, manifestación artística viva y original, cuyo origen se sitúa a finales del siglo XIX la que trata de imitar a la banda de música militar. Se caracteriza por utilizar instrumentos elaborados con vegetales del sector como puros calabazas, pencos hojas de naranja, tronco de cabuya, carrizo. Etc. Generalmente está conformada por catorce músicos.

## **2.2. La Música en la Colonia**

La música en la colonia se desarrolla bajo la influencia de los conquistadores españoles y especialmente de los misioneros europeos que participaron en el proceso de evangelización de los pueblos conquistados. Es así como la música sacra católica dominó por mucho tiempo el ámbito espiritual y cultural siendo considerada la oficial. Los misioneros se sirvieron del canto gregoriano y el canto de órgano para transmitir los nuevos mensajes y consolidar su proyecto de conquista espiritual.

En la primera etapa de la conquista, en donde se da el sojuzgamiento y despojo de los pueblos indígenas, se produce un interaprendizaje en el campo musical, aunque los conquistadores españoles vinieron a ser musicalmente conquistados por los indígenas pues se vieron envueltos en el ambiente musical autóctono, al que se amoldaron inconscientemente.

Los indígenas pudieron conservar muchas de sus melodías debido a las políticas de evangelización de los misioneros quienes usaron bailes, cantares tradicionales (taquis) en el templo, dentro de la liturgia católica. Un ejemplo de esto es el *Salve, salve, gran Señora* ya mencionado anteriormente. Otra política consistía en

inventar bailes y cantos para los indígenas y destruir sistemáticamente sus ídolos, rituales y ceremonias. La música en tiempos de la colonia era considerada un oficio, tenía maestros mayores. Los músicos estaban organizados como otros sectores de trabajadores, en gremios.

La música indígena comenzó a evolucionar en contacto con la música española. Si los españoles adaptaron melodías indígenas a sus plegarias y cánticos piadosos, y además escribieron yaravíes con sabor autóctono sobre la escala pentafónica mayor, brindando soltura a las líneas melódicas, los indígenas también empezaron a hacer uso de la armonía y de la polifonía que para ellos resultaban muy novedosas.

Puede asegurarse con evidencia que los indios, antes de la invasión española, practicaron en sus conjuntos de música-para las grandes solemnidades- la llamada homofonía de los griegos que consistía en la reunión de voces e instrumentos al unísono; y también la antífonía, esto es, la combinación simultánea de aquellos en diferentes octavas. Razón hubo, pues, para que los indios quedasen atónitos al escuchar un conjunto polifónico" (Moreno, 1996: 35). La escala pentafónica fue llenándose poco a poco hasta quedar constituida la escala de siete grados.

La enseñanza musical, composición y difusión de obras estuvo a cargo de los religiosos católicos: franciscanos, agustinos, jesuitas, monjas conceptas etc., quienes hacen conocer la música europea a indígenas y criollos a su cargo, y al mismo tiempo reciben un aporte significativo de la música indígena y negra para estos fines.

La enseñanza se realizaba en los templos, conventos y monasterios. Los sacerdotes franciscanos y jesuitas fueron sin duda los que más se destacaron dentro del proceso de evangelización de los indígenas. Para este efecto la música fue un factor muy importante por la enorme atracción de los indígenas hacia ella y su gran predisposición para el canto y el aprendizaje de los instrumentos

musicales. Esta labor la realizaron mediante sus instituciones educativas. Así en 1555 los franciscanos de Quito fundan en su mismo convento el colegio San Andrés donde se enseñaba a leer, escribir y aparte de ciertas artes y oficios, también se enseñaba música. González Suárez manifiesta en su Historia General del Ecuador que la música fue enseñada por los frailes para hacer con pompa y solemnidad las funciones del culto divino. Esta pudo haber sido una estrategia de los sacerdotes ya que los indígenas realizaban las fiestas en honor a sus ídolos de una manera pomposa.

Una de las figuras que permitieron el desarrollo de la música dentro de la comunidad franciscana fue, sin duda Fray Jodoco Ricke, que habiendo estudiado con Juan de Ancheta llega a América y desempeña una gran labor en el colegio San Andrés de Quito.

En general el colegio San Andrés recibía en su seno a los hijos de los caciques, a los indígenas y gente pobre de la ciudad. Entre los alumnos destacados de esta institución estuvo el joven Cristóbal de Caranqui quién tenía una voz hermosísima y cantaba y tañía el órgano primorosamente; Diego Lobato de Sosa Yarucpalla considerado como el personaje musical más importante del siglo XVI. Cantante y organista de prestigio, fue varias veces maestro de capilla y organista de la Catedral de Quito. Realizó varias composiciones entre motetes y chanzonetas. Otras figuras destacadas fueron Alfonso de Aguilar y Francisco Tomalá.

Al cerrar el colegio San Andrés, la educación de los estudiantes fue encomendada a los padres Agustinos. Varias fueron las causas para su cierre; la partida de Fray Jodoco Ricke hacia Popayán; La desventaja social existente entre los músicos del nuevo mundo y los europeos, la falta de valoración de la música autóctona, ya que los franciscanos acostumbraban poner textos religiosos a las obras de los indígenas, y la irritación de los conquistadores al ver que eran sobrepasados por los indígenas.

La Real Audiencia de Quito, tuvo un gran aporte musical de los misioneros de la compañía de Jesús durante aproximadamente 181 años. Los padres jesuitas realizaron una gran labor en lo que se refiere a la enseñanza de la música tanto en las ciudades (Popayán, Quito, Ibarra, Riobamba, Guayaquil) con la apertura de instituciones educativas como la Universidad de San Gregorio Magno; colegios como el Colegio Seminario San Luis de Quito, para españoles e indígenas, como en sus misiones del Marañón que comprendieron, las llamadas Selvas Amazónicas Quiteñas, desde el Pongo de Manseriche, hasta la frontera con Brasil.

Los estudiantes de los colegios y universidades de los jesuitas practicaban el canto llano y de órgano con el maestro de capilla de la iglesia mayor o con un colegial suficiente. En los días festivos hubo desfiles y procesiones con música, representaciones de obras dramático musicales, saraos etc. Un destacado jesuita fue José Hurtado, reconocido como gran compositor y músico cuencano, quien realizó su actividad musical en Nueva Granada, y creó una escuela de música e instaló el primer órgano.

En las misiones, los jesuitas aprovecharon la predisposición musical de los indígenas y la atracción que ejercía el arte en ellos, sobre todo por los instrumentos novedosos con los que se interpretaba la música, para cuya interpretación demostraron gran destreza. Según un comentario del padre Bernardo Recio citado por Mario Godoy en su *Breve historia de la música del Ecuador*, en las catedrales y otras iglesias había músicas bien concentradas con un gran número de intérpretes: flautas, oboes, vihuelas, cítaras, arpas, violines y violones, clavicordios, trompas y órganos que eran interpretados primorosamente por los indígenas (Godoy, 2005:140). Además algunos de estos intérpretes fueron copistas o constructores de instrumentos entre los que se cuentan los órganos para las iglesias de ese entonces. Los aborígenes aprendieron a cantar: salmos, antífonas, himnos, alabanzas y alabados, la salve, las letanías y coplas en quichua.

El violín y el arpa fueron los instrumentos más difundidos. Los indígenas con talento musical eran enviados a Quito para que aprendieran a tocar los instrumentos musicales. La prueba de lo mencionado anteriormente constituye el "Kitiar" que es un cardófono o especie de violín de la Amazonía ecuatoriana que utilizan los grupos Shuar y Ashuar.

Al inicio de la época colonial, muchos de los músicos fueron frailes. Los músicos seculares eran maestros de capilla, integraban las capillas musicales, participaban en pequeñas orquestas o bandas pero algunos tenían, otra profesión u oficio además. En cuanto a la mujer, ésta aprendía música para ingresar al convento, para la catequesis o para animar la liturgia católica. Tal fue el caso de Mariana de Paredes y Flores (Santa Mariana de Jesús), o de Sor Gertrudis de San Idelfonso. Por medio del aprendizaje de la música, algunas mujeres pobres que ingresaban a los conventos, quedaban exoneradas del pago de sus dotes. Las mujeres adineradas, aprendían la música como un complemento o un adorno.

Mariana Paredes y Flores, llamada "Azucena de Quito", por ejemplo, interpretaba el clavicordio y la vihuela, y poseía una hermosa voz. Compuso varios romances entre los que se encuentran: *Coplas a lo Divino y El Testamento*. En los monasterios, también había una gran actividad musical llevada a cabo por las monjas conceptas. En el claustro se hacían presentaciones de obras de teatro, comedias, sainetes, bailes a los que asistían espectadores foráneos, devotos, parientes, amigos, personas particulares.

Hay que destacar que mediante la "encomienda", institución básica de la Colonia, la Corona Española realizaba una especie de control ideológico ya que se encargaba a un colono español que era el encomendero, la catequización de los indios y además el cobro de tributos que eran pagados en dinero, animales alimentos o servicios personales.

Los conquistadores agrupaban a los indígenas de una misma comarca en poblaciones llamadas "doctrina" con el fin de integrar a estos no solo a su religión sino también a sus costumbres. En la mita y el obraje se imponía el trabajo a indígenas pero existía la particularidad de que se exoneraba a los cantores, los cuales se dedicaban al canto en las iglesias como ocurría en la catedral de Quito e iglesias de la Real Audiencia de Quito.

Por otro lado, las denominadas capellanías ayudaron a mejorar el ornato de los templos y a conseguir bienes para la iglesia. Para las misas cantadas hubo la necesidad de contratar maestros de capilla, organistas, cantores y ministriles. Además se recibieron donaciones especiales de instrumentos musicales que ayudaron a preparar estas ceremonias donde se interpretaban: música gregoriana, música figurada o canto de órgano y polifonía.

Sin duda, la mezcla de las melodías indígenas con las armonías y la polifonía españolas dieron origen al estilo criollo y a la escala mestiza. Aparecieron y evolucionaron cantos y danzas entre las que se encuentran: Albazos, danzas criollas como: *El Sigse, El Toro Rabón, El Alza que te han visto, y los Tonos de Niño*. Merece una mención especial *El Fandango*, música alegre y de galanteo cuyo baile fue calificado como "vicio de escandalosas y fatalismos consecuencias". Este fue común a toda América y fue la madre de muchos géneros musicales. Bajo pena de excomunión fue prohibido en Quito en 1757 por el Obispo Juan Nieto Polo de Ávila. Muchas de las danzas se las ejecutaba y bailaba en las fiestas que eran religiosas oficiales y profanas en donde comulgaban las costumbres indígenas junto con las españolas creando una combinación criolla y mestiza que en muchos lugares del Ecuador se conservan hasta hoy.

### **2.3. La República y el Nacionalismo**

La Revolución Francesa fue un hecho sin precedentes en la historia mundial. Las ideas de libertad, igualdad, y nación soberana se difundieron por todo el mundo y

es así que llegan al Ecuador a tal punto que en 1837, el Congreso dicta un código penal basado en el francés y Gabriel García Moreno insiste en que el Ecuador sea un protectorado de ese país.

El racionalismo francés tuvo gran influencia en las élites, en la burguesía y en los estratos populares. Se identificó a lo nacional como parte de la identidad cultural en América y en cada uno de sus países. Surgieron los Himnos Nacionales y el modelo a seguir fue el himno Francés: La *Marsellesa*. Por este motivo, los valores nacionales, los diferentes géneros músico-danzarios que distinguen y diferencian a cada país, a partir de esa época se consideran las primeras músicas nacionales.

Con las luchas por la independencia de los diferentes países en América, nace en el continente la canción patriótica, los Himnos Nacionales, los bailes y cantos populares se elevan a la categoría de Aires Nacionales. El folclore considerado como una expresión regionalista, empieza a ser visto como arte nacional, como el espíritu de los pueblos, donde se encuentran las fuentes de toda expresión artística de carácter nacional (Wong, 2003-2004: 2).

La revolución Francesa propició la secularización de la música. En las primeras épocas de la República la Iglesia todavía pudo mantener una influencia ideológica que solo se modificó con el advenimiento de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha en 1892 y el triunfo de la Revolución liberal en 1895 (Godoy, 2005). Hasta entonces se había desarrollado un pensamiento musical euro céntrico que se basaba en la interpretación de el vals, la contradanza, la polca, la mazurca. Músicos como: José Celles, Alejandro Sejers, Antonio Neumane, Francisco Rosa, Antonio Casarotto, Vicente Antenori, Fabio de Petris, Claudio G. Rosa además de las órdenes traídas por el Presidente García Moreno contribuyeron para que los parámetros musicales predominantes fueran eurocéntricos. En los Conservatorios de aquella época no se aceptaba otra música que la académica europea.

A pesar de esto a finales del siglo XIX se empiezan a consolidar muchos de los géneros de música popular mestiza que tenemos en la actualidad como: el yaraví, el pasillo instrumental, el aire típico, el albazo, el sanjuanito, la tonada, el amorfino costeño, el danzante, el yumbo.

A partir de 1845 aparece el primer grupo generacional de compositores ecuatorianos, siendo la figura más representativa Carlos Amable Ortiz, le siguen en importancia Virgilio Chávez, Antonio Nieto, José María Rodríguez, Ana Villamil Icaza, Luis Pauta Rodríguez, Aparicio Córdova, Nicolás Guerra, Rafael Valdivieso y Alfredo Baquerizo Moreno.

A principios del siglo XX surge la que podría llamarse primera generación de músicos nacionalistas, quienes elaboraron las bases y nociones teóricas del nacionalismo musical ecuatoriano. En sus obras construidas en base de motivos melódicos y rítmicos de la música indígena y popular se encontraba presente una forma de indigenismo de características más bien estéticas y no de denuncia como ocurría en la pintura y la literatura. Entre estos músicos constan: Segundo Luis Moreno Andrade, Sixto María Durán Cárdenas, Francisco Salgado Ayala y Pedro Pablo Traversari Salazar.

El compositor italiano Domingo Brescia quien fuera Director del Conservatorio Nacional de Quito en 1904, fue de gran influencia para los compositores de música académica de la segunda generación de músicos nacionalistas quienes llegaron a expresar en sus composiciones, por medio de la técnica clásica romántica europea, la dualidad indígena hispánica.

Los compositores utilizaron melodías y ritmos que mostraron aspectos costumbristas de la vida indígena a través de danzas, suites y aires nativos. Ellos seleccionaban episodios de la historia indígena prehispánica como programas de obras sinfónicas. Esta generación llegó hasta el serialismo, shombergiano, postserialismo y las propuestas nacionalistas religiosas. Son compositores de esta



generación: Luis Humberto Salgado, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz Sanz y José Ignacio Canelos.

La tercera generación de músicos nacionalistas estuvo conformada por: Ángel Honorio Jiménez, Corsino Durán, Néstor Luis Cueva Negrete, Ricardo Becerra Lara e Inés Jijón Rojas. Corsino Durán no estuvo de acuerdo en imitar los clásicos y románticos europeos. Este compositor procuró hacer un arte propiamente ecuatoriano y renovador con una aproximación más vivencial a la música de las culturas indígena y mestiza lo que está presente en sus obras sinfónicas como en las de pequeño formato. Su propuesta era desarrollar un lenguaje musical ecuatoriano, elevado y técnico capaz de ser difundido a nivel sinfónico y popular (Guerrero, 1994: 6)

La cuarta y última generación de músicos nacionalistas, puente entre la música nacionalista y la académica contemporánea agrupa a los siguientes compositores: Gerardo Guevara Viteri y Mesías Manguashca, también se encuentran en este grupo Claudio Aizaga Yerovi, Enrique Espín Yépez y Carlos Bonilla Chávez compositores de corte más tradicional.

### ***2.3.1. géneros musicales mestizos.***

El concepto de género es inestable, y se modifica en función del contexto y el momento histórico. En la música de tradición oral el género hace mención a una agrupación de creaciones, relacionadas entre ellas por el carácter semejante de estilo compositivo y de sus estructuras, como también por la función que cumplen dentro de la vida social y cultural de los pueblos. En el Ecuador, a partir de nombres genéricos con los que se designaba a las obras musicales como: aires nacionales, tonos, tonadas, yaravies etc., fueron apareciendo nombres para referirse a los actuales géneros o ritmos musicales ecuatorianos. A continuación se describirán los géneros musicales más importantes:

- a) El Yaraví: Género musical de la región andina, de origen precolombino. Fue un canto interpretado en las labores agrícolas y reuniones familiares. Se transformó con el pasar de los años en un canto lastimero, elegíaco y fatalista a veces tierno y sentimental con poesía amorosa.

Luis H. Salgado hace la distinción de dos clases de Yaraví: el indígena de compás binario compuesto 6/8 y el criollo compuesto en compás ternario simple:  $\frac{3}{4}$ . Cabe recalcar que actualmente el Yaraví criollo se escribe en compás de 6/8. Es una obra que se ejecuta lento. La diferencia entre las dos clases de yaraví radica en que el aborigen es pentafónico mientras que el criollo ya utiliza la escala mestiza en donde se introducen el segundo, el sexto grado y la sensible.

- b) El Danzante es un género musical, canción mestiza, resultado de la evolución de antiguas danzas indígenas principalmente de la región andina. Predomina la tonalidad menor y tiene metro binario compuesto (6/8). Se caracteriza por presentar el ritmo trocaico, una nota larga seguida de una corta. A partir de la difusión del danzante *Vasija de Barro* se tiene un modelo de un género musical ya que antes eran sinónimos el yumbo y en danzante.
- c) El Yumbo. Esta palabra significa danzante, bailarín saltador, brujo, curandero, yerbatero, danzante guerrero. Yumbo y danzante son palabras polisémicas, que se utilizan en el lenguaje cotidiano. Se consolidó como género musical en los años sesenta del siglo XX para lo que contribuyó la grabación del *Apamuy Shungo* Y el *Wawaki* de Gerardo Guevara.

Es un género musical, canción y baile mestizo, producto innovado de antiguas danzas indígenas y es tradicional de la región andina. Tiene un metro binario compuesto y se escribe en 6/8. Se caracteriza por presentar el ritmo yámbico, una nota corta seguida de una larga. Es una danza rápida.

d) El Carnaval es un género musical regional de danza con texto emparentado con el yumbo y que se interpreta en la época de carnaval. En las provincias andinas de Bolívar y Chimborazo. Consta de una gran cantidad de coplas e intervienen como instrumentos principales: el tambor, la guitarra, la garrocha. Tiene metro binario compuesto, se escribe en compás de 6/8. Es una danza alegre.

e) La Tonada inicialmente sirvió como base para la clasificación del repertorio musical popular pero actualmente es un género musical mestizo de danza con texto en tonalidad menor. Se considera que es una derivación del danzante.

Tiene metro binario compuesto y se escribe en compás de 6/8. La tonada ha configurado giros melódicos propios y su movimiento es más rápido que el del Danzante. Este género posee una temática literaria muy amplia que abarca temas idílicos, picarescos, lastimeros etc. Tal es el caso de *La Naranja* atribuida a Carlos Chaves Bucheli. Tiene mayor acogida y difusión en la provincia de Chimborazo.

f) El Albazo que es un género musical regional de danza con texto, de metro binario compuesto 6/8 es de movimiento moderado y está preferentemente en tonalidad menor. Su origen se halla en el yaraví, el fandango y especialmente en la zambacueca.

La rítmica de base del albazo es una derivación del yaraví, pero en tiempo más ligero y alegre. Es una música preferentemente interpretada en las madrugadas por las bandas de pueblo, en las fiestas populares, romerías, al rayar en alba para anunciar la fiesta. Un albazo muy conocido es *Morena la ingratitude* de Jorge Araujo.

El albazo cambia de nombre según la región así: el capishca azuayo que se caracteriza por el rasgueado especial de la guitarra, la bomba del Chota y el tono de niño interpretado por las bandas de música en las procesiones

Navideñas o pases de niño. Algunos músicos de Quito y Riobamba llamaban hasta los años cuarenta zamba al albazo. También se la conoció con el nombre de Chilena o zamacueca especialmente entre los músicos populares.

g) El Aire Típico es un género musical de danza con texto, es un baile alegre, picaresco de pareja suelta en el cual predomina la tonalidad menor que se escribe en compás de 3/4. Su posible origen se encuentra en los antiguos fandangos. Su base rítmica es igual a la del alza con la que guarda un gran parecido. Predominan los aires típicos en tonalidad mayor con un estribillo en tonalidad menor. El aire típico tiene varias denominaciones, así, los cuencanos los denominan guaras, los músicos populares llaman a los aires típicos sobre todo antiguos chilenas. Éstos se interpretan un poco más lento. También fueron denominados rondeñas.

h) El Sanjuanito es un género musical binario que está en compás de 2/4. Es una danza con texto que está en tonalidad menor y que goza de mucha aceptación en la región Andina su origen probable se encuentra en la celebración del Inti Raymi. Se considera que hay Sanjuanitos indígenas y mestizos. Los primeros están hechos en base a la escala anhemitónica pentatónica y tienen métricas diferentes a las del Sanjuanito mestizo, los segundos están hechos en base a la escala diatónica. El Sanjuanito es el producto de una larga evolución que consta de innovaciones, variaciones, préstamo cultural en algunos casos, fusión, síntesis de elementos culturales, musicales y sociales. Se habla de la influencia de la contradanza en el siglo XIX y también de la influencia del Huayno peruano-boliviano. Entre los más representativos ejemplos está *Pobre Corazón*.

i) El Pasillo se considera como un género musical popular, que tiene sistema rítmico de danza, canción y baile criollo de pareja entrelazada. Puede decirse que es de origen multinacional ya que se lo cree descendiente del vals vienés, el bolero español y del fado portugués. Se gestó en el Ecuador en el siglo XIX

como género propio de los estratos populares. Surge como respuesta a los elegantes bailes de salón de la burguesía criolla.

Los primeros pasillos se transmitieron a través de la tradición auditiva sin embargo se han encontrado pasillos escritos de finales del siglo XIX. Posteriormente apareció el pasillo canción. El pasillo es la síntesis de una compleja diversidad de ritmos, aires o géneros musicales, asociados a otros elementos, sociales y culturales, tanto en los niveles: melódico, acórdico, armónico, rítmico, tímbrico y lingüística. Es uno de los grandes aportes de la región Gran Colombiana a la música de salón y al cancionero Universal (Godoy, 2005: 183)

Se escribe en compás de 3/4, su estructura es de forma A B B o a veces A B C con introducción de cuatro a ocho compases que actualmente se escribe en tonalidad menor y predomina en él la pentafonía andina con notas de paso. En los pasillos del siglo XIX predominó la tonalidad mayor.

Cabe destacar que el pasillo fue llamado también el colombiano como alusión a que los territorios ecuatorianos, colombianos y venezolanos pertenecieron en un principio a la Gran Colombia y fue conocido por los músicos populares en Ecuador a partir de los años treinta del siglo XIX. El pasillo es sin duda el género emblemático que identifica, representa y une al pueblo ecuatoriano.

- j) El Pasacalle es un género musical de danza con texto, que se escribe en compás binario simple (2/4) y que se originó en la polka europea. Está emparentado no solo con la polka europea sino también con la polka peruana, el paso doble español y el corrido mexicano.

La palabra pasacalle se utilizó en un principio para referirse a la música mestiza ecuatoriana en general. Es a partir de los años cuarenta del siglo XX que la polka radicada en Ecuador se convierte en pasacalle Ecuatoriano.

Ejemplos de la música popular son: *Guayaquileño madera de Guerrero*, *Ambato Tierra de Flores*, de Carlos Rubira Infante; *La Chola Cuencana* de Rafael Carpio Abad, *El Chulla Quiteño* de Alfredo Carpio, etc.

- k) El Amorfino es un antiguo género musical regional, de danza con texto, baile de pareja suelta, instrumental-vocal. Se escribe en metro binario simple (2/4). Ha ido perdiendo vigencia entre los montubios de la costa ecuatoriana. Se caracteriza por el contrapunto o contrapunteo, pleito o desafío.

Una forma de decir versos, preferentemente cuartetos, algunos quintetos y hasta décimas. Generalmente lo acompaña la guitarra. Su origen está en la contradanza. Un ejemplo de este género es el amorfino *La Iguana* que se bailó y canto en algunas provincias de la costa hasta mediados del siglo XX.

- l) El Fox Incaico es un género musical canción que estuvo vigente en el Ecuador desde los años veinte del siglo pasado. Se considera que es una innovación del fox trot americano. En algunos fox incaicos predomina la pentafonía andina. Un ejemplo de este género es *La Bocina* compuesta en 1928 por el cañarejo José Inga Vélez.

#### **2.4. La Música Popular Ecuatoriana**

Antes de entrar al conocimiento de la música popular ecuatoriana es necesario conocer lo que es la cultura popular y la música popular, su nacimiento y la forma en la que se fue promocionando como medio para llegar a las masas.

La cultura popular se define como la totalidad de ideas, perspectivas, actitudes etc., que califican a una determinada cultura. En el siglo XIX ésta definía al grado de educación de las clases bajas. Así, el término asumió el significado de la cultura de las clases bajas, opuestas al significado de la verdadera educación. Se la ha denominado la cultura de las masas.

La cultura popular cambia constantemente en cada lugar y conforme al tiempo. Se forman corrientes que representan un conjunto de perspectivas interdependientes y valores que influyen en la sociedad y sus instituciones de diversas maneras.

Los medios de comunicación juegan un papel muy importante para la difusión de la música popular. Su temática versa sobre los diversos problemas de la vida del común de los individuos de una cultura: el amor, la mujer, la tragedia, la muerte, los placeres etc.

La música popular es un término genérico que se utiliza para la música de todas las edades que atrae a los gustos populares es decir que pertenece a cualquiera de los varios géneros musicales y se distribuye generalmente a grandes audiencias a través de la industria de la música. Por esto, en Latinoamérica especialmente se debe hablar de las músicas populares.

La música popular es concebida para la distribución masiva y sociocultural dirigida a menudo a grandes grupos heterogéneos de los oyentes. Aunque muchas veces se ha almacenado y distribuido en forma no escrita, otra música ha sido también difundida en forma escrita.

La música popular se origina en el interior del grupo. Florece a plenitud entre los oprimidos y pobres de la sociedad, funciona como sistema cultural, supone una experiencia histórica, se transmite por un proceso de socialización, tiene capacidad para crear y recrear nuevas formas musicales basadas en su cosmovisión, sistema simbólico y principios éticos. Según Milton Estévez, la música popular es vivencial, expresa los problemas, alegrías y esperanzas del pueblo, es un lenguaje alternativo, ya sea de reflexión artística o de empleo funcional. La música popular constituye un aspecto característico de la cultura nacional, puesto que refleja estéticamente a la mayoría de la población (Godoy, 2005: 165).

En las sociedades capitalistas e industriales, la música popular, se ha convertido en una mercancía ya que se tiene como meta vender lo más posible al mayor número posible. En este caso las diversas audiencias son tratadas como un agregado del mercado y no se toman en cuenta las diferencias entre los estilos musicales.

En cuanto a la forma, en la música popular es casi siempre seccional. Consta de los versos y el refrán que son considerados como elementos primarios de la melodía y a veces el puente, la introducción y la coda que generalmente se presentan una sola vez y que pueden estar o no. Los versos generalmente presentan la misma melodía sin embargo hay casos en los que se dan pequeñas variaciones. El refrán se repite sin modificaciones y el puente se encarga del enlace entre versos y refrán.

La música popular hace su aparición durante los siglos XVIII y XIX en los salones de baile y los parques como una respuesta a la música que acostumbraba escuchar la aristocracia. En Europa y los Estados Unidos se promocionan primeramente las partituras de música popular. Más tarde, mediante la radio y la industria discográfica, se promociona el audio masivamente.

Aunque se ha hecho la diferenciación marcada entre música académica y música popular, a través del tiempo se han podido observar casos en que la interacción entre las dos ha producido innovaciones novedosas, se han producido préstamos culturales, imitaciones y aportes mutuos que han servido para enriquecer tanto a la uno como a la otra.

En el Ecuador de los siglos XIX y XX hubo un proceso de cambio cultural el cual se desarrolló a partir de la oposición e interinfluencia entre la cultura indígena, lo mestizo, lo afroecuatoriano, lo español y lo europeo. En las fiestas se marcaba la desigualdad y era la oportunidad para relacionarse con la alta sociedad y conocer tanto las nuevas modas como bailes. Se conoció en el país música de varios



rincones de Europa, pero un género que se utilizó con mayor frecuencia fue el de la habanera. Sin embargo, el género popular que alcanzó mayor popularidad en el país fue sin duda el pasillo que evolucionó de género musicalailable a l pasillo canción o pasillo serrano.

El pasillo sale del salón de baile o la fiesta de *arroz quebrado* y se convierte en el repertorio favorito de los músicos aficionados, que se reúnen en las peluquerías, o de las estudiantinas barriales. Es el repertorio obligado de las serenatas, audiciones de radio, grabaciones, veladas, tertulias familiares etc. (Godoy, 2005: 188)

Se dice que el pasillo era conocido entre los músicos populares por los años treinta del siglo XIX. La ausencia de partituras de ese entonces refuerza, en cierta forma, la idea de que este género nació entre los músicos populares que no tenían estudios formales musicales y no conocían la escritura musical, por esto puede decirse que es una manifestación cultural no documentada y que se transmitió por tradición auditiva. Desde sus inicios y aún en las primeras décadas del siglo XX, el pasillo, era considerado por algunos sectores de la burguesía y periodistas un género musical de "mala estirpe", "de poca valía" por el hecho de representar al arte popular.

Durante los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX se difundió grandemente la música popular ecuatoriana no solo en el país sino también con grabaciones hechas en el extranjero. Esto, sin duda, se debió al desarrollo de la fonografía y la radiodifusión en el país. Sonaron y suenan los nombres de intérpretes de los varios géneros nacionales especialmente del pasillo como: Carlota Jaramillo, el dúo los Riobambeños (hermanos Uquillas), el dúo Benítez y Valencia, las hermanas Mendoza Suasti, los hermanos Miño Naranjo, Olimpo Cárdenas, Pepe Jaramillo, Tito del Salto, Segundo Bautista, Hilda Murillo, Olga Gutiérrez, Huberto Santa Cruz, Julio Jaramillo llamado también "El Ruiseñor de América", Margarita Laso, Quimera, Paco Godoy etc.

Grande fue la producción de música popular nacional, es así que en muchas provincias del país se desarrolla la composición. Los compositores populares utilizaron para sus obras la poesía de los poetas modernistas y posmodernistas. Entre los compositores de música nacional tenemos a:

- a) *De 1875 a 1890*: Tenemos a José Alberto Valdivieso, Rafael Sojos Jaramillo, Pablo Gavilanes, Aurelio Alvarado, Enrique Córdova, Lauro Dávila, Casimiro Arellano y Ulpiano Benítez Endara.
  
- b) *De 1890 a 1905* : Carlos Brito Benavidez, Francisco Paredes Herrera, Segundo Cueva Celi, Guillermo Garzón Ubidia, Nicasio Safadi, Ángel Leonidas Araujo, José Araujo Chiriboga, José Ignacio Canelos, Enrique Ibáñez Mora, Víctor Valencia Nieto, Carlos Chávez Bucheli, Carlos Arízaga, Custodio Sánchez, Julio Cañar, Pedro Pablo Echeverría, Carlos Guerra Paredes, Constantino Mendoza, Rudecindi Inga Vélez, César Baquero, César Guerrero Tamayo, Miguel Ángel Casares, Carlos Ortiz Cobo, Alberto Guillén Navarro, Rubén Uquillas Fernández, Julio Huberto Borja Gallegos, Ramón Moya, Manuel María Espín Ejúes, Luis Anibal Granja, Víctor Paredes, Alejandro Plaza, Víctor Salgado, Francisco Villacrés Falconí, Segundo Granja Almeida, Alejandro Lasso, Francisco Rodas, Julio Dávalos Cruz, Evaristo García, Nicolás Mes tanza, José Domingo Feraud, Teresa Alavedra, César Andrade y Cordero y Miguel Ángel Rojas García.
  
- c) *De 1905 a 1920*: Cristóbal Ojeda Dávila,, Gonzalo Vera Santos, Luis Alberto Valencia, Marco Tulio Hidrobo, Carlos Silva Pareja, Carlos Solís Morán, Leonardo Páez, Rafael Carpio Abad, Alfredo Carpio Flores, Gerardo Arias, Rodrigo Barrero Cobo, Nicolás Fiallos, Víctor de Veintimilla, Jorge Salinas, Manuel de Jesús Lozano, Manuel Mantilla, Luis María Gavilanes Díaz, ángel Pulgar, Gonzalo Benítez,, Luis Cisneros Noriega,, ángel Regalado, Pedro Inga Vélez, Julio Niama Alfonso Arauz, María Antonieta Andrade, Benigna Dávalos Villavicencio, Humberto Jácome, Francisco Torres, Marco Antonio Ochoa, Lidia Noboa de Granda y Antonio Santos.

- d) *De 1920- 1935*: Se destacan: Carlos Rubira Infante, Abilio Bermúdez,, Luis Alberto Sampedro, Néstor Aguayo, Gonzalo Badillo, Filemón Macías, Antonio Jara, Luis Nieto Guzmán, Manuel Mesías Carrera Carvajal, Armando Hidrobo Cevallos, Luis Chacón Luis Bowen, Guillermo Mediavilla, Fausto Gortaire, Alfonso Amancha, Blanca Cano Palacios, Julián Tucumbi Tigasi, etc.
- e) *A partir de 1935*: A partir de esta época la música comienza a tener otros giros. Ya no se utiliza la poesía como base para el texto de la música sino los relatos y pensamientos de los propios compositores. Se destacan. Segundo Bautista Vasco, Homero Hidrobo, Patricio Mantilla Ortega y Rodrigo Rovalino.

Finalmente, la música popular Ecuatoriana a partir de la década de los setenta, empieza a ser influenciada por el fenómeno de la migración. La Doctora Kitty Wong afirma que se produce , *La Translocalidad de la música popular ecuatoriana*, en donde además del repertorio de canciones mestizas y urbanas, como: pasillos, albazos, pasacalles, albazos; aparecen : la música rocolera con los boleros, valeses y pasillos, en los que están latentes los procesos de modernización, migración rural y urbanización, y que es considerada como música de cantina y estigmatizada como vulgar, corta venas e inmoral; la tecno cumbia o cumbia Andina de origen peruano, hibridación del ritmo de cumbia con los géneros folclóricos andinos y de instrumentación electrónica; y finalmente, la música chicha que es un conjunto de ritmos de raíz indígena como el sanjuanito y el cachullapi, cuyo nombre lo debe a la bebida “la chicha”; y La música del recuerdo con las baladas de los setenta (Wong, 2004: 2).

## **2.5. La Música Contemporánea**

Los avances musicales, que comenzaron con el impresionismo, luego el serialismo, el neoclasicismo, la música electrónica y toda la música vanguardista, llegaron al país por la curiosidad de muchos compositores que salieron de él con el fin de conocer estos nuevos movimientos musicales.

Destacada es sin duda la figura de Mesías Mayguashca quien se tituló de máster en piano y composición en New York en la Eastman School of Music y tomó clases de música electrónica con Karlheinz Stockhausen en Alemania. Formó parte del grupo Oeldorf. Profundizó sus estudios de música electrónica e investigación en el Instituto de Investigación, y Coordinación Acústica musical de París. Desde 1978 trabaja en el Centro Europeo de Investigación Musical.

Otros compositores de la llamada cuarta generación realizaron estudios de composición en música electroacústica e informática musical en Francia, París. Tal es el caso de Milton Estévez, Arturo Rodas y Diego Luzuriaga. Se destacan también entre los compositores contemporáneos: Julio Bueno, director de orquesta, banda, pianista y compositor quien realiza sus estudios en Rumanía en donde se especializa en composición y dirección orquestal y Jacinto Freire en cuyas composiciones se halla cierto influjo de las corrientes nacionalistas de generaciones anteriores.

Pertenecen a la quinta generación de compositores académicos: Carlos Efraín Gavela quien realiza sus estudios en la American School of Modern Music en París; Pablo Freire Camacho quien se gradúa en el Instituto Interamericano de Educación Musical de la OEA; Marcelo Ruano quien estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, autor de una gran cantidad de obras orquestales, para banda y además música popular latinoamericana; Raúl Garzón que realiza sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música componiendo especialmente para banda sinfónica y para la orquesta de Instrumentos Andinos del municipio de Quito; finalmente está Williams Panchi quien estudió composición en los Estados Unidos de América y ocupó más tarde la Dirección del Conservatorio Nacional de Música de Quito.

En la sexta generación de compositores contemporáneos encontramos a Marcelo Beltrán, guitarrista ; Juan Esteban Cordero que realizó composiciones en el

género "*New Age*"; Juan Esteban Valdano; Leonardo Cárdenas quien fue miembro y director musical del grupo Pueblo Nuevo y del grupo de la cantante Margarita Laso además de desempeñarse como jefe del área de composición y arreglos de la Unidad de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio Metropolitano de Quito; Fernando Avendaño compositor y pianista Cuencano quién ha incursionado en la música minimalista.

Otros compositores son: Julián Pontón que ha realizado una gran labor investigativa en el DIC, departamento de Investigación del Conservatorio Nacional de Música y por último los hermanos Carlos y Patricio Velásquez que además de Compositores e intérpretes del piano y la guitarra respectivamente han contribuido en la investigación de la música autóctona ecuatoriana en el Dic,

La riqueza musical del Ecuador es indudable. En el país, el arte de la composición se ha dado de manera multifacética y es deber de todos y más de los maestros darlo a conocer no solamente mediante la difusión sino también del conocimiento de las obras en la práctica, en el instrumento mismo para contribuir a un saber significativo de nuestra cultura musical, recorriendo desde el descubrimiento de los orígenes de la misma hasta el reconocimiento del valores de las nuevas obras vanguardistas y su entendimiento.

## **3. La Enseñanza del Piano**

El maestro forma al estudiante desde que se inicia en el aprendizaje de su instrumento, hasta cuando culmina con sus estudios y a veces mucho después de haberlo hecho. Durante la etapa de estudio, el docente debe tomar en cuenta los elementos básicos del proceso de aprendizaje los que son de carácter físico, intelectual y emotivo.

El maestro de piano tiene que asegurarse de que el instrumento sea tocado de manera natural, y de lograr que su estudiante interprete las obras con un fraseo adecuado. Para esto debe conocer profundamente el aparato pianístico, además de todos los detalles acerca de las obras que se van a interpretar. Solamente con la total liberación del físico, su adaptación a las exigencias de la técnica y los conocimientos formales musicales, será posible que un pianista se transforme en intérprete.

### **3.1. Introducción**

La técnica pianística engloba la parte de la enseñanza que más fácilmente se puede condensar en una teoría y que se basa en la investigación, la cual puede ser científica o racional, pero siempre conducida por el maestro y experimentada sobre una larga serie de alumnos. Las soluciones técnicas propuestas devienen fácilmente en patrimonio común de muchos individuos. Estas quedan impresas por los grandes pedagogos en un sistema de ejercicios progresivos, en el Método, que constituye la característica que aglutina a todos los que pertenecen a la misma escuela (Rattalino, 1992: 67).

El maestro de piano lo es también de estilo y de estética, en otras palabras, de interpretación. Debe introducir al estudiante en el conocimiento de toda la literatura pianística posible y aquél debe aprender a interpretar diversos autores. La interpretación, entonces, depende de la cantidad y calidad de los conocimientos que el intérprete tenga de la obra no solamente en el campo musical sino también en el campo histórico y social en el cual fue concebida, ya que esto lo hará sensible a los sentimientos que motivaron su composición.

El conocimiento del instrumento y sus posibilidades también es un factor indispensable. Saber cómo está construido: que consta de 88 teclas, que al presionar una tecla se activa un mecanismo que empuja el martillo hasta la cuerda correspondiente; la función que tienen los apagadores; la manera de utilizar los pedales; que las notas agudas y medias tienen tres cuerdas ya que al ser más cortas que las graves pierden volumen etc. Adicionalmente el estudiante tiene que saber cuáles fueron los orígenes del instrumento que va a interpretar, sus antecedentes y también que el primer piano fue construido por Bartolomeo Cristofori en 1709.

Cada paso que da el estudiante dentro del conocimiento del instrumento y de su técnica, debe estar bien planificado de manera que el saber tenga características de significatividad y que él desarrolle su técnica de manera segura y al mismo tiempo descubra su musicalidad. En otras palabras para la enseñanza del piano se debe desarrollar un método progresivo que ayude al estudiante a ascender los escalones de manera ordenada y eficaz.

Al mismo tiempo que el docente se ocupa de desarrollar la técnica, debe proveer de material adecuado al educando, de obras de estudio que estén al alcance de su desarrollo cognitivo y de su realidad contextual en primera instancia. Se ha demostrado que se aprende desde lo próximo, desde lo que está al alcance del individuo, desde lo que forma parte de la propia cultura para desde

allí poder entender al resto de las culturas. He ahí la importancia de elaborar un material enteramente Ecuatoriano.

### **3.2. Evolución de la Técnica Pianística**

El estudio de la evolución de las grandes escuelas pianísticas trata de sintetizar los conceptos de técnica y de interpretación, a través de la historia de las mayores personalidades pianísticas que realizaron innovaciones en los dos campos. Dos son los elementos por los que se caracteriza una determinada escuela: el método y la tradición. El método nos da cuenta de todas las características técnicas que se desarrollan y la manera de hacerlo, mientras que la tradición son todas esas singularidades que presentan las escuelas y que son enseñadas solamente por los miembros de una determinada escuela.

A continuación se hará un estudio de las escuelas más importantes tomando en cuenta que la técnica pianística ha ido cambiando, en principio, a partir de los grandes compositores que desde el siglo XVIII, acompañaron cada paso de la evolución del piano y luego basados en el carácter de pedagogos y de intérpretes que tuvieron los grandes pianistas de la historia.

Como antecedente se dirá que el origen de la técnica pianística se remonta a la técnica de los primeros tecladistas de órgano y clavecín. Johann Sebastián Bach realizó una de las primeras innovaciones en la técnica de la digitación de estos dos instrumentos introduciendo el uso del dedo pulgar, de empleo poco frecuente hasta ese momento. Según Carl Philip Emanuel Bach, Francois Cooperan propone en forma casi simultánea a Bach su uso en su libro "*Lar de Boucher le Clavecín*".

Más tarde surge la figura de Muzio Clementi llamado: "el padre del piano", "padre de la técnica moderna del piano" y "padre del virtuosismo pianístico romántico", calificativos que se le dan debido a su escritura pianística que evoca ya la presencia de un nuevo estilo y técnica instrumental de sonoridad vigorosa,



contrastes entre legato y staccato, y gran variedad de colores. Clementi es contemporáneo de Mozart, a quien admira por su técnica y sus composiciones, aún cuando dicha admiración no es retribuida. A pesar de esto Mozart hace uso del tema de la Sonata en Si b mayor Op. 24 N-2 en su obra "La flauta Mágica". La técnica de estos dos maestros era según se afirma muy diferente, mientras Mozart gustaba más de interpretar el clave, sin descuidar el piano, Clementi era un fanático de este último. El arte pianístico de Muzio Clementi influyó grandemente en Beethoven.

Junto al de Muzio Clementi, otro nombre italiano, más o menos contemporáneo, que merece ser citado es el de Francesco Pollini (1763-1846), insigne pianista y compositor, que fue el primero que introdujo la escritura pianística en tres pentagramas, precediendo por lo tanto a Liszt y a Thalberg, considerados autores de esa importante innovación (Sadie, 1980: 71).

A partir de Beethoven, surgen dos escuelas: La llamada "escuela de la técnica y la agilidad" en la que encontramos a Beethoven, Czerny, Litolff, Herz, Stamaty y Thalberg; y la "escuela de la expresividad" que tendría como representantes a Brahms y Clara Wieck, de técnica diferente. Estas dos escuelas darán origen a las dos principales ramas de la técnica pedagógica pianística. La primera en la que se hallan Franz Liszt y Antón Rubinstein como herederos de Czerny de la escuela de la técnica y la agilidad; y la segunda la formada por Theodor Leschetitzky perteneciente a la escuela de la expresividad.

Dos figuras son importantes dentro del estudio de las escuelas de piano, puesto que ellas dieron origen a lo que conocemos como la técnica moderna del piano, estas son las de Franz Liszt y Frederick Chopin. A decir de los entendidos, la riqueza técnica y las revolucionarias ideas expuestas en los 24 estudios de Chopin considerados por muchos como la "biblia del piano" servirán todavía durante mucho tiempo para la formación de los grandes intérpretes del instrumento. Se

dice que quien los interpreta en el orden en el que han sido escritos, es capaz de ejecutar cualquier cosa.

En cuanto a Franz Liszt, fue conocido durante el siglo XIX por su gran habilidad como intérprete a tal punto de ser considerado el más grande pianista de todos los tiempos. Se encuentra en este personaje un desarrollo polifacético musical puesto que además de intérprete, fue un renombrado compositor, director de orquesta que contribuyó notablemente al desarrollo del arte ayudando a otros compositores como Wagner, Berlioz, Sait-Saenz, Grieg y Borodín y por último un gran maestro de piano. Según Carl Czerny, Liszt tenía una habilidad natural su ejecución era brillante, clara y precisa. Tenía la habilidad de no cambiar el tiempo de las obras debido a la insistencia de su padre de tocar siempre con un metrónomo. Sus estudios del repertorio de la gran escuela vienesa lo ayudaron a desarrollar su brillantez y extraordinaria habilidad para la improvisación.

Por referencias de estudiantes de Franz Liszt, se conoce que su ejecución era delicada en el aspecto de que a pesar de que pudiera tocar el instrumento con energía, nunca había dureza en ella sino más bien una gran libertad, sacando del piano tonos puros, melódicos, fuertes pero controlados. Se habla de que, muchas veces, en sus interpretaciones solía cambiar el texto de las obras agregando adornos, trinos, cadencias. Berlioz cuenta cómo cambiaba el primer movimiento de la sonata "Claro de Luna de Beethoven" incluyendo cadencias, adornos, e inclusive modificándole el tempo y ejecutándolo presto con el fin de demostrar sus grandes habilidades.

Liszt fue un extraordinario maestro a tal punto que su agenda estaba llena desde las ocho y media de la mañana hasta las diez de la noche (Sadie, 1980: 1625). Es a partir de él que nacen las diferentes escuelas de piano que se tienen hoy en día: Escuela Rusa Moderna, Escuela Rusa Independiente, Escuela Francesa,

Escuela Norteamericana, Escuela centroeuropea, Escuela Italiana, Escuela de Polonia.

De la escuela Lisztiana derivan (alumnos del propio Liszt) Tausig, Rosenthal, D'Albert, Emil Sauer y Siloti. Precisamente Emil Sauer y Siloti son el germen de lo que se clasificó como "escuela rusa moderna" de la que surgieron los pianistas Vladimir Ashkenatzy, Berman y Nikolaieva. Esta escuela basa su técnica en la apertura de la mano lo máximo posible, los saltos son simples estiramientos. Cada dedo en esta técnica es muy independiente de manera que se pueden realizar melodías de manera independiente. Se caracteriza por la búsqueda de la imaginación dentro del equilibrio y sin dejarse llevar por adornos excesivos o elementos superficiales. Descendientes de esta rama son Bollet, Fisher, Claudio Arnau, Willem Kempf, Paul Badura Skoda, Alfred Brendel, Daniel Barenboim y Georges Cziffra.

Otra rama que nace de Liszt es la constituida por Federico Busoni, pianista italiano muy reconocido por su técnica y compositor, que realizó transcripciones importantes de las obras de compositores como J. S. Bach, Mozart, Liszt con la asistencia de Egon Petri, alumno suyo y pianista virtuoso. Entre las transcripciones más conocidas están La Toccata y Fuga en re m BVB1004 y la Chacona BVB 24 de J.S. Bach. Editó tres de los treinta y cuatro volúmenes de las obras de Liszt. En los últimos siete años de vida trabaja en su "Klavierübung" que es una compilación de ejercicios, transcripciones y composiciones suyas originales, obra con la cual esperaba transmitir sus conocimientos acerca de la técnica pianística.

De la segunda rama de pianistas, es decir la que proviene de Leschetitzky o escuela de "la expresividad" se destacan: Safonov, Paderewsky, Arthur Schnabel, Horzowsky y Brailowsky. Horzowsky es conocido como maestro de Murray Perahaiia. De Safonov nace la "escuela norteamericana moderna" cuyos representantes más importantes son: Josep Lévinne, Glen Gould, Van Cliburn. De otro de los muchos alumnos de Leschetitzky, Paderewsky, nacería Arthur Rubinstein.

La escuela centroeuropea es creada por Shnabel. Derivan de ésta Lili Kraus, Schröder y Rudolf Firkusny. Algunos Pianistas crearían sus propias escuelas, como es el caso de Blumenfeld, fundador de la escuela rusa independiente de la cual nacen Horowitz, Neuhaus, Richter, Gilels y Radu Lupu; y Marmontel, fundador de la “escuela francesa” de la que son descendientes Cortot, Marguerit Long, Isidore Philip, Lazare-Lévy, Ives Nat y Robert Casadesus.

Cortot alumno de Descombes, a su vez alumno de Chopín, fue uno de los intérpretes más famosos de las obras de Chopín, Schumann y Debussy. Sus ediciones fueron famosas por incluir comentarios meticulosos de problemas técnicos y de interpretación. Escribe una buena cantidad de prosa didáctica entre las que se halla el libro *Principios racionales de la Técnica Pianística* que contiene muchos ejercicios para ayudar en el desarrollo de varios aspectos de la técnica del piano, el cual ha sido traducido a muchos idiomas. Funda la Escuela Normal de Música de París y es además reconocido como uno de los músicos más representativos del fin de su era por su estilo subjetivo y personal que puso la técnica al servicio de la intuición, interpretación y el espíritu auténtico de las obras. Fruto de su enseñanza sale Dina Lipata, Karl Engels, María Joao Pires, etc.

Dentro de la escuela francesa podemos nombrar a Isidore Philipp, Nikita Magali y Marta Argerich, Menique Has. Esta escuela es la que más se utiliza en Europa. Y se la vincula a Chopín, que a través de muchos alumnos suyos, como Descombes, se inclinarían hacia una interpretación diferente que combina imaginación, creatividad más que virtuosismo propiamente dicho. Otra escuela independiente es la de Polonia con su exponente actual Cristian Zimerman. En Inglaterra podemos destacar a Mira Hees y en Italia, a Alfredo Casella.

### **3.3. Métodos y Técnicas**

El método consiste en una determinada ordenación y tratamiento de la materia de enseñanza, con el fin de adaptar ésta a la mentalidad y caracteres psicológicos del individuo o grupo de individuos al cual está designado, asegurando así su transmisión directa y su más completa asimilación (Gainza, 1964).

En efecto el método es un proceso ordenado que permite alcanzar un fin preestablecido, en el cual los conocimientos se adquieren en base a conocimientos previos para de esta manera lograr la significatividad de los mismos. En el método se ordenan las dificultades de manera progresiva para que cada problema resuelto constituya un peldaño hacia el siguiente escalón. El método es fruto de un cuidadoso y riguroso análisis en el cual tiene mucha importancia la experiencia del maestro en contacto con el estudiante.

Muchos de los métodos que se conocen en la práctica del piano han sido creados por grandes pedagogos del instrumento, los cuales han realizado un trabajo minucioso en el ordenamiento de la técnica pianística. Estos métodos se han propuesto guiar el trabajo del profesor desde la etapa inicial del aprendizaje y se han constituido en un material básico que se ha mantenido a lo largo de los años haciendo énfasis en aspectos fundamentales para el desarrollo musical del estudiante. A continuación se describirán los métodos más importantes utilizados para la enseñanza.

### **3.3.1. métodos para principiantes.**

Han sido varios los pedagogos que han pensado en el desarrollo del pianista desde su niñez y que han elaborado métodos con el objeto de hacer más fácil la enseñanza del instrumento y también con el fin de que el estudio se maneje de una manera secuenciada. A continuación se detallaran los métodos infantiles más utilizados y, por lo tanto, los que han brindado mejores resultados.

#### ***3.3.1.1. Métodos Japoneses.***

Entre los principales métodos para piano que se utilizan para la enseñanza están: Yamaha, Suzuki y Kawai. El método Yamaha tiene como objetivo desarrollar el canto, la actividad motriz, la lectura y escritura musical, la ejecución tanto solista como en grupo o ensamble, la composición y la improvisación. Es importante recalcar que el método incluye la participación de los padres de familia.

El método Yamaha está organizado en seis niveles de enseñanza. El primero es para principiantes de tres años de edad y pone énfasis en las tonalidades de do, fa, y re mayores. Se da importancia a la actividad motriz mediante la euritmica, se entonan canciones infantiles al oído y se empieza a desarrollar un sentido de tonalidad y preparación instrumental. El segundo nivel es para niños de cuatro a cinco años. Se utilizan cuatro textos que contienen canciones para entonar, melodías cortas para tocar o acompañar una canción, ejercicios de pre escritura musical rítmica. Todas las actividades se realizan en base al juego. El tercer nivel se lo hace en cuatro años y pone énfasis en el desarrollo del solfeo, armonía al teclado que les ayuda a iniciar en la composición y la improvisación. El cuarto nivel además de ejercicios rítmicos, armonía al teclado, ya contiene obras de repertorio. En el quinto y sexto nivel se enfatiza en el solfeo y el repertorio. El profesor interpreta la pieza que va a enseñar a los estudiantes y luego les hace estudiar manos separadas tocando la parte musical de las manos que no están practicando (Barriga, 2004:20).

El método Suzuki se basa en la formación de talentos. Su filosofía habla del hombre como producto del ambiente, es decir que el talento no es innato. La enseñanza de la música se adapta al mismo sistema de aprendizaje de la lengua materna: al comienzo el vocabulario y las oraciones se aprenden a través de escuchar a los demás; luego se aprenden la lectura, la escritura y la complejidad de la gramática. Lo mismo se aplica para la enseñanza de la música: primero el sonido, y luego los símbolos del sonido (Barriga, 2004: 22). Como el talento no es innato, se desarrolla la habilidad empezando lo más temprano posible tocando desde los dos años o los tres años y tratando de crear el mejor ambiente posible para el niño lo cual incluye el mejor maestro, el mejor método y la repetición correcta, sin errores.

La importancia del método Suzuki radica en que desde el principio el profesor pone énfasis en el sonido y en el desarrollo del oído. Las lecciones deben ser cortas. y el entrenamiento del piano incluye la enseñanza de la postura correcta del cuerpo y las manos. Se practica mucho manos separadas hasta lograr calidad

de sonido y ritmo sólido. Este método consta de siete libros de piano cuidadosamente graduados de acuerdo con problemas técnicos, los cuales están dentro de las piezas seleccionadas para el estudio.

El método de piano Kawai ayuda a los niños a desarrollar el gusto y la apreciación por la música. Consta de cuatro clases de libros: el primero es "Hagamos Música", que sigue el patrón del do central; los segundos "Álbum para niños 1 y 2" similares a los libros de Beyer pero adaptados a niños; los terceros "métodos Kawai 1 y 2 para piano, que contienen una serie de ejercicios técnicos; y los métodos "Piano no satage" 1 y 2 que contienen piezas de repertorio.

Finalmente, el método Hayashi Hicaru que centra su atención en el desarrollo de la fuerza y velocidad del sonido. La métrica está cuidadosamente dada al igual que la digitación.

### ***3.3.1.2. Métodos Norteamericanos.***

Estos métodos son muy conocidos en el Ecuador. Entre los más importantes se encuentra el Método Thompson, que se basa en el patrón del do central y que va presentando progresivamente las notas al niño en los libros 1 y 2. Luego, utiliza pequeñas piezas arregladas progresivamente.

El método Bastien está centrado en el modelo de multi-tonalidades por lo que abarca todo el teclado. Este método está organizado en tres niveles: el primero en el cual se utilizan tres libros para los niños muy pequeños; el segundo que comprende libros de pre-lectura; y el tercero en el que se encuentran libros que contienen lecciones de piano y repertorio que puede ser utilizado en los niños de 9 a doce años.

Un método de auto aprendizaje del piano que resulta novedoso es el de Terry Burrows, el cual va guiando el aprendizaje del instrumento mediante la combinación de la teoría de la música y ejercicios auditivos y visuales. Este método abre la perspectiva del estudio a diversos tipos de música de acuerdo a los

intereses del estudiante. De este pedagogo se dice que posee una vasta y probada experiencia como autor de modernos y estudiados métodos de aprendizaje de música, como buen pianista y como músico polifacético. Su lenguaje claro y ameno y su buena didáctica le han convertido en una referencia obligada en este género. Todo ello convierte a este libro en una gran obra, adecuada para el auto aprendizaje de la técnica del piano, y de los teclados en general, tanto para el novato que quiera prescindir de profesores y academias, como para el músico experimentado que desee refrescar sus conocimientos (Parramón, 2007. 6).

Otro método para piano americano es el método Alfred que utiliza figuras y gráficas de colores que ayudan a los niños en su aprendizaje. Además utiliza programas de computadoras, discos compactos y/o casetes. El concepto de este método es tocar por posiciones, con la desventaja de que muchas veces el estudiante no aprende a leer las notas pues depende de las posiciones. La ventaja del método es que los niños aprenden tempranamente muchos ejercicios técnicos y una correcta posición de la falange de los dedos y el arco de la mano.

El método Clark inicia a los niños en los conocimientos básicos que comprenden la dinámica, el tiempo, las frases, la forma y la lectura de intervalos desde el inicio. Se pueden encontrar dúos para tocarlos desde las primeras lecciones. El estudio se realiza de manera que, después de haber concluido con la serie del Árbol Musical, los niños están en capacidad de conocer bien la terminología musical, de leer de acuerdo a su nivel, de conocer la forma teniendo de esta manera un inicio sólido.

Por último se mencionará el método Robyn que ayuda al desarrollo de la lectura de las notas tanto desde un enfoque de intervalos como de la nota por sí misma. Los estudiantes cantan en voz alta los nombres de las notas mientras ejecutan los ejercicios en el piano. Las notas pueden ser tocadas en varias posiciones por lo que los estudiantes no dependen de la numeración de los dedos para tocarlas, sino que tienen que saber el nombre exacto de las mismas, y entonces tocarlas con el dedo correcto. La técnica se desarrolla con un método gradual en el cual



cada dedo es ejercitado individualmente para después integrarlos en secuencias que serán de ayuda para prepararlos para las escalas, el libro Hanon, los arpeggios, etc. El método Robyn también incluye un libro completo para el uso del pedal, preparando al estudiante para hacer frente a patrones irregulares de la aplicación del pedal, el uso del pedal en las progresiones armónicas de una pieza, y la aplicación del pedal después y no con el ritmo del compás (Ziegler, 2011 ).

### ***3.3.1.3. Métodos alemanes, franceses, rusos y latinoamericanos.***

Entre los métodos alemanes más usuales dentro de la enseñanza para niños se encuentra el método Beyer, que es progresivo y trae tres volúmenes, el primero para niños de 1 a cinco años; el segundo para principiantes de 1 a 12 años y el libro de actividades en el cual la mayoría de ejercicios son tocados a dúo por el estudiante y el profesor. Otro método importante es el de Ziegler "Das Inner Horen" cuyo objetivo es el desarrollo del oído interior, mediante una comprensión profunda y consiente de la música bella a través del oído. Además de los anteriores tenemos los métodos Koller y Burgmuller.

En cuanto a los métodos franceses el más conocido es el método Rose basado en el patrón del do central en el cual se enfatiza en el solfeo y la lectura de la notación como bases para el aprendizaje pianístico.

En la escuela rusa uno de los métodos más sistemáticos y que ha producido muchos éxitos es el de Nikolaieva, elaborado por un gran equipo de conocidos profesores, pianistas y compositores. Su metodología es sencilla y su éxito se encuentra en la progresiva gradación didáctica de las piezas, como en la conexión que se establece entre unas y otras, las nociones de teoría musical y sobre todo en que se preocupa de la formación de la musicalidad del estudiante en beneficio de la técnica pianística. Pretende formar el gusto musical y el sentido de lo artístico. Hace énfasis en el colorido musical, el carácter de las obras y el fraseo sin

descuidar el desarrollo de la técnica. Se caracteriza por hacer uso de melodías del folclore ruso.

Otro método importante de la escuela rusa es el Tochkov /Gemiu cuyo fundamento es enseñar las primeras notas y posiciones, sin preocuparse en demasía de una correcta posición al piano, de las manos ni de altísimos conocimientos de teoría, dado a que el niño irá adquiriendo poco a poco esos conocimientos (Alejandre, 1996). Esta escuela pone énfasis en el sonido, el desarrollo del oído como controlador de la idea sonora; el fraseo con la práctica de las articulaciones desde el primer momento; el análisis sencillo de la estructura musical identificando los motivos; la memoria. practicando diferentes maneras de memorizar como la lógica, la motora, la auditiva y la emocional; la improvisación para lograr el desarrollo de la libertad individual; y la interpretación de un repertorio variado de acuerdo a las características del alumno.

Merecen mencionarse los libros graduados para la enseñanza del piano de Violeta Hemsy de Gainza, en los cuales hace una compilación de piezas fáciles de los siglos XVII Y XVIII y que funcionan como un método graduado para principiantes en los cuales se dan indicaciones para el estudio y la improvisación.

### **3.4. Técnica Pianística**

El éxito en la interpretación del piano es el de tener una buena técnica que garantice que se puedan ejecutar las obras sin problema. Luego de una buena iniciación con cualquiera de los métodos anteriormente citados, es importante que el maestro conozca las técnicas más importantes dentro del estudio del instrumento.

### ***3.4.1. postulados fundamentales.***

Según Cortot (1928), se puede afirmar que los problemas de ejecución pianística se reducen a cinco categorías:

- a) Igualdad, independencia y movilidad de los dedos
- b) Pasaje del dedo pulgar (gamas y arpeggios).
- c) Dobles notas y ejecución polifónica
- d) Extensiones
- e) Técnica de la muñeca y ejecución de acordes (Cortot, 1928:16)

Muchos de los grandes maestros hicieron sus compendios de ejercicios y estudios para desarrollar los mencionados aspectos de la técnica. Anteriormente mencionamos a Carl Czerny, cuya carrera como profesor comenzó a la edad de quince años. Sus métodos estuvieron basados en las enseñanzas recibidas de Beethoven y Clementi. Del estudio de sus obras nacieron grandes pianistas entre los cuales resaltan las figuras de Franz Liszt y Leschetitzky de quienes sabemos salieron las escuelas más importantes del piano. Liszt dedica a Czerny, su único maestro de piano sus estudios trascendentales. Entre los estudios de Czerny más importantes se encuentran, *The School of Velocity* y *The art of finger dexterity*. Antes de Czerny, Carl Philip Emanuel Bach produce un método de técnica para el piano que aunque a decir de algunos no es aconsejable para el piano moderno, sin embargo, vale la pena que se conozca.

A partir de Liszt y Chopín, muchos de los grandes compositores han dado su tiempo a la producción de estudios de técnica para el desarrollo de los virtuosos del piano. Se habló De los estudios trascendentales de Liszt y de los 24 estudios de Chopin, pero también merecen reconocimiento los estudios de: Mozkovsky, Beyer, Lemoine, Koller, Bertini, Cramer, Heller, que sirven de ayuda sobre todo a los pianistas que han alcanzado un nivel de medio a medio alto. Estos estudios resuelven los problemas básicos de la técnica del instrumento, en donde

encontramos paso de pulgar, escalas arpeggios, notas dobles, octavas, desarrollo de la velocidad. Brahms, Debussy, Rachmaninoff, también han compuesto estudios para el piano.

Tal vez uno de los estudios de técnica más importantes dentro de la literatura del instrumento es el realizado por Cortot, de quien se ha hablado anteriormente, puesto que presenta todos los aspectos más relevantes de la técnica y al mismo tiempo un registro de las obras en las cuales se van a utilizar sus ejercicios. Es importante su edición de los estudios de Chopín, en la cual señala los pasos más importantes para lograr el dominio técnico de los mismos.

Entre los compositores latinoamericanos merecen ser mencionados los quince estudios para piano basados en ritmos de la tradición argentina de Ariel Ramírez. El método teórico práctico para el uso de los pedales de Granados

En el Ecuador se ha tenido la oportunidad de conocer muchos de los métodos y técnicas antes mencionados, sin embargo muchos de ellos no han sido bien empleados o no han resultado suficientes para satisfacer las demandas de los estudiantes. Falta una orientación didáctica en la que se empiece a utilizar el material propio de música para piano, para luego dirigirlo hacia la música en general. Este material debe ser tratado de una manera mucho más pedagógica y debe estar secuenciado de manera que pueda ser utilizado adicionalmente al material mencionado.

## **PARTE II**

# **INVESTIGACIÓN DE CAMPO**

Al adentrarse en la realidad concreta de las aulas de los conservatorios, el presente estudio adquiere sentido y vigor. Este acercamiento ha permitido información valiosa y significativa, lograda a través de un proceso técnico- científico, a la vez que ha posibilitado al investigador un cúmulo de experiencias enriquecedoras que sólo el trabajo investigativo de campo puede ofrecer.

A continuación se hace una presentación detallada del proceso metodológico, de los resultados obtenidos de los grupos de profesores y estudiantes participantes en la investigación y, por último, de la interpretación de la información recogida.

# **1. Metodología**

Dentro de la metodología de la investigación se observará lo relativo a los métodos que se emplearon, los tipos de investigación, las técnicas, los instrumentos y los procedimientos que se han llevado a cabo en el transcurso de la misma. La clarificación de todo lo mencionado anteriormente contribuirá al conocimiento del tipo de trabajo realizado, a su categorización y a su debido análisis

## **1.1. Métodos**

El presente trabajo ha sido enmarcado dentro del método genérico “analítico-sintético”. Es analítico puesto que dentro del marco teórico se ha realizado un análisis de todos aquellos temas indispensables para la realización de la investigación, hablando de la música folclórica, la música académica y sobre todo de la enseñanza del piano y los diferentes métodos que se han utilizado en la misma. Es sintético por cuanto se realizó una investigación de campo mediante técnicas e instrumentos adecuados.

La investigación se ha enmarcado también dentro del método específico no experimental “transeccional-descriptivo” puesto que se elabora un producto para la enseñanza del piano al que precede una medición en la que se observa la necesidad de contar con un material de esta naturaleza.

## **1.2. Tipos de Investigación**

La presente investigación pretende medir los factores que intervienen en la enseñanza del piano en los momentos actuales como: el tipo de materiales que se

emplean; la relación de estos con el entorno de los estudiantes y su formación como miembros del estado ecuatoriano; la forma en la que tanto estudiantes como maestros valoran el folclore y cultura ecuatorianas. Por esto, se considera a la misma de carácter descriptivo.

### **1.3. Técnicas de la Investigación**

Las técnicas de la investigación que se han utilizado en este trabajo comprenden desde las documentales puesto que se ha empleado material: bibliográfico, hemerográfico, digital y archivos de música personales y de músicos importantes dentro del folclore ecuatoriano, como de la musicoteca y biblioteca del Banco Central del Ecuador.

Además se ha empleado la investigación de campo dentro de la cual se encuentra la observación directa, porque ha sido realizada en su totalidad por la investigadora, que es de tipo intensivo con la elaboración de guías para la realización de entrevistas, y extensivo mediante la aplicación de encuestas.

### **1.4. Instrumentos**

El instrumento de las técnicas documentales que se ha utilizado en el trabajo es el fichaje que pretende identificar lo más importante y organizarlo con el fin de utilizarlo en la elaboración del informe para más tarde estudiarlo y aprenderlo. Consiste en la utilización sistemática de las fichas de extracción y recopilación de información con las cuales se registra por escrito las ideas y críticas que proporcionan las diversas fuentes.

Para las técnicas de campo se utilizaron las entrevistas a maestros de gran trayectoria como a maestros de niveles avanzado, medio e inicial, para lo cual se

elaboraron las guías de la entrevista. Además se utilizó la encuesta mediante la elaboración de cuestionarios dirigidos a estudiantes. Con el fin de recabar información que ayude a esclarecer el tema de la enseñanza del piano se procedió a elaborar un cuestionario dirigido a pianistas que se encuentran laborando como maestros del instrumento. Entre los entrevistados se encuentran: las jefes de área de los Conservatorios Nacional y Jaime Mola Ángela Rouchanian y Alice Fernández respectivamente; además Celia Zaldumbide, quien durante mucho tiempo ha sido como una mecenas de los tiempos modernos para todo aquel que quería adelantar en el aspecto técnico y musical del instrumento ; Ligia Mendoza, hija del compositor Constantino Mendoza, Andrés Torres, pianista y maestro graduado en la Unión Soviética y por último maestros que están iniciando su labor educativa, maestros con mediana experiencia y maestros con una trayectoria de mucho tiempo.

Para la elaboración del cuestionario se tomaron en cuenta varios aspectos con el fin de determinar la manera como los maestros realizan el proceso de enseñanza entre ellos se encuentran el tiempo de experiencia de los maestros y el tipo de materiales que emplean. También se pidió su opinión acerca de la música ecuatoriana y su posible inclusión dentro del proceso y de los programas de estudio. Fue importante recabar información sobre el pensamiento de los maestros en cuanto a la posible cercanía de la música nacional a los estudiantes como parte su entorno.

## **1.5. Procedimientos**

Después de analizar la situación del aprendizaje del piano en el Ecuador y específicamente en dos instituciones de la ciudad de Quito como son: el Conservatorio Nacional de Música y el Conservatorio Jaime Manuel Mola, se vio la necesidad de buscar un mecanismo por el cual se pudiera contar con un instrumento de trabajo, para lo que se pensó en la elaboración de un álbum



graduado de piano en base de la música ecuatoriana. La experiencia de veinte y cinco años de trabajo de la investigadora en las mencionadas instituciones como también el sondeo realizado a los estudiantes, maestros y jefes del área de las instituciones a través de entrevistas y encuesta representaron motivos poderosos para tomar la decisión de trabajar en el Álbum graduado de piano.

En primer lugar, se procedió a investigar el número de instituciones que en la ciudad daban algún título ya sea técnico, tecnólogo o bachillerato y se realizó una encuesta especializada tomando en cuenta el desempeño musical de los estudiantes de piano de dichas instituciones. De la misma manera se hicieron entrevistas a varios profesores con diferentes niveles de experiencia en el campo de la docencia del instrumento para finalmente hacer un análisis de los resultados y sacar las respectivas conclusiones.

Se elaboraron sendos cuestionarios con preguntas abiertas y cerradas con el fin de recabar información acerca de los métodos y la clase de música que se empleaba en la enseñanza, además se preguntó acerca de los intereses de estudiantes y maestros en cuanto a repertorio y a la valoración de la música ecuatoriana.

Los resultados que se obtuvieron fueron producto de una encuesta especializada que se realizó con estudiantes de dos conservatorios de la ciudad de Quito: el Conservatorio Nacional de Música que es estatal y el Conservatorio Jaime Manuel Mola que es privado. Se escogieron estas instituciones por cuanto hasta el momento de la investigación eran las únicas que ofertaban los títulos de Técnico y Tecnólogo constando como instituciones superiores en el Senecyt. Se aplicó un cuestionario a cincuenta estudiantes entre iniciales, técnicos y tecnólogos con un mayor número de encuestados de los dos últimos grupos, por considerar que tenían mayor experiencia musical.

Con respecto a las entrevistas, se las realizó a quince maestros de varios centros de educación musical. Se aplicó el cuestionario a maestros con poca experiencia, mediana experiencia y a maestros y pianistas con vasta experiencia en el campo de la enseñanza del instrumento.

Para la elaboración del marco teórico se investigó acerca de la clase de música que se había compuesto e interpretado en el país desde los tiempos prehispánicos haciendo uso de una extensa gama de documentos bibliográficos, hemerográficos, digitales y archivos. Se recurrió a la técnica del fichaje con el fin de organizar toda la información para más tarde empezar la redacción del mismo, la cual fue dividida en capítulos.

Al mismo tiempo se recolectó todo tipo de material entre los que se hallan partituras, datos históricos sobre las obras, grabaciones, y se procedió a la organización de las mismas en una sección infantil, otra de dificultad media y otra de dificultad alta. De esta manera se elaboró un texto que además de ser gradual cuenta con indicaciones de carácter histórico, para la comprensión de las obras y también con algunas indicaciones técnicas de cómo realizar el estudio de las obras.

## **2. Resultados**

Los resultados son el producto de una encuesta especializada realizada a estudiantes de dos Conservatorios de la ciudad de Quito: El Conservatorio Nacional de Música que es de carácter estatal y el Conservatorio Jaime Manuel Mola que es privado. Se escogieron estas instituciones por cuanto hasta el momento de la investigación eran las únicas que ofertaban los títulos de técnico y tecnólogo constando como instituciones superiores en el Senecyt. Se aplicó un cuestionario a cincuenta estudiantes entre iniciales, técnicos y tecnólogos con un mayor número de encuestados de los dos últimos grupos, con mayor experiencia musical.

Con respecto a las entrevistas, se las realizó a quince maestros de varios centros de educación musical. Se aplicó el cuestionario a maestros con poca experiencia, mediana experiencia y a maestros y pianistas con vasta experiencia en el campo de la enseñanza del instrumento.

### **2.1. Cuestionario dirigido a Estudiantes de Piano**

Para la elaboración del cuestionario se pensó primeramente en indagar el tiempo de estudio del instrumento de los estudiantes, con el fin de ubicarlos en los diferentes grupos: iniciales, técnicos, tecnólogos. Luego se hicieron preguntas sobre el tipo de materiales que sus maestros utilizaban para la enseñanza, como también el tipo de materiales que constaban en los programas de sus instituciones, con el fin de tener clara la manera como se lleva a cabo la enseñanza del instrumento y determinar mayoritariamente el empleo de algún material en especial.

Se realizaron preguntas a cerca de su interés por conocer la música nacional y sobre la importancia de ejecutar repertorio ecuatoriano como también de conocer

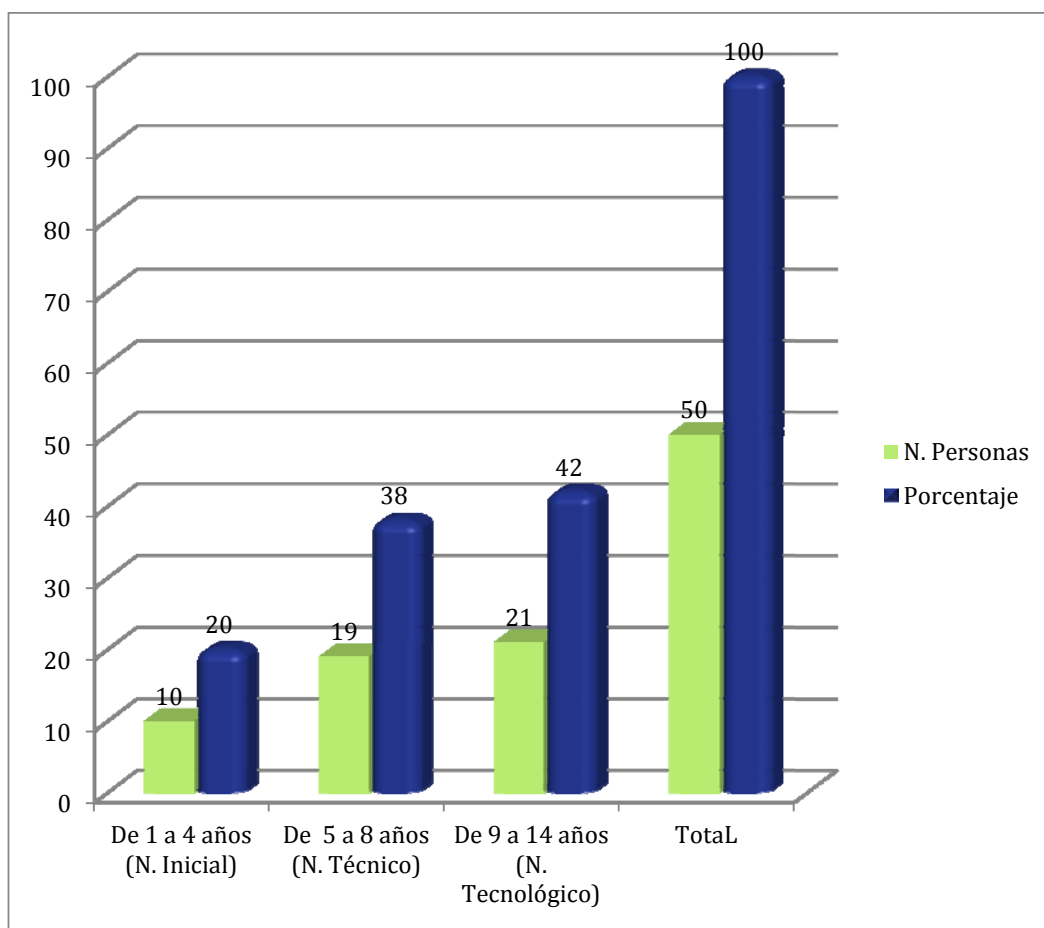
los diferentes géneros y ritmos nacionales. Para el presente trabajo de investigación resultaba importante conocer todos estos detalles puesto que, de esta manera, se pudo establecer cuan cercana consideraban los estudiantes a la música de su país. Se pudo también determinar la necesidad que ellos tienen de contar con un conocimiento sólido de la cultura ecuatoriana mediante la música.

En el tipo de preguntas de opción múltiple se realizó el cálculo del porcentaje para cada ítem individual, por lo que en los gráficos simplemente se muestran estos porcentajes, ya que cada persona tuvo más de una respuesta.

A continuación se presentarán los resultados del cuestionario dirigido a los estudiantes de piano.

**Pregunta 1:** ¿Hace cuanto tiempo estudia el instrumento?

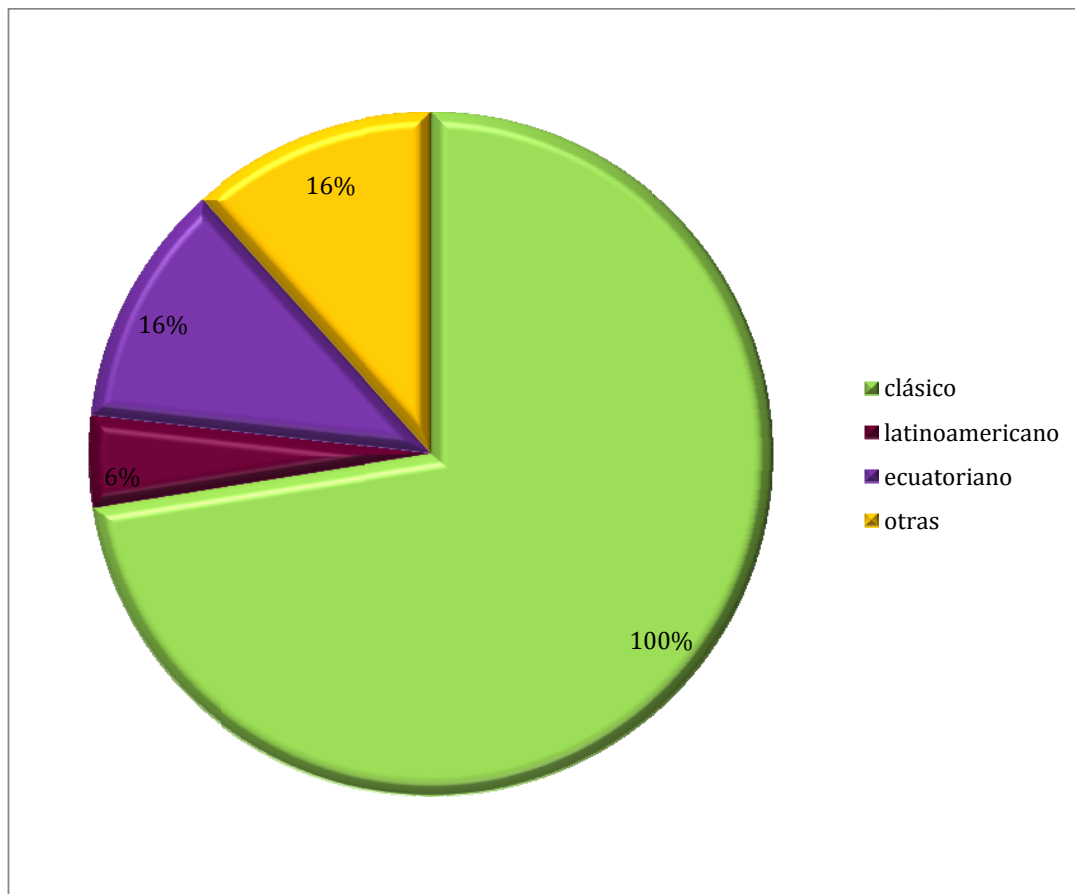
Se realizó la encuesta a una muestra de 50 personas de los conservatorios Nacional y Jaime Mola, estatal y particular respectivamente, que representan el 100%, de las cuales: el 20% corresponde a los estudiantes del nivel inicial; el 38% corresponde a estudiantes de nivel técnico y el 42% a estudiantes de nivel tecnológico. Se procedió a escoger un mayor porcentaje en los niveles técnico y tecnólogo por cuanto los estudiantes de estos niveles tienen mayor experiencia musical y están al tanto de programas y obras.



**Gráfico N. 1: Tiempo de estudio del Instrumento**

**Pregunta 2:** Durante este tiempo, ¿qué tipo de obras ha ejecutado con mayor frecuencia?

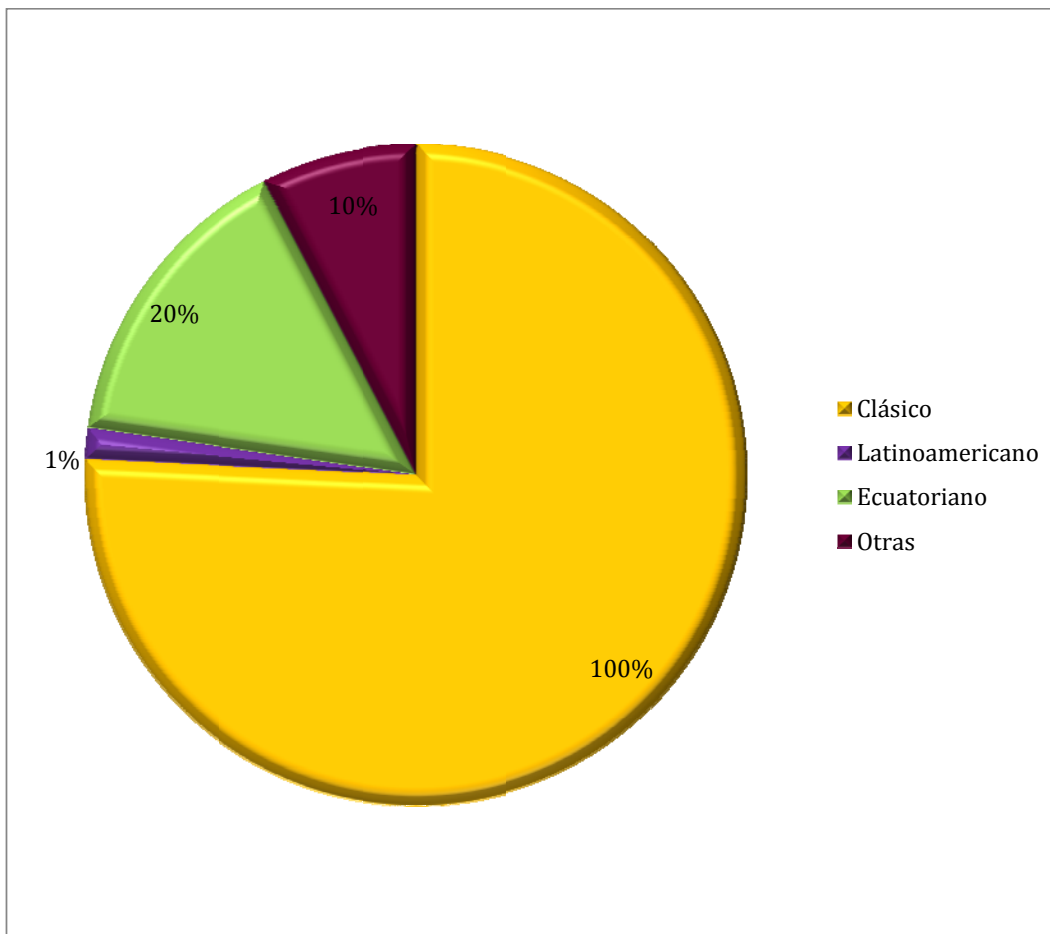
Una vez analizados los resultados de la pregunta, se observa que el 100% de los encuestados interpreta mayoritariamente un repertorio clásico-europeo; de este porcentaje solamente el 16% interpreta obras ecuatorianas y otro tipo de obras; y el 6% interpreta obras latinoamericanas.



**Gráfico N. 2: Tipo de obras ejecutadas**

**Pregunta N.3** ¿Con que tipo de obras trabajan sus maestros la mayor parte del tiempo?

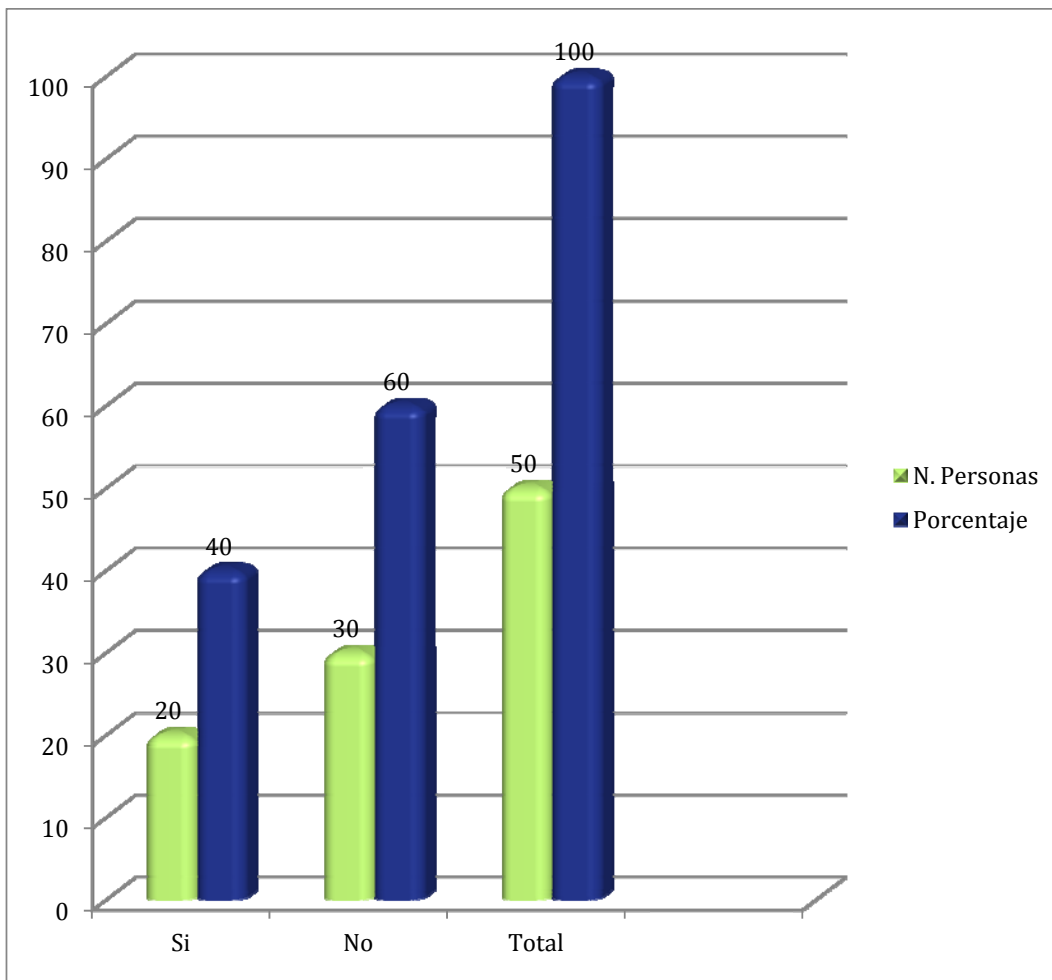
La pregunta N.3 muestra claramente que el 100% de maestros hace uso del repertorio clásico europeo para sus clases; el 20% hace uso del repertorio ecuatoriano; el 10% utiliza otro tipo de repertorio; y por último el 2% trabaja con obras latinoamericanas. En consideración a estos resultados es evidente la preferencia de los maestros a trabajar mayoritariamente con repertorio clásico-europeo.



**Gráfico N.3: Obras con que trabajan Maestros**

**Pregunta 4.** Dentro del programa de piano de cada semestre ¿Consta la interpretación obligatoria de por lo menos una obra de compositores ecuatorianos?

A la pregunta N. 4, el 60% de los encuestados contesta que no consta la interpretación de obras ecuatorianas en el programa de cada semestre; el 40% contesta afirmativamente.

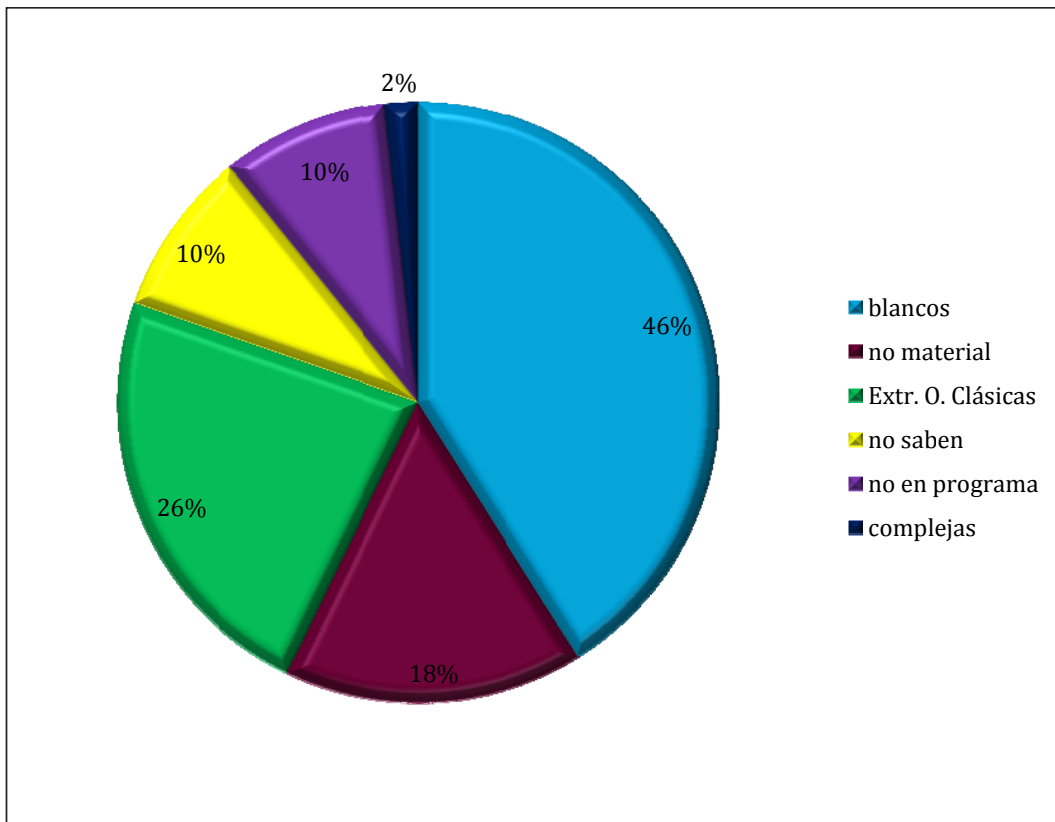


**Gráfico N. 4: Obras ecuatorianas en programa**



**Pregunta 5.** Si su respuesta es negativa, señale ¿Por qué?

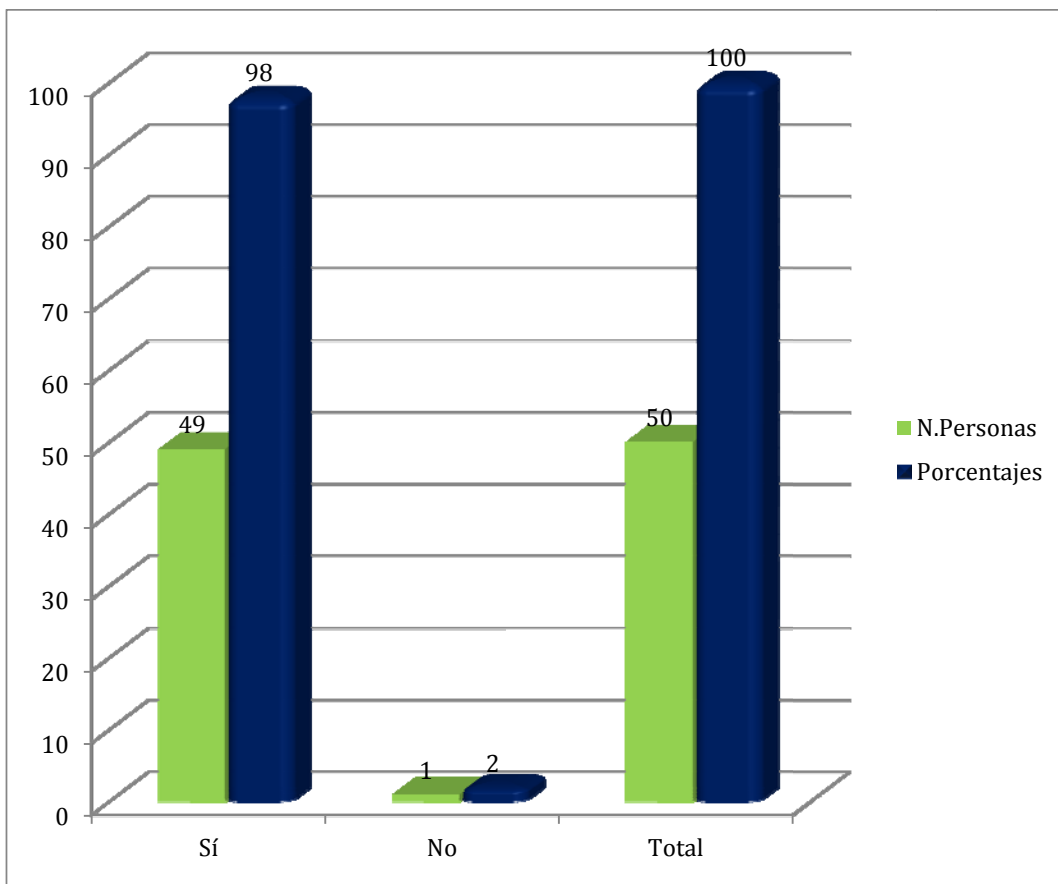
En consideración a los resultados el 46% corresponde a las respuestas en blanco que mayoritariamente corresponden a las personas que contestaron sí en la pregunta anterior; el 26% manifiestan que los profesores extranjeros prefieren obras del repertorio clásico; el 18% afirman que no hay material; un 10% no sabe por qué no constan; otro 10% afirma nuevamente que no están en el programa y finalmente un 2% dice que las obras ecuatorianas son complejas. Llama la atención el 26% que menciona la preferencia de los maestros extranjeros.



**Gráfico N.5 : ¿Por qué no constan obras en programa?**

**Pregunta. 6** ¿Cree usted que se deberían incluir en el repertorio de carrera obras ecuatorianas además de las obligatorias para cada nivel?

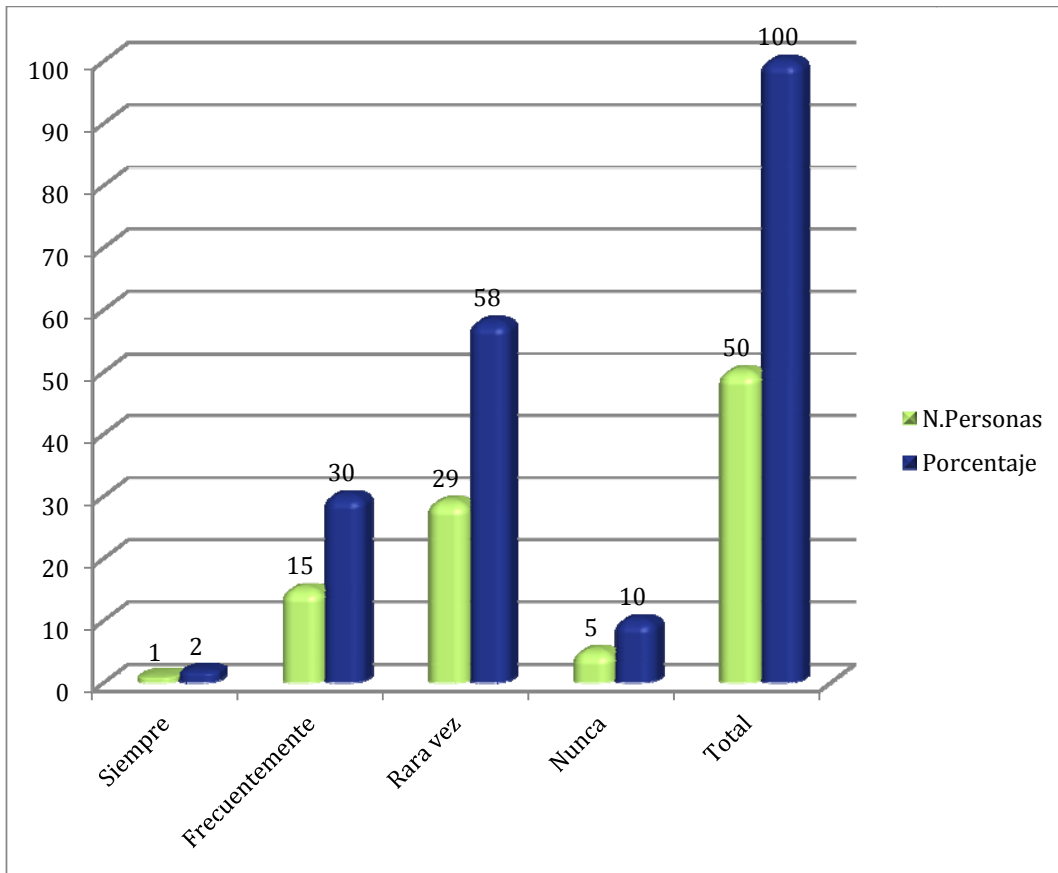
A la pregunta N. 6 que habla sobre la inclusión de obras ecuatorianas en el programa el 98% de los encuestados contesta afirmativamente, mientras que solamente el 2% contesta negativamente. Estos resultados hacen pensar que la mayor parte de estudiantes considera importante la inclusión de música ecuatoriana en su repertorio.



**Gráfico N.6: Inclusión de obras ecuatorianas en programa**

**Pregunta 7** ¿Con qué frecuencia se interpretan obras ecuatorianas en los exámenes y presentaciones?

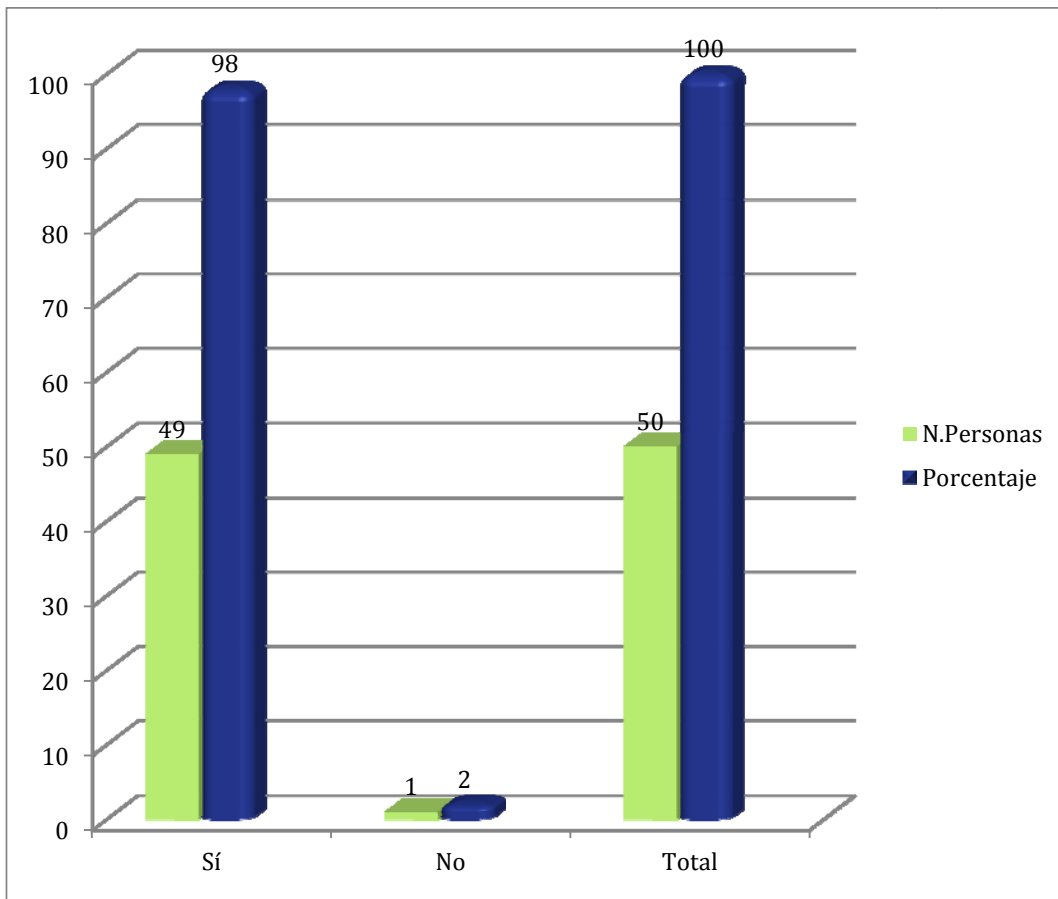
De acuerdo a los resultados respecto a la pregunta N. 7, un 58% de estudiantes afirman que rara vez se interpretan obras ecuatorianas en los exámenes y presentaciones; un 30% afirma que frecuentemente; un 10% dice que nunca; y finalmente un 2% afirma que siempre. Se podría decir que no se escuchan mucho las obras ecuatorianas ni en exámenes y ni en presentaciones.



**Gráfico N. 7: Frecuencia interpretación obras ecuatorianas.**

**Pregunta 8:** ¿Cree que para su formación, le beneficiaría conocer mejor los ritmos y géneros ecuatorianos?

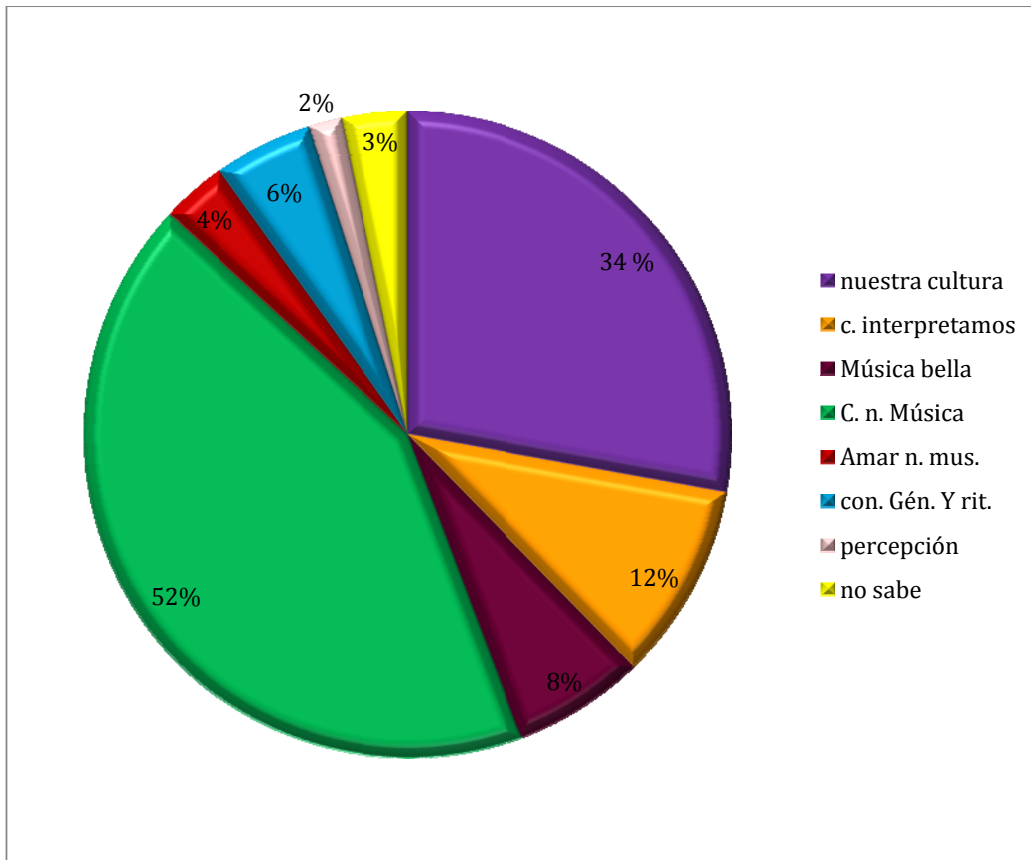
De acuerdo a los resultados de la pregunta N. 8, el 98% de los encuestados afirma la importancia del conocimiento de los ritmos y géneros de la música ecuatoriana para su formación, solamente un 2% no le da trascendencia. Esto nos lleva a pensar que la mayor parte de estudiantes reconocen el valor de este conocimiento para su formación.



**. Gráfico N.8: Formación, ritmos y géneros ecuatorianos**

**Pregunta 8b** ¿Por qué?

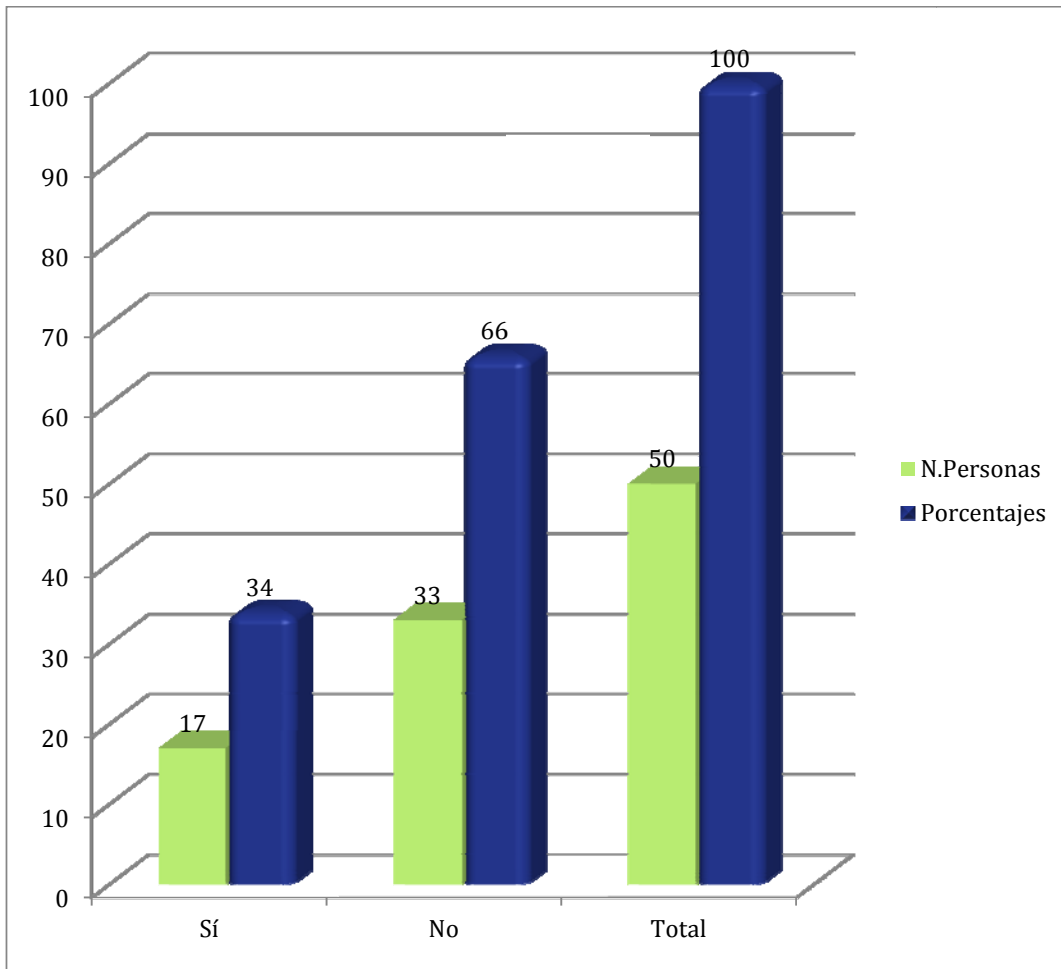
A esta pregunta el 52% contesta que se debe conocer nuestra música, el 34% dice que es parte de nuestra cultura; el 12% manifiesta la importancia de conocer lo que se interpreta; un 8% dice que es música muy bella y compleja; un 6% afirma que se deben conocer los ritmos y géneros para poder tocarla; el 4% dice que se debe amar nuestra música; finalmente el 2% afirma que desarrolla la percepción. Se consideran a todas las respuestas razones válidas para conocer los ritmos y géneros ecuatorianos.



**Gráfico N.9: Importancia del conocimiento de ritmos y géneros**

**Pregunta 9:** Según su criterio ¿existe suficiente material de música ecuatoriana disponible para ser empleada para cada nivel de estudio desde la fase inicial?

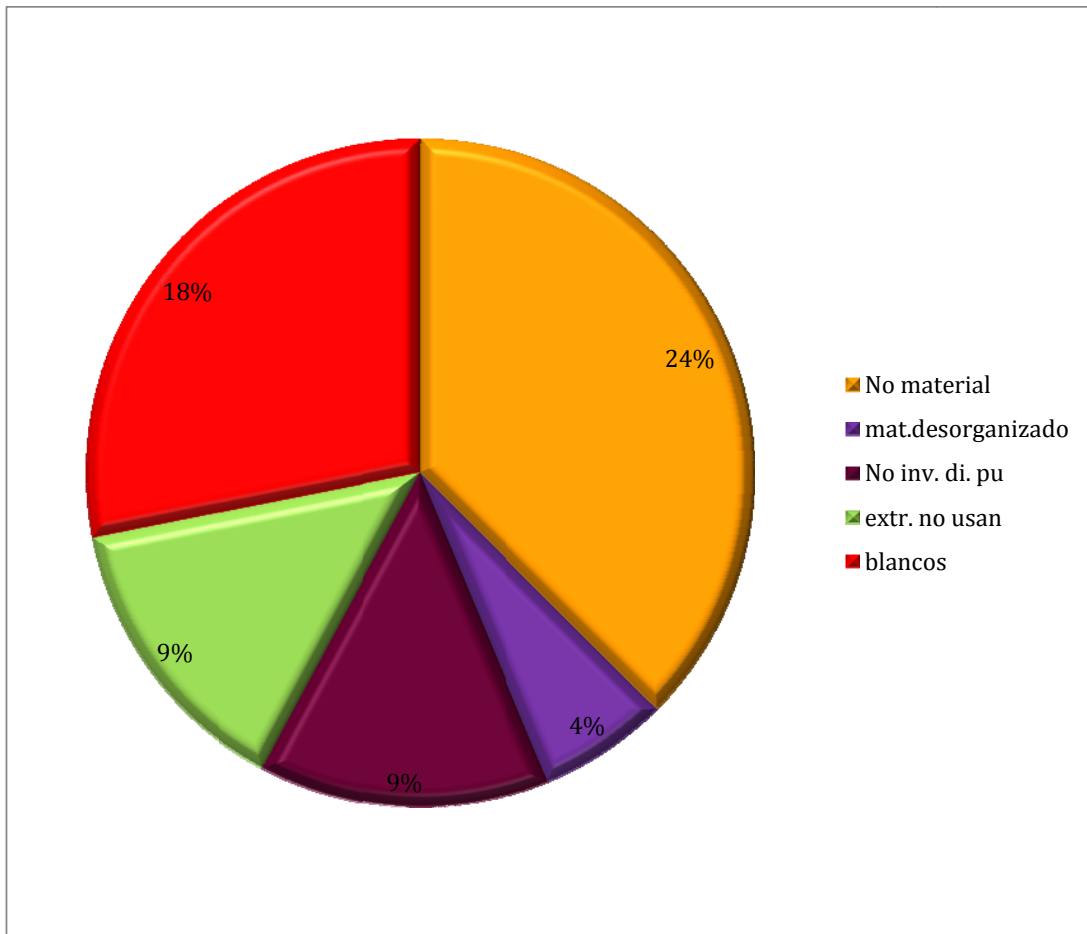
A esta pregunta el 34% de los encuestados responde que sí mientras que el 66% responde que no. Seguramente ese 34% tiene acceso directo a material, mientras que la mayoría que podría buscarlo en las bibliotecas no lo tiene por la escasez del mismo.



**Gráfico N. 10: Suficiente material de música ecuatoriana**

**Pregunta 10:** Si su respuesta fue negativa, indique porqué

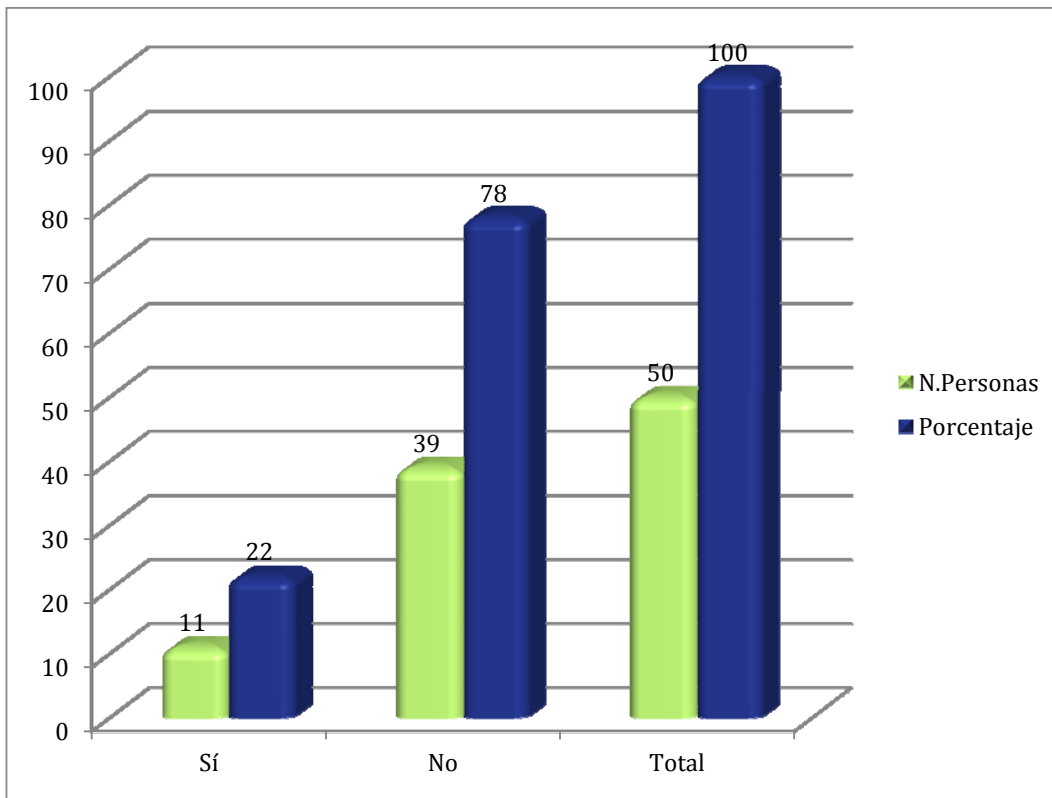
A la pregunta, el 24% de los encuestados responde, no hay material; el 18% corresponde a la respuesta afirmativa por lo que deja en blanco la respuesta; un 9% responde que no hay material por falta de investigación difusión y publicación; un 9% dicen que los maestros extranjeros no se ocupan de buscar música ecuatoriana para dar a los estudiantes; y finalmente un 4% responde que falta organizar el material.



**Gráfico N. 11:** ¿Por qué no hay suficiente material?

**Pregunta 11:** En la Biblioteca de su establecimiento ¿puede encontrar suficiente material de música ecuatoriana para piano?

De acuerdo con resultados de esta pregunta , el 78% de los estudiantes contesta negativamente, mientras que el 22% lo hace afirmativamente por lo que puede concluirse que en realidad el material de música ecuatoriana es escaso en las bibliotecas de las instituciones educativas musicales.

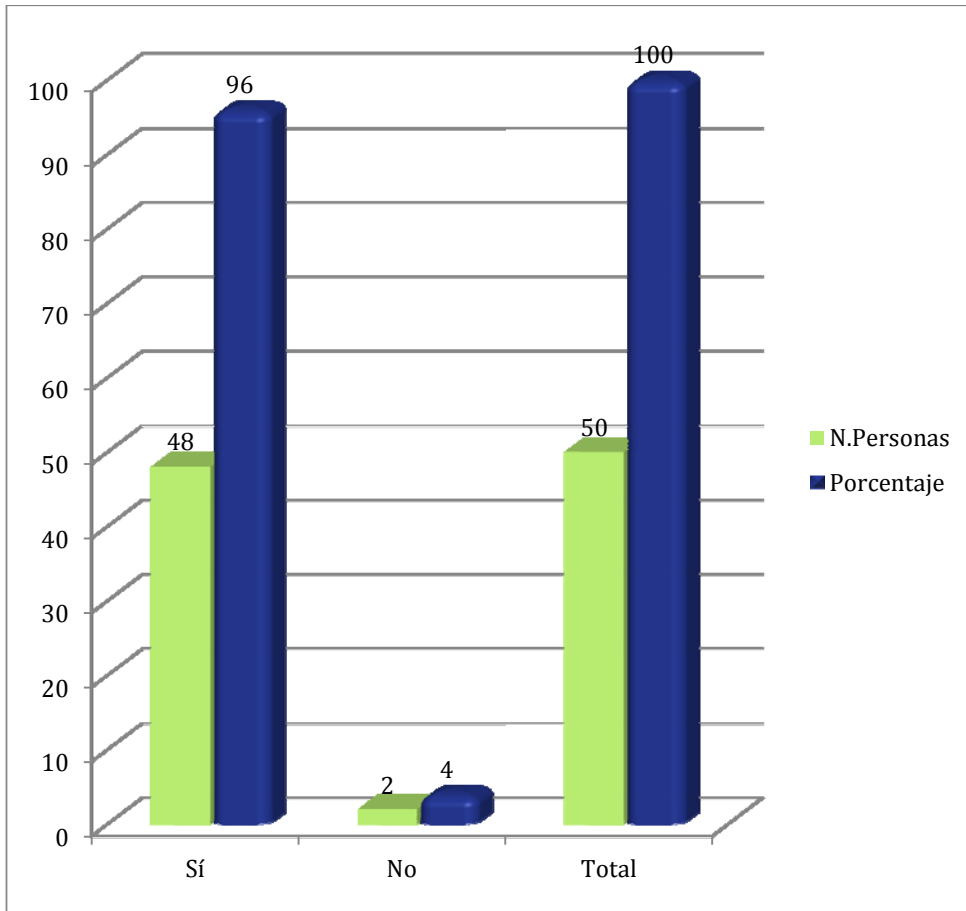


**Gráfico N.12 : Material en la biblioteca**



**Pregunta 12:** ¿Estaría de acuerdo en que el material existente se compile?

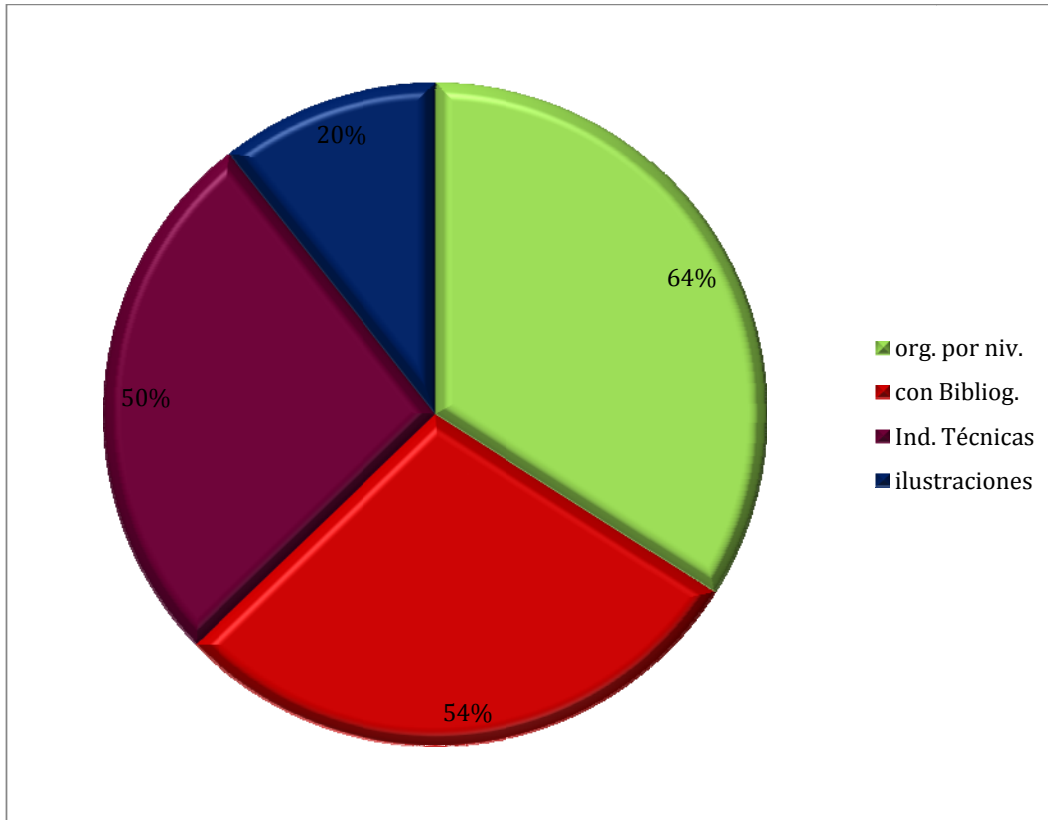
En consideración con las respuestas que se han dado a esta pregunta, se puede observar que el 96% estaría de acuerdo con que se compile el material mientras que el 4% no está de acuerdo tal vez porque le parece más interesante el material de música clásico-europea o por desconocimiento de que dentro de la música ecuatoriana existen muchos compositores de calidad.



**Gráfico N.13** Compilación de material

**Pregunta 13:** ¿De qué manera le gustaría que se presente este material?

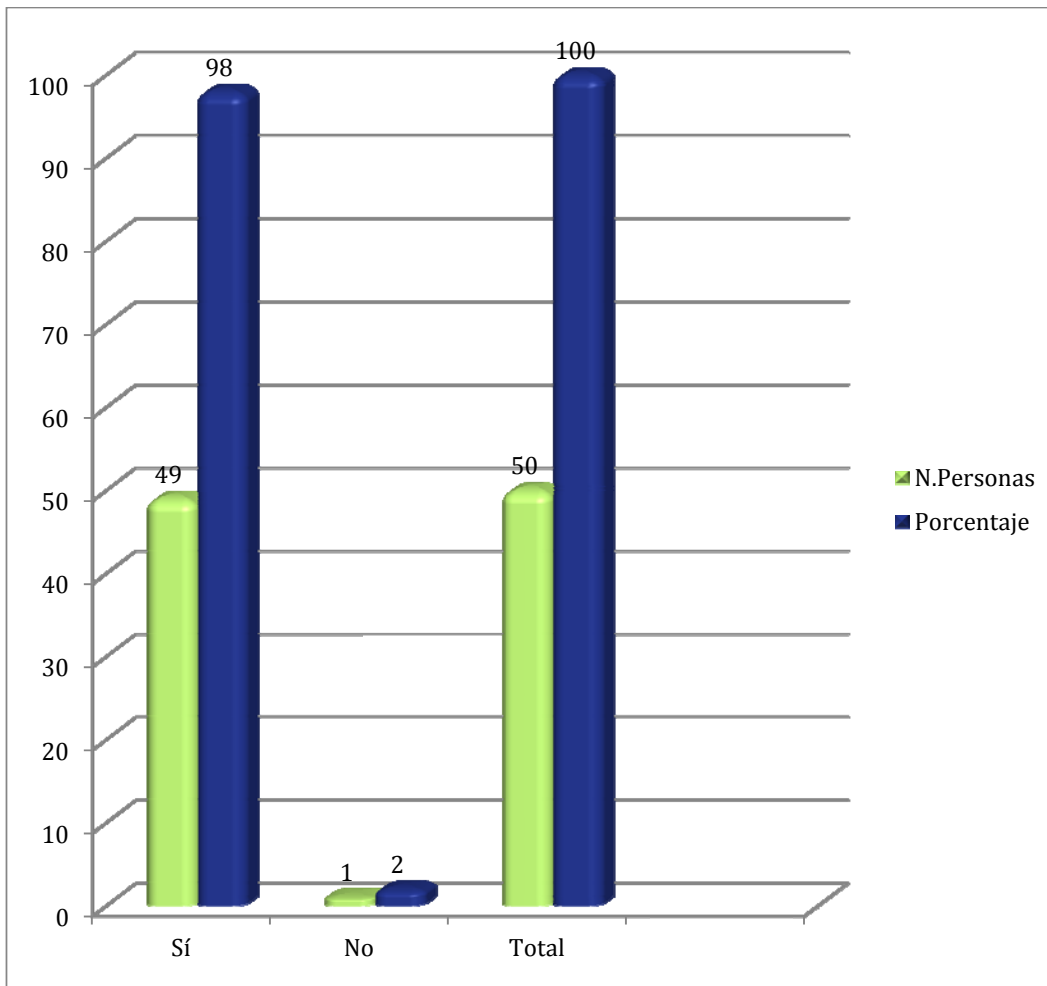
A la pregunta sobre la presentación del material el 64% de los encuestados responde que le interesaría que esté organizado por niveles; 54% responde que le interesaría que el material cuente con bibliografía sobre autores y obras; el 50% indica que le gustaría que el material contenga consideraciones técnicas; y finalmente el 20% responde que le gustaría que el material contenga ilustraciones.



**Gráfico N. 14: Presentación del material**

**Pregunta 14:** ¿Considera importante para su formación la interpretación de obras de compositores ecuatorianos de las diferentes épocas?

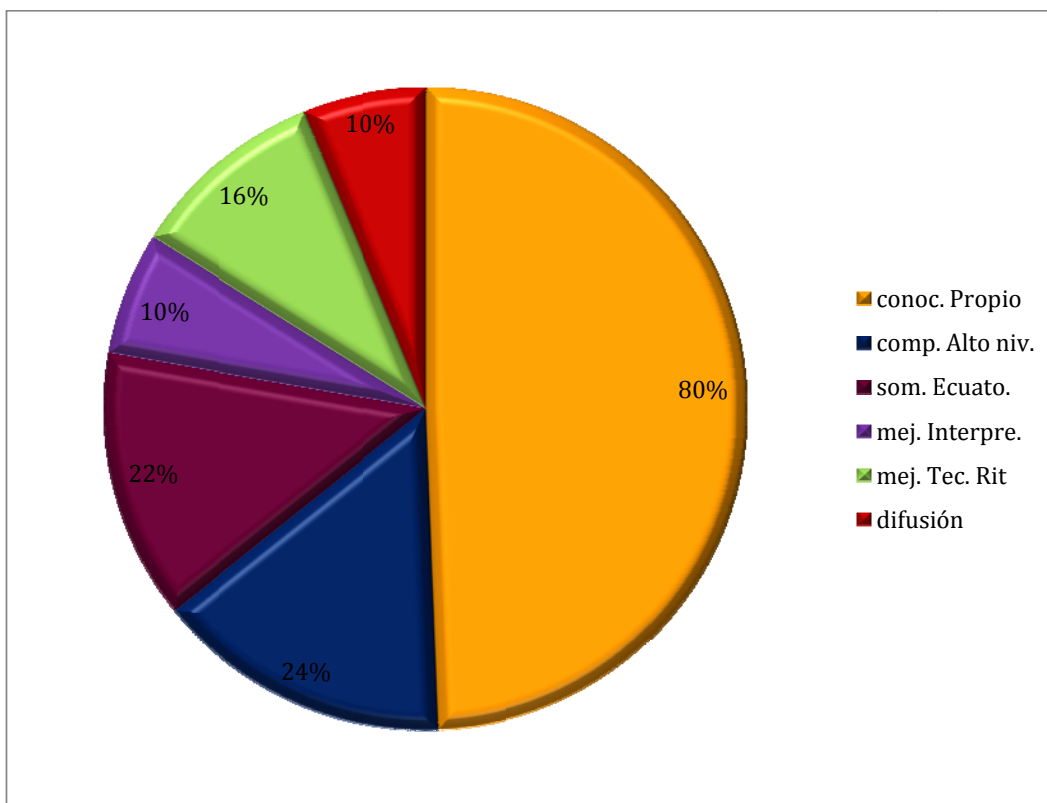
De acuerdo con los resultados el 49% de estudiantes considera importante para su formación la interpretación de obras de compositores ecuatorianos mientras que el 2% no. Se manifiesta que existe un interés mayoritario en el conocimiento de los compositores ecuatorianos y sus obras.



**Gráfico N. 15: Interpretación de obras de compositores ecuatorianos.**

**Pregunta 15:** Si su respuesta es afirmativa exprese los motivos que lo llevan a pensar de esta manera

En consideración con décimo quinta pregunta el 80% de encuestados manifiesta que se debe conocer lo propio; el 24% afirma que en el Ecuador hay compositores de alto Nivel; el 22% manifiesta que somos ecuatorianos; el 16% dice que mediante la ejecución de música ecuatoriana se mejoraría la técnica y el ritmo; un 10% afirma que ayudaría a mejorar la interpretación y por último otro 10% considera que sería importante para poder difundir la música ecuatoriana.



**Gráfico N.16: Importancia de interpretar música de compositores ecuatorianos**

## **2.2 Cuestionario de la entrevista realizada a maestros de piano**

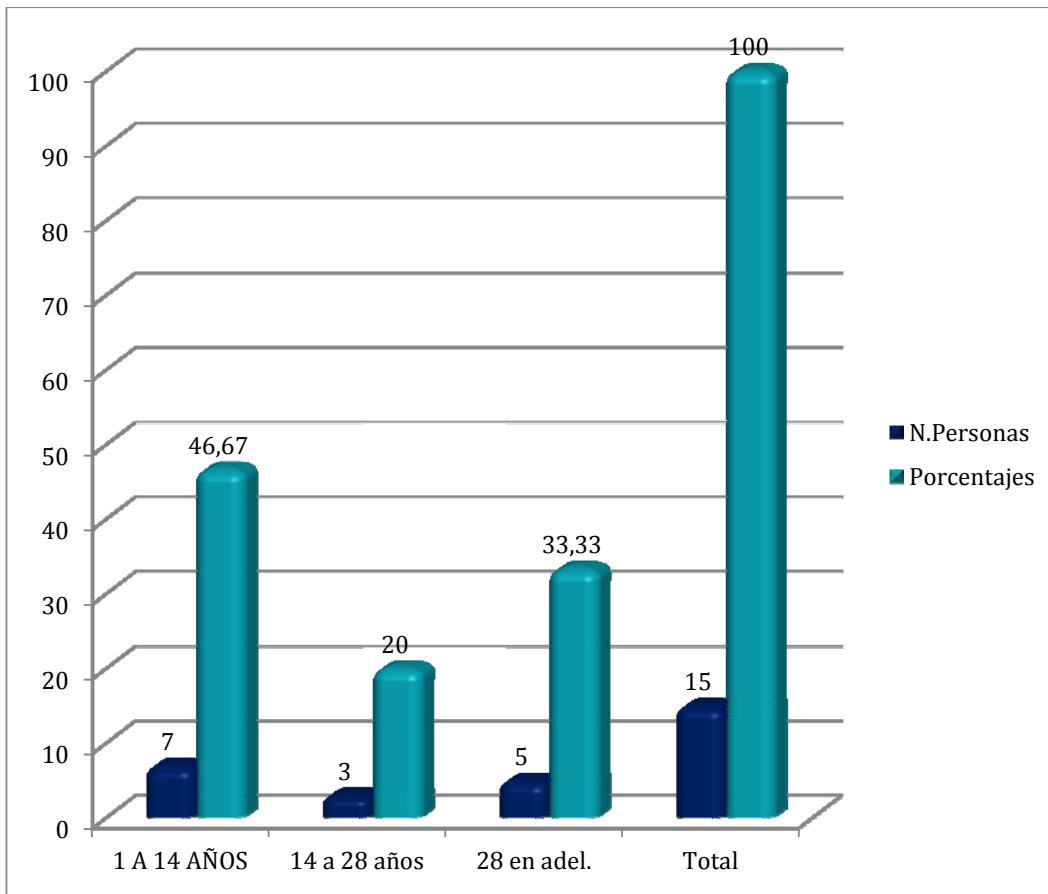
Con el fin de recabar más información que ayude a esclarecer el tema de la enseñanza del piano se procedió a elaborar un cuestionario dirigido a pianistas que se encuentran laborando como maestros del instrumento. Entre los entrevistados se encuentran: las jefes de área de los Conservatorios Nacional y Jaime Mola Ángela Rouchanian y Alice Fernández respectivamente; además la pianista Celia Zaldumbide, quien durante mucho tiempo ha sido como una mecenas de los tiempos modernos para todo aquel que quería adelantar en el aspecto técnico y musical del instrumento ; Ligia Mendoza, hija del compositor Constantino Mendoza, Andrés Torres, pianista y maestro graduado en la Unión Soviética y por ultimo maestros que están iniciando su labor educativa, maestros con mediana experiencia y maestros con una trayectoria de mucho tiempo.

Para la elaboración del cuestionario se tomaron en cuenta varios aspectos con el fin de determinar la manera como los maestros realizan el proceso de enseñanza entre ellos se encuentran el tiempo de experiencia de los maestros; el tipo de materiales que emplean. También se pidió su opinión acerca de la música ecuatoriana y su posible inclusión dentro del proceso y de los mismos programas de estudio. Fue importante recabar información sobre el pensamiento de los maestros en cuanto a la posible cercanía de la música nacional a los estudiantes como parte su entorno.

De la misma manera que en la tabulación de datos del cuestionario para estudiantes, en las preguntas de opción múltiple se hizo el cálculo por cada ítem individual y se muestran los porcentajes ya que cada persona tuvo la oportunidad de tener dos o tres repuestas de acuerdo al caso.

**Pregunta N 1: ¿Cuánto tiempo lleva dando clases de piano?**

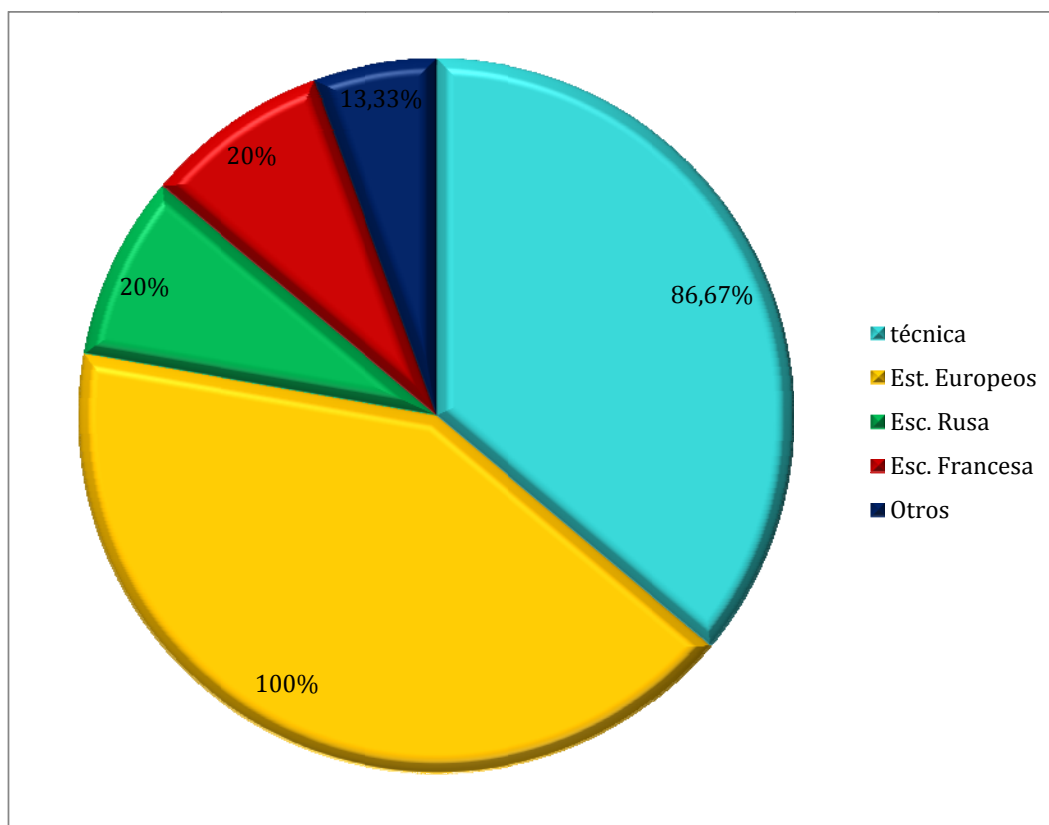
Para las entrevistas se contó con un 46,67% de maestros que tenían de 1 a 14 años de experiencia, un 20% de maestros con una experiencia de 14 a 28 años; y un 33,3% con una experiencia de 28 años en adelante. Entre estos se hallan jefes del área de Piano de los Conservatorios más importantes de Quito; maestros que además son grandes virtuosos; y maestros de mucho prestigio.



**Gráfico n. 17: Tiempo de docencia**

**Pregunta 2:** ¿Qué métodos ha utilizado para la enseñanza durante este tiempo y que resultados obtuvo?

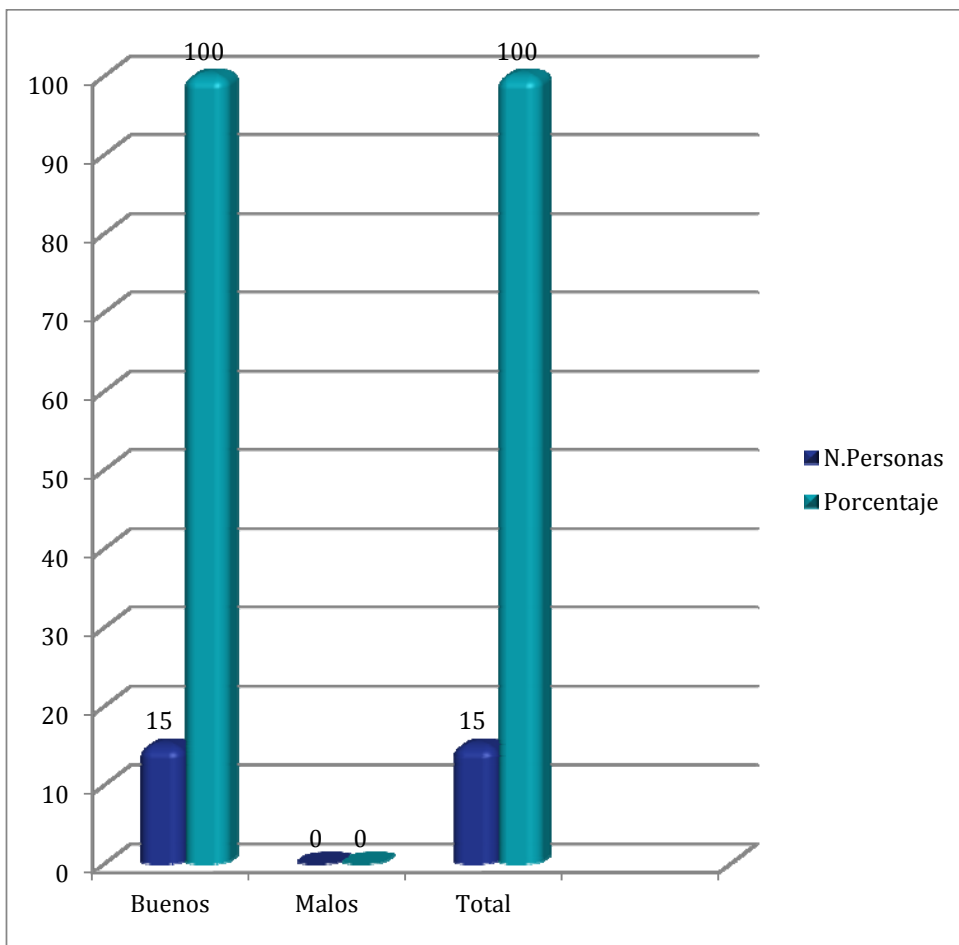
En consideración a los resultados obtenidos se puede decir que el 86,67% de los encuestados utiliza para la enseñanza ejercicios de técnica; el 100% utiliza estudios de técnica europeos; el 20% emplea la escuela rusa y la escuela francesa mientras que el 13,33% emplea otras escuelas.



**Gráfico N.18: Métodos utilizados para la enseñanza**

2b , Que resultados obtuvo?

Por los resultados obtenidos se puede observar que la totalidad de los maestros entrevistados afirman haber obtenido buenos resultados mediante el empleo de la técnica y estudios, la mayor parte europeos.

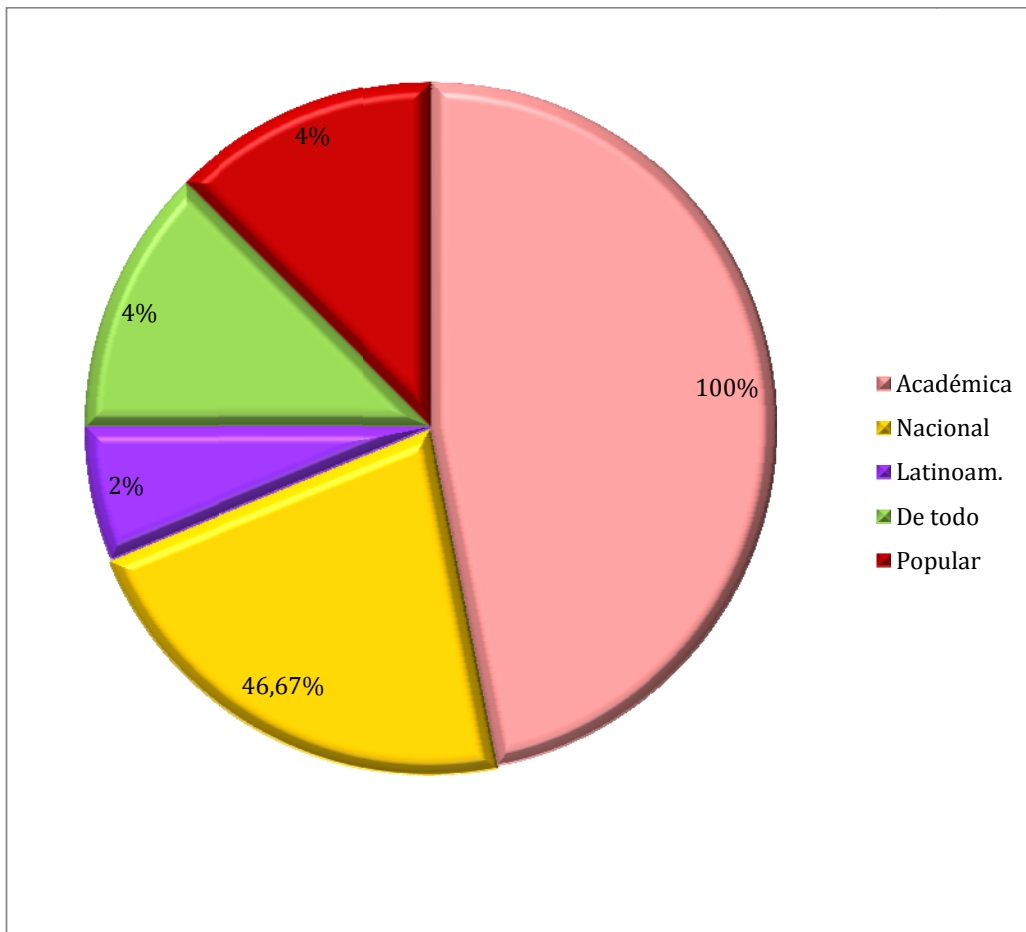


**Gráfico N.19: Resultados obtenidos**



**Pregunta 3:** ¿Dentro del repertorio que da a sus estudiantes, que tipo de música emplea?

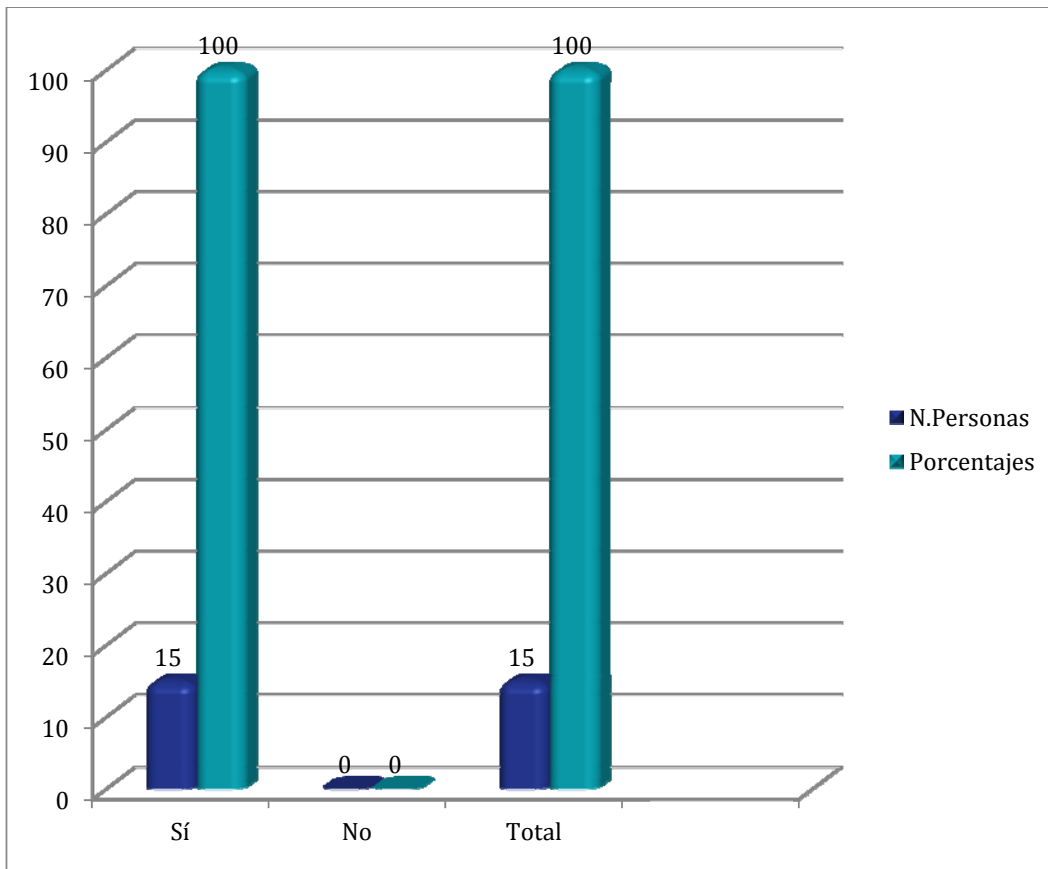
De acuerdo a los resultados el 100% de maestros utilizan para sus clases la música académica (Clásica); el 46,67% asegura que emplea música ecuatoriana; un 2% emplea música latinoamericana; el 4% dicen emplear de todo y música popular.



**Gráfico N.20: Música que se emplea para la enseñanza**

**Pregunta 4:** ¿Ha escuchado hablar de que el estudiante en general aprende a partir de lo que está más próximo a él? ¿Si lo ha hecho que piensa de esto?

Cómo respuesta a la pregunta N.4 la totalidad de los encuestados afirma que ha escuchado hablar de que los estudiantes aprenden de lo que está próximo a ellos.



**Gráfico N. 21: Se aprende de lo próximo**

#### 4b. ¿Qué piensa de esto?

Al responder a la segunda parte de la pregunta el 93,33% piensa que depende del contexto en el cual se encuentre el estudiante; también afirman en un 26,67% que la cercanía o proximidad de un determinado tipo de música depende de la música que escuchen los padres; el 33,33% piensa que depende de los gustos del estudiante; y otro 33,33% afirma que depende del método de enseñanza que se utilice.

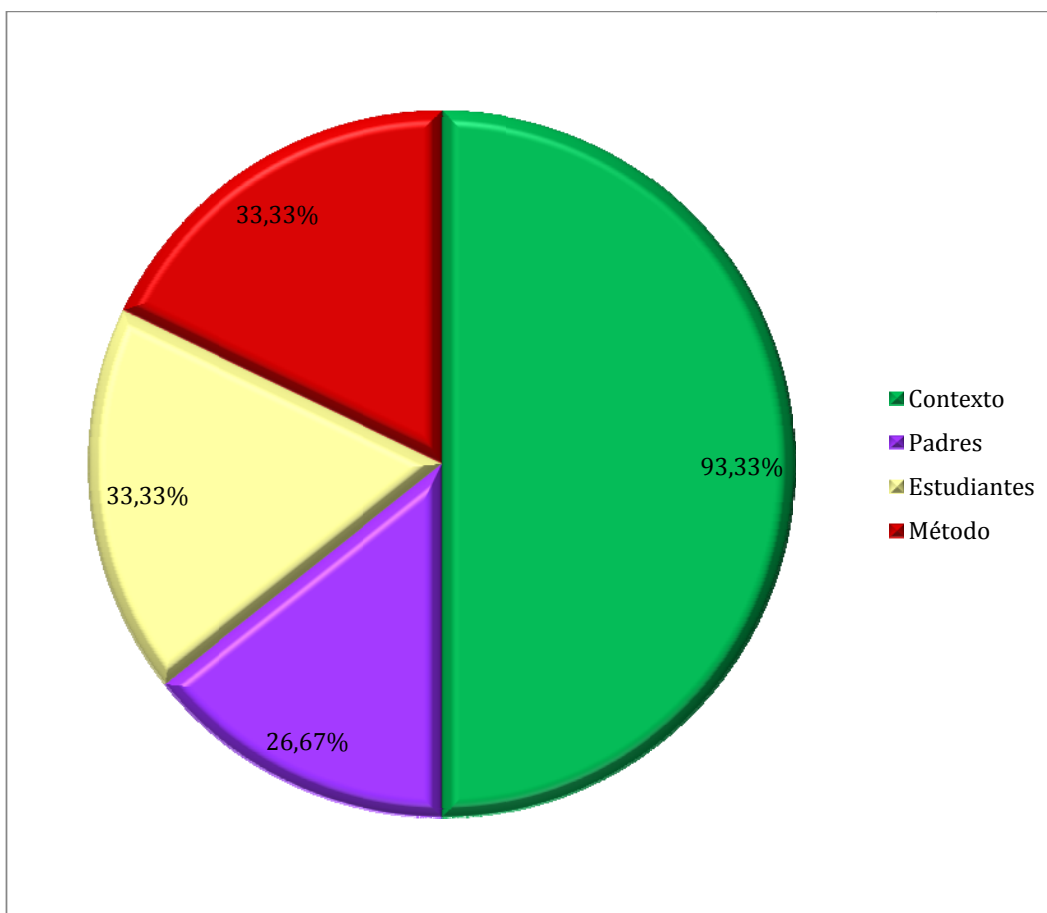
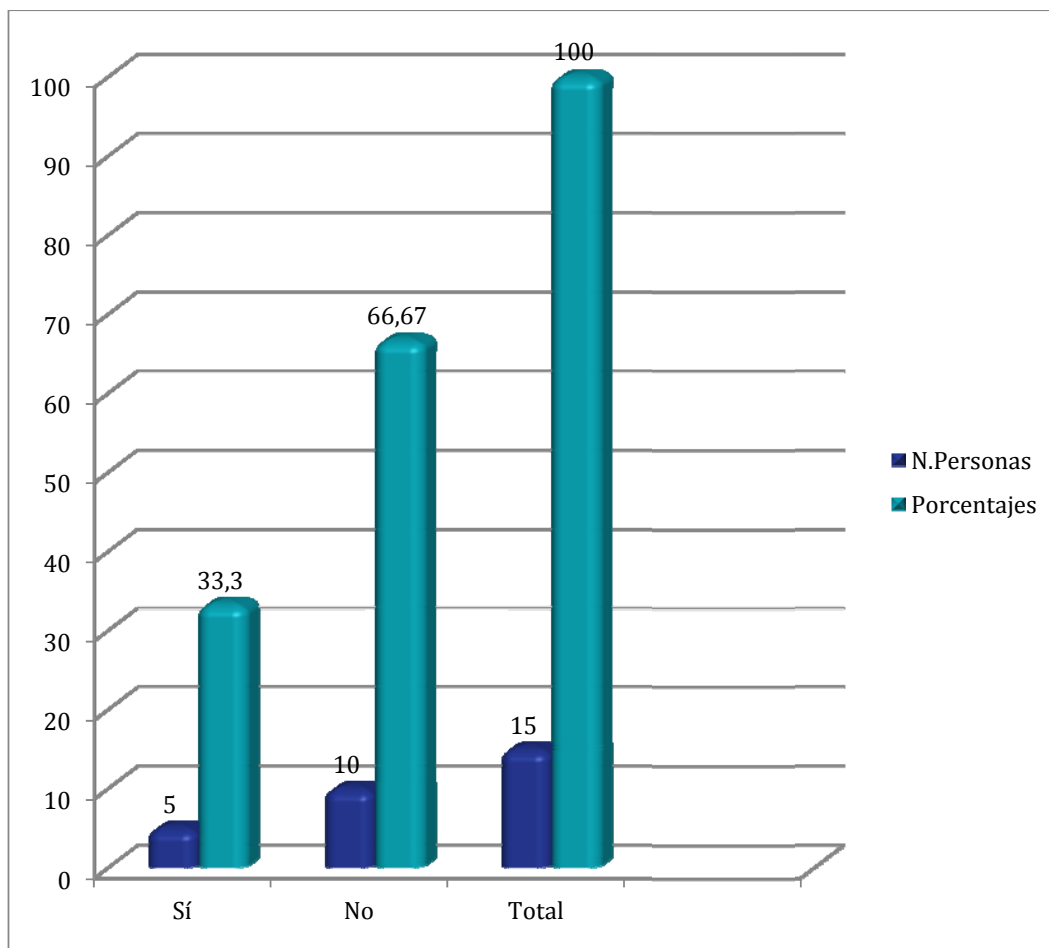


Gráfico N. 22: ¿De qué depende lo próximo?

**Pregunta 5** ¿Considera a la música folclórica nacional como cercana o próxima al entorno de los estudiantes?

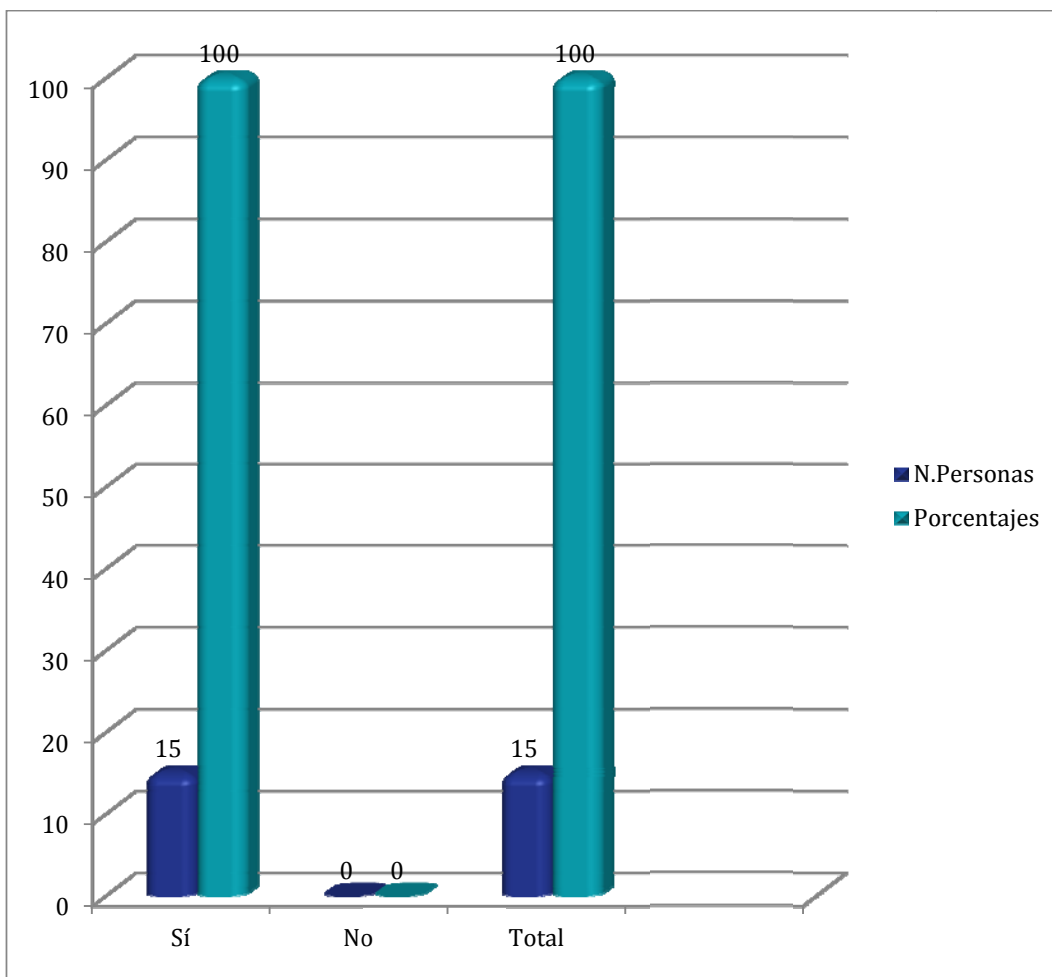
Con respecto a la pregunta N. 5 el 66,67% de maestros considera que la música folclórica nacional no está cercana o próxima al entorno de los estudiantes mientras que el 33.33% considera que ésta si está próxima a su entorno.



**Gráfico N. 23: Música folclórica próxima al entorno del estudiante.**

**Pregunta 6:** ¿Considera usted de importancia para la formación de los estudiantes de música el conocimiento del folclore del país?

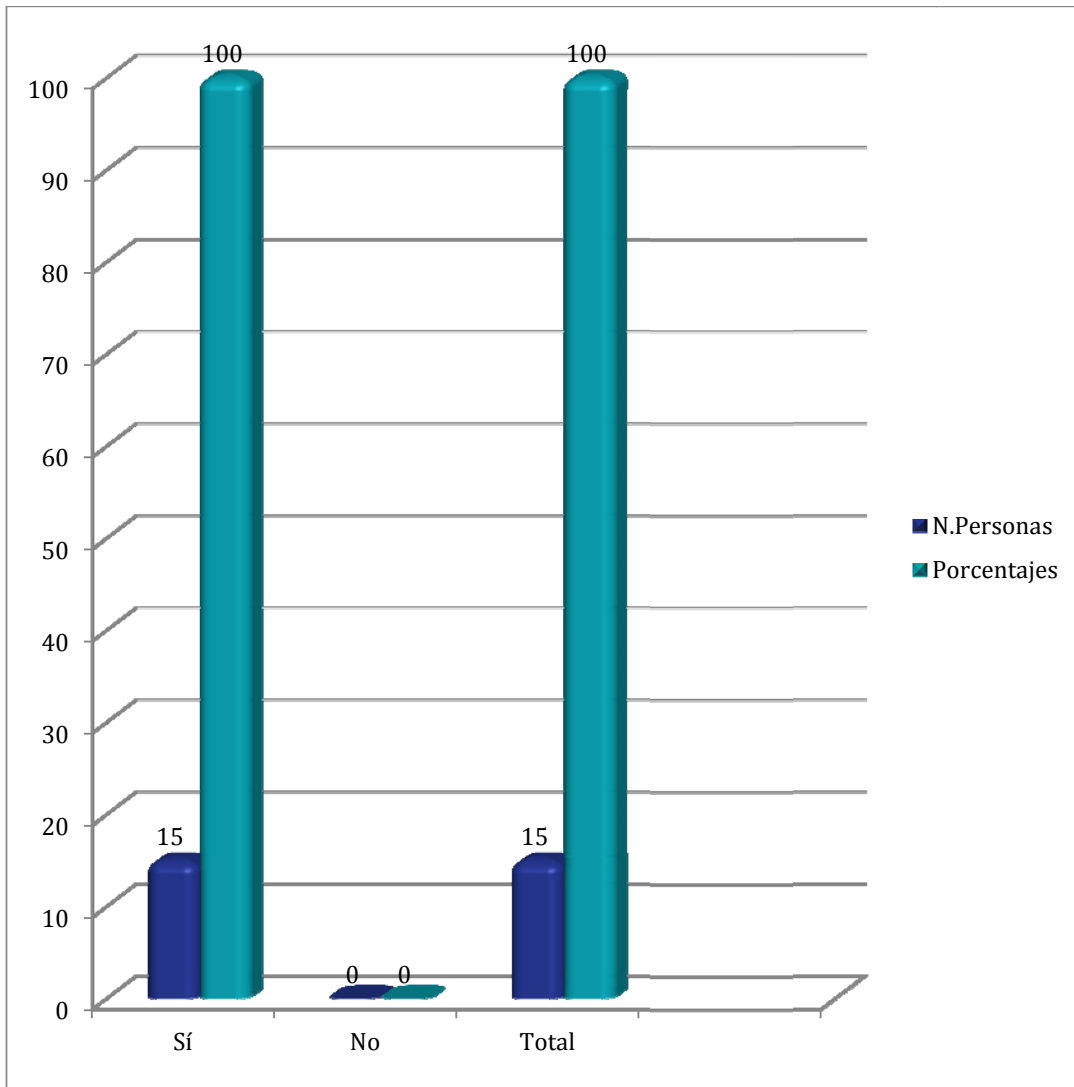
De acuerdo con resultados el 100% de los encuestados piensa que es importante para la formación de los estudiantes de música el conocimiento del folclore del país.



**Gráfico N.24: Importancia del conocimiento del folclore del país.**

**Pregunta 7:** ¿Ha utilizado obras ecuatorianas para la enseñanza?

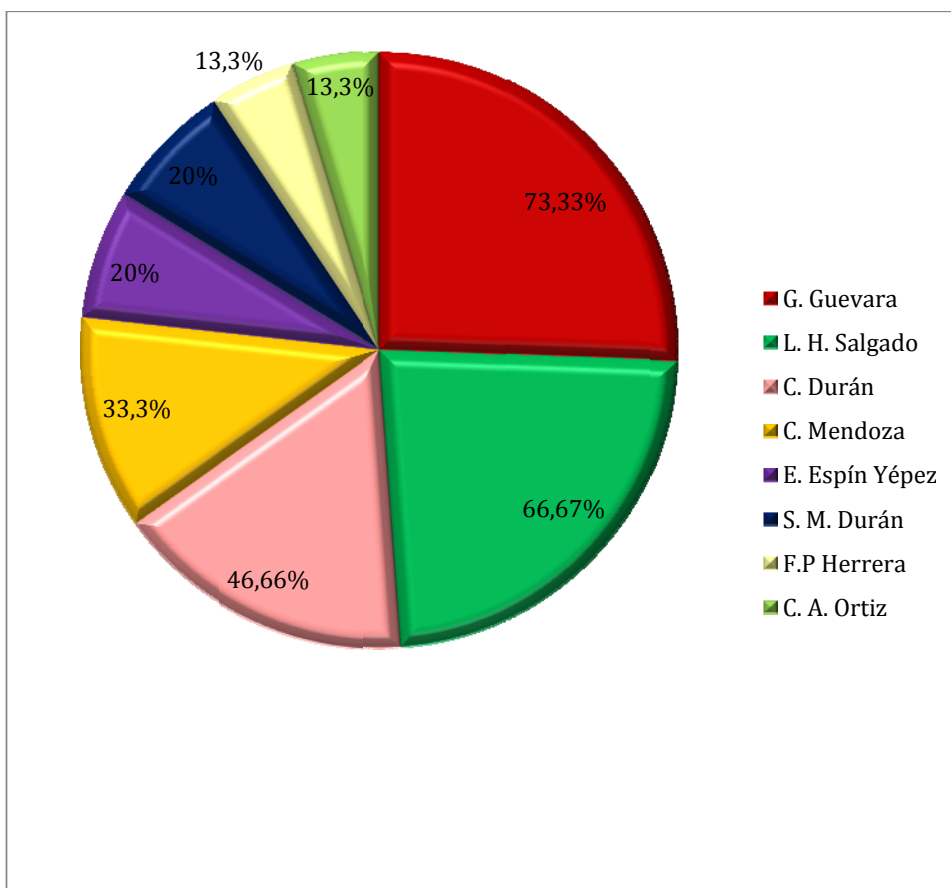
En pregunta 7 aplicada a los docentes se puede observar que el 100% afirma haber empleado obras ecuatorianas para la enseñanza.



**Gráfico N. 25:** Utilización de música ecuatoriana para la enseñanza

**Pregunta 8:** ¿Qué compositores ecuatorianos conoce?

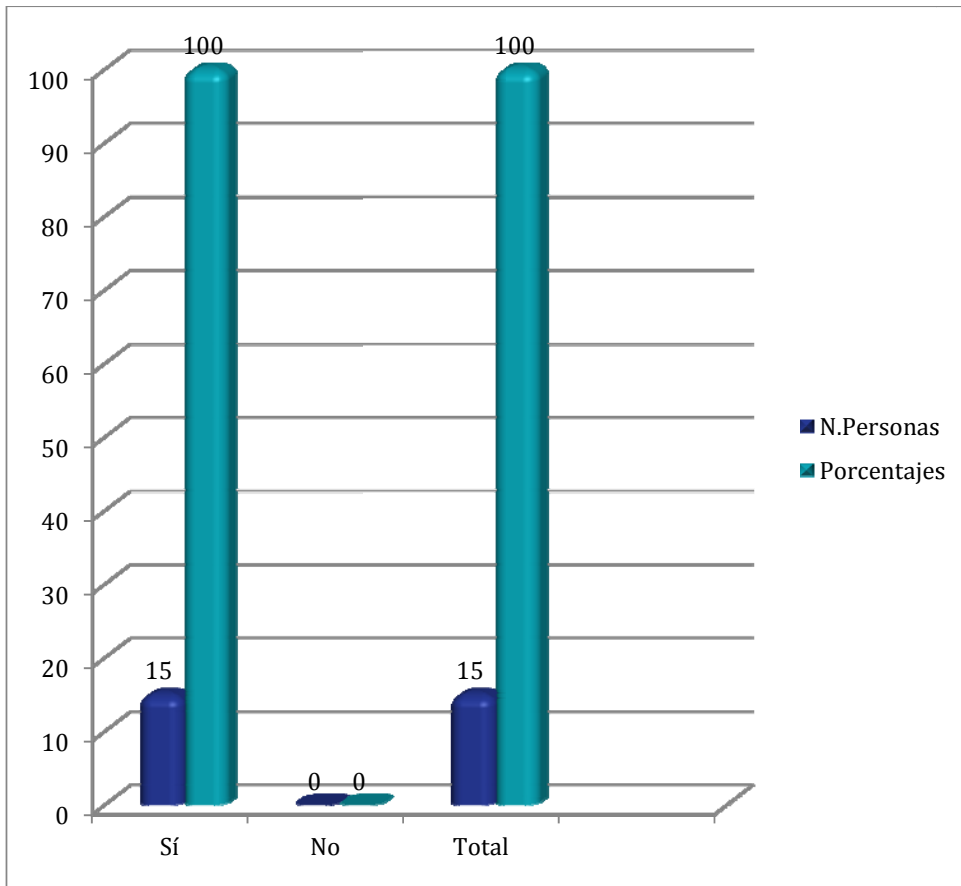
De acuerdo a los resultados obtenidos puede verse que el compositor más nombrado es Gerardo Guevara con un 73,33%,; le sigue Luis Humberto Salgado con un 66,67% ;en tercer lugar se encuentra Corsino Durán con un 46,66%; Constantino Mendoza con un 33,3%; Enrique Espín Yépez y Sixto María Durán con un 20% ; también están Francisco Paredes Herrera y Carlos Amable Ortiz con un 13,3% ; y finalmente se han nombrado a otros compositores que debido a la baja frecuencia no han sido incluidos en el análisis.



**Gráfico N. 26: Compositores conocidos**

**Pregunta 9:** ¿Cree usted necesario que se realice una organización del material de piano de las obras ecuatorianas con el fin de que sea mejor aprovechado?

De acuerdo a los resultados, la totalidad de los maestros está de acuerdo en que debe hacerse una organización del material de piano con el fin de aprovecharlo de mejor manera.

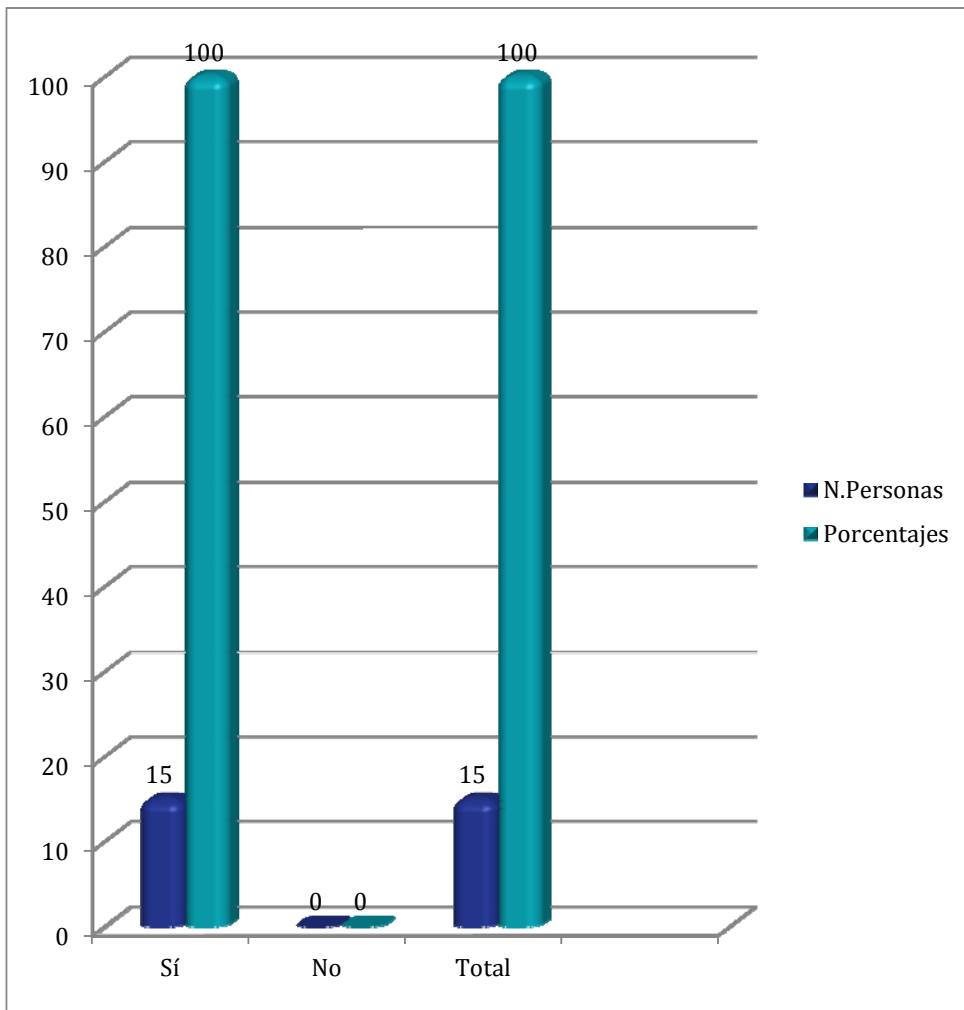


**Gráfico N. 27: Organización del material de piano**



**Pregunta 10:** ¿Si existiera algún método para piano o álbum graduado de piano basado en obras ecuatorianas lo emplearía? ¿Por qué?

Los resultados de la pregunta N.10 nos muestran que el 100% de los maestros estarían dispuestos a utilizar ya sea un método o un álbum graduado para piano basado en música ecuatoriana.



**Gráfico N. 28: Uso de un método ecuatoriano**

### 10B ¿Por qué?

Para contestar a la segunda parte de la pregunta un 13,33 % piensan que emplearían un método o álbum para piano porque el folclore es la base cultural de un pueblo además de que se necesita un método propio y de que muchas de las obras necesitan revisión en cuanto a su armonía y la manera en que se han escrito, además de que las obras necesitan ser difundidas. Un 20% dicen que algunas obras deberían facilitarse y ubicarse por niveles, para que sean interpretadas por los pequeños y, finalmente, un 60% piensan que se debe hacer puesto que hay que valorar y conocer lo nuestro.

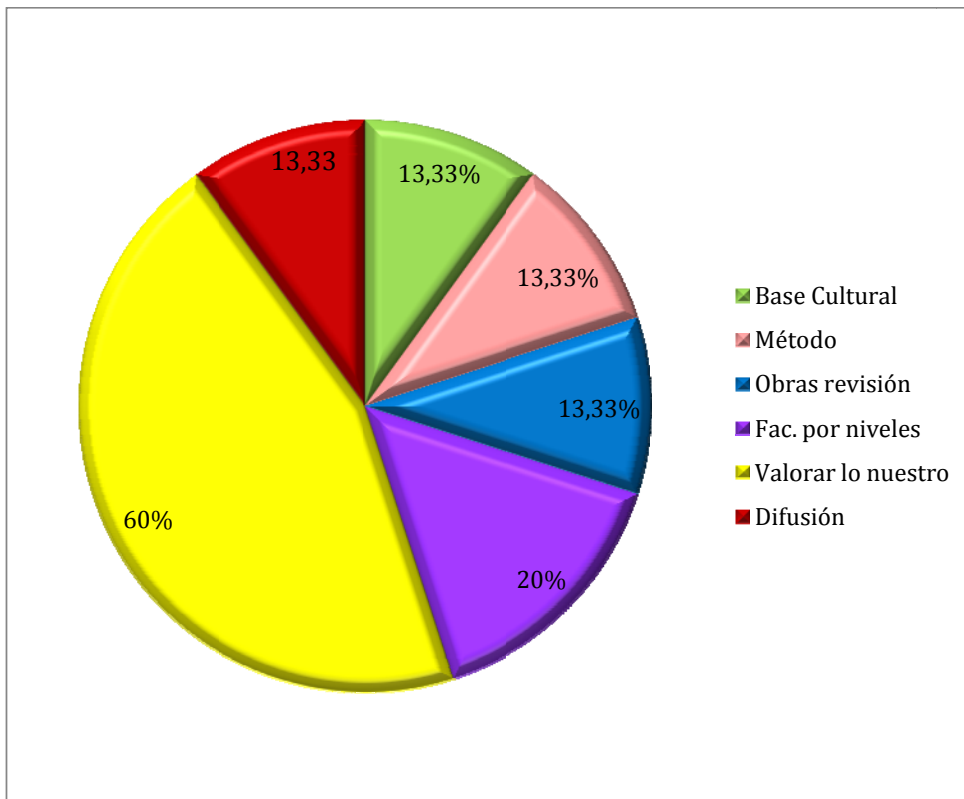
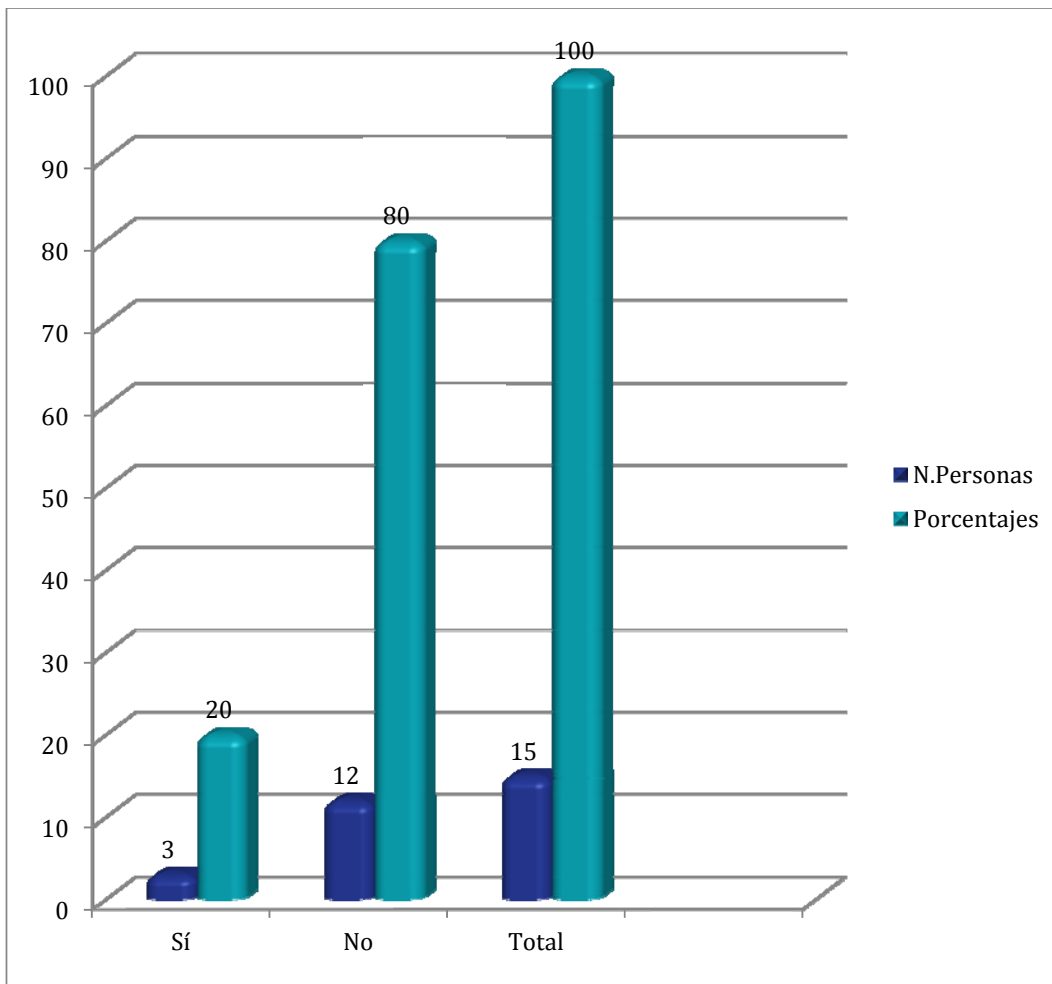


Gráfico N. 29: ¿Por qué hacer un método ecuatoriano?

**Pregunta 11:** ¿Cree que los estudiantes de piano de su institución conocen suficientemente sobre los ritmos y géneros de música ecuatoriana?

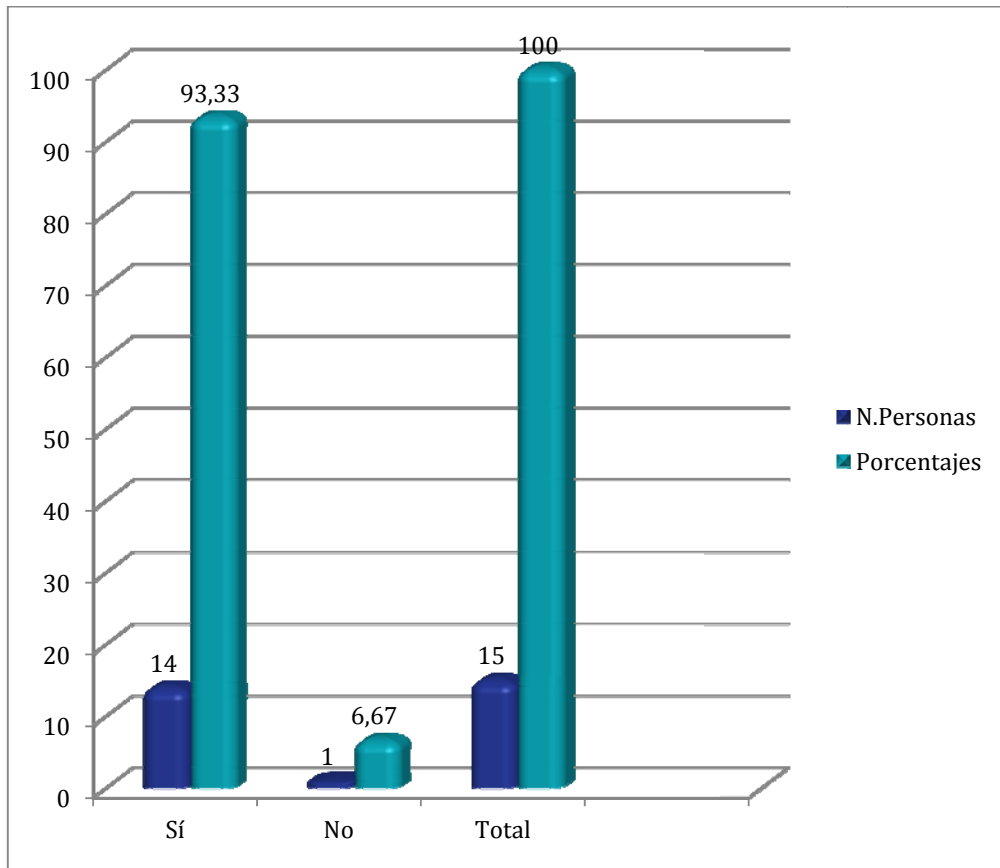
De acuerdo con resultados de la pregunta N. 11 solamente un 20% afirma que los estudiantes conocen suficientemente sobre los ritmos y géneros de música ecuatoriana, mientras que el 80% afirma que los estudiantes no los conocen.



**Gráfico N. 30: Estudiantes conocen ritmos y géneros de música ecuatoriana**

**Pregunta 12:** ¿Piensa usted que el incluir en el aprendizaje del piano un variado repertorio de música ecuatoriana desde el nivel inicial ayudaría a la formación de los pianistas ecuatorianos?

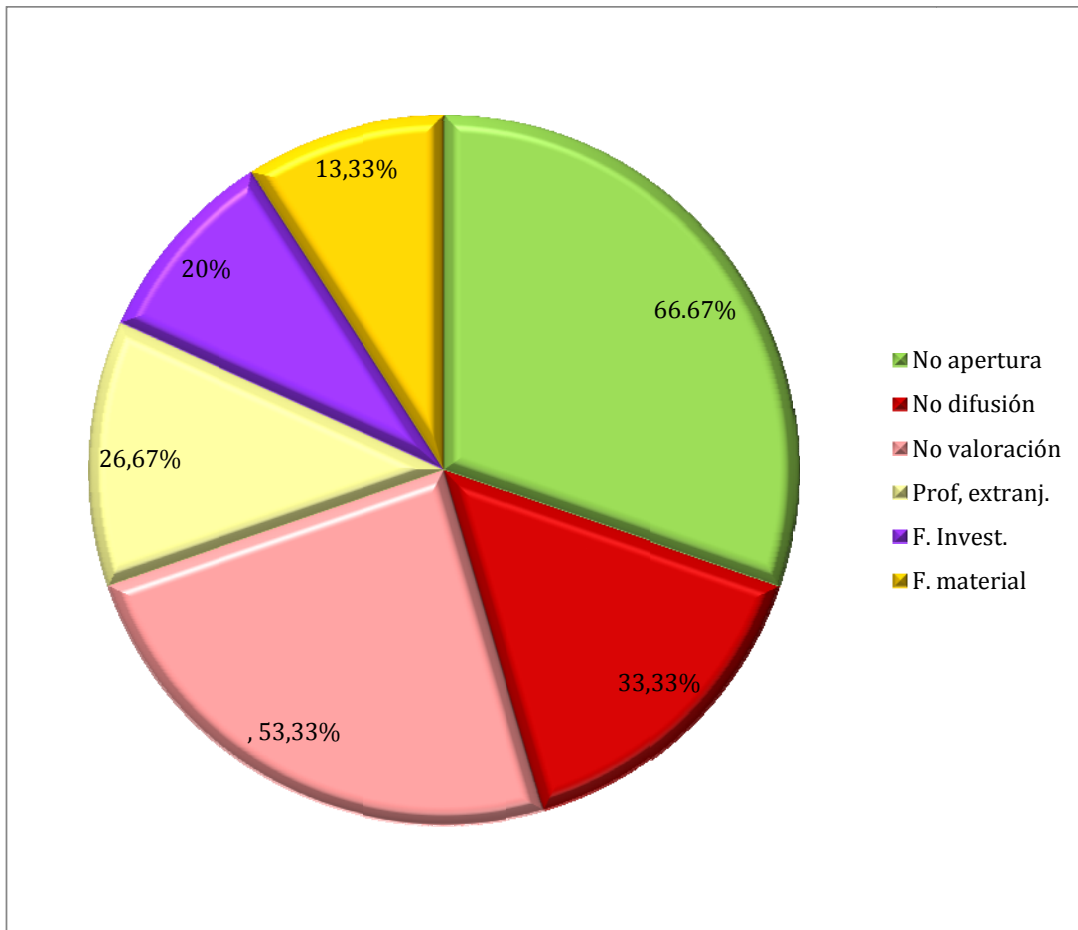
En consideración a esta pregunta el 93,3% cree que incluir repertorio de música ecuatoriana desde el nivel inicial si ayudaría a la formación de los pianistas mientras el 6,67 no está de acuerdo.



**Gráfico N. 31: Inclusión de repertorio ecuatoriano ayuda a estudiantes.**

**Pregunta N. 13:** ¿Por qué cree usted que no se utiliza mucho la música ecuatoriana en la enseñanza del instrumento?

Los resultados de la pregunta N. 13 nos dan a entender que 66,67% de maestros piensa que no se utiliza mucho la música ecuatoriana porque no existe la apertura suficiente para hacerlo; un 33,3% dice que no existe difusión de la música ecuatoriana; un 53,33% afirman que no se valora la música ecuatoriana; el 26,67% afirma que esto se debe a que los profesores extranjeros utilizan su propia música; un 20% dice que falta investigación y material ; y finalmente un 13,33% dice que muchas partituras están mal escritas por lo que es difícil usarlas para la enseñanza.



**Gráfico N.32:** ¿Por qué no se utiliza música ecuatoriana para la enseñanza?

## **3. INTERPRETACIÓN**

Luego de haber obtenido valiosa información, corresponde que la investigadora se soporte sobre la base teórica previamente adquirida y sobre la experiencia de ese acercamiento a la realidad, Y procese a través de esos elementos, la información que tiene en sus manos. La lectura de esos datos en ocasiones desconectados y su transformación en postulados que permitan la reflexión y búsqueda de soluciones, es la interesante tarea que se pretende llevar a cabo durante este momento

### **3.1. Ideas Generales**

En cuanto al tipo de obras y métodos que se utilizan para la enseñanza del piano los estudiantes han respondido que interpretan mayoritariamente obras del repertorio clásico-europeo, que son las que sus maestros trabajan más con ellos. Por su parte los maestros han corroborado en un 100% que utilizan estudios de técnica y obras del repertorio antes mencionado. Esto nos hace pensar que el programa de piano de los conservatorios está basado principalmente en la música académica occidental, aunque se encuentran casos aislados de maestros que emplean obras del repertorio nacional.

Algunos docentes han manifestado que en academias particulares donde dan clases han tenido la oportunidad de emplear música nacional, popular y latinoamericana para la enseñanza, pero que en los conservatorios es muy necesario cumplir con el programa estipulado por estas instituciones.

La pregunta No. 4 del cuestionario dirigido a los estudiantes hace justamente referencia al programa de estudios de piano y el 60% manifiesta que no consta la interpretación obligatoria de por lo menos una obra ecuatoriana en cada semestre. Muchos de ellos afirman que las obras nacionales son escuchadas principalmente en los grados y en los certámenes, porque forman parte de las obras que se pueden interpretar en estos eventos, pero en menor proporción que las obras del repertorio clásico-europeo. Dos son los motivos para que esto ocurra. Por un lado no existe el material suficiente y por el otro según los encuestados la mayor parte de los maestros extranjeros prefieren el repertorio clásico-europeo pues lo conocen mejor.

No se puede culpar a los maestros extranjeros de que no se interpreten las obras ecuatorianas ya que la falta de material provoca que se utilice lo que existe en las bibliotecas de las instituciones. Pero, cabe recalcar que en la pregunta N. 7 del cuestionario los maestros afirman en un 100% que utilizan música ecuatoriana para sus clases, cuando los estudiantes afirman todo lo contrario. Lo que se puede decir es que tal vez los maestros la emplean esporádicamente lo que pueden encontrar o lo que de alguna forma llegó a sus manos.

En el caso de la pregunta N. 6 del cuestionario a estudiantes que dice: ¿Cree Usted que se deben incluir obras ecuatorianas además de las que constan en el programa?, el 98% de los estudiantes responde afirmativamente, lo muestra un interés de los mismos en conocer música nacional, o al menos reconocen la importancia que tendría este hecho para ellos.

Al analizar la sexta pregunta del cuestionario dirigido a los maestros, el 66% de estos responde que la música folclórica nacional no está cercana al entorno de los estudiantes. Algunos afirman que el contexto juega un papel muy importante para

que se dé esta cercanía, otros afirman que los padres influyen también en el desarrollo de sus gustos musicales o que ellos mismos deciden sus gustos por lo que oyen en los medios de comunicación, por medio de los cuales son bombardeados por la música de actualidad como el rock, reggaeton, pop, electric house, tectónica etc. Además hay quienes afirman que la proximidad de los estudiantes a un determinado tipo de música estaría dada por el método que se utilice en la enseñanza. Para la investigadora, la proximidad de los estudiantes a un determinado tipo de música está dada por todos los factores mencionados. Pero, se debe tomar en cuenta que la difusión juega un papel importante para el conocimiento y que es de esta forma que la música comercial ha llegado a ellos.

En el caso particular de los conservatorios e institutos de música, la difusión juega un papel importante. Los estudiantes generalmente buscan interpretar lo que han escuchado por que les agrada. Por otro lado, los maestros al disponer de grabaciones, y partituras adecuadamente revisadas y escritas de manera legible, empezarían a tomar en cuenta el material ecuatoriano para sus clases. De esta manera se comenzaría a crear esta cercanía o proximidad que no en todos los casos existe.

Según los resultados de la octava pregunta del cuestionario dirigido a estudiantes, el 98% de los encuestados estaría interesado en conocer los ritmos y géneros ecuatorianos, además, la mayoría considera dicho conocimiento importante y beneficioso para su formación. Entre las razones que exponen se hallan: Somos ecuatorianos; deberíamos conocer primero lo nuestro; puesto que no se puede amar lo que no se conoce; nuestra música es hermosa; es nuestra cultura. Existe a manera de ver de la investigadora una fuerte intención de los estudiantes de poder acercarse a lo suyo y de identificarse con su cultura.

Los maestros afirman en la pregunta N. 11 en un 80%, que los estudiantes no conocen ni los ritmos más relevantes, ni los géneros de la música ecuatoriana,



algunos de aquellos afirman que tampoco los conocen a cabalidad. Esto se debe a que muchos maestros no tuvieron la oportunidad de estudiarlos de manera formal cuando realizaron sus estudios. Los que los aprendieron, lo hicieron por cuenta propia porque los escucharon o tuvieron que aprenderlos para algún trabajo informal donde se requería de su interpretación.

La enseñanza del piano ha girado en torno a un programa que fue planificado por maestros foráneos que introdujeron sus métodos y trajeron el repertorio que aprendieron en sus países de origen. Esta opinión es corroborada por la maestra Ángela Rouchanian, jefe del área de piano del Conservatorio Nacional de Música, que a pesar de ser extranjera afirma que la mayor parte de extranjeros utilizan los métodos de sus países de origen y que no se han preocupado de conocer la cultura del país que los ha acogido. La bondad de facilitar a la investigadora partituras para realizar el trabajo. Ella afirma que la base del conocimiento de la música está en el folclore de cada país y que al llegar al Ecuador tuvo el cuidado de conocer los compositores ecuatorianos e interpretarlos en repetidas ocasiones con distinguidos músicos como Edgar Palacios y Beatriz Parra. La maestra dice sentirse como una ecuatoriana más pero una buena ecuatoriana, por lo cual tiene el cuidado de dar a sus estudiantes obras del repertorio nacional. Aunque parezca increíble, ella tuvo

Un comentario en la entrevista hecha a Doña Alice Fernández Salvador, hija de la conocida pianista y compositora Doña Inés Jijón y directora del área de piano del Conservatorio Jaime Mola, nos habla de que era prohibido en el Conservatorio, en sus tiempos, interpretar otra cosa que no fuera música académica europea. Con estos antecedentes no resulta muy difícil darse cuenta de que si los estudiantes no consideran a la música ecuatoriana como próxima a su entorno, es porque no se ha investigado suficiente sobre ella, no se la ha difundido y peor no se ha trabajado de manera suficiente en la compilación de material de música para piano ecuatoriana con el fin de utilizarla para la enseñanza.

Los maestros están de acuerdo en que de haber un método o álbum graduado de piano, ellos lo utilizarían porque se les facilitaría el trabajo de andar buscando obras. Al igual que los estudiantes, los maestros afirman que el material es escaso. Los discentes dicen en su mayoría que en las bibliotecas de los establecimientos educativos musicales no se puede encontrar mucho. La mayoría de maestros asegura que no existe un material apropiado para los niveles iniciales y que debería pensarse en facilitar algún material para estos puesto que los ritmos ecuatorianos son muy difíciles para los niños.

de investigación de Ketty Wong y Pablo Guerrero. La obra de Constantino Mendoza es conocida, sin embargo las partituras de sus obras en su mayoría están todavía. Al examinar un poco el conocimiento que los docentes poseen sobre los compositores ecuatorianos, nos damos cuenta de que la mayor parte de ellos conoce principalmente a Gerardo Guevara en un 73,3%, Luis Humberto Salgado en un 66,6%, Corsino Durán en un 46,66%, Constantino Mendoza en un 33,33%. El resto de los compositores que constan en el gráfico de la pregunta N. 8 del cuestionario para maestros han sido nombrados con menos frecuencia. Esto significa que la mayor parte de maestros conoce a los compositores mencionados porque son aquellos de los que más ha habido difusión de obras. El hecho de que la mayor parte de entrevistados conoce al maestro Gerardo Guevara es muy significativo por cuanto, el maestro fue director del Conservatorio Nacional de Música, hecho importante para el conocimiento de su obra. El segundo y tercer lugar que lo ocupan Luis Humberto Salgado y Corsino Durán no se deben a una mera coincidencia, puesto que fueron redescubiertos por los trabajos escritos a mano como ocurre con las obras de muchos maestros ecuatorianos.

El 93,3% de docentes piensa que sería de mucha ayuda incluir en el aprendizaje del piano un variado repertorio de música ecuatoriana, pero también aseguran que si no se ha utilizado es por falta de apertura de las instituciones donde

laboran o por sus políticas de enseñanza que no han permitido incorporar la música nacional, lo que denota una gran falta de valoración del arte musical del Ecuador.

Finalmente, en consideración a la manera cómo se desearía que se elaborara el álbum, los estudiantes en su mayoría se han enfocado en que este debería estar clasificado por niveles, presentar consideraciones técnicas y datos bibliográficos de los autores, con el fin de conocer a los compositores de estas obras.

## **PARTE III**

### **PROPUESTA: ÁLBUM GRADUADO**

El mayor aporte que hace el presente trabajo de investigación, se halla dentro de esta tercera parte, en la que se llega a enlazar la base teórica y el acercamiento a la realidad investigada, y se obtiene como producto el que se considera como una herramienta valiosa de aprendizaje del piano. A continuación se presenta el proceso que se ha seguido a nivel metodológico y la estructura y temática de uno de los pocos materiales con los que podrán contar los estudiantes de piano, para aprender desde su cultura.

Para examinar el álbum en mención, Cfr. el t II que complementa a esta Tesis.

# 1. METODOLOGÍA

En cuanto a la metodología para la construcción del *Álbum de Apoyo para la enseñanza del piano basado en temas ecuatorianos*, se dirá primeramente que parte de la investigación realizada para el Marco Teórico, en el cual se hallan reseñadas la historia de la música del Ecuador, en sus diferentes épocas, géneros musicales y compositores más importantes. Además se hace un acercamiento a los métodos de piano que más se han utilizado con el fin de que se conozca lo que hasta hoy día se emplea para la enseñanza en el país y en especial en Quito.

En segundo lugar, habiendo observado la organización de los conservatorios, se llegó a la conclusión de que el álbum debía estar dirigido justamente a cada uno de los niveles de estudio que lo conforman, con el fin de poder ayudar al conocimiento tanto de obras como de compositores y géneros musicales desde el inicio de la carrera hasta el sexto nivel de bachillerato.

Se procedió entonces a recoger material, sin embargo se constató que faltaba para los niveles iniciales. De esta manera surgió la idea de comenzar con pequeños arreglos hechos por la investigadora para introducir a los niños al conocimiento de los principales ritmos en melodías pequeñas para los cinco dedos y acompañadas por el profesor.

Se arreglaron también melodías de los pueblos de la sierra y oriente ecuatorianos además de dos adaptaciones de pasillos en versión a cuatro manos. La recolección del material se la hizo en varios lugares como la Musicoteca y Biblioteca del Banco Central, el Conservatorio Nacional de Música, Partituras recopiladas a lo largo de los años de práctica profesional de la investigadora, familiares de compositores como Alice Fernández Salvador hija de la

compositora Inés Jijón, y donaciones nuevas de compositores de nuestra época y la colaboración de personas como la maestra Ángela Rouchanian que, a pesar de ser extranjera, posee gran cantidad de material.

Después de recolectar el material se procedió a ordenarlo y organizarlo, pensando sobre todo en abarcar una gran variedad de géneros de la música Ecuatoriana. Se utilizó el programa Final 2010 con el fin de realizar la transcripción del material, con el propósito de levantar algunas obras como de presentar una edición más clara de otras.

Como todo álbum que pretende presentar no solamente la literatura musical sino, colaborar didácticamente en la formación, se introdujeron indicaciones de diverso tipo de acuerdo con cada obra además de una digitación alternativa que el maestro puede cambiar de ser necesario tomando en cuenta las características físicas de los estudiantes. Por último se trabajó en la construcción de una estructura que fuera fácil de manejar para el docente y los estudiantes.

## 2. ESTRUCTURA

El *Álbum didáctico graduado de piano basado en temas de la música ecuatoriana* consta de una parte introductoria que contiene la presentación del trabajo, una guía didáctica, y una pequeña explicación de los géneros indígenas y mestizos del Ecuador que serán presentados en el texto. A continuación se lo ha dividido en tres partes: nivel inicial, nivel medio o bachillerato y el nivel tecnológico. En cada parte se ha ordenado las obras de manera graduada con el objeto de que las dificultades técnicas vayan apareciendo una a la vez.

A pesar de que los conocimientos y destrezas de los estudiantes deberían ser los mismos para cada nivel, podemos encontrar que esto no siempre es una regla. Los resultados con cada uno dependen mucho de sus condiciones físicas, las que nunca van a ser iguales para todas las personas. Por este motivo, la organización en orden de dificultad ayudará al maestro a poder asignar una obra a su estudiante según su criterio, pues el docente es quien conoce las habilidades de cada discente.

En la primera parte, dirigida al nivel inicial, se presenta una pequeña introducción cuyo propósito es indicar al estudiante la posición de su cuerpo y manos frente al instrumento. Se ha procedido a la composición de pequeños fragmentos, que pueden servir de apoyo a los alumnos principiantes, quienes comienzan a aproximarse al instrumento con ejercicios de los cinco dedos. Estas canciones ayudarán también al conocimiento de los ritmos de la música Ecuatoriana que por encontrarse muchas veces en compases compuestos son en un inicio, un tanto difíciles. Para ello las melodías llevan acompañamientos que tendrá que ejecutar el profesor.

De la misma manera se ha procedido a arreglar música de los pueblos primitivos de la Sierra y Oriente ecuatorianos, recogida por Segundo Luis Moreno y transcrita al sistema temperado, con el fin de que estas bellas melodías sean conocidas y más tarde puedan ser identificadas por los estudiantes.

Finalmente se han recogido canciones infantiles de Doña Inés Jijón y algunas obras de pequeña dificultad extraídas de las acuarelas para piano de Claudio Aizaga y la obra aleatoria Sol Mayor de Fernando Avendaño con el fin de realizar una aproximación a la música de este siglo. Se ha considerado conveniente esquematizar ciertos diseños rítmicos con el fin de ayudar a la comprensión del ritmo de las obras además de algunos ejercicios preparatorios.

En la segunda parte se han recogido obras que van de fáciles a obras de mediana dificultad en las cuales se van desarrollando ciertos aspectos de técnica muy frecuentes en las obras nacionales como técnica de dedos en general, trinos, octavas, acordes y los intervalos en terceras, cuartas y sextas que se repiten con mucha frecuencia. Se utilizan ejercicios preparatorios con el fin de facilitar el estudio de las obras. Se han incluido también algunas indicaciones de pedal.

La tercera parte comprende un par de Suites Ecuatorianas y obras en las que ya se necesita de una gran destreza que en el nivel tecnológico los estudiantes ya poseen. Se han considerado indicaciones de pedal, digitación, indicaciones sobre la forma de las obras para ayudar a la comprensión de las mismas. Se incluyen en esta parte obras de compositores contemporáneos con el fin de que los pianistas interpreten obras que contengan las tendencias de esta época.

Finalmente se presentan las biografías de los compositores de las obras escogidas con el fin de que los estudiantes conozcan algo sobre ellos y puedan ubicarse mejor en el tiempo al momento de la interpretación.



### 3. TEMÁTICAS

El *Álbum graduado de piano*, es un resumen de la evolución que ha tenido la música en el Ecuador, puesto que recoge todas las tendencias musicales, sin tratar de ser el único y lo último que se hará a favor del estudio del piano con respecto a la música ecuatoriana. Existe una gran variedad de material de todo tipo que ha sido imposible de abarcar en su totalidad, por lo que este es un inicio a la larga jornada investigativa que se espera se hará en lo posterior.

El proyecto abarca géneros ecuatorianos, tanto indígenas como mestizos. Se encuentran en el tanto los cantos ancestrales de las culturas aborígenes de la sierra y del oriente como también aquellos géneros mestizos como el pasillo, con sus curiosas combinaciones; el amor fino, la tonada etc. Se incluyen además géneros occidentales como la contradanza y la romanza.

Se brindan en el álbum una serie de consejos técnicos para resolver los problemas más importantes encontrados en las obras. Al mismo tiempo se introducen ciertos aspectos formales como también explicaciones sobre detalles históricos que esclarecen la comprensión de las mismas.

Por último se ha incluido las biografías de los compositores, aunque hay algunos de los que no se conocen datos por cuanto sus obras se han descubierto en cuadernillos escritos a mano donde solo consta su nombre.

# Conclusiones

- El Ecuador es un país multiétnico en el cual conviven varios grupos que a su momento aportaron con un sinnúmero de tradiciones, costumbres, creencias y música. El aspecto anteriormente nombrado hace que la riqueza cultural y musical sea incalculable, sin embargo varios factores han hecho que esta no sea debidamente explotada. La falta de valoración de los ecuatorianos sobre su cultura musical ha provocado que se descuide el patrimonio miles de obras musicales manuscritas que no fueron debidamente conservadas y codificadas.
- La investigación musical no ha tenido el suficiente apoyo, de manera que muy pocas personas se han empeñado en el trabajo de recuperar partituras, de levantarlas, o de transcribir obras grabadas. El material musical ecuatoriano debidamente transcrito en general es muy escaso de manera que resulta difícil de encontrarlo en las bibliotecas de los establecimientos musicales, es decir que no está al alcance de todos. Lo que se puede encontrar son muy escasas publicaciones, algunas hechas a mano con caligrafías que a veces no se comprenden y que pueden dar lugar a errores al momento de la interpretación.
- La difusión de la música ecuatoriana es pobre porque se da más importancia a la música que está de moda en la actualidad: el rock, el pop, el reggaeton, por lo tanto muchos jóvenes se encuentran más en contacto y se familiarizan con estos géneros que con lo nacional. A pesar de esto los estudiantes de música y en este caso de piano sienten curiosidad por conocer más acerca de su propia cultura como han manifestado en los cuestionarios aplicados.

- Se desconoce a muchos compositores de calidad que se desempeñaron en la creación de música académica y que perfectamente pueden estar al nivel de muchos compositores europeos. Son pocos los nombres de compositores ecuatorianos con los que los maestros y estudiantes están familiarizados salvo raras excepciones. Es notoria la falta de conocimiento al respecto debido a una formación en la cual solo era lícito el acercamiento a los grandes compositores de la música europea menospreciando a los propios, indignos de que alguien que se digiera estudiante o maestro de conservatorio pudiera interpretarlos. Son sorprendentes los testimonios de pianistas ecuatorianos que relatan que al ser sorprendidos interpretando algo nacional en el Conservatorio eran sancionados.

Gracias a actitudes como las anteriores es que el ciudadano ecuatoriano no ha valorado la cultura y música nacionales.

- Los programas de estudio del piano en los Conservatorios fueron hechos en un principio por maestros europeos que como es lógico, al tratar de ayudar al desarrollo de los futuros pianistas, propusieron sus métodos por ser los más conocidos para ellos, y también por querer lograr mejores resultados. Sin embargo dejaron a un lado lo más importante que es el llegar a los estudiantes por medio de lo más cercano y familiar que sin duda en esa época debieron haber sido las obras ecuatorianas. De esta manera se perdieron años en el aprendizaje, el cual hubiera podido ser abordado como ciertamente lo hicieron Zoltán Kodaly y Béla Bartók en Hungría, desde las hermosas canciones magiares y populares de su pueblo, para lograr un resultado musical sin precedentes en ese país hoy culto por excelencia.
- En los programas de estudio del instrumento en los conservatorios existe una lista de obras ecuatorianas que se deberían interpretar para cada nivel desde el bachillerato hasta el nivel tecnológico, puesto que para el nivel inicial no existe mayor cosa. A pesar de esto, y debido a la escasez de material, los

maestros prefieren utilizar para la enseñanza en su mayoría obras de los grandes compositores que son las que se interpretan en su mayoría en los certámenes y exámenes de las instituciones musicales según propio testimonio de los estudiantes. Es curioso sin embargo el hecho de que la mayor parte de maestros entrevistados afirman haber utilizado constantemente la música ecuatoriana en la enseñanza.

- Algunos maestros han manifestado la dificultad que representa la enseñanza de los ritmos y géneros de la música ecuatoriana desde tempranas edades, en cierta forma esto es una realidad que a manera de ver de la investigadora, se debe a la falta de una verdadera educación musical a nivel de las escuelas y colegios, que además de la casa deberían ser los primeros lugares en los que el niño tenga acceso a escuchar música ecuatoriana de calidad. Si los niños escuchan continuamente los ritmos del sanjuanito, el albazo, el yumbo, el pasillo, va a ser mucho más fácil la enseñanza puesto que se estaría trabajando de lo próximo, de la música del país.
- Se a hablado de que los estudiantes no conocen los ritmos y géneros de la música ecuatoriana de manera cabal. Esto se debe a que la educación musical en los lugares especializados como son los conservatorios, debe realizarse integrando a la cultura musical ecuatoriana dentro de los programas tanto de instrumento como de materias teóricas.
- No ha existido una capacitación dirigida para los maestros con el fin de que conozcan la historia musical, los compositores, sus obras, los géneros y ritmos ecuatorianos. Por este motivo podemos afirmar que el saber que cada uno de estos posee respecto a este tema es desigual, se ha debido a su propia curiosidad y la mayor parte de ellos han sido autodidactas.
- Los conservatorios no deben ser las únicas instituciones que se encarguen de la instrucción musical en el país. Las instituciones educativas son las

primeras llamadas a iniciar una alfabetización musical basada en el folclor y cultura musical ecuatorianas. Desde esas instituciones se deben avizorar los futuros talentos, sin embargo la educación musical del país adolece de serios males dentro de los que se halla el contrato de personas no calificadas. El estudio de la educación musical requiere de maestros preparados, conocedores de la cultura musical ecuatoriana y poseedores de gran número de estrategias que puedan ayudar a los estudiantes en su desarrollo musical y cerebral.

- Los estudiantes que entran a los conservatorios lo hacen sin conocimientos previos de la música ecuatoriana y de la música en general salvo raras excepciones de muchachos que en su casa ya han recibido ciertas nociones. La difusión de la música de moda viene causando que desde los hogares ya el niño empiece a reconocer como próximos los ritmos del pop, reggaeton, etc., porque los oye continuamente. Este hecho conjuntamente con la falta de una educación musical general de calidad ha provocado una sordera musical.

# Recomendaciones

- La riqueza étnica del Ecuador debe ser utilizada como una fortaleza para recaudar gran cantidad de material musical que puede ser perfectamente transcrito, editado con el fin de poder tener un soporte de buena calidad que ayude a los estudiantes en el proceso de aprendizaje del instrumento.
- Gran variedad de melodías de los pueblos aborígenes han sido transcritas al sistema temperado y sería de una gran ayuda el poder contar con arreglos de estas obras destinadas a la ejecución en el piano sobre todo para los niveles iniciales que carecen de material. Al mismo tiempo existe muchísima música e popular ecuatoriana que debería ser arreglado para ser utilizado sobre todo en el nivel medio, puesto que se cuenta con partituras manuscritas que muchas veces tienen una caligrafía musical muy deficiente así como acompañamientos cuya armonización es a veces incorrecta.

En cuanto a la música académica, el Banco Central del Ecuador posee mucho material que le ha sido donado por familiares o amigos de compositores que espera por ser levantado y gravado. En todo caso la presente investigación podrá incentivar en los amantes de la música para piano a seguir con la quijotesca labor de continuar con la elaboración de álbumes específicos para los diferentes niveles de ejecución.

- Se recomienda promover la investigación musical a todo nivel, para garantizar que las futuras generaciones puedan acceder a las obras ecuatorianas y conocer a cabalidad la vasta cultura musical que posee el Ecuador. Al mismo tiempo se debe procurar una difusión tanto de las obras musicales como de

los estudios musicales realizados por los más relevantes compositores, pedagogos y musicólogos que tiene el país.

- Los ritmos y géneros de la música indígena y mestiza del Ecuador se pueden estudiar paulatinamente dentro del programa del instrumento. En un principio como se lo ha hecho en el álbum de piano, es decir introduciendo auditivamente el ritmo o el género con obras a cuatro manos en las que el maestro ejecuta la parte del acompañamiento que lleva el ritmo, mientras el estudiante toca una melodía para los cinco dedos y de fácil ejecución . Luego pueden irse estudiando con adaptaciones de obras ecuatorianas conocidas que también se pueden hacer para finalmente adentrarse en el conocimiento de obras más complicadas. Esta es una forma de ir motivando el interés del estudiante por conocer de su cultura.
- Se recomienda también la realización de proyectos encaminados a la difusión de las obras ecuatorianas en certámenes, presentaciones y conciertos de manera que el estudiante se motive a estudiarlas.
- La promoción de charlas sobre la música de los pueblos prehispánicos del Ecuador, con el fin de que se conozcan los diferentes sistemas musicales que estos han utilizado para la realización de sus obras además de las melodías que han creado para varios fines propios de su cultura. Charlas también sobre los autores ecuatorianos, formas, estilos y sistemas musicales que han empleado en sus composiciones.

# BIBLIOGRAFÍA

- Alejandre, P. I. (1996). *Enseñanza del Piano*. Coruña: Tesis para Premio.
- Arets, I. (1997). *América Latina en su Música*. México: UNESCO.
- Barriga, M. M. La Enseñanza del Piano en Japón. Un Estudio de los Métodos de Enseñanza para Principiantes, en *Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas "El Artista"*. Pamplona, 2004
- Burrows, T. (2007). *Método Completo de piano*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A. Tercera Edición.
- Burgos, A. (2007). *Metodologías en la enseñanza de la Música*. Coruña: Tesis para Premio del Conservatorio superior de Música de la Coruña.
- Cachiguango, L.E. y Pontón, J. (2010). *Yaku-Mama. La Crianza del Agua*. Quito: El Taller Azul.
- Cárdenas, D.R. Rasgos de la identidad musical en América Latina y el Caribe tras la óptica de la contradanza", en revista *Identidades. N17*. Quito (1997).
- Carrión, O. (2009). *Lo mejor del siglo XX. Música Ecuatoriana*. Quito: Ediciones Duma.
- Cortot, A. (1928). *Principios racionales de la Técnica Pianística*. París: Editor Maurice Senart.
- Cortot., A. (1986). *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial S.A. Tercera Edición.
- Deschaussés, M. (1982). *El Pianista. Técnica y metafísica*. Valencia: Alfons et Magnanim.
- Departamento de Investigación, creación y difusión musical (DIC). *Análisis electro acústico de instrumentos musicales de tradición oral en el Ecuador en*



- Colección de cuadernos del CSNM .Fondo Editorial CSNM: Dic, Dpto. RR.PP-  
CSNM. Quito. 2006.
- Eliade, M.(1974). *Tratado de Historia de las Religiones. Tomo II*. Madrid:  
Ediciones Cristiandad.
- Godoy, A. M. (2005). *Breve Historia de la música del Ecuador*. Quito:  
Corporación Editora Nacional.
- Guerrero, P., Wong, K.(1994). *Corsino Durán Carrión: Un Trabajador del  
Pentagrama*. Quito: Dirección General de Educación y Cultura.
- Guerrero, P. (2001-2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito:  
Corporación Musicológica Ecuatoriana. CONMUSICA.
- Guevara, G. (2002). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Apligraf. Ministerio  
de Educación. Subsecretaría de Cultura.
- Kurzmann, L. R. (1977). *Enseñanza Elemental del piano*. Buenos Aires. Ricordi  
Americana.
- Larrain, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago. LOM Ediciones.
- Lara, C.A. (s.a.). *Tendencias del estudio del flokllore: América en la actualidad.  
Necesidades y Perspectivas*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Molina, E. (2006). *Análisis, Interpretación e Improvisación: Eufonía*. Didáctica de  
la Música. Barcelona: Graó.
- Moreno, L.S. (1972). *Historia de la Música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de  
la Cultura Ecuatoriana.
- Moreno, S.L. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio del distrito  
metropolitano de Quito. Departamento de desarrollo y Difusión Musical.
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*.  
Madrid: Editorial Alianza.
- Panero N. Y Aimeri A. (2005). *Música: De la Acción Tradicional a la Acción  
Innovadora*. Argentina: Ediciones Homo Sapiens.

- Parramón. (2006). *Atlas Básico de Música*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A.
- Pereira, E. "Los Estudios Folklóricos y el Folklore Musical en Chile" en *Revista Musical Chilena*. Año 1, N° 1. Santiago (1945).
- Randel, D. M. (2009). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Sadie S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Editor John Tyrrel. Oxford University.
- Salazar, E. (2008). *Entre mitos y fábulas*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Wong, C. K. (2003-2004). *Luis Humberto Salgado, Un Quijote de la Música*. Quito: Ediciones Banco Central del Ecuador.

### ***Fuentes Digitales***

- Álvarez R, N. (2006). *La Educación Profesional del Piano en México*. Internet: [www.conservatorianos.com.mx](http://www.conservatorianos.com.mx). Acceso: Junio 12, 2011.
- Andrade, R. (2010). *Sobre la educación Artística de los niños en la edad temprana y preescolar. Organización de Estados Americano. Centro de referencia Latinoamericano para la educación Preescolar*. Internet: [Http://www.oei.org.co/celep/andrade.htm](http://www.oei.org.co/celep/andrade.htm). Acceso: Junio, 10, 2011.
- Barceló, R. N. Lo Cubano en la Educación Musical del Siglo XX, en *IPLAC Publicación Latinoamericana y Caribeña de Educación. 3 Cuba.OEI*. Cuba, 2007. Internet: [www.oei.es/noticias/spip.php?article1601](http://www.oei.es/noticias/spip.php?article1601) Acceso: Julio 3,2011.
- Brea, F.J.M. (2007). *De lo Particular a lo Universal* en Folklore Musical 86 [www.filomusica.com/filo86/folklore.html](http://www.filomusica.com/filo86/folklore.html). Acceso: Diciembre 18, 2010.
- Compositores Rusos. "La escuela Rusa" Internet. [www.sanpetersburgo.com](http://www.sanpetersburgo.com). Acceso: Mayo, 15, 2010.

- Costa, V.L. (1997). Práctica Pedagógica y Música Tradicional en *Revista Transcultural de Música*. Internet: [www.sibertrans.com/trans/transiberia/costa,htm](http://www.sibertrans.com/trans/transiberia/costa,htm). Acceso: Agosto 22, 2011.
- Díaz, G. J. (1991). Recopilación del Folklore Musical en Castilla y Sur. en *Revista de Folklore*. Fundación Joaquín Díaz. Internet: [www.fundjdiaz.net](http://www.fundjdiaz.net) .Acceso: Diciembre 10, 2010.
- Donoso, K.E. (2006). "La Batalla del Folklore" Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX. Universidad de Santiago de Chile. Santiago. Internet. [www.archivochile.com/carril\\_c/cc2010](http://www.archivochile.com/carril_c/cc2010) .Acceso: Abril 20, 2010.
- Esquivel, N. (2009). Orff Schulwerk o Escuela Orff: Un acercamiento a la visión Holística de la educación y al lenguaje de la creatividad artística en *La Retreta año ii - no. 2 / abril - junio 2009*. Internet: [www.laretreta.net/0202/orff.pdf](http://www.laretreta.net/0202/orff.pdf) . Acceso: Marzo 15, 2010.
- Fernández, A. O. (1992). Notas de Música Popular. Interés de la Música Folclórica en *Revista de Folklore N. 143*. Fundación Joaquín Díaz. Internet: [www.fundjdiaz.net](http://www.fundjdiaz.net). Acceso: Diciembre 10, 2010.
- Gainza, H. Vi. (2004). La Educación Musical en el siglo XX en *Revista Musical Chilena* N- 201. Chile. Internet: [www.violetadegainza.com.ar/categoria/.../articulos/](http://www.violetadegainza.com.ar/categoria/.../articulos/). Acceso: Febrero, 15, 2010.
- Hudde, H. (2009). *La Historia de la Música Clásica Latinoamericana*. Internet: [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com). Acceso: Septiembre 23, 2010.
- Iturria, R. (2006) *Tratado de Folklore*. Internet: [www.estudioshistoricos.org/libros/raul-iturria.pdf](http://www.estudioshistoricos.org/libros/raul-iturria.pdf). Acceso: Enero 4, 2011.
- Mateos. M. D.(2000). Las Escuelas Pianísticas de Interpretación en *Revista de Música Culta: "Filomúsica" N. 8*. Internet: [www.filomúsica.com/filo8/danielin.html](http://www.filomúsica.com/filo8/danielin.html). Acceso Septiembre 8 del 2011.

- Monroy, M. (2005). Folklore, más que un término de origen anglo en *Revista de Cultura Tradicional N. 1*. Internet: [www.alfa-redi.org/ar-cultura-rct-articuloshtml?X= 1051](http://www.alfa-redi.org/ar-cultura-rct-articuloshtml?X=1051) .Acceso: Enero 14, 2011.
- Pisco, P.M.A.(2000). Presencia de la Música Tradicional en la producción Vanguardista en *Revista de Folklore*. Fundación Joaquín Díaz Internet: [www.funjdiaz.net](http://www.funjdiaz.net). Acceso: Diciembre 14, 2010.
- Rattalino, P. (1992). La gran escuela pianística. Milano. Ricordi.
- Ribotta, R. A. (2005). Método Orff en *Aula Musical.com* Internet: [www.luiscarlosmoreno.com/.../datos/.../orff.html](http://www.luiscarlosmoreno.com/.../datos/.../orff.html). Acceso Junio 14, 2010.
- Rúgeles, A. (2001). *La Relación entre la música Venezolana Contemporánea de Concierto y la Música Folclórica*. Guatemala: Foro de Compositores del Caribe. Internet: [www.colegiocompositores-la.org/biografia.asp?id=4](http://www.colegiocompositores-la.org/biografia.asp?id=4) . Acceso: Agosto 16, 2011.
- Templates, B. (2009). *Métodos para Piano, Técnica*. Internet: [www.elsonidodeltiempo.com.ar](http://www.elsonidodeltiempo.com.ar) . Acceso: Mayo 15, 2010.
- Varela, V. (2007). "Reflexiones sobre el nacionalismo musical en Latinoamérica en *"Musicaenclave Foro" Revista Venezolana de Música*. Internet: [www.amsterdamsur.nl/Victor%20Varela.html](http://www.amsterdamsur.nl/Victor%20Varela.html). Acceso: Diciembre 20, 2011.
- Vincent, G. (2010). *El Piano, Técnicas de la mano Izquierda*. Internet. [www.mailtoel piano@addase.com.ar](http://www.mailtoel piano@addase.com.ar). Acceso: Abril 10, 2010.
- Vigidal, J.L. (2011). *La Leyenda aurea*. Internet. [www.fátima.org.pe](http://www.fátima.org.pe). Acceso: Noviembre 27, 2011.
- Wong, K. (2004). *La Translocalidad de la música popular ecuatoriana construyendo una identidad nacional alternativa?* Internet: [www.hist.puc.cl/iaspm/rio/anáís 2004%20\(pdf\)KettywongCruz.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/anáís2004%20(pdf)KettywongCruz.pdf). Acceso: Septiembre 12,2011.

Ziegler, M.J. (2010). *Métodos de Enseñanza de Piano*. Internet:  
<http://pianoeducation.org.pepesp> Acceso: Mayo 2, 2011.

# **ANEXOS**

## **1. Instrumentos**

- **Cuestionario aplicado a estudiantes**
- **Guía de Entrevista aplicada a docentes**

## **2. Índice de Gráficos**

**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**Programa de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical**

**Cuestionario Sobre Material de Enseñanza para el  
Estudio del piano**

**Objetivo:** Ayudar a conocer el tipo de material que se utiliza para la formación de los pianistas en los principales Conservatorios de la ciudad de Quito.

**Instrucciones:**

Conteste las preguntas marcando las respuestas con una X (puede marcar más de una opción). Sus respuestas serán confidenciales. Muchas gracias por su colaboración

**Datos Informativos:**

Edad:

Nivel:

Institución Educativa Musical:

1) ¿Hace cuánto tiempo estudia el instrumento?

\_\_\_\_\_

2) ¿Durante este tiempo, qué tipo de obras ha ejecutado con mayor frecuencia?

- Obras del repertorio clásico europeo
- Obras latinoamericanas

- Obras ecuatorianas
- Otras

3) ¿Con qué tipo de obras trabajan sus maestros la mayor parte del tiempo?

- Obras del repertorio clásico europeo
- Obras latinoamericanas
- Obras ecuatorianas
- Otras

4) Dentro del programa de piano de cada semestre, ¿consta la interpretación obligatoria de por lo menos una obra de compositores ecuatorianos?

Sí

No

5) Si su respuesta es negativa, señale el porqué.

---

---

6) ¿Cree usted que se deberían incluir en el repertorio de carrera obras ecuatorianas, además de las obligatorias para cada nivel?

Sí

No



7) ¿Con qué frecuencia se interpretan obras ecuatorianas en los exámenes y presentaciones?

- Siempre
- Frecuentemente
- Rara vez
- Nunca

8) ¿Cree que para su formación, le beneficiaría conocer mejor los ritmos y géneros ecuatorianos?

- Sí  No

¿Por qué?

---

---

9) Según su criterio, ¿existe suficiente material de música ecuatoriana disponible para ser empleado para cada nivel de estudio desde la fase inicial?

Sí

No

10) Si su respuesta fue negativa, indique el porqué:

---

---

11) En la biblioteca de su establecimiento ¿Puede encontrar suficiente material de música ecuatoriana para piano?

Sí

No

12) ¿Estaría de acuerdo en que el material existente de música ecuatoriana se compile de manera que pueda ser usado por los maestros para la formación de los estudiantes?

Sí

No

13) ¿De qué manera le gustaría que se presente este material?

- Organizado por niveles
- Con material bibliográfico sobre autores y obras
- Con consideraciones técnicas sobre cada obra
- Con ilustraciones

14) ¿Considera importante para su formación la interpretación de obras de compositores ecuatorianos de las diferentes épocas?

Sí

No

15) Si su respuesta es afirmativa exprese los motivos que lo llevan a pensar de esta manera.

---

---

---

**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**Programa de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical**

**Guía de entrevista dirigida a profesores y pianistas sobre material de enseñanza para el estudio del piano.**

**Objetivo:** Descubrir la importancia del estudio del piano mediante el uso del folclore como de las obras nacionales.

**Cuestionario**

1. ¿Cuánto tiempo lleva dando clases de piano?
2. ¿Qué métodos ha utilizado para la enseñanza durante este tiempo y que resultados obtuvo?
3. ¿Dentro del repertorio que da a sus estudiantes, que tipo de música emplea?
4. ¿Ha escuchado hablar de que el estudiante en general aprende a partir de lo que está más próximo a él? ¿Si lo ha hecho que piensa de esto?
5. ¿Considera a la música folclórica nacional como cercana o próxima al entorno de los estudiantes?

6. ¿Si usted piensa que sí, considera usted de importancia para la formación de los estudiantes de música el conocimiento del folclore del país?
7. ¿Ha utilizado obras ecuatorianas para la enseñanza?
8. ¿Qué compositores ecuatorianos conoce?
9. ¿Cree usted necesario que se realice una organización del material de piano de las obras ecuatorianas con el fin de que sea mejor aprovechado?
10. ¿De existir algún método para piano o álbum graduado de piano basado en obras ecuatorianas lo emplearía? ¿Por qué?
11. ¿Cree que los estudiantes de piano de su institución conocen suficientemente sobre los ritmos y géneros de música ecuatoriana?
12. ¿Piensa usted que el incluir en el aprendizaje del piano un variado repertorio de música ecuatoriana desde el nivel inicial ayudaría a la formación de los pianistas ecuatorianos?
13. ¿Por qué cree usted que no se utiliza mucho la música ecuatoriana en la enseñanza del instrumento?



# ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico N. 1: Tiempo de estudio del Instrumento	94
Gráfico N. 2: Tipo de obras ejecutadas	95
Gráfico N. 3: Obras con que trabajan Maestros	96
Gráfico N. 4: Obras ecuatorianas en programa	98
Gráfico N. 5: ¿Por qué no constan obras en programa?	100
Gráfico N. 6: Inclusión de obras ecuatorianas en programa	101
Gráfico N. 7: Frecuencia interpretación obras Ecuatorianas	102
Gráfico N. 8: Formación, ritmos y géneros ecuatorianos	103
Gráfico N. 9: Importancia del conocimiento de ritmos y géneros	104
Gráfico N.10: Suficiente material de música ecuatoriana	105
Gráfico N. 11: ¿Por qué no hay suficiente material?	106
Gráfico N. 12: Material en la biblioteca	107
Gráfico N. 13: Compilación de material	108

Gráfico N. 14: Presentación del material	109
Gráfico N. 15 : Interpretación de obras de compositores Ecuatorianos	110
Gráfico N.16: Importancia de interpretar música de compositores ecuatorianos.	111
Gráfico n. 17: Tiempo de docencia	112
Gráfico N.18: Métodos utilizados para la enseñanza	113
Gráfico N.19: Resultados obtenidos	114
Gráfico N.20: Música que se emplea para la enseñanza	115
Gráfico N.21: Se aprende de lo próximo	116
Gráfico N.22: ¿De qué depende lo próximo?	117
Gráfico N. 23: Música folclórica próxima al entorno del Estudiante	118
Gráfico N.24: Importancia del conocimiento del folclore del país.	119
Gráfico N. 25: Utilización de música ecuatoriana para la enseñanza	120
Gráfico N.26: Compositores conocidos	121
Gráfico N.27: Organización del material de piano	122
	161



Gráfico N. 28: Uso de un método ecuatoriano	123
Gráfico N. 29: ¿Por qué hacer un método ecuatoriano?	124
Gráfico N. 30: Estudiantes conocen ritmos y géneros de Música ecuatoriana	125
Gráfico N.31: Inclusión de repertorio ecuatoriano ayuda a Estudiantes	126
Gráfico N.32: ¿Por qué no se utiliza música ecuatoriana para la enseñanza?	127

**UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA EN CONVENIO CON LA  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

**DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN**

Yo, Sandra Lucía Marín Vásconez, C.I:1707296321 autora del trabajo de graduación intitulado: **DISEÑO DE UN ÁLBUM GRADUADO DE PIANO PARA FORTALECER SU ENSEÑANZA, EMPLEANDO TEMAS DE MÚSICA ECUATORIANA**, previo a la obtención del grado académico de **MAGISTER EN PEDAGOGIA E INVESTIGACIÓN MUSICAL** en la Universidad de Cuenca en Convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen la Universidad de Cuenca y la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Universidad y a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de los sitios web de sus Bibliotecas el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de las Universidades.



Sandra Lucía Marín Vásconez

1707206321

Quito, 9 de Marzo de 2012