



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**“DISEÑO CURRICULAR PARA LA CÁTEDRA DE PIANO
COMPLEMENTARIO EN LOS CONSERVATORIOS DE MÚSICA DEL
ECUADOR, UNA PROPUESTA METODOLÓGICA.”**

**TESIS PREVIA PARA LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA E
INVESTIGACIÓN MUSICAL**

AUTOR: LCDO. JULIO DARÍO BUENO ESCOBAR

DIRECTOR: MGST. DAVID ENCALADA LEÓN

CUENCA - ECUADOR





RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo el organizar la cátedra de Piano Complementario para adecuarla a la finalidad de los músicos, a sus preferencias instrumentales y destrezas diversas. Se propone planificar un diseño que presente a la cátedra de Piano Complementario estructuradamente, procurando que el estudiante se apropie del piano como una herramienta adaptada a sus objetivos musicales para alcanzar las más diversas dimensiones. En el primer capítulo se presenta el panorama mundial de la cátedra de Piano Complementario, centrándose en los currículos y metodologías más aplicadas, exitosas e innovadoras. El segundo capítulo analizará el uso del piano como instrumento complementario en el ámbito ecuatoriano. Y en el tercer capítulo se planteará el Diseño Curricular para la cátedra de Piano Complementario.

Concluyéndose que la tarea de innovar en los currículos académicos para lograr una mayor eficacia del proceso de enseñanza y aprendizaje, requiere de un trabajo consciente y laborioso, que permitan realizar los planteamientos formales iniciales y llevar a la realidad cotidiana de los institutos, la aplicación práctica de los mismos.

Palabras clave: Piano Complementario, enseñanza musical, diseño curricular, docencia.



ABSTRACT

This research aims to organize the chair of the Piano Supplementary to suit the purpose of the musicians, their preferences and skills instrumental variety. We propose a design plan to submit to the Chair of Complementary Piano structurally, ensuring that the student takes ownership of the piano as a tool adapted to their musical goals to achieve the most diverse dimensions. In the first chapter presents the global picture of the chair of Piano Supplementary focusing on curricula and methodologies applied, successful and innovative. The second chapter will discuss the use of the piano as a complementary tool in the area of Ecuador. And in the third chapter will consider the Curriculum Design for Complementary Piano chair. Concluding that the task of innovating in academic curricula to achieve greater effectiveness of teaching and learning process, requires a conscious and laborious work, not only for initial formal approaches, but to lead the daily reality of the institutes, the practical application thereof.

Keywords: Complementary Piano, music teaching, curriculum design, teaching.



INDICE

Portada..... 1

Resumen 2

Abstract 3

Introducción..... 11

Capítulo 1 15

Panorama internacional de la cátedra de 15

Piano Complementario. 15

1. Realidad mundial de la cátedra de Piano Complementario..... 16

 1. 1 Problemas comunes 16

 1. 2. Métodos pedagógicos más populares entre los maestros de música 19

 1. 2. 1. El contexto de la educación musical en Occidente: entre el
 tradicionalismo y el vanguardismo 21

 1.3. Experiencias pedagógicas hispanoamericanas de la cátedra de Piano
 Complementario..... 26

 1. 3. 1. Metodologías y sílabos 27

 1. 3. 1. 1. El método IEM 28

Capítulo II..... 32

Panorama nacional de la cátedra de 32

Piano Complementario..... 32

 2.1. Realidad de la cátedra de Piano Complementario en el Ecuador 33

 2.1.1. Una cátedra adaptada a los requerimientos de educación en el país.. 37

 2.1.2 Caso “Universidad de Cuenca - Facultad de Artes - Escuela de Música”
 45

 2.1.4. “Caso Universidad Nacional de Loja – Carrera de Música” 50

Capítulo III..... 55

Diseño curricular para la cátedra de Piano Complementario impartida en los
Conservatorios del Ecuador 55

 3.1. Presentación y justificación 56

 3.2. Descripción de los contenidos..... 58

 3.2.1. Objetivos generales 60

 3.2.2. Metodología general 60



3.2.3. Instrumentos evaluativos 62

3.3 Diseño curricular 63

3.3.1 Piano Complementario I..... 63

3.3.1.1 Objetivo general..... 63

3.3.1.2 Objetivos específicos 63

3.3.1.3 Contenidos teórico-prácticos..... 64

3.3.1.4 Repertorio 64

3.3.1.5. Metodología 65

3.3.1.6 Evaluación 66

3.3.1.7 Acreditación 66

3.3.1.8 Destrezas con criterio de desempeño..... 67

3.3.2 Piano complementario II 67

3.3.2.1 Objetivo general..... 67

3.3.2.2 Objetivos específicos 68

3.3.2.3 Contenidos teórico-prácticos..... 68

3.3.2.5 Metodología 70

3.3.2.7 Acreditación 71

3.3.2.8 Destrezas con criterios de desempeño 71

3.3.3 Piano complementario III 71

3.3.3.1 Objetivo general..... 71

3.3.3.2 Objetivos específicos 72

3.3.3.3 Contenidos teórico-prácticos..... 72

3.3.3.4 Repertorio 73

3.3.3.5 Metodología 74

3.3.3.6 Evaluación 74

3.3.3.7 Acreditación 75

3.3.3.8 Destrezas con criterios de desempeño 75

3.3.4 Piano complementario IV 76

3.3.4.1 Objetivo General 76

3.3.4.2 Objetivos específicos 76

3.3.4.3 Contenidos teórico prácticos..... 76



3.3.4.4 Repertorio	77
3.3.4.5 Metodología	78
3.3.4.6 Evaluación	78
3.3.4.7 Acreditación	79
3.3.4.8 Destrezas con criterios del desempeño	79
3.3.5 Piano complementario V	80
3.3.5.1 Objetivo general.....	80
3.3.5.2 Objetos específicos.....	80
3.3.5.3 Contenidos teórico–prácticos.....	80
3.3.5.4 Repertorio	81
3.3.5.5 Metodología	82
3.3.5.7 Acreditación	83
3.3.5.8 Destrezas con criterios del desempeño	84
3.3.6 Piano complementario VI	84
3.3.6.1 Objetivo general.....	84
3.3.6.2 Objetivos específicos	85
3.3.6.3 Contenidos teórico–prácticos.....	85
3.3.6.4 Repertorio	86
3.3.6.5 Metodología	87
3.3.6.6 Evaluación	87
3.3.6.7 Acreditación	87
3.3.6.8 Destrezas con criterio de desempeño.....	88
3.3.7. Conclusiones	88
Conclusiones.....	89
Recomendaciones.....	94
Bibliografía	96
Anexos.....	100



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Julio Darío Bueno Escobar, autor de la tesis "Diseño curricular para la cátedra de Piano Complementario en los Conservatorios de Música del Ecuador, una propuesta metodológica", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 9 de septiembre del 2013

Julio Darío Bueno Escobar
0103946208

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Julio Darío Bueno Escobar, autor de la tesis "Diseño curricular para la cátedra de Piano Complementario en los Conservatorios de Música del Ecuador, una propuesta metodológica", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 9 de septiembre del 2013

Julio Darío Bueno Escobar
0103946208

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador

Lcdo. Julio Darío Bueno Escobar



Dedicatoria

Quiero dedicar este trabajo de investigación, primero, a mi familia, quienes estuvieron siempre acompañándome durante la elaboración de la misma y, en segundo lugar, a Dios, por ser la fuerza que impulsó cada uno de mis pasos durante esta aventura intelectual.

Darío



Agradecimiento

Agradezco a todas y cada una de las personas que contribuyeron para que este proyecto de investigación llegue a buen fin: docentes de la Facultad de Artes, quienes cimentaron las bases intelectuales y teóricas sobre las que se sostuvo la tesis; a amigos y compañeros de maestría, con quienes tuve la oportunidad de ir debatiendo y dando forma a las ideas que se presentan en este trabajo. Finalmente, deseo agradecer de manera especial a mi tutor, el Mgst. David Encalada, quien supo ser mi guía durante cada una de las fases de la presente investigación y contribuyó a la misma con su bagaje intelectual y humano,

Darío



INTRODUCCIÓN

El piano es uno de los instrumentos musicales universales, tanto para la música clásica como para la moderna y la contemporánea, por su capacidad de reproducir sonidos armónicos, por lo que es un instrumento ideal para quien desea introducirse a la carrera musical.

Desde su invención en 1709 (cuyo sistema de martillos independientes fue inventado en 1702, una especie de prototipo de piano, por Bartolomeo Cristofori en tiempos en que este y otros fabricantes elaboraban instrumentos gracias al impulso del príncipe mecenas Fernando de Medicis) (Ingram, 1978), su uso ha llegado a ser imprescindible para el proceso de composición, además de ser un instrumento tocado en importantes obras de los estilos más diversos.

Este increíble instrumento ha servido para hacer más fácil y práctico el proceso de composición y ha ayudado a desarrollar las habilidades musicales para su formación, tales como percepción, instrumentación o ejecución. El uso del piano como herramienta didáctica permite que en el proceso de enseñanza-aprendizaje, el estudiante pueda alcanzar una mayor diversificación en su concepción de los diferentes elementos que componen la música para poder acrecentar sus destrezas y conocimientos.

Entre los instrumentos complementarios que escoge un estudiante de música, casi siempre existe una cátedra de piano que les permite utilizarlo como instrumento pedagógico para incrementar sus habilidades y destrezas: la cátedra de Piano Complementario o Piano Funcional.

Pero, ¿qué se enseña en una cátedra de Piano Complementario?, ¿cómo ha sido aplicada en la enseñanza dentro de las escuelas y conservatorios en el Ecuador, Latinoamérica y a nivel mundial? En nuestro país, ¿existe un tipo de enseñanza establecido y actualizado del Piano Complementario?, ¿esta cátedra responde a un criterio común, a una pedagogía musical global?, ¿está la metodología de esta cátedra debidamente estructurada y planificada?, ¿están los



docentes debidamente actualizados con respecto a las metodologías que van apareciendo en torno a esta cátedra?

La respuesta no es sencilla. Todavía está abierto el debate sobre cuáles son las corrientes pedagógicas más apropiadas para el uso del piano como instrumento complementario, siendo innegables las múltiples posibilidades didácticas que otorga la cátedra de Piano Complementario a los estudiantes de música y a la música en sí misma, aquellas que tienen que ver con composición o ejecución.

En la mayor parte de las instituciones musicales de nuestro país se percibe la falta de recursos didácticos y criterios globales definidos de enseñanza profesional, los objetivos que tienen los educadores de música no dan resultados fructíferos, frustrando a los estudiantes en el transcurso de su aprendizaje, el mismo que se hace aburrido o difícil, obligando a subestimar esta estupenda herramienta metodológica.

Es pues la razón principal de esta tesis, organizar la cátedra de Piano Complementario para adecuarla a la finalidad de los músicos, a sus preferencias instrumentales y destrezas diversas. Se propone planificar un diseño que presente a la cátedra de Piano Complementario estructurada, procurando que el estudiante se apropie del piano como una herramienta adaptada a sus objetivos musicales para alcanzar las más diversas dimensiones. Un diseño que sirva de herramienta para todo el sistema educativo y que potencie el proceso enseñanza-aprendizaje de cualquier carrera que no contemple al piano como instrumento principal.

Para que este diseño tenga claras sus metas y objetivos, es necesario dejar la constancia mediante este trabajo investigativo empleando un proceso teórico y técnico sobre cuáles deben ser los lineamientos de un sistema curricular en el que es necesario anotar aspectos como: competencias, destrezas y destrezas con criterio de desempeño, incluidos en la Actualización Curricular.



Atenderemos los aciertos y limitaciones de los métodos tradicionales de enseñanza musical y de Piano Complementario.

En el primer capítulo se presentará el panorama mundial de la cátedra de Piano Complementario, centrándonos en los currículos y metodologías más aplicadas, exitosas e innovadoras. Entre ellas analizaremos, en primera instancia, las tradicionalistas. Luego examinaremos aquellas desarrolladas por pedagogos franceses, como la “metodología activa” y la “pedagogía del despertar”, en la que se encuentran grandes músicos y pedagogos como Francois Delalande (quien desarrolló los primeros conceptos de este método), Pierre Schaeffer, Guy Reibel, Michel Chion, Claire Renard y Pierre Henry, quienes dejaron un ingente material didáctico-musical; o la metodología IEM del español Emilio Molina con su audaz método de la Improvisación. De la misma manera, se estudiarán los problemas con que se enfrenta esta cátedra globalmente.

El segundo capítulo analizará el uso del piano como instrumento complementario en el ámbito ecuatoriano. Se verá cuáles son los procesos y metodologías aplicados en los conservatorios y carreras de música del país. Se analizará su realidad actual (crítica a la falta de planificación o falencias en la aplicación de políticas y normas, objetivos y proyecciones), así como las experiencias recogidas a lo largo de la historia. Se analizarán algunos sílabos tanto de conservatorios como de universidades, preocupándonos por la efectividad de su aplicación y aporte.

Y en el tercer capítulo se planteará el Diseño Curricular para la cátedra de Piano Complementario. Utilizaremos algunas de las corrientes y sílabos citados en el primero y segundo capítulos para la elaboración del diseño, procurando que se puedan recoger varias de las experiencias pretéritas en pos de un diseño más apropiado para la época actual.

Se trabajará en la construcción de una cátedra que de manera integral se articule a todos los ámbitos de la educación musical (en el caso del Ecuador, responsabilidad del Ministerio de Educación) y a la Planificación Nacional



Gubernamental (Senplades), pero por sobre todo, se procurará por todos los medios que esta cátedra sea adaptable a los diferentes objetivos de educación global, y que a través de ésta el estudiante pueda desarrollarse como compositor e instrumentista sinfónico, cameral, intérprete y docente incluyendo en su repertorio los diferentes ritmos nacionales y latinoamericanos.



CAPÍTULO 1

PANORAMA INTERNACIONAL DE LA CÁTEDRA DE

PIANO COMPLEMENTARIO.



1. Realidad mundial de la cátedra de Piano Complementario

1. 1 Problemas comunes

Como han manifestado algunos pedagogos musicales, todavía no se conoce ni se ha explorado la verdadera dimensión que tiene el piano como instrumento complementario, ni se está consciente del todo del evidente alcance que tiene tanto para fines pedagógicos como para composición, entre otros fines.

Los instrumentos de gran capacidad polifónica son, por su constitución los de teclado. Entre ellos, el piano aparece como el instrumento idóneo para realizar esta función complementaria por varias razones: la capacidad polifónica, la amplitud de registro, la riqueza dinámica, la sencillez del mecanismo frente a otros instrumentos de teclado, y por su relativa fácil disponibilidad.¹

Y dentro de la misma línea, se lee a continuación:

(...) es el medio ideal como ayuda para la educación de todo músico, cualquiera que sea su especialización instrumental. El piano nos permite acceder a una base musical sólida; y por tanto se impone su estudio como complementario para la formación musical.²

Acerca de los objetivos a los que debe apuntar un sistema curricular, la siguiente cita nos dice:

El piano es el instrumento adecuado para comprender la armonía y la composición, para acompañar melodías, como expresión global de las ideas musicales, etc. Por todo ello es el medio ideal a nuestro juicio para completar la formación de todo músico siempre que su estudio se

¹ (Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife, 2012)

² Molina, E. (abril de 1994). *Instituto de Educación Musical IEM*. Recuperado el 3 de Abril de 2013, de <http://iem2.es/wp-content/uploads/2011/02/PiComple1.pdf>



aborde no sólo desde el punto de vista técnico sino también y sobre todo desde parámetros musicales.³

De esta manera se percibe que esta cátedra padece de forma generalizada currículos y metodologías desactualizados, lo cual se repite en casi todas las instituciones que imparten educación musical: no se aplican metodologías específicas para una cátedra de Piano Complementario o Funcional.

Esto se debe en gran medida, a que existen a nivel mundial sistemas curriculares cuya aplicación, en muchos casos, ha dado resultados discretamente exitosos. Algunos métodos tradicionales no se adaptan a los criterios actuales de la educación alternativa, los cuales privilegian el empleo de procesos didácticos activos, lúdicos e innovadores, facilitando la fluidez del aprendizaje, la atención del niño y el desarrollo de sus destrezas.

En este sentido, la planificación de este "piano complementario" o "funcional":

... no puede ser confeccionada (...) como si se tratase de hacer perfectos pianistas, con una depurada técnica, a todos los estudiantes de música. (...) existe incluso una gran cantidad de estudiantes de piano a los que en realidad no les interesa el estudio del instrumento en sí mismo, pero que lo necesitan por una doble razón: primero, porque los planes de estudio de otras especialidades como Acompañamiento, Pedagogía, Dirección de Orquesta y Composición exigen un determinado número de cursos de piano; y segundo, porque piensan con buen criterio que el manejo de este instrumento les puede abrir un abanico de caminos profesionales.⁴

Se tratará a continuación de delimitar algunos de los problemas que se considera, no permiten que las clases sean lo suficientemente exitosas:

³ Molina, E. (2010). *Piano Complementario 1*. Madrid: Enclave Creativa.

⁴ Molina, E. (abril de 1994). *Instituto de Educación Musical IEM*. Recuperado el 3 de Abril de 2013, de <http://iem2.es/wp-content/uploads/2011/02/PiComple1.pdf>



- En la mayoría de los conservatorios y establecimientos en los que se enseña música (carreras como instrumentación, composición, docencia) no existe un sistema de educación bien articulado, con políticas claras que nazcan desde las entidades estatales que manejan la educación. Se ha notado en ocasiones que los conservatorios son manejados desde el estado (Ministerio de Educación o símil) con un sistema curricular ajeno al que realmente corresponde al de la enseñanza de música, donde no se toma en cuenta el enfoque especial que requiere imprescindiblemente la educación musical.
- La escasa o nula planificación por parte de los docentes.
- La falta de aplicación de metodologías que denoten objetivos claros y reales, de procesos técnicos que reflejen en la evaluación de los músicos sus avances y el desarrollo de sus destrezas.
- Si existe evaluación tanto al sector docente, curricular y administrativa, esta no trasciende los objetivos para la que fue configurada.
- Otro aspecto que afecta proceso de enseñanza-aprendizaje es la falta de un criterio común de enseñanza que estandarice varios aspectos tales como la terminología pedagógico-musical, además la carencia de un lenguaje musical concreto que se incline hacia una educación global.
- Que los currículos no están enteramente dedicados a la cátedra de Piano Complementario, ni realizados de manera organizada, técnica o debatida. Generalmente estos currículos son un acortamiento o resumen de la cátedra de Piano Principal.

Varios de estos problemas se pueden evidenciar en muchos de los conservatorios y escuelas de música alrededor del mundo. Problemas que están presentes con mayor fuerza en países donde los sistemas educativos no generan políticas claras para una educación musical, sin características propias y entes reguladores especializados.

Por eso, el reto de las nuevas y futuras generaciones de pedagogos musicales será que, a través de sistemas de educación musical activos,



eficientes, propositivos, prácticos, plurales y bien articulados, siempre concomitantes con las planificaciones nacionales gubernamentales, con los ministerios de educación, se logre generar técnicamente metodologías apropiadas y específicas que correspondan a este tipo de educación. Al respecto:

El instrumentista, de instrumento monódico, formado de acuerdo con los planes de estudio actuales se encuentra con graves dificultades de comprensión para las clases de Armonía y de Análisis y tiene lagunas importantes de formación musical para orientarse por el mundo de la Composición o la Dirección.⁵

1. 2. Métodos pedagógicos más populares entre los maestros de música

A lo largo de la historia, el piano ha sido uno de los instrumentos imprescindibles en conservatorios y escuelas de música. De la misma manera, la pedagogía musical se ha venido desarrollando conforme han pasado las generaciones de músicos, establecido como un instrumento indispensable para el músico. De esta manera, desde las corrientes tradicionalistas, en la que predomina la repetición y la lectura de partituras, hasta las actuales que han causado revuelo en la educación musical por sus propuestas innovadoras, existe una serie de métodos de enseñanza que han ido tomando cada vez más en cuenta al piano como un instrumento de un potencial didáctico único.

Como medio auxiliar de valiosa utilidad para adquirir una mayor comprensión armónica, la orientación pianística de la asignatura, haciendo uso de su calificativo, pretende potenciar aquellos aspectos que nos aporten un desarrollo progresivo en la formación esencial del músico y en la obtención de un grado de destreza que le permita desenvolverse con la mayor soltura en el teclado.⁶

⁵ Molina, E. (abril de 1994). *Instituto de Educación Musical IEM*. Recuperado el 3 de Abril de 2013, de <http://iem2.es/wp-content/uploads/2011/02/PiComple1.pdf>

⁶ RCPMA. (2010). *Readbag*. Recuperado el 14 de Mayo de 2013, de <http://www.readbag.com/conservatoriodealmeria-es-wp-content-uploads-2011-02-piano-complementario>



Pero, a pesar de existir una gran diversidad de métodos propuestos por grandes y reconocidos pedagogos, con ese debate mundial que traía consigo la ruptura y renovación constante comenzado hace ya más de cuarenta años por un grupo de franceses y que trajo consigo aquellas nuevas corrientes totalmente iconoclastas (algunas de las cuales se verán a continuación), con todas estas innovaciones “revolucionarias” que dejaron estas corrientes pedagógicas musicales, es lamentable reconocer que muchos de estos no han sido aplicados en varias instituciones de instrucción musical en el mundo.

Para que una institución sea considerada un centro de investigación internacional significativo debe tener una cantidad de doctorados terminados, publicaciones de sus investigadores ampliamente citadas y traducidas, y probablemente la habilidad para atraer fondos para investigación. Debería también haber evidencias de que la institución posee influencia entre los músicos y educadores profesionales. Es poco probable que cualquier influencia tome la forma de “soluciones rápidas”, aunque algo de eso parece que se ha buscado en los esfuerzos poco convincentes y algo desesperados por probar que la música tiene un efecto sobre el rendimiento escolar y la adaptación social.⁷

En ocasiones ciertos maestros tratan de aplicar metodologías propias (más por convicción de maestro) con las que tratan de dar su aporte, su marca propia, pero los diseños curriculares, sílabos, etc., al no ser sometidos a una debida evaluación o revisión técnica por el ente de educación correspondiente pierden su razón de ser además de su validez científica. De todas formas, el maestro en cualquiera de las cátedras de piano juega un papel importante en el desarrollo de las destrezas del músico.

En el área de educación musical y, (...) son varios los dilemas enfrentados durante el proceso de elaboración de un plan de estudios.

⁷ Gruhn, W. (2004). Relevamiento de la educación musical en el Reino Unido. *Psychology of Music (en español)*, 7.



El primero recae sobre la definición de perfil profesional. Relacionada a esta cuestión pueden citarse las investigaciones acerca de la identidad de los estudiantes, una vez que el dilema entre ser músico o ser profesor de música, sea de instrumento o de educación musical en las escuelas de enseñanza básica, es sobresaliente (...). Olsson (1997) clasifica esos estudios como una de las áreas de investigación dentro de la psicología social de la música, considerando los procesos de enseñanza y aprendizaje, la interacción entre el profesorado y el alumnado, el contexto institucional y cultural.⁸

A continuación se tratará de desentrañar lo esencial de estos métodos, de manera que nos sirvan para adaptarlos a la forma del Diseño Curricular más adelante. Averiguaremos cuáles son los más populares, cuáles han dado mayor resultado desde el punto de vista del maestro y del alumno, y presentaremos algunas ideas innovadoras para la cátedra de Piano Complementario que también servirán para el Diseño, métodos y propuestas planteadas por varios maestros de música.

1. 2. 1. El contexto de la educación musical en Occidente: entre el tradicionalismo y el vanguardismo

Según lo que se recoge de lo anteriormente expuesto, aún no se ha logrado aplicar de manera eficaz metodologías y criterios de planificación y evaluación que luzcan apropiados para esta cátedra. Y peor aún, son pocos los sistemas curriculares articulados o bien elaborados, lo cual evidentemente dificulta el papel del maestro y la preparación del estudiante. De hecho, creemos necesario que queden claros los conceptos de método y metodología. Al respecto, se cita lo siguiente:

La denominación de métodos nos lleva entonces a la necesidad de precisar el significado de la palabra misma y del término que engloba

⁸ Mateiro, T. (2010). Músicos, pedagogos y arte-educadores con especialidad en Educación Musical: Un análisis sobre formación docente en países Suramericanos. *Profesorado*, 19.



más de uno de ellos, es decir metodología. La primera – método – tiene en el ámbito de la historia de la enseñanza musical connotaciones precisas que se relacionan sobre todo con la enseñanza instrumental y del solfeo, incluso desde tiempos antiguos, que nos llevan a entender el método como un manual, es decir un texto monográfico que tiene como meta facilitar el aprendizaje de una determinada materia, en este caso en el ámbito musical, mediante ejercicios ordenados según lo que el autor considera una dificultad creciente. El método en este sentido se podría describir como un texto que, según las épocas, contiene solamente ejercicios, o bien reflexiones que los acompañan, llegando así el último de textos a presentar más bien un concepto de la enseñanza-aprendizaje de la materia expuesta en el texto.⁹

Entonces, concluye la autora sobre esta diferenciación:

En síntesis podemos sostener que en el ámbito musical contamos con dos acepciones del término método, ambas en forma de texto para la enseñanza-aprendizaje de la música: el método que presenta lo que hemos descrito como un concepto, y el que consiste de una serie de ejercicios ordenados a partir del criterio de que el aprendizaje se debe realizar desde lo simple hacia lo complejo. Este modo de proceder, desde lo simple hacia lo complejo es característico – incluso en la actualidad –, de gran parte de la didáctica musical, a pesar de que los principiantes a menudo son capaces de utilizar la voz y los instrumentos de modo complejo. Podríamos describir la aproximación que procede desde lo simple hacia lo complejo, tomando como

⁹ Jonquera, M. C. (Noviembre de 2004). *Red Temática de Música*. Recuperado el 6 de Junio de 2013, de Revista Electrónica de LEEME:
<https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fmusica.rediris.es%2Fleeme%2Frevista%2Fjonquera04.pdf&ei=vBiwUbnvFZKo0AHf5lCoBw&usg=AFQjCNGwCAe-oz2XTmXSw2TMyYP9UHF9mA&sig2=mgD8zvavAH1ew5ezvEkLHw&bvm>



referencia a MORIN (1994) como paradigma de la simplicidad, en oposición a lo que este autor denomina paradigma de complejidad.¹⁰

Aun así, a pesar de esta resistencia del sistema a esta aplicación, a una estructura con bases pedagógicas sólidas, a través de la historia se han ido desarrollando ciertas metodologías de educación musical como casos aislados, que realmente han dado luces a las diferentes cátedras, y cuyos elementos los tendremos presentes en el desarrollo del diseño en el Tercer Capítulo.

Para la enseñanza de música son conocidos varios métodos de educación avalados por los diferentes conservatorios y escuelas de música en todo el mundo, métodos que revolucionaron la forma de adiestrar a un niño o aprendiz de música, entre las cuales están: el método Dalcroze (conocido también como “método activo”), el método Ward, el método Willems, el método Martenot, el método Kodály, el método Orff-Schulwerk, el método Suzuki y el método Schafer.

Revisemos brevemente algunos de estos métodos (solamente aquellos aspectos centrales y aquellos que para nosotros serán importantes para el devenir de este trabajo), para de ellos extraer elementos útiles para la construcción de nuestro diseño curricular. De estos elementos, sacaremos nuestras propias conclusiones:

- El método Dalcroze, creado por Émile Jaques-Dalcroze, proponía como eje transversal de su metodología el movimiento. Mediante los movimientos del cuerpo, a través de la armonización de las facultades de percepción, el estudiante puede automatizar ciertos movimientos básicos relacionándolos con los movimientos del resto del cuerpo, creando una especie de pista de comportamiento. De esta manera, para Dalcroze, el estudiante llega a desarrollar un verdadero ritmo propio, entendiendo como “ritmo” toda la

¹⁰ Jonquera, M. C. (Noviembre de 2004). *Red Temática de Música*. Recuperado el 6 de Junio de 2013, de Revista Electrónica de LEEME: <https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fmusica.rediris.es%2Fleeme%2Frevista%2Fjorquera04.pdf&ei=vBiwUbnvFZKo0AHf5ICoBw&usg=AFQjCNGwCAe-oz2XTmXSw2TMyYP9UHF9mA&sig2=mgD8zvavAH1ew5ezvEkLHw&bvm>



vida. El niño podrá apropiarse de este método a través de repetición constante de ejercicios útiles: ejercicios de reacción, improvisación, creación musical en concomitancia con los movimientos del cuerpo (Díaz Gómez, Giráldez Hayes, & otros, 2007, pp. 27-30).

- El método Ward, ideado por Justine Bayard Ward, basa su metodología en el aprendizaje de la música clásica, el canto popular y el canto gregoriano; música que permitirá al estudiante el desarrollo de una percepción musical amplia. Dentro de su metodología, llama la atención los llamados “juegos melódicos” que están planteados para su memorización, de manera que se puedan desarrollar las destrezas de los estudiantes y la sincronización de los músicos entre sí (Díaz Gómez, Giráldez Hayes, & otros, 2007, pp. 34-40).
- El método Willems, nombre tomado del pedagogo musical Edgar Willems, tiene como objetivo lograr un tipo de enseñanza que se incline por lo integral, ya que para Willems, la música debe desarrollarse de manera que se enlace con otras materias de la escuela de los niños así como con aspectos comunes de la existencia. De la misma forma, el ideal de Willems ha sido el que todas las personas, desde que son niñas, estudien música, ya que él pensaba que el aprendizaje de música puede aportar al desarrollo de su conciencia como seres humanos (Díaz Gómez, Giráldez Hayes, & otros, 2007, pp. 44-47).
- La mayor preocupación de Maurice Martenot (creador del método Martenot) recaía en la interrogante sobre cuál es el verdadero papel del maestro de música para con el estudiante. A través de esta incógnita, y tras una serie de investigaciones y experimentos, Martenot llegaría a la conclusión de que el educador no debía usar el arte (en este caso la música) como un fin, sino como un medio en el que se debe procurar el bienestar del individuo (Díaz Gómez, Giráldez Hayes, & otros, 2007).
- Para Zoltán Kodály (que plasma su propuesta con su método Kodály), el niño o aprendiz debe empezar su carrera musical estudiando música tradicional o popular y debe llegar a expresarla en los diferentes



instrumentos que estudie. Kodály pensaba que es la música local, la propia, más conocida de una manera idiosincrásica, alojada en el subconsciente por parte del individuo, desde la cual se podrá lograr una mejor aprehensión de la música universal en diferentes dimensiones. Es decir que aplicando este método el estudiante podrá llegar a apreciar un mayor número de compositores de las más variadas escuelas y estilos desde un criterio propio y lleno de identidad (Díaz Gómez, Giráldez Hayes, & otros, 2007).

- Carl Orff junto a Dorothee Günter crearon el método Orff-Schulwerk, según el cual, los estudiantes deben aprender según sus intereses, para lo cual, este método los adapta a más materias de enseñanza de diferente naturaleza dentro de las áreas de música y danza. Muchos consideran que este no es en realidad un método, ya que además de no contar con procesos metodológicos concretos, se adapta perfectamente a los requerimientos del educando en su subconsciente (Díaz Gómez, Giráldez Hayes, & otros, 2007).
- Shinichi Suzuki (nombre del que se toma para nombrar al método Suzuki) había meditado mucho acerca de la facilidad y naturalidad que muestran los niños en el proceso de desarrollo de su lenguaje. Pensó que de la misma forma en que los niños aprenden el lenguaje, podrían absorber los conocimientos circundantes a la música. De esta manera se propuso a generar un tipo de método análogo al del aprendizaje del lenguaje, donde, pensó, sería posible que los niños puedan adquirir conocimientos musicales de manera más natural (Díaz Gómez, Giráldez Hayes, & otros, 2007).
- Al igual que el resto de métodos considerados “activos”, Murray Schafer dejó sentado en su metodología (evidentemente, el método Shafer) que la enseñanza debe desarticular, desfragmentar las composiciones sacadas del papel para que el educando pueda articularlas de manera libre. De esta manera podía desarrollar sus destrezas en composición (Díaz Gómez, Giráldez Hayes, & otros, 2007, pp. 103-106).



Más tarde, François Delaland (1995) llamaría “pedagogía del despertar” a la línea metodológica planteada por varios músicos y pedagogos musicales franceses, miembros del Group de Rechercher Musicales de París –GRM–. Este grupo “fue sin duda un latido inicial impulsado por el gran Pierre Schaeffer (...). Como centro de experimentación, el GRM generó un movimiento intelectual, artístico y científico que irradió sus estudios en varios sentidos y con diferentes Dario Buenometas en acción; una de ellas, la renovación de la pedagogía de la música”. (Díaz Gómez, Giráldez Hayes, & otros, 2007, pp. 95-98).

Para Delaland, es necesario eludir la educación tradicionalista, ya que de esta manera, un estudiante (dígase un niño o un adulto) puede llegar a generar una actitud de rechazo a cualquier otro tipo de música (1995). Es necesario tomar en cuenta que en esta pedagogía, el aprendizaje debe partir desde los intereses del niño.

1.3. Experiencias pedagógicas hispanoamericanas de la cátedra de Piano Complementario

Como ya se ha mencionado existe una gran cantidad de métodos pedagógicos aplicados a la enseñanza académica musical, de los cuales se puede recoger elementos innovadores y que favorecen el refuerzo de la visión integral dentro de la enseñanza. Algunos de estos métodos han logrado un verdadero giro en cuanto a la manera tradicional de concebir la educación musical, visión que se había formado hace varias décadas atrás y que, por lo tanto, no toma en cuenta los requerimientos y recursos de los que se puede echar mano en la actualidad en el proceso de enseñanza y aprendizaje.

Sin embargo, no podemos decir que este tipo de metodología renovadora sea la que prima en la mayoría de instituciones, sino que más bien notamos que se manifiesta una preferencia por prácticas de la metodología tradicionalista dentro de las aulas de enseñanza musical, tendiendo siempre a reforzar la memorización ante la aprehensión real de conceptos y la primacía de la tecnicidad ante el desarrollo de la creatividad, de una manera muy rígida.



Esto, como es de suponer, afecta gravemente, así como a todas las cátedras y al sistema educativo musical, a aquella que nos compete revisar en la presente tesis: la cátedra de Piano Complementario. Es lamentable reconocer que lo único que se ha podido encontrar a lo largo de la investigación son algunas reflexiones que se presentan como aisladas, preocupantemente dissociadas de los principios en los que se basa cada sistema educativo.

Pocos son los casos en los que se plantean sílabos (con objetivos claros, procedimientos pedagógicos concretos, un sistema de planificación y evaluación que se preocupe por el progreso de los estudiantes) organizados y debidamente elaborados. Precisamente, algunos de los buenos ejemplos encontrados los citaremos para nuestro análisis y posterior planificación, siempre que sean pertinentes respecto a los objetivos del Diseño Curricular, producto de la presente investigación.

1. 3. 1. Metodologías y sílabos

Las circunstancias descritas anteriormente, generan en el sistema educativo varias dificultades en cuanto a la efectividad de los procesos de enseñanza y aprendizaje, además de contradicciones en la visión pedagógica musical; como ejemplo de esto encontramos que existe una falta de coherencia entre los planteamientos educativos curriculares y los propios planteamientos de los docentes dentro de las aulas, afectan la coordinación directamente con el estudiante. La planificación no siempre responde a proyecciones técnicas específicas, y esto repercute grandemente en la calidad de la enseñanza

Sin embargo, hay que dejar claro que el accionar de los docentes no puede ser señalado como el responsable de la falta de virtud en la enseñanza musical, sino que debemos tener en cuenta que los profesores han sido parte de un sistema educativo que no ha sido regulado ni evaluado y que ellos han sido influenciados directamente en su formación por el tradicionalismo académico.

Los músicos que en la actualidad se han dedicado a la docencia no han podido contar con consideraciones modernas como la innovación pedagógica ni el



enfoque constructivista que empieza a ser considerado como eje clave en los principales conservatorios e instituciones musicales en el mundo.

Debemos señalar que la responsabilidad debería siempre recaer en los actores y autoridades de entidades estatales, quienes son los encargados de gestionar procesos formativos a través de ministerios y secretarías de educación y cultura y quienes siempre deberían estar preocupados por procurar mejoras en la sistematización académica, considerando que los currículos deben siempre responder a un plan general que vincule educación, sociedad y cultura con el desarrollo de un arte musical de primer nivel.

Empezamos nuestro análisis de esta manera, con algunas limitaciones de orden pedagógico y sistemático, y con cierta falta de material bibliográfico que nos de cuenta de las características de la metodología aplicada en diferentes países, así como sílabos de conservatorios y carreras de música. Sin embargo se analizará algunos casos en los que se genera o aplica metodologías en los procesos educativos, que han logrado obtener resultados satisfactorios.

Es así como se ha ido recogiendo información sobre algunos sílabos de conservatorios o carreras vinculadas tanto la música como a la pedagogía musical. En países como Argentina, Chile, Colombia, España y México encontramos –principalmente en la red– unos pocos buenos ejemplos de sílabos elaborados técnicamente, los cuales serán citados posteriormente.

1.3.1.1. El método IEM

Uno de los métodos más recientes con el que nos hemos encontrado y que nos ha llamado de gran manera la atención en esta investigación es el concebido por el reconocido pedagogo musical, el español Emilio Molina: hablamos del método IEM (que además de ser el nombre del método, son las siglas del Instituto Emilio Molina). Es además uno de los sistemas pedagógicos más serios y efectivos para el aprendizaje de música a nivel global. Este sistema abarca las más diversas materias musicales.



Pero lo que más nos interesa de este método es que a diferencia de la mayoría de los que han sido aplicados en todo el mundo, Emilio Molina a través de su método ha logrado crear una propuesta interesante para un sistema metodológico concreto e integral, y en el cual está incluida la cátedra de Piano Complementario como parte importante de este, concebida como una cátedra especial para el aprendizaje de la música en general.

Para el desarrollo de sus propuestas pedagógicas, se apoya en un instituto musical creado por él en España, el IEM (el cual se lo ha mencionado en esta tesis), el cual es reconocido por su academicismo, por lo menos en el ámbito hispanoamericano. Uno de los aspectos más curiosos e interesantes de los que se desarrollan en este instituto para todas las materias, pero que forma parte importante y se adapta perfectamente a la concepción que tiene el instituto de la cátedra de Piano Complementario, es su manera de ver la “Improvisación” como un recurso pedagógico.

La Improvisación ha sido usada dentro de diferentes metodologías musicales de forma diferente y para los más variados fines. Sin embargo, la aplicación de este recurso sin un trabajo de planificación puede no llegar a servir en un alumno. Pero en el IEM, esta Improvisación requiere estar marcada por la regularidad, mezclarse con patrones repetitivos que la guíen en su aventura creativa.

Como se ha dicho, esta técnica bien puede servir, tanto para la educación musical en general como para la cátedra de Piano Complementario, que es la que nos atañe. A continuación citaremos el concepto diferente que propone Molina de Improvisación:

Los criterios metodológicos de la puesta en marcha de esta nueva materia deben estar orientados por el desarrollo integral de la Improvisación y el Análisis. La improvisación conlleva la aplicación de un punto de vista totalmente distinto a los actuales y puede resumirse en que la partitura es alternativamente un objetivo y un punto de



partida. Las notas escritas deben ser producto de un esfuerzo creador que realiza el educando y no un elemento inamovible, algo dado y sin discusión; la partitura, con cada uno de sus componentes, se va formando, con la guía cuidadosa del profesor que encauza y proporciona los elementos de juego. Por otra parte, esta misma partitura nos puede proporcionar una variada gama de elementos de trabajo, que aprovechados correctamente darán origen a un sinnúmero de ejercicios y de pequeñas nuevas obras.¹¹

De esta manera, para Molina es necesario primeramente, antes de aplicar la improvisación, el niño o aprendiz debe tomar consciencia de que los patrones de escalas en el piano (muchos de los cuales son de uso común alrededor del mundo, y han sido bastante recurrentes para el adiestramiento musical) sirven de hecho para generar conductas y desarrollar destrezas musicales que le servirán para definirse más tarde como músico.

Pero muchas veces, en los casos de aplicación de métodos tradicionales, la repetición de patrones lleva al aburrimiento por parte del alumno, y por ende, a que este aprenda de manera deficiente o deserte de su carrera.

Pero dentro de la visión del pedagogo español, es posible que esta repetición pueda llegar a servir como un medio de un aprendizaje creativo. Estos patrones, que normalmente son memorizados por el alumno o leídos por él en las partituras, pueden llegar a aportar mucho más a su educación musical. Pero, ¿cómo, a través de patrones establecidos y repetitivos, un aprendiz puede empezar a tentar las artes de la creación inédita? ¿De qué manera una improvisación puede ser aplicada o adaptarse a la sucesión de patrones? La mezcla de ejercicios de repetición con los de creación –que increíblemente han creado un ambiente más lúdico en la clase– no parece, para Molina, ser demasiado difícil de darse.

¹¹ Molina, E. (abril de 1994). *Instituto de Educación Musical IEM*. Recuperado el 3 de Abril de 2013, de <http://iem2.es/wp-content/uploads/2011/02/PiComple1.pdf>



En este punto, el autor español propone una sutil y audaz solución a este problema pedagógico: la repetición de estos patrones aprendidos de memoria – tocados con una mano o por un músico, patrones que servirán de guía o colchón armónico– sobre los cuales se improvisen unas notas –con la otra mano o por otro músico– en el piano solo o con otros instrumentos. Esto sirve enormemente para el desarrollo de sus destrezas musicales, tanto en ejecución (para solista o acompañamiento) como en composición.

Es decir, que mientras el niño o aprendiz está repitiendo con una mano patrones que le ayudan a desarrollar sus capacidades de interpretación, con la otra mano el mismo está creando (basado eso sí en el patrón que se le ha puesto en frente en la partitura) algo que le dará confianza, un mínimo de coherencia musical que disminuirá el tedio de las clases, y así podrá combinar diferentes piezas en sus ejercicios.

Además del valor didáctico que tiene este método de la Improvisación planteado por Molina, debido a que al aplicarse se requiere menos tiempo de estudio, el estudiante puede alcanzar resultados por demás satisfactorios (sobre todo porque el estudiante llega a entender inconscientemente para qué sirve, cuál es la utilidad que tienen los patrones más allá del papel), ya que su educación resultará más interesante y entretenida.

Este ejercicio es un claro ejemplo de metodología innovadora que toma en cuenta la necesidad de poner al estudiante y sus necesidades en el centro del proceso pedagógico y que busca captar la atención del músico para beneficiar su formación, sin imponer procedimientos rígidos sino que más bien se ocupa de promover la motivación hacia el estudio.



CAPÍTULO II

PANORAMA NACIONAL DE LA CÁTEDRA DE

PIANO COMPLEMENTARIO



2.1. Realidad de la cátedra de Piano Complementario en el Ecuador

Si bien es sabido que el Piano Complementario sirve para desarrollar un tipo de destrezas diferentes a las del piano principal, en la enseñanza musical a nivel nacional la cátedra que nos ocupa solamente consta en la malla curricular de uno de los Conservatorios de Música a nivel nacional, el Conservatorio José María Rodríguez de la ciudad de Cuenca. En los demás conservatorios del país, esta cátedra equivale al programa de Piano Principal, que es desarrollado en los niveles iniciales.

Para comprender la lógica de esta realidad, es necesario reseñar las características del marco normativo que regula la enseñanza en todo nivel y específicamente la enseñanza musical en el país, ya que en ella subyace una concepción pedagógica determinada, sobre todo desde que en el Ecuador entró en vigencia la LOEI (Ley Orgánica de Educación Intercultural).

Esta ley fue emitida por el Ministerio de Educación del Ecuador e ingresada en el Registro Oficial. La mencionada Ley reconoce como fin de la educación “el fortalecimiento y la potenciación de la educación para contribuir al cuidado y preservación de las identidades conforme a la diversidad cultural y las particularidades metodológicas de enseñanza, desde el nivel inicial hasta el nivel superior, bajo criterios de calidad”. (Gobierno del Ecuador, 2011).

Este enunciado es una muestra de la visión desde la cual han de surgir los esquemas pedagógicos en la enseñanza de la cultura estética y musical en la actualidad, mismos que deberían contemplar un criterio analítico sobre aquellas metodologías que procuren el mayor beneficio, y en el caso particular de la enseñanza musical, del desarrollo de las potencialidades de cada músico según la visión que tenga de pluriculturalidad, en los currículos de cada área de la enseñanza.

También es imperativo indagar sobre los procesos y metodologías aplicados en la enseñanza musical nacional, ya que de ellos depende el correcto flujo de ideas y desarrollo de potencialidades del músico estudiante. “Es sabido



que cuando el educador musical aplica una pedagogía obsoleta o inadecuada, sólo aprenderán unos pocos: aquellos que están especialmente motivados o quienes han desarrollado la capacidad de educarse por su cuenta, sin necesidad de una mediación pedagógica.”¹²

Debemos reconocer que la problemática de la base pedagógica y sus estructuras sigue aún en debate en los diferentes institutos encargados de la enseñanza de música del Ecuador, sean estos públicos o privados, en universidades o conservatorios, acogidos a currículos oficiales o no.

En la actualidad, en los institutos de enseñanza musical que existen adentro y afuera del sistema educativo se trabaja a partir de diferentes modelos pedagógicos –tradicionales y modernos- que tendrían que ser debidamente analizados, debatidos y eventualmente descartados o adaptados a las necesidades y expectativas actuales de los alumnos, teniendo en cuenta sus capacidades y sus diferentes modalidades de aprendizaje.¹³

Sin embargo, no se han unificado estos criterios a nivel nacional, por lo que ha resultado difícil para los estudiantes el hecho de acudir a fuentes de información curricular encontrando trabas en aspectos como sistemas metodológicos y terminología en común.

En el país, recién en los últimos años, se ha venido realizando esfuerzos para definir reglas y una agenda de reformas educativas a mediano y largo plazo; esto ha sucedido desde la aprobación de la Constitución del año 2008 en nuestra República, y por la aprobación de la Consulta Popular del 26 de noviembre de 2006, que permitió asignar recursos para poner en marcha un plan de reformas educativas con presupuesto designado, siendo esto un primer y gran paso hacia

¹² Gainza, V. H. (25 de Junio de 2011). *Violeta Hemsy de Gainza*. Recuperado el 3 de Junio de 2013, de <http://www.violetadegainza.com.ar/2012/05/trabajo-publicado-en-la-revista-abem-asociacion-brasilera-de-educacion-musical/>

¹³ Gainza, V. H. (25 de Junio de 2011). *Violeta Hemsy de Gainza*. Recuperado el 3 de Junio de 2013, de <http://www.violetadegainza.com.ar/2012/05/trabajo-publicado-en-la-revista-abem-asociacion-brasilera-de-educacion-musical/>



la modernización del sistema educativo en su conjunto, el mismo que había sido olvidado hasta hace poco.

Mencionamos estas reformas para recalcar el hecho de que la educación en el área que nos compete, la cátedra musical, ha adolecido tradicionalmente de una especie de abandono, aún mayor que en las otras carreras académicas, al no considerar la posibilidad de factores trascendentales como su actualización de contenidos curriculares, regulación de la normativa general pedagógica que contempla el planteamiento de objetivos específicos, tanto en los niveles de estudio como en cuanto a proyección de las cátedras y asignaturas; reformas del sistema docente y administrativo de las instituciones, asignación de recursos tecnológicos, inversión en capacitación para los maestros sobre pedagogía y aplicación de un enfoque modernos de los procesos de enseñanza y aprendizaje, entre otros.

Además se ha de tener en cuenta que los institutos educativos no habían sido sujetos de normativa o regulación alguna, mucho menos había sido posible llevar a cabo procesos evaluativos que midan las capacidades de los maestros, la infraestructura y recursos académicos con los que se contaba, ni el nivel de calidad académica que se ofertaba en los centros de enseñanza, procesos que solo lograron implementarse durante los años 2012 y 2013 con mucha dificultad por la oposición de ciertos sectores y la complejidad propia de un proceso arduo que hacía falta y que se había venido posponiendo desde hace décadas en el sistema educativo del país.

A través de la LOEI (Ley Orgánica de Educación Intercultural) que entró en vigencia desde su publicación en el Registro Oficial el 26 de julio del 2012, se pudo definir el marco conceptual y de proyecciones que las instituciones educativas, y dentro de estas las escuelas de música públicas y privadas, debían tomar en cuenta para desarrollar competencias, definir el esquema académico que habrían de seguir sus profesionales en docencia, y normar en general el sistema que habrían de implementar para la formación de sus alumnos.



Por todas estas razones y circunstancias específicas del sistema educativo del Ecuador podemos decir que la renovación empieza recién a ser visible y, por lo tanto, las escuelas de música tienen un camino prometedor para poder replantear sus contenidos académicos y dedicarse a la innovación de sus procesos. Es por esto que creemos oportuno el análisis que nos ocupa ya que la meta que nos proponemos es la de realizar una propuesta aplicable y útil de implementación del piano complementario como una herramienta para la mejora de la educación musical, específicamente, en todo su espectro.

Para ejemplificar de alguna manera el estado anterior de las consideraciones que se realizaban en la normativa del sistema educativo, podemos citar los llamados “Planes o Programas de Cultura Estética”, mismos que eran documentos de aplicación nacional, generalmente para niveles básicos de enseñanza, publicados por el llamado Ministerio de Educación y Cultura.

Estos textos contemplaban varios bloques teóricos, cada uno de ellos con sus contenidos determinados y no sujetos a actualización periódica alguna, los que a su vez incluían someramente o en la mayoría de los casos omitían totalmente el desarrollo de habilidades y destrezas en los alumnos de cátedras de naturaleza estética, tales como el desarrollo de la audición musical y la creatividad.

Además de estas desventajas se podía también advertir que este tipo de currículo normativo favorecía la restricción de explicaciones adicionales sobre los contenidos señalados, con el peligro de que esto permita descuidar fácilmente las áreas en las que el alumno requiera de refuerzo y sobre las que tenga él sus propias dudas. Además este esquema con tendencia hacia lo memorístico reflejaba su falta de efectividad en el desinterés de los alumnos durante su estancia en las aulas de clase, desinterés que a su vez se traducía en un desconocimiento de los temas presentados por los profesores del área, con una metodología rígida.



Para partir en el análisis de la realidad de los institutos de música del Ecuador, y la existencia o falta de una cátedra instrumental como la de Piano Complementario, tomaremos como muestra casos representativos, emblemáticos y específicos para echar mano de sus enunciados, planes, objetivos, etc., aquellos que en definitiva estén considerados como los más importantes, con el fin de realizar un diagnóstico sobre la presencia o falta de concepciones pedagógicas integrales planteadas en los sílabos de importantes institutos de enseñanza musical a nivel nacional.

2.1.1. Una cátedra adaptada a los requerimientos de educación en el país

Debido a que los conservatorios del país están subordinados al Ministerio de Educación, los objetivos nacionales deben responder a criterios comunes. Pero dentro de las acepciones de educación, es importante adaptar dichos objetivos a un eje transversal que no se desvíe de la línea musical.

Debido a que la edad en la que un músico empieza su carrera debe ser temprana, tomaremos en cuenta aspectos de la Educación General Básica y su posterior análisis contrastivo con las realidades de conservatorios del país:

Los jóvenes que concluyen los estudios de la Educación General Básica serán ciudadanos capaces de:

- Convivir y participar activamente en una sociedad intercultural y plurinacional.
- Sentirse orgullosos de ser ecuatorianos, valorar la identidad cultural nacional, los símbolos y valores que caracterizan a la sociedad ecuatoriana.
- Disfrutar de la lectura y leer de una manera crítica y creativa.
- Demostrar un pensamiento lógico, crítico y creativo en el análisis y resolución eficaz de problemas de la realidad cotidiana.
- Valorar y proteger la salud humana en sus aspectos físicos, psicológicos y sexuales.
- Preservar la naturaleza y contribuir a su cuidado y conservación.



- Solucionar problemas de la vida cotidiana a partir de la aplicación de lo comprendido en las disciplinas del currículo.
- Producir textos que reflejen su comprensión del Ecuador y el mundo contemporáneo a través de su conocimiento de las disciplinas del currículo.
- Aplicar las tecnologías en la comunicación, en la solución de problemas prácticos, en la investigación, en el ejercicio de actividades académicas, etc.
- Interpretar y aplicar a un nivel básico un idioma extranjero en situaciones comunes de comunicación.
- Hacer buen uso del tiempo libre en actividades culturales, deportivas, artísticas y recreativas que los lleven a relacionarse con los demás y su entorno, como seres humanos responsables, solidarios y proactivos.
- Demostrar sensibilidad y comprensión de obras artísticas de diferentes estilos y técnicas, potenciando el gusto estético.¹⁴

Si bien algunas de estas expectativas no se adaptan plenamente a nuestras competencias, cabe destacar que muchas de ellas por su naturaleza pueden cumplirse con la cátedra de Piano Complementario y en general con la enseñanza de música. Analicemos algunos considerandos pertinentes:

“Convivir y participar activamente en una sociedad intercultural y plurinacional”.-

Al respecto, anota la Constitución de la República del Ecuador en su Artículo 380:

Serán responsabilidades del Estado:

1. Velar, mediante políticas permanentes, por la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural tangible e intangible, de la

¹⁴ Ministerio de Educación del Ecuador. (2011). *Ministerio de Educación*. Recuperado el 5 de Mayo de 2013, de Educación General Básica: <http://educacion.gob.ec/educacion-general-basica/>



riqueza histórica, artística, lingüística y arqueológica, de la memoria colectiva y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del Ecuador.¹⁵

Aquí tenemos dos aspectos fundamentales para tomar en cuenta: la convivencia en el tipo de sociedad planteada por la Constitución y la “identificación (...) y acrecentamiento del patrimonio tangible e intangible”.¹⁶

De esta manera, desde nuestras competencias, creemos que es importante el aporte de la cátedra para reforzar estos conceptos de pluriculturalidad y plurinacionalidad, ya que, dentro de los procesos metodológicos de la misma, se contempla el reconocimiento y la ejecución de los ritmos nacionales, lo cual evidentemente aporta a su difusión.

“Sentirse orgullosos de ser ecuatorianos, valorar la identidad cultural nacional, los símbolos y valores que caracterizan a la sociedad ecuatoriana” (Ministerio de Educación del Ecuador, 2011).-

De la misma manera que en tema anterior, las cuestiones basadas en la identidad y el orgullo nacional tienen como símbolo la música ecuatoriana, que como también dijimos anteriormente, se contemplan dentro de la metodología de las cátedras a nivel nacional, y de todas las asignaturas que las conforman, sin excepción de las carreras de música y el Piano Complementario.

Las estructuras musicales surgen de patrones culturales concretos, de ahí que cada sociedad clasifique los sonidos de acuerdo con la funcionalidad que cumplen, así encontramos música creada para el baile, para el deleite de los sentidos, música ligera, culta, religiosa,

¹⁵ Asamblea Nacional del Ecuador. (2008). Constitución del Ecuador 2008. *Gaceta Constituyente*. Montecristi, Manabí, Ecuador: Publicación oficial de la Asamblea Constituyente.

¹⁶ Asamblea Nacional del Ecuador. (2008). Constitución del Ecuador 2008. *Gaceta Constituyente*. Montecristi, Manabí, Ecuador: Publicación oficial de la Asamblea Constituyente.



música de consumo, etc. Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, por tanto, podemos decir que únicamente conoceremos la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural en el que se crea.¹⁷

“Demostrar un pensamiento lógico, crítico y creativo en el análisis y resolución eficaz de problemas de la realidad cotidiana” (2011).-

Aplicamos en este sentido un tipo de lógica distinta a la de la educación general en el país, ya que todas las resoluciones que se buscan están relacionadas con los aspectos musicales. Adaptando este objetivo a nuestras competencias, y considerando que el estudio de la música y sus partes desarrolla plenamente aspectos de razonamiento y análisis a un nivel perceptivo, la cátedra de Piano Complementario puede desarrollar de una mejor manera el aprendizaje musical.

“Producir textos que reflejen su comprensión del Ecuador y el mundo contemporáneo a través de su conocimiento de las disciplinas del currículo” (2011).-

Como producción de textos, tomaríamos en cuenta la creación musical, pero por sobre todo la capacidad de aprehender un lenguaje musical apropiado, y un sentido creativo que demuestre sus conocimientos y aporte al desarrollo de la música ecuatoriana. Tema aparte a considerar es la metodología pedagógica que muchas veces es tomada de otro ámbito cultura que no siempre se adapta a las características de la sociedad ecuatoriana; en este aspecto radica la necesidad de analizar críticamente la pedagogía musical, afianzar los parámetros beneficiosos para el desarrollo de las capacidades de los músicos ecuatorianos, y corregir aquellos que vayan en desmedro, trascendiendo la crítica y realizando propuestas de reformas, adhesiones curriculares, etc.

¹⁷ Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo: La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 91-98.



Los productos musicales siempre existen en un contexto cultural o temporal específicos. Están situados. Los procesos musicales, al igual que las distintas prácticas musicales empleadas en tiempos y lugares determinados, están también anclados en creencias, tradiciones y valores de dichos tiempos y lugares; por ello siempre son relativos. La música tiene valor porque constituye un medio de implicación social y cultural, es sobre todo una manifestación del contexto humano en la que surge y existe. El papel que juega la música en la participación social confirma su rol como instrumento de relación con las tradiciones y valores de una cultura o sistema cultural particular y explica su naturaleza y valor..¹⁸

“Aplicar las tecnologías en la comunicación, en la solución de problemas prácticos, en la investigación, en el ejercicio de actividades académicas, etc.” (2011).-

Dentro de los avances tecnológicos, es posible compartir cuestiones relacionadas con la creación y el conocimiento musical. Se sabe de programas a través de los cuales se puede escribir temas y escucharlos al momento requerido. De igual manera, la tecnología ha servido a los estudiantes y músicos para compartir sus ideas creativas con sus compañeros y profesores en el caso que se requiera cierta evaluación crítica.

La educación musical especializada, la impartida en Conservatorios, quizá constituya la etapa educativa con mayores posibilidades de introducir con éxito la tecnología en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la música. La tecnología musical, en determinadas situaciones y con el software adecuado, facilita que el estudiante pueda llevar a cabo transferencias simbólicas, como la asociación entre

¹⁸ Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.



sonido musical, símbolo y concepto. Este es un objetivo educativo muy importante de los currícula de los conservatorios.¹⁹

Estos aspectos destacados que nos ofrecen las tecnologías, como está anotado en la cita, permite al estudiante familiarizarse con los símbolos que deberá utilizar a lo largo de su carrera, creando una relación más directa entre este y el material didáctico.

Sin embargo, su uso en las carreras relacionadas con música en el país no se ha aplicado suficientemente, ya sea por la falta de preparación del docente en estas tecnologías como en la falta de las mismas en las instituciones educativas.

Creemos que en la enseñanza del piano complementario, el uso de dichas tecnologías permitiría al estudiante trabajar desde su ordenador sin necesidad de tener un teclado en su hogar para así complementar, con el uso de varios programas que se han desarrollado en la actualidad, la tarea del aprendizaje musical y el perfeccionamiento de la capacidad creativa del músico.

Sin embargo debemos aclarar que, si bien el uso de la tecnología como un recurso en la educación es una ventaja importante de la que en los tiempos modernos podemos echar mano, se debe propender a que esta no reemplace el contacto directo del alumno con su instrumento ya que de este, y sólo de este, dependerá el hecho de que el estudiante de música desarrolle destrezas imprescindibles para la ejecución tales como la motricidad y la coordinación visual- fisiológica.

Respecto a cuánto tiempo curricular se debería dedicar a la tecnología musical, en los Planes de Estudios de Conservatorios se ha tratado de resolver este problema mediante la inclusión de asignaturas troncales y optativas relacionadas que contemplan el uso de programas en tareas musicales. No obstante, este uso se suele centrar en programas de edición de partituras como mediador del aprendizaje de la lecto-

¹⁹ Giménez, J. T. (2004). Música y mediación de la tecnología en sus procesos de aprendizaje. *Educación XX1*.



escritura y como herramienta aplicada a los estudiantes de composición. Sería muy conveniente didácticamente utilizar también otros tipos de programas, como los secuenciadores de audio.²⁰

“Interpretar y aplicar a un nivel básico un idioma extranjero en situaciones comunes de comunicación” (2011).

La música es un canal de comunicación universal de posibilidades únicas. A través de ella es posible conocer otras culturas, otras latitudes, otras formas de pensar, y por ende, otras lenguas. Si pensamos en obras clásicas de renombre, muchas de ellas son interpretadas en diferentes idiomas, entre los que fácilmente encontramos al italiano o al inglés, por mencionar unos cuantos.

El lenguaje vocal utilizado, en cierta forma, limita la captación total de la idea que el músico creador se propone transmitir, cuando este pone una pieza a consideración de un público de ajena nacionalidad; tanto lírica como armonía son partes complementarias entre sí para la captación de la idea artística como un todo, pero a través de la sensibilización musical en la formación del músico se puede intentar trascender las limitaciones propias del lenguaje y su complejidad.

A través de la fonética de la lengua se puede llegar también a apreciar la idea que el creador de una obra pretende transmitir, ya que cada una de las variadas lenguas cuentan también con una voz y sonidos característicos y a través de estos se puede llegar a apreciar una idea abarcadora: el código en el cual están codificadas todas las lenguas y que trasciende los caracteres o palabras, es decir, el sonido.

El sonido perceptible por los humanos en su diversa variedad hace de la música una forma de lenguaje específico y capaz de comunicar tanto como el lenguaje sistematizado o incluso en un grado mayor. A través de la música logramos comunicar ideas que tal vez se ven limitadas en el uso de las palabras.

²⁰ Giménez, J. T. (2004). Música y mediación de la tecnología en sus procesos de aprendizaje. *Educación XX1*.



“Hacer buen uso del tiempo libre en actividades culturales, deportivas, artísticas y recreativas que los lleven a relacionarse con los demás y su entorno, como seres humanos responsables, solidarios y proactivos” (2011).

La característica lúdica de la música es innegable. Y para cualquier músico, no hay mejor actividad que la de practicar un instrumento como apoyo o complemento. En este caso, el piano le sirve al músico para desarrollar sus destrezas mientras se entretiene.

Sin lugar a dudas, la lúdica debe permitir que las personas puedan crecer y desarrollar sus habilidades y capacidades de desarrollo, crecimiento, inteligencia y aprendizaje, teniendo en cuenta que la lúdica es ese jugar, ese “nuevo aprender” y esa nueva forma por medio de la cual las personas aprendemos y podemos expresar todo aquello que estamos percibiendo en un proceso de aprendizaje, como por ejemplo en este caso en una experiencia cultural.²¹

“Demostrar sensibilidad y comprensión de obras artísticas de diferentes estilos y técnicas, potenciando el gusto estético” (2011).-

No hay mejor manera de explorar la música en todos sus aspectos que a través del piano. Utilizar el piano es explorar la música y la cultura mundiales, es por eso que está considerado un instrumento universal, pero no sólo por sus posibilidades estéticas sino además por los beneficios instrumentales en el aprendizaje musical que otorga. No hay duda que al potenciar las capacidades y destrezas de los músicos estudiantes, el gusto estético se desarrolla a la par y por lo tanto la cultura musical crece.

Al hablar de un sentido estético nos referimos a los conjuntos de códigos y significaciones que dotan al objeto artístico de la apariencia de ser un todo coherente, y permite compararlo con otros objetos

²¹ Reina, B. (2012). *Ciberlúdica.com*. Recuperado el 5 de Junio de 2013, de <http://www.ciberludica.com/index.php/ludica-cultura-y-musica>



artísticos y además definirlo como específico. De esta forma el sentido estético media las posibilidades de goce de las personas con el objeto al que refiere. También llega a ser un conector del fenómeno sonoro con los sistemas de orientación de los sujetos, asociando el sonido con una serie de significados que median la elaboración del gusto por la música, aun cuando el reconocimiento estético de la música no sea uniforme. Un sentido estético típico se define por ser el factor principal de la definición estética proyectada del objeto artístico en sociedad. Se constituye como herramienta metodológica para el análisis de las variables interpretaciones, pero reconoce los elementos abstractos que definen “los términos de discusión” sobre el objeto, es decir, la serie de temáticas que delimita los linderos de lo definido como oportuno en cualquier reflexión sobre la música.²²

2.1.2 Caso “Universidad de Cuenca - Facultad de Artes - Escuela de Música”

Este caso resulta representativo debido a que esta institución, sin ser un Conservatorio de Música, contempla la necesidad de impartir la cátedra que nos ocupa de manera instrumental durante cuatro ciclos. La Descripción General del programa de la cátedra de Piano Complementario que presenta la Universidad de Cuenca en su Facultad de Artes y específicamente en la Escuela de Música para el año lectivo 2009-2010 plantea:

La asignatura de Piano Complementario está diseñada para ser impartida en la Universidad de Cuenca por cuatro ciclos, con el propósito de proporcionar a los estudiantes un conocimiento general del instrumento y que constituya una herramienta para su formación musical integral.

²² Franco, D. P. (2012). Sentido Estético y Conjunción Alegórica: Alcances sobre la constitución de la música criolla peruana. Lima, Perú: Grupo para el Estudio Interdisciplinario de la Música y la Danza.



(...) Los cuatro ciclos están delineados para que los dos primeros sean de orientación general, es decir posición, lectura, digitación, etc. y el tercero y cuarto de formación específica a los perfiles.²³

Entre los objetivos que se bosquejan en el Programa de la Cátedra de Piano Complementario constan enunciados que ayudan a proyectar las destrezas que el estudiante de música alcanzará a desarrollar con la implementación de ésta cátedra para complementar su formación integral en cualquiera de los instrumentos. Entre los objetivos específicos encontramos: “Conocer técnica básica del instrumento, desarrollar capacidades analíticas y de síntesis de las canciones u obras estudiadas, adquirir destreza de lectura vertical de las partituras y desarrollar lectura a primera vista.”²⁴

A continuación reseñamos los objetivos específicos a cumplir en cada uno de los cuatro ciclos de la Cátedra de Piano Complementario en la Universidad de Cuenca en la especialidad de Instrucción Musical:

Piano Complementario I:

Objetivo:

- Desarrollar aspectos técnicos básicos (posición del cuerpo frente al teclado, identificación de los registros del instrumento)
- Adquirir reflejos de digitación.
- Introducir reflejos de lectura vertical de las partituras.
- Diferenciar las articulaciones y fraseos de las obras.
- Distinguir las características estilísticas de las obras.
- Introducir el análisis armónico y formal de la obra.²⁵

²³ Universidad de Cuenca. (2009). Programa de la Cátedra de Piano Complementario. Cuenca, Azuay, Ecuador.

²⁴ Universidad de Cuenca. (2009). Programa de la Cátedra de Piano Complementario. Cuenca, Azuay, Ecuador.

²⁵ Universidad de Cuenca. (2009). Programa de la Cátedra de Piano Complementario. Cuenca, Azuay, Ecuador.



En la primera parte de la cátedra se pretende desarrollar habilidades básicas y destrezas iniciales que abran paso al estudio musical más complejo de un instrumento, sin ser este necesariamente el piano.

Piano Complementario II:

Objetivo:

- Continuar el desarrollo técnico.
- Reforzar los reflejos de digitación.
- Afianzamiento de la lectura vertical de las partituras.
- Conocer las características estilísticas de las obras.
- Analizar armónico y formalmente la obra.²⁶

La segunda etapa de Piano Complementario da continuidad a la iniciación en destrezas musicales e introduce al músico en el estudio estilístico y el análisis formal de las obras a interpretar.

Piano Complementario III:

Objetivo:

- Desarrollar la capacidad de ejecutar melodías con cifrados.
- Fortalecer su creatividad y expresividad aplicado en el repertorio que aborde.
- Conocer acompañamientos de ritmos: bolero – pasillo.
- Aplicar los ritmos propuestos en su repertorio considerando las particularidades del estudiante.
- Reforzar la lectura a primera vista.²⁷

La tercera etapa de la cátedra denota un mayor grado de complejidad al contemplar el uso de cifrado, acompañamiento en los diferentes ritmos y el

²⁶ Universidad de Cuenca. (2009). Programa de la Cátedra de Piano Complementario. Cuenca, Azuay, Ecuador.

²⁷ Universidad de Cuenca. (2009). Programa de la Cátedra de Piano Complementario. Cuenca, Azuay, Ecuador.



afianzamiento de la lectura de partituras a primera vista en la práctica musical del estudiante.

Piano Complementario IV:

Objetivo:

- Reconocer las características estilísticas y formales de las obras.
- Desarrollar las capacidades de transporte hasta un tono ascendente y un tono descendente.
- Conocer el piano como herramienta de acompañamiento.
- Conocer ritmos de: balada y sanjuán.²⁸

El tercero y último grupo de objetivos plantea la consolidación del conocimiento del estilo, forma, variación de tonos, y el manejo de, por lo menos, dos ritmos en el repertorio del estudiante de música.

2.1.3 Caso “Conservatorio de Música José María Rodríguez de la ciudad de Cuenca”

Para el análisis de los elementos que caracterizan el caso de esta institución académica, nos vamos a remitir a la utilización del programa base o curricular de Piano Complementario correspondiente al año lectivo 2011-2012.

Como se había mencionado anteriormente, en la enseñanza musical que se imparte en los Conservatorios a nivel nacional, el Piano Complementario solamente consta en la malla curricular del Conservatorio de Música José María Rodríguez de la ciudad de Cuenca. Esta institución desarrolla un plan educativo para un periodo de seis semestres, en los cuales el propósito que se plantea es el de facilitar a los estudiantes de música el acercamiento al piano y

²⁸ Universidad de Cuenca. (2009). Programa de la Cátedra de Piano Complementario. Cuenca, Azuay, Ecuador.



específicamente a las posibilidades que este otorga como una herramienta instrumental para su formación integral.

Al término de los seis semestres del curso, se pretende que el músico sea capaz de aprobar evaluaciones en las siguientes áreas: “destreza de la técnica básica; capacidad analítica y estilística de las obras; interpretación del repertorio y lectura a primera vista”.²⁹

En el primer semestre de formación se da un acercamiento a las características propias del Piano, la postura correcta del cuerpo, los signos de la escritura, introducción al Fraseo y las notas en el teclado, recursos básicos que resultan necesarios para la introducción a la cátedra.

En el segundo semestre se presenta al estudiante el Fraseo, concepto de Interpretación, concepto de Balance entre Melodía y Acompañamiento y una ampliación de la utilización del Registro Sonoro.

En el tercer semestre se amplía el Fraseo y se estudia la armonización de pequeñas piezas con acordes básicos.

En el cuarto semestre se introduce el manejo del Tempo y Movimiento de las obras de acuerdo al metrónomo, la ejecución de ritmos regulares e irregulares, la utilización del pedal derecho y se amplía el concepto de los planos sonoros entre las dos manos.

En el quinto semestre el estudiante se dedica a perfeccionar los aspectos técnicos trabajados con anterioridad y, por último, en el sexto semestre se evalúa la ejecución del 90% de las obras del Repertorio del Libro Alfred's Adult Piano, a más de la ejecución de una obra de cualquier género popular que use la lectura de cifrado de acordes en el sistema inglés.

Como podemos notar, la asignatura de Piano Complementario en el Conservatorio José María Rodríguez, trata de dar al estudiante que no tiene como

²⁹ Conservatorio de Música José María Rodríguez. (2011). Programa de Piano Complementario. Azuay, Ecuador.



primer instrumento el piano, al término de la totalidad de sus semestres, herramientas para afrontar el estudio musical del área de su interés particular. Es especialmente importante la ayuda que esta asignatura provee para estudiantes de armonía, arreglos o composición, dotándoles de los conocimientos necesarios para llevar a cabo con soltura estos ejercicios, cumpliendo así su cometido: “el desarrollo de destrezas y reflejos básicos en el piano como herramienta complementaria a su formación integral.”³⁰

Es por esta razón que nos proponemos realizar aportes cuya perspectiva pueda ser aplicada al diseño curricular de instituciones que se dediquen a la enseñanza musical en la que conste la enseñanza del Piano Complementario, así como sugerir la importancia de tomar en cuenta la inclusión de esta cátedra en entidades que en la actualidad no contemplen la posibilidad de impartir esta asignatura en el estudio de los diversos instrumentos por los que el músico estudiante se incline como su materia principal de estudio.

2.1.4. “Caso Universidad Nacional de Loja – Carrera de Música”

El caso que se describe a continuación es importante debido a que esta institución contempla en el currículo de su carrera de Música, la existencia de la cátedra de Piano Funcional, equivalente a Piano Complementario. La carrera presenta, en la introducción a su currículo académico, a esta cátedra de una duración de cinco meses como sigue:

Piano funcional, es un taller de trascendental importancia en el ejercicio de la docencia musical, y un auxiliar importante en el estudio de la música en general, es por ello que a la par del desarrollo de cada módulo en la Carrera de Música, se imparte este taller, de forma progresiva, de tal manera que el estudiante vaya adquiriendo un nivel cada vez mayor en la práctica de este instrumento.³¹

³⁰ Conservatorio de Música José María Rodríguez. (2011). Programa de Piano Complementario. Azuay, Ecuador.

³¹ Universidad Nacional de Loja. (Septiembre de 2010). El proceso de enseñanza-aprendizaje de la música y la educación musical. *Taller "Piano Funcional"*. Loja, Loja, Ecuador.



Se justifica la aplicación de este taller dentro de la Carrera de Música de la Universidad Nacional de Loja como parte primordial para cumplimiento de la formación con calidad:

La Universidad Nacional de Loja, tiene como uno de sus objetivos principales la formación de profesionales con calidad y pertinencia, por lo tanto, en la formación profesional de los estudiantes de la Carrera de Música, tanto en la mención de educación musical, como de instrumentista, el presente taller

(Piano Funcional), va a servir de apoyo a este propósito. El estudiante y futuro profesional de la Carrera de Música, tanto para su formación musical como para su práctica profesional, requieren del conocimiento de un instrumento armónico, el que se torna en una herramienta didáctica indispensable para el ejercicio de la docencia musical, y como auxiliar fundamental en el estudio de la lectura musical y la armonía, es por esto, que el taller de piano funcional justifica su presencia en el proceso formativo del estudiante de esta carrera.³²

Podemos notar que la visión de la carrera contempla la formación no sólo de instrumentistas talentosos, sino también de profesionales competentes en el área de la enseñanza musical, otorgándole este hecho a la carrera ofertada, una perspectiva más integral.

A continuación citamos los enunciados metodológicos que se consideran en el programa de estudios del taller de Piano Funcional:

“Para los ejercicios técnicos:

- Lectura musical de los estudios y escalas.
- Lectura aplicada al instrumento de los estudios y escalas, cuidando ritmo y digitación.

³² Universidad Nacional de Loja. (Septiembre de 2010). El proceso de enseñanza-aprendizaje de la música y la educación musical. *Taller "Piano Funcional"*. Loja, Loja, Ecuador.



- Práctica progresiva para dominar la ejecución clara y fluida de estudios y escalas.

Para los ejercicios de piano-acompañamiento:

- Análisis del compás de la melodía dada.
- Lectura rítmica y melódica para que su oído interiorice la melodía.
- Interpretación al piano de la melodía.
- Lectura musical al piano de la parte de acompañamiento.
- Análisis del acompañamiento en los compases de las melodías estudiadas (2/4, 4/4, 3/4, 6/8).
- Aplicación de fórmulas rítmicas de acompañamiento de forma libre y creativa.
- Análisis de la tonalidad y su círculo armónico de las melodías estudiadas.
- Cifrado de la melodía con los acordes correspondientes a la tonalidad y su círculo armónico.

Para la interpretación de obras musicales:

- Análisis del compás.
- Análisis de la tonalidad.
- Lectura aplicada al piano, primero con la mano derecha, luego con la izquierda.
- Ejecución pianística con las dos manos (manos juntas), primero lento y luego a tiempo, cuidando el texto, digitación y ritmo.

Para el estudio en horario no presencial se hacen, además de las anteriores, las siguientes recomendaciones metodológicas:

- Ejercitación de aquellos pasajes con mayor dificultad, manos separadas
- y con ritmo de estudio.



- Práctica diaria del instrumento.” (Universidad Nacional de Loja, 2010)

Parte importante del proceso de enseñanza – aprendizaje es así la evaluación de los parámetros y objetivos alcanzados a lo largo del taller. El plan contempla que “la evaluación se realice en un proceso permanente y sistemático, a través de instrumentos de evaluación, co-evaluación y autoevaluación para retroalimentar el proceso enseñanza-aprendizaje, por un lado, y por otro lado, para sustentar la acreditación del estudiante.”³³

Además se recomienda al estudiante del curso que realice prácticas continuas y para ello se provee como material didáctico adicional, una serie de partituras cuya pertinencia ha sido analizada por un grupo docente del instituto para beneficiar la evolución del músico, no sólo en su práctica pianística sino para lograr el desarrollo efectivo de destrezas que colaboren al perfeccionamiento del músico sea cual sea su instrumento principal.

Conclusiones

Luego de analizar, los programas curriculares de Piano Complementario del Conservatorio de Música José María Rodríguez, Universidad de Cuenca, y Universidad de Loja, podemos notar que en estas tres instituciones de enseñanza musical, existen excelentes ideas de innovación de la cátedra, pero aún no han sido sistematizadas correctamente, tales como el manejo de acompañamiento con ritmos populares, hace falta un ordenamiento gradual des más fácil al más complejo.

Es imperante y necesario incluir en todas estas programaciones de Piano Complementario, la improvisación musical, que es imprescindible conocer ya que va de la mano con el uso de lo ritmos musicales populares.

³³ Universidad Nacional de Loja. (Septiembre de 2010). El proceso de enseñanza-aprendizaje de la música y la educación musical. *Taller "Piano Funcional"*. Loja, Loja, Ecuador.



Un aporte significativo de la Universidad Nacional de Loja, son las guías didácticas que el cuerpo docente recopiló con fines pedagógicos, no obstante sugiero que los estudios de piano deberían ser actualizados, y el repertorio popular debe nutrirse constantemente de obras cada vez más recientes con un enfoque armónico de mayor complejidad.

Otro aspecto significativo es la evaluación, en todos los casos tratados anteriormente, los programas de Piano Complementario deben tener un porcentaje preciso a valorar por cada bloque de contenidos, como también incluir los logros e indicadores de aprendizaje.

Un punto importante es que el Conservatorio de Música J. M. Rodríguez es el único que posee una programación específica de Piano Complementario, ya que en Guayaquil, Loja y Quito, los Conservatorios siguen utilizando las programaciones de Piano Principal del Nivel Inicial.



CAPÍTULO III

DISEÑO CURRICULAR PARA LA CÁTEDRA DE PIANO COMPLEMENTARIO IMPARTIDA EN LOS CONSERVATORIOS DEL ECUADOR



3.1. Presentación y justificación

El piano, instrumento pedagógico por excelencia, trasciende la enseñanza específica a cualquiera de las especialidades escogidas por el estudiante. En muchos de los grandes temas de la música orquestal se ha incluido al piano en el proceso de composición y desde la música clásica hasta la contemporánea es un instrumento que puede servir para innumerables fines. En este sentido:

- Es un gran apoyo para una orquesta sinfónica por la capacidad que tiene de reproducir melodías para acompañamiento.
- Como instrumento solista se puede llegar a alcanzar fácilmente un sonido orquestal gracias a sus capacidades polifónicas y porque es capaz de reproducir un gran volumen acústico.

Es decir que el piano ha llegado a ser, pedagógicamente hablando, uno de los instrumentos más prácticos para el adiestramiento de los potenciales músicos a lo largo de su carrera, a partir del momento mismo de iniciar el aprendizaje. A través de este instrumento se puede llegar a desarrollar las cualidades musicales relacionadas con la armonía y el reconocimiento de las diversas tonalidades.

El piano es un instrumento ideal para el proceso de aprendizaje de un músico o de quien aspire a serlo; es una herramienta didáctica rica en posibilidades, indudablemente práctica y necesaria para iniciar la formación musical.

La principal motivación del desarrollo de este programa curricular parte de la imperiosa necesidad de sostener, a lo largo de la carrera musical de los estudiantes del país, un hábito de evaluación continua que ponga énfasis en los resultados obtenidos de la aplicación de ejercicios constantes.

Con este diseño se aspira a que el proceso de enseñanza-aprendizaje permita recoger y analizar gran parte de las observaciones, críticas y sugerencias que vayan surgiendo de los estudiantes de música. De la misma manera se enfoca a desarrollar desde una perspectiva particular los procesos generados y tutelados por el maestro, facilitando la retroalimentación entre los actores principales de la



educación musical, para lograr influir positivamente en la calidad de los resultados del mismo.

De igual manera, se propenderá a la constante autoevaluación de los estudiantes, procurando que sean ellos quienes se involucren y posteriormente generen algunos de los contenidos y ejercicios alternativos en pos de la autodidáctica permanente, todo esto con el fin de generar profesionales de la música e instrumentistas de alto nivel, aptos para desenvolverse satisfactoriamente en todo ámbito profesional.

Para lograr lo formulado el currículo que presentaremos en las próximas líneas contará con una propuesta válida al tener como característica primordial un breve diagnóstico de la realidad de la enseñanza musical en la actualidad, misma que creemos, adolece de una carencia grave en cuanto al tiempo dedicado a la cátedra de Piano Complementario, a comparación del tiempo que invierten en esta cátedra las instituciones de formación musical a nivel internacional.

Es por eso que la cantidad de tiempo que nuestro programa de enseñanza propone se incrementa progresivamente, habiendo primero hecho las consideraciones necesarias para posteriormente sugerir un periodo de enseñanza prudente. Todo esto con el fin de culminar efectivamente con el plan académico y con los objetivos puestos a consideración del estudiante. Esto se traducirá en la mejora de factores como la calidad de los resultados obtenidos en el proceso de enseñanza-aprendizaje, el cumplimiento de las expectativas del músico estudiante y la optimización del tiempo y la actividad del docente que se ocupe en impartir la cátedra de Piano Complementario.

Debemos, entonces, enunciar una serie de propósitos específicos que consideramos importantes y pertinentes tomar en cuenta al diseñar el currículo de lo que sería una nueva y reformada cátedra de Piano Complementario.

1. Realizar una fundamentación completa, a través de una propuesta curricular que tienda hacia la integralidad, sobre la importancia de que una



asignatura como la de Piano Complementario, con todos los beneficios instrumentales que ofrece, sea considerada como primordial dentro del transcurso del nivel tecnológico que se imparten en la actualidad dentro de los conservatorios del Ecuador.

2. Sistematizar el currículo de enseñanza que será la guía para el ejercicio de las actividades de los docentes de la cátedra de Piano Complementario de manera que este cuente con una estructura precisa, a través de la organización de contenidos agrupados por niveles, mismos que contarán con un carácter de progresividad y estarán dispuestos de tal forma que vayan afianzando destrezas ya aprendidas y presentando nuevos contenidos a los estudiantes, así como sugiriendo actividades pedagógicas acordes al ritmo de estudio.
3. Dar paso a una enseñanza abierta y acorde a la realidad cultural de los músicos y del lugar en el que se desarrolla su proceso de aprendizaje, a través de la presentación, la práctica y análisis del acompañamiento de géneros propios del Ecuador utilizando el piano, ejercicios que serán una herramienta práctica importante en la educación de instrumentistas que no tengan el piano como instrumento principal.

3.2. Descripción de los contenidos

Proponemos una esquematización objetiva de los contenidos que se incluirán en nuestro currículo, es así que cada nivel contará con un tratamiento descriptivo de los ítems a considerar a lo largo del proceso en cada una de las clasificaciones con el fin de beneficiar la continuidad de los estudiantes en las metas que les permitan avanzar de un nivel a otro.

El ítem que contiene los Objetivos Generales y Específicos será el elemento que se ocupará de enunciar aquella meta o finalidad hacia la cual se encaminará el proceso, es decir, los propósitos finales por los cuales se quiere llegar a desarrollar conocimientos y habilidades en el estudiante de música.



Los Contenidos Teórico–Prácticos abarcarán la materia de estudio sistemáticamente y de ella será posible realizar una división que comprenda grupos de conocimientos de naturaleza distinta en cada uno de ellos pero complementarios; estas unidades comprenderán las áreas de Técnica, Conocimiento Tonal, Lectura, Repertorio Académico, Improvisación y, por último, Piano Popular.

El ítem llamado Repertorio comprenderá la nómina de las obras pertinentes de varios compositores a utilizar en la práctica educativa para favorecer las destrezas y conocimientos de los estudiantes.

El agregado correspondiente a la Metodología, dará cuenta de aquella visión o criterio pedagógico de aplicación de los contenidos teórico–prácticos, los que a su vez responderán siempre a las metas planteadas en los objetivos del nivel correspondiente. Se trata de esbozar las herramientas educativas que el docente utilizará durante el proceso de enseñanza–aprendizaje, las mismas que deberán ir acorde a la realidad del estudiante, a sus metas y a la progresión del esquema que estamos presentando.

El ítem de Evaluación contemplará en primer lugar, aquellos criterios de valoración que serán utilizados para otorgar porcentajes o totalidad de una calificación cuantitativa a las actividades realizadas por los músicos–estudiantes recogidas en los bloques de contenidos como: Conocimiento Tonal, Improvisación, Acompañamiento, Lectura a Primera Vista, Técnica, Repertorio Académico, etc.

También se considerará como parte de la Evaluación la Acreditación, aquello que consiste en los porcentajes asignados a la aplicación y resultados de las actividades de los estudiantes, aplicando los criterios evaluativos asignados con anterioridad y puestos previamente a consideración de los alumnos de la cátedra.



3.2.1. Objetivos generales

Primordialmente el currículo se enfocará en desarrollar destrezas de tipo quinético y auditivo, las mismas que beneficiarán su nivel de ejecución instrumental. Para lograr esta meta se empezará presentado al estudiante las diversas posibilidades sonoras que el piano posee, además de la factibilidad de ejecutar texturas polifónicas.

El músico además deberá adquirir la soltura suficiente al momento de ejecutar instrumentos, lo que conlleva el desarrollo de reflejos acompañados de la “lectura a primera vista”; esto se logrará a través de la práctica cada vez más compleja en el piano conforme se vaya avanzando por los niveles del curso.

A medida que avance el programa el músico empezará a explotar su capacidad de improvisar durante sus ejecuciones. Improvisar en el piano melodías sobre estructuras armónicas ya establecidas será otro de los objetivos del currículo y una de las necesidades primordiales que el alumno manifestará en su educación. El desarrollo de esta improvisación permitirá en el alumno desarrollar otras destrezas tales como ejecución y hasta creación.

Conforme se avance en el estudio de la cátedra que nos ocupa, y tomando en cuenta la diversidad cultural que se expresa a través de cada una de las obras musicales, el músico deberá estar en capacidad de realizar un análisis completo y valorar la calidad de la música ejecutada con un piano. Este objetivo se concretará a través de la presentación al músico, como parte del conjunto de conocimientos que conformarán su acervo teórico de las obras, sus orígenes y, sobre todo, sus características en los diferentes estilos musicales y con especial importancia el estudio del desarrollo de la música latinoamericana y ecuatoriana.

3.2.2. Metodología general

Siendo la presente propuesta la vía para transformar positivamente la experiencia del músico y su aprendizaje, la metodología que se aspira aplicar a la cátedra y que consideramos debería extenderse a la totalidad de la carrera musical, tiene



un carácter abierto en cuanto a posibilidades de innovación incesante; motivadora hacia el aprendiz en todo momento; con tendencia a la integralidad en cuanto a la visión del proceso mismo de enseñanza–aprendizaje, a las necesidades del músico, a los factores que se debe tener en cuenta para potencializar las destrezas básicas de los alumnos que vayan adquiriendo progresivamente mayor complejidad, y, por último, siempre tendiente hacia mejorar la calidad interpretativa, compositiva y creativa.

En la descripción de los contenidos de cada nivel de estudios de Piano Complementario se incluirán los instrumentos metodológicos de los cuales el docente deberá emplear para la consecución de los objetivos del plan, pero estos siempre contendrán, implícita o explícitamente, la visión que sea la más acertada al momento de educar músicos de calidad: la metodología pedagógica Constructivista, la cual propone que el propio estudiante sea quien cree las rutinas que juzgue las más adecuadas para su ritmo de aprendizaje.

El papel del docente será el participar de este proceso, no de manera protagónica, sino como un guía que entregue al alumno las herramientas con las cuales el mismo músico en formación pueda construir su enseñanza y solucionar aquellas dificultades por las que vaya atravesando a lo largo de su programa curricular y, sobre todo, a lo largo de su carrera musical para así beneficiar la calidad de instrumentistas que se gradúen de la carrera de música de los conservatorios del país.

Así, cobra importancia el factor creativo, la interactividad entre los sujetos participantes en el proceso de enseñanza–aprendizaje y, por lo tanto, consideramos que mejorará significativamente la obtención de resultados efectivos por parte del alumno, en contraste con los métodos tradicionales que sugerían un tipo de enseñanza vertical en donde el eje sobre el cual todo se sucedía era el profesor, sin tomar en cuenta las necesidades de los estudiantes.



3.2.3. Instrumentos evaluativos

El profesor–guía podrá disponer de tres tipos de mecanismos de evaluación puntual, sin contar que a lo largo del programa de estudios será el encargado de diagnosticar los requerimientos del músico–estudiante:

- 1. Pruebas.-** En un principio se podrá contemplar la realización de pruebas encaminadas hacia el diagnóstico del estado de las habilidades y conocimientos ya adquiridos por los estudiantes. Posteriormente estas herramientas evaluativas tendrán un carácter de seguimiento, pudiendo alcanzar la periodicidad que mejor sea estimada por el maestro o guía, siempre y cuando no vaya en desmedro de la práctica musical real. El maestro será quien defina los contenidos específicos de estos instrumentos de evaluación, con diferentes criterios basados en el desarrollo o avance del alumno, además de sus aptitudes e intereses. En estas pruebas se consignará un registro detallado del desarrollo de cada estudiante, con la finalidad de adaptar los contenidos, reforzar los conocimientos y desarrollar las destrezas necesarias en áreas de dificultad particular.
- 2. Audiciones.-** El piano es un instrumento muy importante ya que permite evidenciar de una manera directa los alcances musicales del estudiante y permite detectar fallas o factores que necesiten refuerzo. El profesor valorará el desenvolvimiento de los estudiantes en el instrumento, tomando en cuenta que este va mejorando progresivamente en las audiciones o conciertos de alumnos, programados por el centro a lo largo del ciclo. En este punto se partirá desde una exigencia del dominio de requerimientos mínimos de ejecución en los que tendrá la oportunidad de sustentar sus avances y evidenciar sus necesidades de refuerzo.
- 3. Exámenes.-** Estos tendrán un criterio más exigente y técnico que el de las pruebas. Se tomará dos exámenes en el ciclo, en los cuales se pondrá a elección de los estudiantes un listado de obras de diferentes estilos que



permitan demostrar el dominio en varios ámbitos del instrumento, permitiendo que el músico evaluado elija la ejecución de la obra de su preferencia (con la que se sienta más cómodo, identificado y familiarizado) donde pueda demostrar las destrezas adquiridas en el curso.

Los criterios de evaluación estarán basados en los datos recogidos sobre los avances de los estudiantes en temas clave como contrapunto, armonía y digitación, además de otorgar un valor extra a la demostración de su capacidad creativa e improvisadora.

3.3 Diseño curricular

3.3.1 Piano Complementario I

3.3.1.1 Objetivo general

Iniciar al estudiante el estudio del piano y su capacidad polifónica con el propósito de potencializar sus habilidades y destrezas armónicas, auditivas, de ejecución y composición para que estas contribuyan en su desarrollo, tanto a lo largo de su carrera como en su desempeño curricular.

3.3.1.2 Objetivos específicos

- Conocer el instrumento, estudiando sus componentes, estructura, funcionamiento y características principales.
- Desarrollar en el estudiante una correcta posición del cuerpo, brazo, antebrazo y mano con respecto al piano.
- Iniciar al alumno en el desarrollo del sentido armónico y contrapuntístico.
- Conocer los signos de escritura pianística: pentagrama, clave de sol y de fa en cuarta línea, compases, signos de expresión, figuras, silencios, alteraciones.
- Desarrollar e identificar las habilidades que tienen ambas manos, tanto individualmente como en coordinación, además de su relación con el posicionamiento de las demás partes del cuerpo en el piano.



- Desarrollar la transportación de acordes en temas básicos
- Ser capaces de frasear pequeñas melodías.
- Ser capaces de realizar ejercicios de desplazamientos laterales, movimientos circulares y de rotación.
- Desarrollar en el músico estudiante la capacidad de leer partituras con mayor destreza en la ejecución de la lectura a primera vista.

3.3.1.3 Contenidos teórico-prácticos

- Análisis del compás.
- Análisis de tonalidad
- Desarrollo de técnica: Escalas en DO mayor y LA menor, en movimiento directo, contrario y arpeggio, a una extensión de dos octavas.
- Práctica de ejercicios musculares:
 - Técnica digital.
 - Práctica de movimientos iniciales como caídas, lanzamientos, desplazamientos laterales, movimientos circulares, etc.
- Construcción de acordes mayores y menores, con séptima dominante.
- Sistema de notación musical anglosajón: introducción.
- Ejercicios de adaptación de acordes para vals y bajo de Alberti.
- Desarrollo armónico: Acordes de tónica, subdominante, dominante y séptima de dominante (I-IV-V), (I-IV-V7), en estado fundamental, primera, segunda y tercera inversión (para V7) de las tonalidades de Do mayor y La menor.
- Encadenamientos armónicos (I-IV-V-I), (I-IV-V7-I) de las tonalidades de las tonalidades de Do mayor y La menor.

3.3.1.4 Repertorio

El repertorio de obras utilizadas en este período inicial de estudio estará sujeto al criterio de elección del profesor guía que ayuden a sentar las bases de los conceptos, ejercicios y destrezas necesarias para abrir el estudio musical en la



cátedra, con la finalidad de empezar con un núcleo conceptual sólido y así dar continuidad al aprendizaje.

En este nivel de estudios se utilizará un mínimo de veinte obras breves con las cuales el estudiante deberá practicar destrezas como: la lectura fluida en clave de sol y de fa en cuarta línea, en valores no muy rápidos y con extensiones cercanas hasta dos líneas adicionales; conocimiento de compases de 2/4, 3/4, 4/4, 6/8; y por último la comprensión de los signos de dinámica y reguladores; comprensión de los signos de expresión: ligaduras de fraseo, prolongación, y las articulaciones (staccato, legato y acentos). Se trabajará con piezas de máximo dos alteraciones y el repertorio estará conformado de la siguiente manera:

- Nancy and Randall Faber: Adult Piano I
- Michael Aaron: Adult Piano Course Book I
- Alfred's : Adult Piano Course I
- Weiss Elena: Mi amigo el Piano
- James Lyke: "Keyboard Musicianship Piano for Adults Book one"

3.3.1.5. Metodología

Se privilegiará el trabajo constante sobre ejercicios que permitan iniciar el desarrollo progresivo de las capacidades musicales y de ejecución de los estudiantes. Se escogerá algunas partituras de obras musicales bajo la supervisión del maestro y con el criterio de búsqueda esbozado en el Repertorio Académico, que consistirá en presentar obras que permitan abrir el camino del músico hacia la consecución de resultados precisos y consientes.

Se ha planteado para estos fines las siguientes estrategias metodológicas:

- La práctica diaria de las escalas musicales, con el fin de que estos generen en el alumno un hábito físico que sirva para facilitar la ejecución de su instrumento a lo largo de la carrera musical del estudiante.



- Ejercicios progresivos y sencillos mediante patrones armónicos, diseñados específicamente para la mano derecha y la mano izquierda, respectivamente.
- Ejercicios que consistirán primordialmente en la repetición de patrones armónicos con acordes mayores, menores, séptimas dominantes, etc., desarrollados con una sola mano en valeses y bajo de Alberti, sobre los cuales, con la otra mano se puedan improvisar y armonizar diferentes acordes.

3.3.1.6 Evaluación

Se evaluará los resultados del presente nivel en base a los avances de los estudiantes en áreas tales como:

- Percepción armónica.
- Ritmo.
- Digitación y ejecución de piezas cortas.
- Lectura de tonalidades.
- Dinámica.
- Adaptación a la textura polifónica.
- Análisis de estructuras armónicas simples.

En cuanto a los parámetros a evaluar de manera general en este y los demás cursos, se tomará en cuenta la debida participación, asistencia e interés del músico – estudiante en las diferentes actividades propuestas.

3.3.1.7 Acreditación

- | | |
|--|------|
| - Armonía: | 20 % |
| - Interpretación: | 20 % |
| - Avance en el desarrollo de la destreza de “lectura a primera vista”: | 20 % |
| - Avance en la capacidad de improvisación y creatividad : | 20 % |
| - Acompañamiento de ritmos populares: | 20 % |
| % | |



3.3.1.8 Destrezas con criterio de desempeño

El alumno, para ser promovido al siguiente nivel, deberá cumplir satisfactoriamente con los siguientes requerimientos:

- Ejecutar una obra en la que el alumno practique una línea melódica con la mano derecha o cantada y el acompañamiento lo haga por medio de Cifrado Americano.
- Acompañar en dos obras a otro instrumento, aplicando el cifrado americano de acordes, el ritmo de vals y otro de bajo de Alberti.
- Interpretar escalas en Do mayor y La menor con movimiento directo, contrario y arpeggio a una extensión de dos octavas, con el metrónomo: negra=80, continuamente.
- Interpretar cinco obras cortas acordes al nivel de estudios, tomando en cuenta el Tempo indicado en la partitura, con la digitación y dinámica apropiadas al contenido musical.
- Acompañar fluidamente un Vals Popular con una melodía en el registro alto del piano.
- Improvisar una melodía de mínimo treinta segundos de duración, que tenga un motivo musical, y utilice los recursos de improvisación abordados en este nivel.

3.3.2 Piano complementario II

3.3.2.1 Objetivo general

En esta fase de estudio se pretende habituar al estudiante al uso constante del piano para la ejecución de temas cada vez más complejos con el fin de consolidar un franco desarrollo de sus habilidades y destrezas. Se dará continuidad a los conceptos presentados en el primer nivel de estudios para empezar con el desarrollo de armonía, oído, ejecución y composición, lo que permitirá crear un hábito de progresión en cuanto al contenido del currículo académico. Al inicio de este ciclo el alumno habrá ya comprendido las diversas facilidades que otorga la práctica del piano como instrumento complementario a su objeto principal de



estudio y tendrá formadas sus primeras aspiraciones en cuanto a lo que desea obtener de la cátedra.

3.3.2.2 Objetivos específicos

- Generar en el estudiante el interés por la creación musical.
- Introducir al estudiante a la textura polifónica.
- Habituarse al estudiante a la improvisación como una técnica que permite el desarrollo de destrezas e identificación musical, utilizando además enlaces armónicos.
- Reforzar la digitación y posteriormente el transporte de acordes de temas cada vez más elaborados.
- Consolidar la capacidad del estudiante para la lectura fluida de partituras.
- Formar al estudiante en el acompañamiento musical de obras de dificultad progresiva.
- Iniciar al estudiante en el análisis básico del repertorio que ejecutará en el curso.

3.3.2.3 Contenidos teórico-prácticos

- Armonía y digitación: Acordes de tónica, subdominante, dominante y séptima de dominante (I-IV-V), (I-IV-V7), en estado fundamental, primera, segunda y tercera inversión (para V7) de las tonalidades de Sol mayor, Mi menor, Fa Mayor y Re menor.
- Encadenamientos armónicos (I-IV-V-I), (I-IV-V7-I) de las tonalidades de Sol mayor, Mi menor, Fa Mayor y Re menor.
- Arpeggio en estado fundamental.
- Escalas Sol mayor, Mi menor, Fa Mayor y Re menor en movimiento directo, contrario y arpeggio a una extensión de dos octavas.
- La Polifonía en el Piano mediante ejercicios de construcción de acordes con bases armónicas determinadas.



- La estructura del denominado “Cifrado Americano”, propio de EE.UU, para acompañamiento.
- El “Cifrado Americano” de los acordes pertenecientes a los grados principales de las tonalidades: Sol mayor, Mi menor, Fa mayor y Re menor.
- Análisis básico de tonalidades. De Sol Mayor, Mi menor, Fa menor y Re menor.
- Improvisación de motivos melódicos basadas en las tonalidades practicadas.
- Coordinación y articulación entre dedos y muñecas.
- Círculos armónicos.

3.3.2.4 Repertorio

Para el presente nivel de estudios nos proponemos poner a consideración del estudiante para su práctica y perfeccionamiento de la destreza de interpretación, obras principalmente de carácter polifónico que permitan partir en el análisis de su ejecución. El repertorio musical de obras de intérpretes varios a usar en esta etapa de enseñanza quedará a elección del criterio del maestro, tomando en cuenta que en este punto el estudiante cuenta ya con ciertas bases aprendidas en el ciclo anterior y, por lo tanto, se encontrará en capacidad de practicar o ponerse como meta la ejecución de obras que requieran de su parte un grado mayor de desarrollo de destrezas y que le permita avanzar hacia nuevos conceptos. Se sugieren las siguientes obras de textura polifónica que le permitan la identificación y ejecución de la imitación:

Bach: Álbum de Ana Magdalena: Minuet en Sol Mayor BWV 114, Minuet en Sol menor BWV 115, Minuet en Sol Mayor BWV 116, Polonesa en sol menor BWV 119, Minuet en La menor BWV 120, Marcha en Re mayor BWV 120, Marcha en Re mayor BWV 126, Minuet en Re menor BWV 132.



- J. Krieger: Minuet en La Mayor.
- G. Teleman: Scherzino en Mi menor.
- Nikolaiev: "escuela rusa del piano" (volumen 1b) n°s: 119, 122, 145 y 154
- Purcell: air
- Jean-Philippe Rameau : Minuet en Fa mayor
- Johann Christian Bach : Minuet en Sol Mayor

3.3.2.5 Metodología

Se seleccionarán piezas musicales para ser ejecutadas por parte de los estudiantes de la carrera que cursen el presente nivel, que irán acorde a los contenidos propuestos, principalmente con el reconocimiento de la polifonía aplicada al piano. Se pretende reforzar principalmente las herramientas de análisis de obras para que se vayan estableciendo patrones musicales reconocibles y aplicables posteriormente en la práctica del proceso creativo.

Se dará continuidad a la práctica de ejercicios musculares, de digitación, dinamismo, fluidez, etc.; y además se dictarán los contenidos teóricos sobre articulación, fraseo, dinámica y signos, los cuales son necesarios para sentar las bases que todo músico requiere para ejecutar el piano.

3.3.2.6 Evaluación

Se evaluarán los resultados del presente nivel en base a los avances progresivos de los estudiantes en áreas tales como:

- Avance en las habilidades de digitación y coordinación de las manos.
- Conocimiento de la textura polifónica del piano.
- Mayor capacidad en el análisis de piezas sencillas.
- Mayor capacidad en la lectura fluida de partituras simples en clave de Sol y Fa.
- Capacidad de distinguir y también fusionar acompañamiento y melodía.



- Nacimiento de la destreza de improvisación y tendencia a la creatividad.

3.3.2.7 Acreditación

- Avance en el desarrollo de la destreza de “lectura a primera vista”:20 %
- Avance en la capacidad de improvisación: 20 %
- Conocimiento tonal: 20 %
- Capacidad de análisis básico de piezas simples: 20 %
- Práctica y avance del acompañamiento de ritmos populares: 20 %

3.3.2.8 Destrezas con criterios de desempeño

- Interpretar escalas de Sol mayor, Fa mayor, Mi menor, Re menor utilizando movimiento directo, contrario y arpeggio en una extensión de dos octavas, con metrónomo negra=80, continuamente.
- Enlazar acordes I-IV-V-I y I-IV-V7-I en las tonalidades de Sol mayor, Fa mayor, Mi menor y Re menor.
- Ejecutar una pieza polifónica para piano, respetando estilo, digitación, dinámica y tempo aprendidos en el curso.
- Acompañar a la melodía de registro alto en el piano, en un Pasacalle y en un Bolero consiguiendo enlazar efectivamente los acordes a la vez que se mantiene el ritmo característico del género musical interpretado.
- Improvisar por un período mínimo de treinta segundos una melodía que posea un motivo musical determinado y que utilice los recursos sobre improvisación dictados en este nivel de estudios.

3.3.3 Piano complementario III

3.3.3.1 Objetivo general

Introducir al alumno en el estudio de elementos teóricos y prácticos nuevos que le faculten para emprender la ruta hacia un esbozo de la tendencia creativa, rítmica y armónica que él desarrollará en su futura carrera musical, utilizando como



instrumento la práctica del piano y la facilidad para el desarrollo de destrezas que este otorga.

3.3.3.2 Objetivos específicos

- Reforzar y afianzar la familiarización con la textura polifónica para teclado.
- Consolidar la destreza de lectura fluida de partituras.
- Introducir al estudiante al Estilo Clásico en el piano.
- Introducir al estudiante al uso del pedal del piano, adecuando este a las pautas del Estilo Clásico.
- Desarrollar la capacidad improvisadora utilizando, en este nivel, la escala modal Dórica.
- Avanzar hacia el análisis de forma y armonía del repertorio de obras a ejecutar.

3.3.3.3 Contenidos teórico–prácticos

- Técnicas aplicadas a la ejecución: Práctica de las escalas en Re mayor, Si menor, Si bemol mayor y Sol menor, todas estas realizadas con movimiento directo, contrario y arpegio a una extensión de dos octavas.
- Arpegio en estado fundamental ejecutado a una extensión de dos octavas de las tonalidades estudiadas en este nivel.
- Acordes de tónica, subdominante, dominante y séptima de dominante (I IV V), (I IV V7), en estado fundamental; primera, segunda y tercera inversión (para V7) de las tonalidades de Re mayor, Si menor, Si bemol mayor y Sol menor Práctica de encadenamientos armónicos (I IV V I), (I IV V7 I) de las tonalidades Re mayor, Si menor, Si bemol mayor y Sol menor.
- Consolidación en la práctica de la lectura fluida de partituras con el nivel adecuado.
- Introducción a la ejecución de Sonatinas para piano, del estilo Clásico.



- Aplicación del Cifrado Americano en los acordes pertenecientes a los grados principales de las tonalidades de Re mayor, Si menor, Si bemol mayor y Sol menor.
- Acompañamiento del ritmo de Cumbia - Bolero en las tonalidades expuestas en este nivel, utilizando el Cifrado Inglés.
- Introducción y bases para el uso de la Escala Modal Dórica en la improvisación y bases de la Escala Modal Re-dórica.

3.3.3.4 Repertorio

Para consolidar los conocimientos adquiridos a lo largo de esta parte del curso, se propone para la práctica del estudiante, el estudio de obras que sigan ejercitando la textura polifónica a través del piano como instrumento de aprendizaje, además de empezar con las consideraciones pertinentes sobre el contenido de las obras originadas en la Época Clásica estilo clásico, que se caracteriza por la textura homofónica armónica (melodía con acompañamiento) así como sus peculiaridades técnicas, estilísticas, etc.

Para estos fines proponemos las siguientes piezas musicales:

- Johan Sebastian Bach: “Álbum de Ana Magdalena”: Minuet en Sol Mayor BWV 114, Minuet en Sol menor BWV 115, Minuet en Sol Mayor BWV 116, Polonesa en Sol menor BWV 119, Minuet en La menor BWV 120, Marcha en Re mayor BWV 120, Marcha en Re mayor BWV 126, Minuet en Re menor BWV 132.
- Nikolaiev: Escuela Rusa del Piano Volumen 1B: 119, 122, 145 y 154.
- Alicia Zipilavan, “De Bach a Stravisnky”: 8 - 12.
- Muzio Clementi: Sonatinas para piano Op.36: 1-2.
- Daniel Steibelt: Sonatina op.41 N°1.
- Ludwig Van Beethoven: Sonatina en Sol Mayor.
- Diabelli: Sonatina para piano op. 168 N°2.
- F. Kuhlau: Sonatina para piano op.20 N°1.



- Dussek: Sonatina para piano Op.20 n° 1
- Benda: Sonatinas n°s: 16, 17 y 19
- Vanhall: "12 Sonatinas progresivas" n°s: 1, 2, 3, 4 y 7
- Reinecke: Sonatinas: I, II, III, IV, V, VI;
- Gurlitt: Sonatina Op. 54 n° 4

3.3.3.5 Metodología

Para el período de estudios de este nivel se dará continuidad a la ejecución de obras musicales pertinentes que, al interpretarlas, constituyan o presenten la realización de ejercicios encaminados hacia el desarrollo de habilidades específicas, mismas que en este período del programa se centren en escalas específicas, acordes determinados, consolidación de los conocimientos necesarios para realizar un análisis en las obras propuestas, reforzar la polifonía, el acercamiento a la Escala Modal Dórica y además el acompañamiento en dos ritmos nuevos.

Se continúa con el curso procurando otorgar al músico estudiante las herramientas necesarias para que él vaya paulatinamente descubriendo sus inclinaciones melódicas, su capacidad creativa, y también las áreas débiles que necesitarán refuerzo con la colaboración o guía del docente que aplique, en este nivel, la cátedra de Piano Complementario.

3.3.3.6 Evaluación

Se evaluarán los resultados del presente nivel en base a los avances progresivos de los estudiantes en áreas tales como:

- Conceptos estilísticos el estilo clásico de las obras para piano.
- Consolidación de la comprensión de la polifonía.
- Manejo básico adecuado del pedal del piano según los requerimientos del estilo clásico.
- Capacidad de analizar armonía y forma en el repertorio de obras musicales practicadas.



- Conocimiento básico de la Escala Modal Dórica.
- Afianzamiento de la capacidad de lectura fluida de partituras.
- Acompañamiento de los ritmos de Baladas populares y Cumbias populares.

3.3.3.7 Acreditación

- Conocimiento y manejo de las tonalidades estudiadas: 20 %
- Ejecución de las obras sugeridas bajos los parámetros aprendidos:20 %
- Fluidez en la lectura de partituras: 20 %
- Avance significativo en la capacidad de improvisación: 20 %
- Acompañamiento adecuado de los ritmos populares propuestos:20 %

3.3.3.8 Destrezas con criterios de desempeño

- Interpretar continuamente las escalas de Re y Si bemol mayores y de Si y Sol menores, utilizando un movimiento directo, contrario y arpegio en una extensión de dos octavas con el metrónomo Negra=80.
- Enlazar acordes I-IV-V-I y I-IV-V7-I en las tonalidades de Re y Si bemol Mayores además de Si y Sol menor, con un movimiento de las voces del acorde mínimo y buscando la nota común.
- Interpretar sonatinas basadas en el Estilo Clásico, respetando los parámetros de estilo, digitación, dinámica y tempo que se trabajaron durante este nivel de estudio.
- Interpretar obras polifónicas para piano, respetando los principios interpretativos de estilo, digitación, dinámica y tempo que se trabajaron durante este nivel de estudio.
- Realizar efectivamente el acompañamiento de la melodía ejecutada en un registro alto del piano, en una Balada popular y una Cumbia popular.
- Improvisar una melodía de treinta segundos de duración que cuente con motivo musical y utilice los recursos de improvisación abordados en el período de estudios de este nivel.



3.3.4 Piano complementario IV

3.3.4.1 Objetivo General

Lograr mediante el estudio de diversas obras que representen mayores retos técnicos para el avance de las destrezas musicales de los estudiantes.

3.3.4.2 Objetivos específicos

- Introducir al músico estudiante en el estudio de las características del Estilo Romántico en el piano.
- Reforzar y afianzar la familiarización del estudiante con textura polifónica para teclado.
- Reforzar los conocimientos adquiridos previamente sobre el cifrado inglés y el Cifrado Americano.
- Consolidar el análisis efectivo de la forma y la armonía de las obras que conforman el repertorio que se presentará a los músicos estudiantes durante este periodo de estudio.
- Reforzar el manejo del pedal del piano, teniendo como base las características del estilo Romántico.
- Introducir al alumno a la improvisación basada en la escala modal mixolidia.
- Continuar con la práctica en pro de la lectura fluida de partituras.
- Habituarse al estudiante en el uso de ejercicios de acompañamiento con el ritmo del tango y sanjuanito.

3.3.4.3 Contenidos teórico prácticos

- Práctica de escalas en La mayor, Fa sostenido menor, Mi Bemol y Do menor, utilizando un movimiento directo, contrario y arpeggios a una extensión de dos octavas.
- Práctica de arpeggio en estado fundamental a una extensión de dos octavas de las tonalidades presentadas en esta etapa del curso.



- Armonía: Acordes de tónica, subdominante, dominante y séptima de dominante (I IV V), (I IV V7) en estado fundamental, primera, segunda y tercera inversión (para V7) de las tonalidades de La mayor, Fa sostenido menor, Mi Bemol y Do menor.
- Encadenamientos armónicos (I IV V I), (I IV V7 I) de las tonalidades de La mayor, Fa sostenido menor, Mi Bemol y Do menor.
- Lectura fluida de fragmentos de piezas musicales que el maestro considere pertinentes ante los objetivos trazados a cumplir en este nivel.
- Estudio de una obra correspondiente al periodo romántico.
- Estudio de una obra que represente la textura polifónica para teclado.
- Cifrado americano de los acordes pertenecientes a los grados principales de las tonalidades en La mayor, Fa sostenido menor, Mi bemol y Do menor.
- Acompañamiento de una obra con el ritmo del tango en una de las tonalidades estudiadas en este nivel, utilizando para su ejecución el cifrado inglés.
- Acompañamiento de una obra con el ritmo del sanjuanito en una de las tonalidades estudiadas en este nivel, utilizando para su ejecución el cifrado inglés.
- Ejercicios de improvisación de melodías utilizando la Escala Modal mixolidia con ambas manos y con acompañamientos armónicos.
- Trabajos varios para ejercitar el dominio de la Escala Modal Sol mixolidia.

3.3.4.4 Repertorio

Las obras que proponemos para el estudio durante el nivel cuarto de Piano Complementario siguen siendo obras en las que predomine la polifonía y además se introducen obras pertinentes en el reconocimiento de características propias del estilo pianístico romántico. A continuación sugerimos las siguientes piezas musicales como materia pedagógica:



- Bach: Pequeños preludios y fugas: Preludio en Re menor N°3, Preludio en Mi mayor N°5, Preludio en Mi menor N°6.
- F. Haendel: Seis Fuguetas: 1, 2 y 3.
- R. Schumann: Álbum de la Juventud op.68: 2, 3, 7, 10 y 23.
- Tchaikovsky: Album de la Juventud op. 39: 2, 4, 5, 13 y 16.
- Chopin: Preludios para piano op.28: 2, 4, 6, 7 y 8.
- Schubert: Vals Op. 50 N° 17, Landler en Re Mayor y Landler en Sol Mayor.
- Field: Nocturnos n°s: 1,2
- Köhler: "Piezas para niños" Op. 243 1, 2 Y 3
- Franck: "Les plaintes d'une poupée"
- Mendelssohn: "Romanzas sin palabras": Op. 19 n°s: 2, 4 y 6; Op. 30 n°s: 3 y 6

3.3.4.5 Metodología

La metodología constructivista presenta su vigencia en el desarrollo de los contenidos de este nivel, es así que el maestro se ocupará de guiar al músico estudiante para que, a más de tener un conjunto de conocimientos teóricos, prácticos, destrezas, técnicas, etc., logre su concientización sobre la necesidad de configurar un esquema propio con todo lo aprendido, con la finalidad de que la práctica musical fuera del instituto de enseñanza vaya tomando las características propias de la creatividad inherente a cada músico y se transforma en calidad interpretativa y compositiva que dará como frutos obras de gran valor cultural.

3.3.4.6 Evaluación

Se evaluarán los resultados del presente nivel en base a los avances progresivos de los estudiantes en áreas tales como:

- Aprendizaje sobre las características que definen el estilo Romántico en el piano.
- Manejo y reconocimiento de la textura polifónica en el instrumento.



- Capacidad de análisis formal y armónico de obras de complejidad media–avanzada, que se encuentran en el repertorio curricular del nivel.
- Manejo y comprensión de la utilidad del pedal del piano, en la ejecución de obras de estilo romántico.
- Capacidad de improvisación aplicando la escala modal mixolidia
- Acompañamiento en ritmos de Tango y Sanjuanito.

3.3.4.7 Acreditación

- Reconocimiento y práctica de las tonalidades practicadas: 20 %
- Ejecución de las obras propuestas en el repertorio: 20 %
- Lectura de las partituras presentadas con sus diversas dificultades:20 %
- Capacidad de improvisación utilizando los criterios aprendidos:20 %
- Ejecución óptima de los ejercicios de acompañamiento en los ritmos del tango y sanjuanito: 20 %

3.3.4.8 Destrezas con criterios del desempeño

- Reproducir satisfactoria y continuamente las escalas de La y Mi bemol mayores, Fa sostenido y Do menor utilizando un movimiento directo, contrario y arpeggio a una extensión de dos octavas y con el metrónomo Negra=80.
- Enlazar los acordes I–IV–V–I y I–IV–V7–I en las tonalidades de La y Mi bemol Mayores; Fa sostenido y Do menor, sin repetir en enlace armónico, con un movimiento mínimo de las voces del acorde y buscando siempre la nota común.
- Reconocer e interpretar piezas románticas y polifónicas respetando estilo, digitación dinámica y tempo trabajados en el transcurso del presente período de estudios.
- Acompañar la melodía en registro alto del piano, en un tango y un sanjuanito, ambos de corte popular, además de incluir enlace de acordes manteniendo el ritmo característico de cada género.



- Realizar una improvisación melódica de un lapso mínimo de treinta segundos, con un motivo musical determinado y usando la mayor parte de recursos de improvisación proyectados en este nivel de estudios.

3.3.5 Piano complementario V

3.3.5.1 Objetivo general

Aproximar al estudiante de música a definiciones precisas acerca de su futuro como instrumentista, donde permanezca la necesidad de seguirlo acercando al estudio teórico, que en esta ocasión se realizará a través de la ejecución de ritmos contemporáneos.

3.3.5.2 Objetos específicos

- Reconocer las características de las obras contemporáneas para piano.
- Continuar con el afianzamiento de la textura polifónica para teclado en el acervo de conocimientos del estudiante.
- Realizar análisis satisfactorios sobre la forma y armonía de las obras consideradas en el repertorio académico a trabajar en el presente ciclo.
- Lograr que el estudiante adquiera en la medida de lo posible un manejo autónomo del pedal en el piano.
- Introducir al músico a la improvisación con el uso de escalas pentatónicas.
- Realizar y practicar acompañamiento en los ritmos de Albazo y Bossa Nova utilizando piezas populares.

3.3.5.3 Contenidos teórico-prácticos

- Escalas: Mi Mayor, Do sostenido menor, La bemol y Fa menor, utilizando movimiento directo, contrario y arpeggio a una extensión de dos octavas.
- Arpeggio en estado fundamental a una extensión de dos octavas de las tonalidades estudiadas en la presente fase del curso.



- Armonía: Acordes de tónica, subdominante, dominante y séptima de dominante (I–IV–V), (I–IV–V7) en estado fundamental, primera, segunda y tercera inversión (para V7) de las tonalidades de Mi Mayor, Do sostenido menor, La bemol y Fa menor, además de encadenamientos armónicos (I–IV–V–I), (I–IV–V7–I) de las tonalidades de Mi Mayor, Do sostenido menor, La bemol y Fa menor.
- Lectura fluida de diez fragmentos de piezas musicales que el maestro–guía juzgue pertinentes ante los objetivos trazados a cumplir en este nivel.
- Técnicas y teoría para la ejecución de una obra contemporánea para piano, así como para una obra representativa del dominio alcanzado de la textura polifónica para teclado.
- Cifrado americano perteneciente a los acordes de los grados principales en las tonalidades de Mi Mayor, Do sostenido menor, La bemol y Fa menor.
- Acompañamiento de una obra con ritmo de albazo en cualquier tonalidad, utilizando el cifrado inglés.
- Acompañamiento de una obra con ritmo de bossa nova en cualquier tonalidad, utilizando el cifrado inglés.
- Introducción a la improvisación melódica utilizando escalas y acordes pentatónicas.
- Trabajo sobre la escala pentatónica de Do.

3.3.5.4 Repertorio

Para la práctica en ejecución de obras afines a los contenidos propuestos en el presente nivel de estudios sugerimos las siguientes, debido a que ejercitan en el músico–estudiante un nivel más avanzado de polifonía y otorga las bases de la práctica de obras contemporáneas:

- Bach: Invenciones a dos voces: 1, 4, 8 y 14
- Haendel: Seis Fuguetas : 4 - 6.



- Schostakovich: Piezas infantiles op. 69: 4-6.
- Erik Satie: Gymnopedies: 1- 3.
- Bela Bartok: Piezas infantiles: 8-10.
- Dimitri Kabalevsky: Piezas Infantiles op. 39: 20, 21, 23
- Sergei Prokofiev: Piezas infantiles op.65: 1 -3.
- Bartok: "For children" Vol. I (Cuadernos 1 y 2) n°: 2, 3, 7, 9, 14, 15 y 25;
"For Children" Vol. II (Cuad. 3 y 4) n°: 1, 4, 7, 9 y 10
- Stravinsky: "Los cinco dedos" n° 4

- Satie: "Tres Gimnopedias"; "Gnossiennes" n°s: 1, 2 y 3; "Profondeur";
"Valse-Ballet" Op. 62; "Petite ouverture à danser"; "Froide Songerie";
"Rêverie du pauvre"; "Les pantins dansent"; "Poesie"; "Nostalgie";
"Deux rêveries nocturnes"; "Fadieux exemple"; "Songe-creux";
"Prélude canin"

- Ibert: "Petite Suite" n°s: 1, 2, 4 y 5
- Casella: "11 Piezas infantiles" n°s: 1, 2, 4, 5, 7, 8 y 11
- Poulenc: "Improvisaciones" n°: 11

3.3.5.5 Metodología

El patrón metodológico a seguir en este periodo de estudios es similar de la metodología planteada en anteriores niveles ya que la consideración de la importancia de los ejercicios prácticos que desarrollen destrezas, sigue presente. Más bien, en este momento se empieza a poner de manifiesto la necesidad de otorgar al músico estudiante de la cátedra las herramientas finales con las cuales pueda desenvolverse independientemente a lo largo de su carrera musical.

Para empezar a lograr autonomía en los instrumentistas de la carrera es necesario que se preste mayor atención a aquellos puntos que necesiten de algún tipo de refuerzo, ya que dejar estos puntos sin saldar invalidaría toda la práctica llevada a cabo a lo largo del curso. Se planteará de esta manera diagnósticos



continuos y así mismo se dará paso al desarrollo de la iniciativa y creatividad del músico en formación para propender a la diversificación de instrumentistas que aporten con su trabajo propositivo a la cultura.

3.3.5.6 Evaluación

Se evaluará los resultados del presente nivel en base a los avances progresivos de los estudiantes en áreas tales como:

- Reconocimiento de las diversas formas de escrituras de obras contemporáneas.
- Alcance avanzado de conocimiento sobre la polifonía presente en el piano y su aplicación a la práctica de otro instrumento.
- Capacidad de análisis armónico y formal de obras puestas a consideración en el repertorio académico de esta fase de estudio.
- Destreza para manejar el pedal del piano en una manera autónoma y con propiedad.
- Avanzada capacidad de improvisación con el uso de escalas pentatónicas.
- Avanzada capacidad de lectura de partituras a primera vista.
- Ejecución de acompañamientos en los ritmos del albazo y bossa nova

3.3.5.7 Acreditación

- Conocimiento y manejo de las tonalidades manejadas durante el curso: 20 %
- Interpretación correcta de las obras propuestas en el repertorio: 20 %
- Capacidad de aplicar la lectura de partituras a primera vista: 20 %
- Capacidad de improvisación utilizando escalas pentatónicas: 20 %
- Acompañamiento adecuado de los ritmos Albazo y Bossa Nova, según los parámetros dispuestos: 20 %



3.3.5.8 Destrezas con criterios del desempeño

- Interpretar satisfactoriamente las escalas de Mi y La bemol mayores, Do sostenido y Fa menor, con movimiento directo, contrario y arpeggio a una extensión de dos octavas con el metrónomo Negra=80 y de manera continua.
- Enlazar los acordes I-IV-V-I y I-IV-V7-I en las tonalidades de Mi y La bemol Mayores; Do sostenido y Fa menor, con un mínimo movimiento de las voces del acorde y buscando siempre la nota común.
- Interpretar una obra contemporánea y polifónica respetando el estilo, digitación, dinámica y tempo trabajados durante este nivel del programa.
- Acompañar una melodía en registro alto del piano, con los ritmos de Albazo y Bossa Nova, utilizando enlaces de acordes y manteniendo el ritmo propio del género.
- Leer a primera vista un fragmento de una extensión de ocho a dieciséis compases y ejecutarlo efectivamente respetando los parámetros señalados en la partitura.
- Improvisar una melodía de treinta segundos de duración, acorde a los contenidos estudiados en este período del programa de estudios.

3.3.6 Piano complementario VI

3.3.6.1 Objetivo general

Afianzar todas aquellas destrezas de los estudiantes para que continúen su desempeño apropiándose del instrumento, sometiéndolo a sus fines. De esta manera, se busca encontrar los canales que ayuden al estudiante a lo largo de su carrera. Así mismo, este deberá conocer las posibilidades musicales que por medio de variados estilos puede encontrar.



3.3.6.2 Objetivos específicos

- Manejar un repertorio elemental de obras latinoamericanas y en especial ecuatorianas.
- Reforzar el desarrollo polifónico.
- Ser capaces de analizar tanto formal como armónicamente el repertorio escogido en el plan del clase.
- Saber improvisar escalas de blues.
- Leer partituras a primera vista.
- Saber acompañar pasillos y montunos populares.

3.3.6.3 Contenidos teórico-prácticos

- Escalas en Si mayor, Sol sostenido menor, Re bemol mayor y Si bemol menor en movimiento directo, contrario y arpeggio a una extensión de dos octavas.
- Arpeggio en estado fundamental a una extensión de dos octavas de las tonalidades estudiadas en este nivel.
- Acordes de tónica, subdominante, dominante y séptima de dominante (I–IV–V), (I–IV–V7), en estado fundamental, primera, segunda y tercera inversión (para V7) de las tonalidades de Si mayor, Sol sostenido menor, Re bemol mayor y Si bemol menor.
- Encadenamientos armónicos (I–IV–V–I), (I–IV–V7–I) de las tonalidades de Si mayor, Sol sostenido menor, Re bemol mayor y Si bemol menor.
- Fragmentos de piezas de acuerdo al nivel propuesto en el repertorio académico.
- Ejecutar una obra latinoamericana para piano.
- Ejecutar una obra polifónica.
- Cifrado americano de los acordes de los grados principales de las tonalidades de Si mayor, Sol sostenido menor, Re bemol mayor y Si bemol menor.



- Acompañar una obra con ritmo de pasillo en cualquier tonalidad, utilizando el cifrado inglés.
- Acompañar una obra con ritmo de montuno básico en cualquier tonalidad, utilizando el cifrado inglés.
- Improvisar melodía utilizando la escala Blues con la mano derecha mientras la mano izquierda ejecutará la estructura armónica del Blues I7, I7, I7, I7, IV7, IV7, I7, I7, V7, IV7, I7, V7.

3.3.6.4 Repertorio

- J. S. Bach: Invenciones a dos voces: 10, 11, y 13.
- F. Haendel: Suites.
- Daquin: “El Cuco”.
- Héctor Villalobos: Cirandinhas.
- Héctor Villalobos: Historias de Carochinha.
- Gustaviano: “Mis amigos”.
- Ginastera: Preludios Americanos para piano: 2 y 4.
- García: Danza para piano.
- M. Ponce: Scherzino para piano en mi menor.
- G. Guevara: Pasillo para piano “El espantapájaros”.
- G. Guevara: San Juan para piano.
- Durán: Pasillo para piano “Mi Longuita”.
- S. Durán: Myosotis.
- Technical Requirements ear tests and sight reading exercises grade VI, The Frederick Harris music co. limited.
- Alan Ridout: “Specimen Sight Reading Grade VI”, The Associated Board of the Royal Schools of music.
- Jane Smisor Bastien: “A line a day sight reading, level 6”.
- Elsie Bettet, Hilda Capp: “Complete series of sight reading and ear tests book 6”, The Frederick Harris music co. limited.
- Gustavo Villegas, Piano Blues.
- Philip Cannon, Jazz and Blues N°1.



- Alfred Porté: La Biblia del Piano Latino.
- Carlos Campos: Salsa and Afro Cuban Montunos for piano.

3.3.6.5 Metodología

A través del repertorio sugerido, se planteará al estudiante la importancia de la improvisación como método de desarrollo como instrumentista y creativo. Con este esfuerzo que se viene en especial del blues se explorará todos aquellos campos que tienen que ver con la sensibilidad del músico, íntimamente ligados a su formación como ser humano que exprese su individualidad musical con la ejecución de las obras.

De igual manera, será la música nacional y latinoamericana un asidero para catapultar al estudiante al mundo musical con una identidad idiosincrásica que parta de un reconocimiento de aquello que lo rodea.

3.3.6.6 Evaluación

Al considerar que en este nivel sus destrezas le permitirán obras de mayor complejidad:

- Ejecución de obras latinoamericanas en los más variados ritmos.
- Improvisación sobre escalas de blues a través de las cuales el estudiante pueda crear escalas y colchones armónicos propios.
- Lectura fluida de partituras.

3.3.6.7 Acreditación

- | | |
|---|------|
| - Acompañamiento en obras como el pasillo y montunes: | 20 % |
| - Improvisación: | 20 % |
| - Ejecución de temas latinoamericanos con partitura: | 20 % |
| - Creación de temas en base a ritmos improvisados: | 20 % |
| - Acompañamiento de temas de jazz: | 20 % |



3.3.6.8 Destrezas con criterio de desempeño

- Ejecutar las escalas de Si y Re bemol Mayores; Sol sostenido y Si bemol menores en movimiento directo, contrario y arpeggio a una extensión de dos octavas con metrónomo: negra=80, sin detenerse ni repetir.
- Enlazar acordes I-IV-V-I y I-IV-V7-I, en las tonalidades de Si y Re bemol Mayores; Sol sostenido y Si bemol menores.
- Interpretar obras latinoamericanas y obras polifónicas para piano.
- Acompañar correctamente pasillos y montunos populares .
- Leer a primera vista fragmentos con una extensión de ocho a dieciséis compases, los cuales serán ejecutados por el estudiante sin detenerse, ajustándose al tempo de la partitura.

3.3.7. Conclusiones

Después de concluir sus estudios en esta cátedra, estamos seguros que estos no deben ser para el músico los últimos pasos que debe seguir en el instrumento de manera complementaria, ya que la educación y formación constante debe ser el medio que le permita desarrollarse de manera integral.

De la misma forma, este músico, a la vez que sigue un plan de estudios que va de lo clásico a lo contemporáneo desde el punto de vista occidental, debe tratar de investigar ritmos denominados “del mundo”, lo cuales expandan su visión como artista. No sin dejar de lado el repertorio musical nacional, desde el cual partirá para dar a conocer a través de su perspectiva una fusión que aporte a la globalidad musical.

Al notar la grave omisión que se hace respecto a la improvisación como método rico en posibilidades, remitimos a los músicos la importancia de la misma en pos de la reafirmación de sus destrezas. Así, estos tendrán mayores oportunidades de presentar su potencial talento al mundo entero.



CONCLUSIONES

1. Las cátedras musicales, en toda la amplitud de conceptos y variedad de currículos que pueden englobar, se han centrado siempre en procurar la formación de músicos o intérpretes que posean la habilidad de ejecutar cualquier pieza, independientemente de su complejidad o género. En este sentido, mundialmente, los mejores intérpretes han sido aquellos que han logrado destacar u obtener algún tipo de reconocimiento en la esfera musical, y en función de este hecho se han movilizado tradicionalmente todos los recursos de aprendizaje siendo los maestros, en su mayoría, reconocidos ejecutores.
2. Esto ha subestimado la parte que compete al desarrollo de la sensibilización musical, es decir, la capacidad de una persona o un músico en formación para desarrollar destrezas creativas e incluso esa parte lúdica, cuestiones que están implícitas en una carrera musical. Esto ha sido olvidado, decimos, por la academia, que ha puesto en un primer plano el desarrollo de la parte técnica, privilegiando metodologías de enseñanza tradicionales.
3. A través de la propuesta que hemos desarrollado, sugerimos la aplicación generalizada de la cátedra de Piano Complementario pero no en un sentido tradicional sino con un enfoque en el que se pueda equilibrar el desarrollo de la destreza técnica o instrumental y la sensibilización artística a través de una metodología que es la resultante del debate en torno a la música contemporánea (incluyendo la música popular), factores de suma importancia en la motivación del estudiante para avanzar en el aprendizaje musical.
4. Así mismo, otro de los factores que creemos primordial tomar en cuenta para justificar la importancia del rol de la cátedra de Piano Complementario



en todos sus niveles, es el hecho de que a través de esta asignatura se puede aplicar, en la práctica educativa cotidiana, el planteamiento de la improvisación como el eje pedagógico además de ser fundamental para su devenir como compositor, lo que permite al músico estudiante explorar diferentes patrones armónicos para, así, crear su propia obra con el paso del tiempo.

5. Dentro de este estudio se ha determinado que entre algunos de los alcances y posibilidades que tiene el piano como un instrumento complementario en la música para aquellos que estudian instrumentación, composición, etc., se han enumerado a continuación algunos de los que consideramos son relevantes:

-Es muy importante al momento de desarrollar las destrezas de ejecución de otros instrumentos diferentes al piano (aquellos en los que tal vez el músico está más interesado en especializarse).

-Permite desarrollar en el aprendiz de músico su percepción musical, su sentido armónico y contrapuntístico, así como su potencial auditivo.

-Ayuda al adiestramiento musical y al hábito de la lectura de partituras de manera que esta pueda ser más fluida, en pos de hacer posible el empoderamiento de un lenguaje musical más amplio y apropiado, adaptado a este contexto histórico global.

-Es uno de los instrumentos musicales más usados en el acompañamiento en muchas grandes obras de los más diversos géneros y ritmos.

-En una obra o pieza, el piano puede ser usado como guía musical, como instrumento principal o para el simple acompañamiento.

-El piano dentro de una obra musical puede alcanzar más fácilmente un sonido orquestal si se compara con otros instrumentos, y esto se debe a su gran capacidad armónica.



6. Al realizar este tipo de ejercicios se logra desarrollar habilidades técnicas y creativas a la par, apelando siempre al factor de la integralidad en el proceso de enseñanza-aprendizaje, lo cual es algo tan necesario de tomar en cuenta para formar en nuestras escuelas y conservatorios más que músicos de calidad, seres humanos íntegros.
7. El currículo académico que hemos presentado para la implementación de la cátedra de Piano Complementario, ha logrado concrecionarse gracias a un elemento que estuvo presente en todo momento al repensar la oferta académica de la mayoría de instituciones de formación musical en la actualidad y es el hecho de promover, a través de nuestros planteamientos, la globalidad educativa, terminológica, junto con la coherencia y la construcción de un andamiaje curricular que enlace los diferentes niveles y materias que forman parte de la educación musical.
8. El Piano Complementario, como herramienta de aprendizaje instrumental, puede permitir (y es casi una obligación de quienes la imparten) no limitarse a una sola área del desarrollo de las capacidades armónicas de un estudiante, sino que requiere llevar un constante seguimiento del avance del músico en el conjunto de las destrezas que trata desarrollar.
9. En base a lo expuesto en los capítulos que se han desarrollado, es necesario también concluir que la tarea de innovar en los currículos académicos para lograr una mayor eficacia del proceso de enseñanza y aprendizaje, requiere de un trabajo consciente y laborioso, no sólo para realizar los planteamientos formales iniciales, sino para llevar a la realidad cotidiana de los institutos, la aplicación práctica de los mismos.
10. Los docentes habrían de ser, entonces, profesionales del área dotados de aquella capacidad visionaria que se encamine hacia la integralidad, no sólo



en el proceso de formación del estudiante que tenga a su cargo, sino además sobre todo en el propio ejercicio musical, ya que a través del ejemplo de vida que pueda presentar el maestro como músico y profesional docente, es y será siempre la mejor manera de enseñar.

11. La aplicación de la cátedra que nos ocupa requiere que asumamos el reto como una obligación de actualizarnos a estructuras o modelos de enseñanza que nos permitan insertarnos en la realidad contemporánea.
12. La academia debe lograr adaptarse a la coyuntura actual, a los tiempos modernos que requieren de la carrera musical nuevas habilidades tales como una visión desde el pragmatismo, la adaptación a lo funcional, la optimización de los recursos disponibles (incluso aquellos tecnológicos), la aplicación de metodologías pedagógicas integrales y dinámicas que pongan en su centro estructural los requerimientos del músico en formación y estén dotadas de flexibilidad, etc.
13. Pero siempre se va a recalcar sobre todo ese trabajo en pos del desarrollo creativo de los estudiantes de la cátedra, mostrándoles con una visión renovada las opciones y beneficios que ofrece para su formación la práctica de un instrumento con las bondades del piano.
14. Toda la práctica pedagógica artística debería contextualizarse, sobre todo, en la realidad cultural de cada músico, ya que de esta manera la internalización de conceptos y técnicas tomará el correcto sentido, proporcionado por la identidad social y cultural además de la familiarización con géneros musicales conocidos empíricamente (es decir, aquellos sonidos y ritmos que inconscientemente forman parte de su identidad). Este ejercicio irá facilitando la aprehensión de patrones y mejorará la motivación del alumno para alcanzar las metas que se ha trazado.



15. En general, consideramos importante un giro completo en la perspectiva de la academia en cuanto a su proyección, a la metodología de estudio que se emplea y, primordialmente, a la importancia que se le ha dado hasta ahora a la modernización y adaptación a las nuevas demandas que la sociedad tiene para gran parte de sus gestores culturales: los músicos, quienes necesitan urgentemente echar mano de un sistema pedagógico renovado y renovador, capaz de ser sustentable en el contexto de las nuevas realidades, auto-evaluador y auto-crítico, sobre todo, en pos de la excelencia.

16. Es decir que el piano ha llegado a ser, pedagógicamente hablando, uno de los instrumentos más prácticos para el adiestramiento de los potenciales músicos a lo largo de su carrera, contando desde el momento mismo en que este pretende serlo. El piano es un instrumento ideal para el aprendizaje de un músico, es una herramienta didáctica rica en posibilidades, indudablemente práctica y hasta necesaria para introducirse en la aventura musical.



RECOMENDACIONES

El papel del maestro (llámese tutor, facilitador, etc.) va a seguir siendo preponderante dentro del engranaje que forma la educación musical en todas sus aristas. Y en el caso de la cátedra de piano complementario, el maestro tiene la responsabilidad, además de la oportunidad irrepetible, de formar músicos que se interesen en los diferentes sonidos, ya que el piano abrirá para ellos las posibilidades instrumentales y el conocimiento de varias texturas

Estos maestros deberán saber escoger entre sus métodos aquellos cuyos resultados hayan sido constatados en las diferentes experiencias de maestros alrededor del mundo. Estos métodos deberán enfocarse en los diversos tipos de estudiantes tomando en cuenta su personalidad y sus preferencias como músico. Unificar criterios de enseñanza del piano como instrumento complementario, generar una normativa curricular y pedagógica nacional bien articulada, son varios de los retos que debe enfrentar tanto el maestro como el sistema educativo. Además, el uso de un lenguaje musical común, global, permite alcanzar mayor fluidez en la comunicación entre músicos de diferentes latitudes.

Por otro lado, aspectos como el repertorio pueden ser modificados por los maestros si estos lo creyeran conveniente. En este sentido, de igual forma que con los métodos a utilizar, dicho repertorio dependerá de las aptitudes, destrezas e intereses de los estudiantes. Así, los objetivos del sistema curricular de los conservatorios deben apuntar a un tipo de educación innovador, atractivo para los estudiantes. Y en el caso concreto de la cátedra de Piano Complementario, no debe ser de otra forma, ya que al nombrarlo “complementario” o “funcional”, con mayor razón se vuelve importante el uso de este instrumento para fortalecer los procesos educativos de la carrera musical.

De igual manera, los sistemas de evaluación curricular han de ser realizados técnicamente. Además, la entidad pública encargada de la educación musical está en la obligación de capacitar y actualizar a los docentes en las corrientes innovadoras que se van construyendo alrededor del mundo. En muchos



casos se llega a percibir que no hay una tendencia a revisar, escoger, preparar, estructurar o aplicar debidamente alguno de los métodos pedagógicos musicales; por lo cual, a través de las normativas impuestas en el sistema curricular, se debe procurar que las metodologías aplicadas en los conservatorios se planifiquen con un criterio científico y técnico sólido, en el que se puedan observar los resultados por medio de evaluaciones.

Es importante para el avance pedagógico que la improvisación y la falta de planificación en la educación musical sea una práctica que quede en el pasado. Es tiempo de que se empiece a tomar en cuenta currículos académicos acordes a las necesidades de formación de nuevos músicos, que les dé a los estudiantes una herramienta académica de estudio adecuada para apropiarse del piano como un instrumento propiamente complementario.



BIBLIOGRAFÍA

- Asamblea Nacional del Ecuador. (2008). Constitución del Ecuador 2008. *Gaceta Constituyente*. Montecristi, Manabí, Ecuador: Publicación oficial de la Asamblea Constituyente.
- Conservatorio de Música José María Rodríguez. (2011). Programa de Piano Complementario. Azuay, Ecuador.
- Díaz Gómez, M., Giráldez Hayes, A., & otros. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. Barcelona: GRAÓ.
- Franco, D. P. (2012). Sentido Estético y Conjunción Alegórica: Alcances sobre la constitución de la música criolla peruana. Lima, Perú: Grupo para el Estudio Interdisciplinario de la Música y la Danza.
- Gainza, V. H. (25 de Junio de 2011). *Violeta Hemsy de Gainza*. Recuperado el 3 de Junio de 2013, de <http://www.violetadegainza.com.ar/2012/05/trabajo-publicado-en-la-revista-abem-asociacion-brasilera-de-educacion-musical/>
- Giménez, J. T. (2004). Música y mediación de la tecnología en sus procesos de aprendizaje. *Educación XX1*.
- Gobierno del Ecuador. (31 de Mayo de 2011). *Conservatorio Superior Nacional de Música*. Recuperado el 3 de Junio de 2013, de Reglamento de la LOEI: http://www.conamusi.edu.ec/images/stories/Publicdocs/Reglamento_LOEI.pdf
- Gruhn, W. (2004). Relevamiento de la educación musical en el Reino Unido. *Psychology of Music (en español)*, 7.
- Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo: La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 91-98.
- Ingram, J. (1978). *Historia, Repertorio y Compositores del Piano*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.



Jonquera, M. C. (Noviembre de 2004). *Red Temática de Música*. Recuperado el 6 de Junio de 2013, de Revista Electrónica de LEEME: <https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fmusica.rediris.es%2Flee-me%2Frevista%2Fjonquera04.pdf&ei=vBiwUbnvFZKo0AHf5ICoBw&usg=AFQjCNGwCAe-oz2XTmXSw2TMYP9UHF9mA&sig2=mgD8zvavAH1ew5ezvEkLHw&bvm>

Mateiro, T. (2010). Músicos, pedagogos y arte-educadores con especialidad en Educación Musical: Un análisis sobre formación docente en países Suramericanos. *Profesorado*, 19.

Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Ministerio de Educación del Ecuador. (2011). *Ministerio de Educación*. Recuperado el 5 de Mayo de 2013, de Educación General Básica: <http://educacion.gob.ec/educacion-general-basica/>

Molina, E. (abril de 1994). *Instituto de Educación Musical IEM*. Recuperado el 3 de Abril de 2013, de <http://iem2.es/wp-content/uploads/2011/02/PiComple1.pdf>

Molina, E. (2010). *Piano Complementario 1*. Madrid: Enclave Creativa.

RCPMA. (2010). *Readbag*. Recuperado el 14 de Mayo de 2013, de <http://www.readbag.com/conservatoriodealmeria-es-wp-content-uploads-2011-02-piano-complementario>

Reina, B. (2012). *Ciberlúdica.com*. Recuperado el 5 de Junio de 2013, de <http://www.ciberludica.com/index.php/ludica-cultura-y-musica>

Universidad de Cuenca. (2009). Programa de la Cátedra de Piano Complementario. Cuenca, Azuay, Ecuador.



Universidad Nacional de Loja. (Septiembre de 2010). El proceso de enseñanza-aprendizaje de la música y la educación musical. *Taller "Piano Funcional"*. Loja, Loja, Ecuador.

ANEXOS

Anexo 1: Escalas y Arpeggios

The 12 Major Scales, and the 12 Minor Scales.
Each major scale is followed by its relative minor.

There are two ways of playing the minor scale; we thought it best to give them here after each major scale, leaving it to the instructor to teach them as he sees fit. We mark by a figure 1 the first (modern) minor scale, also termed the “harmonic minor scale;” and by a figure 2 the second (ancient) minor scale, also termed the “melodic minor scale.”

We know, that the modern or harmonic minor scale has a minor sixth and the leading-note both ascending and descending; whereas the ancient or melodic minor scale has a major sixth and the leading-note is ascending, and a minor seventh and minor sixth in descending.

M.M. $\text{♩} = 60 \text{ to } 120$.

39. C major.

1. A minor, relative to C major.

2. A minor, relative to C major.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is for the C major scale, the second for the A minor scale (labeled '1. A minor, relative to C major'), and the third for the A minor scale (labeled '2. A minor, relative to C major'). Each system includes a treble and bass clef staff with a grand staff. The C major scale is shown in 4/4 time. The A minor scales are shown in 4/4 time. The score includes fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs). The A minor scales are marked with '1' and '2' to indicate the modern and ancient versions respectively. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

F major.



1. D minor.



2. D minor.



The image displays three sets of piano exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The first set is for F major, the second for D minor, and the third for D minor. Each exercise includes fingerings, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'p'.



Bb mayor.

1. G minor.

2. G minor.

The image displays a piano exercise in 4/4 time, divided into three systems. The first system is in Bb major and contains four measures of eighth-note patterns with fingerings (1-2-3-1-2-3-4) and accents. The second system is in G minor and contains four measures of eighth-note patterns with fingerings (1-2-3-4-1) and accents. The third system is also in G minor and contains four measures of eighth-note patterns with fingerings (1-2-3-4-1) and accents. Each system concludes with a final chord and a repeat sign.



E♭ mayor.

1. C minor.

2. C minor.




♩ = 2

Ab mayor.


1. F menor.

2. F menor.


D \flat mayor.



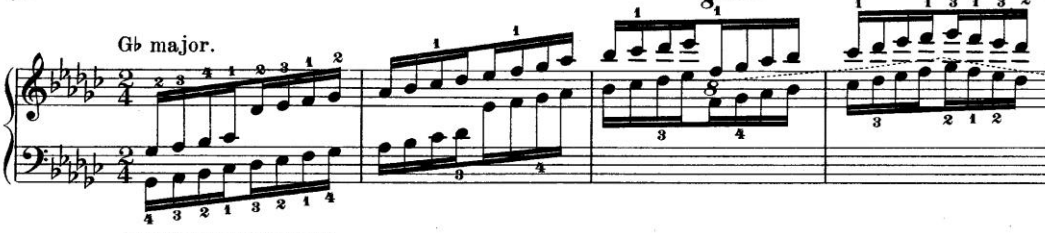
1. B \flat minor.




2. B \flat minor.




G \flat major.



1. E \flat minor.



2. E \flat minor.




The image displays three systems of piano music. Each system consists of two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system is labeled 'G \flat major.' and the subsequent two are labeled '1. E \flat minor.' and '2. E \flat minor.' respectively. The music features complex rhythmic patterns and includes dynamic markings like 'S f '.




The image displays a piano score with six systems of music. The first system is in B major (two sharps) and 2/4 time, featuring a treble and bass clef. It includes a key signature change to G# minor (three sharps) in the second system. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics such as δ_1 and accents are used throughout. The piece concludes with a final cadence in G# minor.


E mayor.



1. C# minor.



2. C# minor.

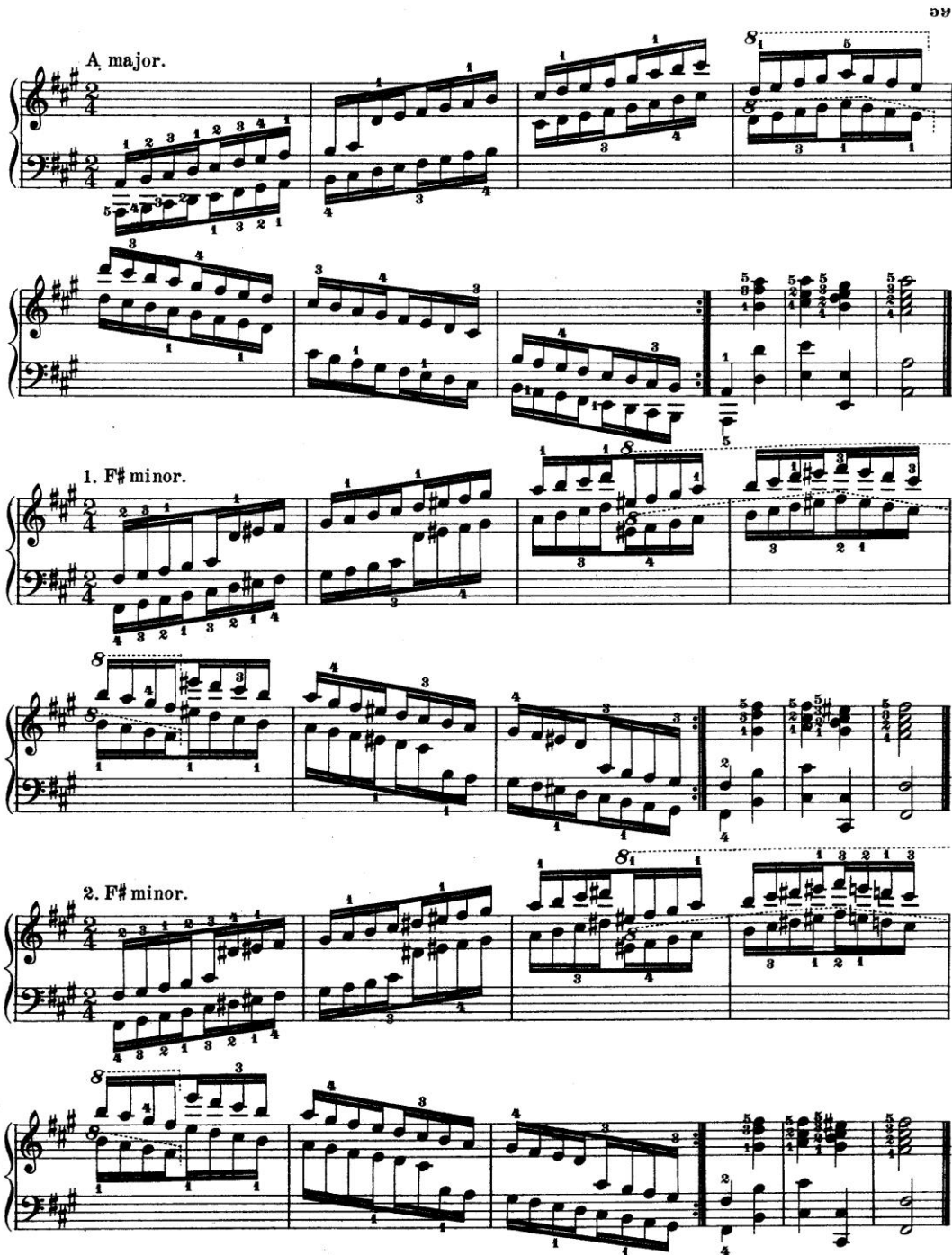


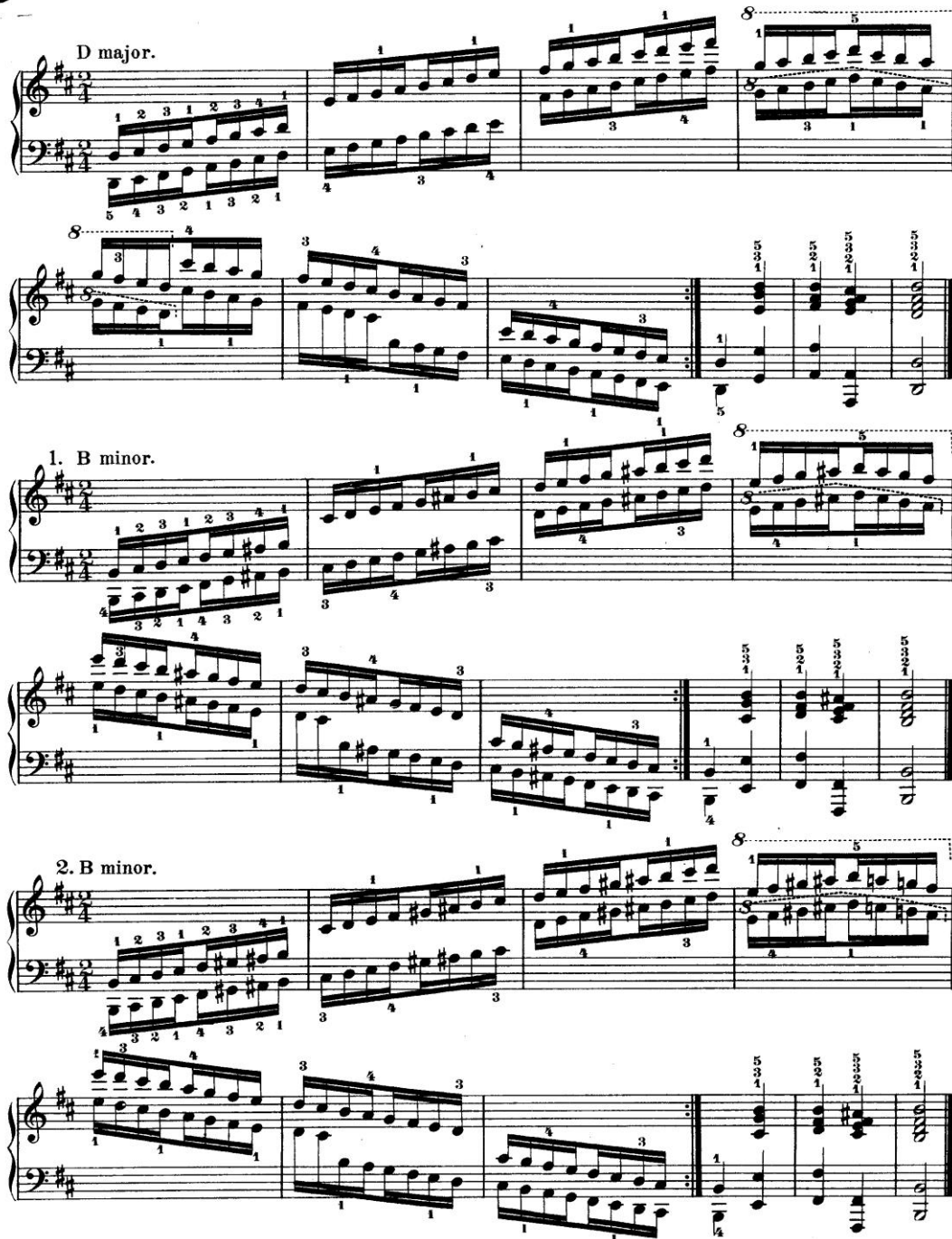
The image displays three sets of piano exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef) and a 2/4 time signature. The first set is for E major, the second for C# minor, and the third for C# minor. Each exercise includes a sequence of notes with fingerings (1-5) and a final chord. The exercises are arranged in a vertical sequence, with the first set at the top, the second in the middle, and the third at the bottom.

A major.

1. F# minor.

2. F# minor.





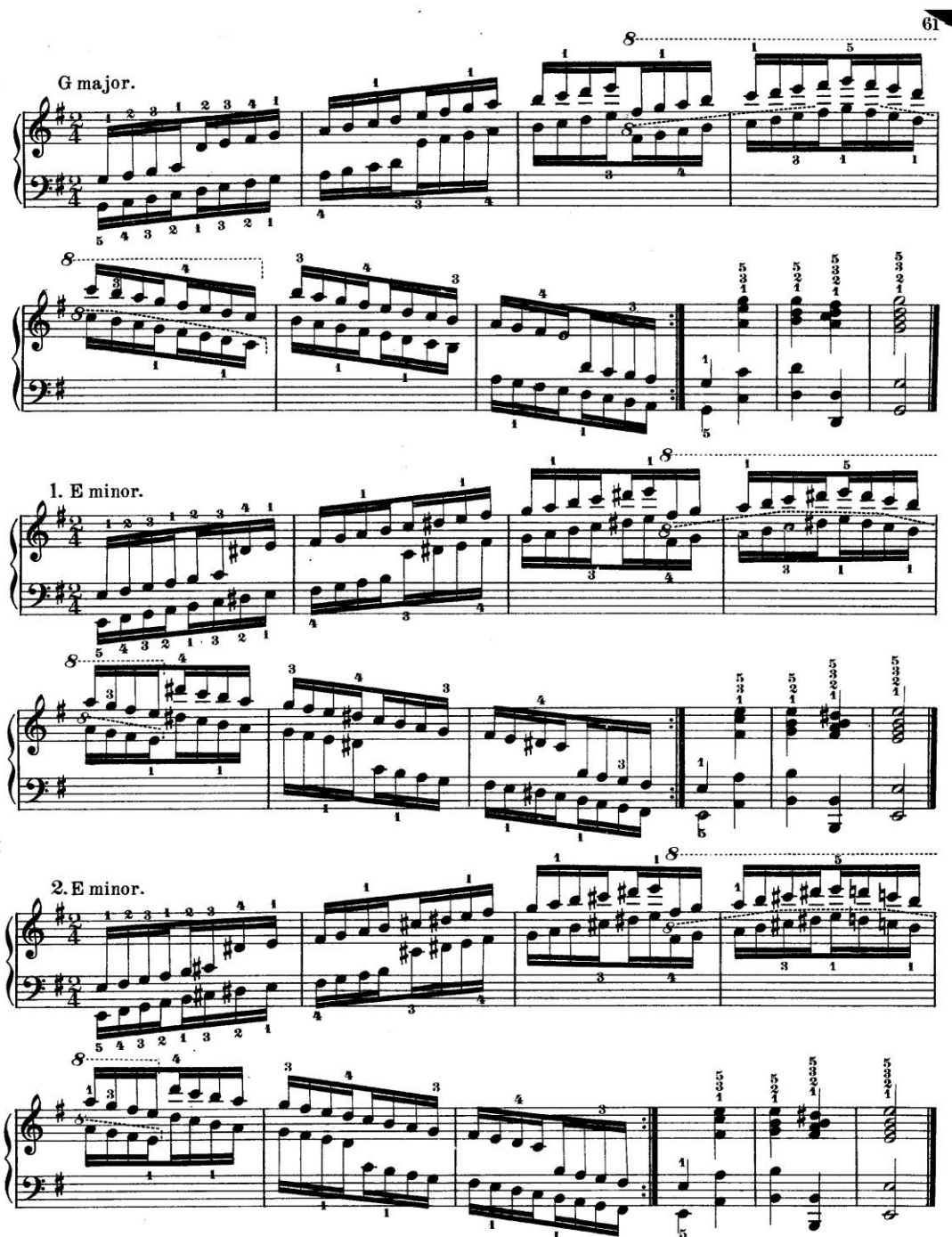
The image displays a musical score for piano, organized into three distinct sections. Each section consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first section is titled "D major." and features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The second section is titled "1. B minor." and features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The third section is titled "2. B minor." and features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with a trill symbol (a vertical line with a horizontal bar) and a fermata. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

61

G major.

1. E menor.

2. E menor.



Chromatic Scales.

M.M. 60 to 120.
At an octave.

40.

At a minor third.

Arpeggios on the Triads, in the 24 Keys.

41. C major.
M.M. ♩ = 60 to 108.

A minor,
relative to C major.

F major.

D minor.

B \flat major.

G minor.



The image shows a page of musical notation for piano, numbered 41. It contains six systems of arpeggios on triads, each in a different key. The first system is for C major (no sharps or flats) and A minor (one flat). The second system is for F major (two flats) and D minor (two flats). The third system is for B-flat major (three flats) and G minor (two flats). Each system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The music is written in a consistent pattern of eighth notes, with fingerings (1-5) indicated above or below the notes. A tempo marking 'M.M. ♩ = 60 to 108' is present at the beginning. The page number '41.' is written to the left of the first system.



The image displays six systems of piano exercises, each consisting of a treble and bass clef staff. The exercises are arranged in a descending chromatic sequence of key signatures: E♭ major, C minor, A♭ major, F minor, D♭ major, and B♭ minor. Each system includes a tempo marking of 8 and various fingering numbers (1-5) and slurs. The exercises are designed to be played in a 3/4 time signature.

E♭ major.

C minor.

A♭ major.

F minor.

D♭ major.

B♭ minor.



The image displays six systems of piano exercises, each consisting of a treble and bass clef staff. The exercises are as follows:

- G \flat major:** Treble clef, 3/4 time. Features eighth-note patterns with fingering 1-2-3 and 3-2-1. Includes a dynamic marking of f .
- E \flat minor:** Treble clef, 3/4 time. Features eighth-note patterns with fingering 1-2-3 and 3-2-1. Includes a dynamic marking of f .
- B major:** Treble clef, 3/4 time. Features eighth-note patterns with fingering 1-2-3 and 3-2-1. Includes a dynamic marking of f .
- G \sharp minor:** Treble clef, 3/4 time. Features eighth-note patterns with fingering 1-2-3 and 3-2-1. Includes a dynamic marking of f .
- E major:** Treble clef, 3/4 time. Features eighth-note patterns with fingering 1-2-3 and 3-2-1. Includes a dynamic marking of f .
- C \sharp minor:** Treble clef, 3/4 time. Features eighth-note patterns with fingering 1-2-3 and 3-2-1. Includes a dynamic marking of f .



The image displays six systems of piano exercises, each consisting of a treble and bass clef staff. The exercises are as follows:

- A major:** Treble clef, 3/4 time. Right hand: quarter notes (1), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Left hand: quarter notes (1, 2, 3), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Fingering: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.
- F# minor:** Treble clef, 3/4 time. Right hand: quarter notes (1), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Left hand: quarter notes (1, 2, 3), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Fingering: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.
- D major:** Treble clef, 3/4 time. Right hand: quarter notes (1), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Left hand: quarter notes (1, 2, 3), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Fingering: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.
- B minor:** Treble clef, 3/4 time. Right hand: quarter notes (1), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Left hand: quarter notes (1, 2, 3), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Fingering: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.
- G major:** Treble clef, 3/4 time. Right hand: quarter notes (1), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Left hand: quarter notes (1, 2, 3), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Fingering: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.
- E minor:** Treble clef, 3/4 time. Right hand: quarter notes (1), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Left hand: quarter notes (1, 2, 3), eighth notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3), quarter notes (1, 2, 3). Fingering: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.



Anexo 2: Piano Complementario I

Iniciación al piano

TIME SIGNATURE

Upper 4 means count four to each measure

Lower 4 means

QUARTER NOTE = 1 count

HALF NOTE = 2 counts

WHOLE NOTE = 4 counts

RHYTHMIC PATTERN

FOR

"ODE TO JOY"

$\frac{4}{4}$ | |

Count 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 ||

Clap hands for each note and count aloud.
Clap out the rhythm of the entire piece in the above manner.

THE following piece "Ode To Joy" is composed of the five notes in the RIGHT HAND which you have just learned. Study the notes carefully, so that you will recognize their names and positions on the staff, the next time you see them.

Ode To Joy (from Ninth Symphony)

BEETHOVEN

Right Hand

11006

RESTS

RESTS are PERIODS of SILENCE.
Here are various rests and their time values.



Whole Rest Half Rest Quarter Rest

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

NEW POSITIONS OF THE LEFT HAND

So far, we have always played MIDDLE C of the bass staff with the thumb of the left hand. Now we are going to change hand positions, thus:



Thumb on "Middle C" Thumb on B Thumb on A Thumb on G

Middle C 1 2 3 4 5 B 1 2 3 4 5 A 1 2 3 4 5 G 1 2 3 4 5

E D C

Progress



11006



NOTE VALUES

QUARTER NOTE = 1 count

HALF NOTE = 2 counts

DOTTED HALF NOTE = 3 counts

RHYTHMIC PATTERN FOR "LULLABY"

$\frac{3}{4}$ | | | | ||

Count 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Clap hands for each note and count aloud.
Clap out the rhythm of the entire piece in the above manner.

The SLUR is a mark of legato and means that all notes under it are to be played in a smooth and connected manner.

Lullaby

Moderato (Not too fast)

P (softly)

Count 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

* TIED NOTES

* TIED NOTES

*When two notes of the SAME PITCH are joined by a SLUR PLAY FIRST NOTE ONLY and hold for a combined value of both. These are called TIED NOTES.

CO-ORDINATION OF THE HANDS (Playing hands together)

You will notice that whenever the hands play together, the same fingers of each hand are used.

Around and Around

Allegretto



The first system of music for 'Around and Around' is in 3/4 time. The right hand plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, F2, C3, F2, C3, F2, C3, F2. Fingering numbers 1-4 are shown above the right hand notes, and 1-2 are shown below the left hand notes.



The second system continues the piece. The right hand plays: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The left hand plays: G2, C3, F2, C3, G2, C3, F2, C3. Fingering numbers 4-2 are shown above the right hand notes, and 4-2 are shown below the left hand notes.



The third system continues the piece. The right hand plays: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The left hand plays: G2, C3, F2, C3, G2, C3, F2, C3. Fingering numbers 2-1 are shown above the right hand notes, and 2-1 are shown below the left hand notes.



The fourth system concludes the piece. The right hand plays: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The left hand plays: G2, C3, F2, C3, G2, C3, F2, C3. Fingering numbers 2-1 are shown above the right hand notes, and 2-1 are shown below the left hand notes.

11006



EXPRESSION MARKS

Word	Abbreviation	Meaning
PIANO	<i>p</i>	means play softly
FORTE	<i>f</i>	means play loud

THE words of this piece are the guide to its expression. When you sing "Soft, soft" etc., play softly. When you sing "Loud, loud" etc., play loudly.

Soft, Soft, Music Is Stealing

Arranged by
MICHAEL AARON

Moderato

The musical score is written for piano and voice in 4/4 time. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "Soft, soft music is steal - ing, Sweet, sweet lin - gers the strain Loud, loud now it is peal - ing, Wak - ing the ech - oes a gain. Yes, yes, yes, yes, Wak - ing the ech - oes a - gain." The score includes dynamic markings (*p* for piano, *f* for forte) and articulation marks like slurs and accents. The tempo is marked *Moderato*. The key signature has one flat (B-flat).



EIGHTH NOTES

EIGHTH NOTES

Quarter note = = two eighth notes

Usually written thus

RHYTHMIC PATTERN



Count 1 a 2 a 3 a 1 a 2 a 3 a

Clap hands for each note and count aloud.
Clap out the rhythm of the entire piece in the above manner.

In counting pronounce the syllable "a" lightly in the following manner: ONE-UH, TWO-UH, THREE-UH.

Allegretto

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Allegretto'. The first system includes fingerings (1-5) and counting syllables '1 a 2 a 3 a' under the notes. The second system continues the pattern with similar fingerings and counting. The third system shows a variation in the bass line with fingerings 5, 4, 3, 2 and counting '1 a 2 a 3 a'. The fourth system concludes the piece with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 and counting '1 a 2 a 3 a'.

11006



RHYTHMIC PATTERN FOR "HUNTING SONG"

Count 4 a 1 a 2 a 3 a 4 a 1 a 2 a 3 a 4 a 1 a 2 a 3 a 4 a 1 a 2 a 3 a

Clap hands for each note and count aloud.
Clap out the rhythm of the entire piece in the above manner.

In "Hunting Song" the first measure begins on the FOURTH BEAT and the last measure ends on the THIRD BEAT. These two measures, although incomplete in themselves, equal one complete measure.

Hunting Song

Allegro (Fast)

mf

f *p* *pp*



DOUBLE NOTE STUDY (For Left Hand)

Sound both tones exactly together in measures 2,4,6 and 8. In order to do this, you must keep the fingers firm at first joints.

Musical notation for a double note study in 4/4 time, left hand. The piece consists of eight measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Measures 2, 4, 6, and 8 contain double notes.

Old English Dance

First system of musical notation for an Old English Dance in 3/4 time. It includes a treble and bass staff with a count line: "Count 1 a 2 a | 1 a 2 a | 1 a 2 a | 1 a 2 a". Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Second system of musical notation for the Old English Dance, continuing the piece with the same count and fingering as the first system.

DOUBLE NOTE STUDY (Intervals) (For Right Hand)

Musical notation for a double note study in 4/4 time, right hand, focusing on intervals. The piece consists of seven measures. The intervals are labeled as 2nd, 3rd, 4th, and 5th. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.



TIME SIGNATURE

Upper 6 means count six to each measure

Lower 8 means

EIGHTH NOTE = 1 count

QUARTER NOTE = 2 counts

DOTTED QUARTER NOTE = 3 counts

RHYTHMIC PATTERNS IN SIX-EIGHT RHYTHM

$\frac{6}{8}$ | | ||
 Count 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 ||

$\frac{6}{8}$ | | ||
 Count 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 ||

Clap hands for each note and count aloud.
Clap out the rhythm of the entire piece in the above manner.

Three Blind Mice

Allegretto

Count 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6

Count 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6

Count 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6

Count 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6



LEGER LINES AND SPACES

Extra lines and spaces are used to show notes above and below the staves. These are called **LEGER LINES** and **SPACES**.

These Treble and Bass notes are played on the *same* keys of the piano.

Thoughts At Twilight

(Introducing Sharps and Flats)

MICHAEL AARON

Moderato e cantando

When the ev-'ning shad-ows fall, Mem-'ries dear do I re - call,

Thoughts of you come back to me, Prec-'ious days that use to be

Tho you left me all a - lone, There's no time to weep or moan,

For I have you all my own, In my mem - o - ries.

11006

*FINGER DRILLS

The importance of FINGER DRILLS for the beginner cannot be overemphasized. However, lengthy sustained exercises at the outset can be more harmful than beneficial. Therefore, in order to avoid any tightening of the muscles, these exercises have been written in short groups, with rest periods following each group.

Practice hands alone at first, then together.



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



1 5 4 5
5 1 5 1



1 5 4 5
5 1 5 1



1 5 4 5
5 1 5 1

**These FINGER DRILLS should be practiced daily throughout this book.*

11006



He's A Jolly Good Fellow

(Key of G Major)

Allegretto

mf He's a jol-ly good fel - low, He's a jol-ly good fel - low,
He's a jol-ly good fel - low, That no-bod-y can de - ny, That
no one can de - ny That no one can de - ny For
he's a jol-ly good fel - low, He's a jol-ly good fel - low,
He's a jol-ly good fel - low, That no-bod-y can de - ny.

11006



AFTER learning this piece thoroughly, practice using pedal as marked. Notice how the pedal enriches your playing and brings out the harmonies.

Drink To Me Only With Thine Eyes

Arranged by
MICHAEL AARON

Moderato cantabile

Drink to me on - ly with — thine eyes, — And

I — will pledge with mine; —

Or leave a kiss with - in — the cup, — And

I'll — not ask for wine. — The

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked Moderato cantabile. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The lyrics are: "Drink to me on - ly with — thine eyes, — And I — will pledge with mine; — Or leave a kiss with - in — the cup, — And I'll — not ask for wine. — The". The piano accompaniment features a steady bass line with chords and some arpeggiated figures. Pedal markings are present in the bass clef of each system, indicating where to use the sustain pedal.



thirst that from the soul doth rise, Doth

The first system of musical notation consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melody with lyrics: "thirst that from the soul doth rise, Doth". The bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system is divided into four measures by bar lines.

ask a drink di - vine;

The second system of musical notation continues the melody and accompaniment. The treble staff has lyrics: "ask a drink di - vine;". The bass staff continues the accompaniment. The system is divided into four measures.

But might I of Jove's nea - tar sip I

The third system of musical notation continues the melody and accompaniment. The treble staff has lyrics: "But might I of Jove's nea - tar sip I". The bass staff continues the accompaniment. The system is divided into four measures.

would not change for thine.

The fourth system of musical notation concludes the melody and accompaniment. The treble staff has lyrics: "would not change for thine.". The bass staff continues the accompaniment. The system is divided into four measures.

11006



SCALE OF F MAJOR

Notice the Bb's in this scale.

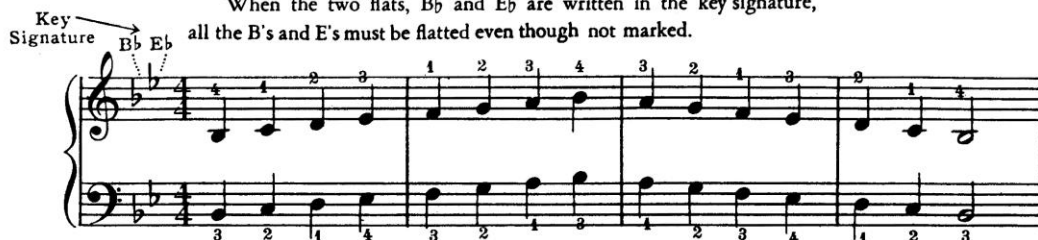
When the Bb is written in the Key Signature, all the B's must be flatted even though they are not marked.

Carnival Time

(Key of F Major)

MICHAEL AARON

SCALE OF B FLAT MAJOR

Notice the B \flat 's and E \flat 's in this scaleWhen the two flats, B \flat and E \flat are written in the key signature, all the B's and E's must be flatted even though not marked.

Romance

RUBINSTEIN
Arranged by Michael Aaron

Andante con moto

Musical notation for the Romance piece by Rubinstein, arranged by Michael Aaron. The piece is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B \flat and E \flat). The tempo is marked "Andante con moto". The notation is written in treble and bass clefs. The piece begins with a *p* (piano) dynamic and a *legato* articulation. The first system shows the initial melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The second system continues the melodic line and accompaniment. The third system shows the final melodic line and accompaniment, ending with a fermata over the final chord.



CHORD STUDIES

The Rose of Tralee

GLOVER

Moderato

11006



PRACTICE this LEFT HAND study several times before playing "Alouette."

Notice the harmony which is composed of the following chords.



Alouette

FRENCH CANADIAN FOLK SONG
Arranged by Michael Aaron

Allegretto

mf A - lou - et - te, gen-tile A - lou - et - te, A - lou - et - te,

Je te plu-mer-ai. Je te plu-mer-ai la tete, Je te plu-mer-ai la tete,

Et le tete, Et le tete, Et le tete, Oh! A - lou - et - te,

gen-tile A - lou - et - te A - lou - et - te, Je te plu-mer-ai.



PLAY this Mexican folk song with a well marked sense of rhythm. Be sure to observe all marks of legato and staccato. They add interest and character to the piece.

La Cucaracha MEXICAN FOLK SONG

Allegretto *Arranged by Michael Aaron*

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are marked 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings (1-5). The piece is a 3/4 time signature Mexican folk song.



a la guitar

p e staccato

11006



The musical score consists of four systems of staves. The first system shows a treble and bass clef with notes and rests. The second system includes the marking *poco agitato* and *cresc.*. The third system includes the markings *rit.* and *p a tempo*. The fourth system includes the markings *poco rit.* and *ritard.*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.



Anexo 3: Piano Complementario II

Obras polifónicas

2

Minuet in g Minor

Bach

Allegretto

From the "Anna Magdalena
Bach Notebook"

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The first system is marked 'mf' and the third system is marked 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-5). The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.



First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: 3/4. Dynamics: *f*. Fingerings: 4, 2, 1, 1, 2, 2, 2, 2. Pedal markings: 2, 1, 3, 1, 3.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Fingerings: 1, 1, 5, 2, 1, 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Dynamics: *p*. Fingerings: 1, 4, 4, 1, 5, 2, 5, 1, 3, 2, 3, 1.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Fingerings: 1, 1, 3, 4, 5, 2, 1, 5. Pedal markings: 2, 5, 1, 5.



Minuet in G

Bach

From the "Anna Magdalena
Bach Notebook"

Allegretto
mf

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-5) above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note runs with fingerings 5, 1, 2, and 3. The left hand has a bass line with a '2' below the first measure.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth-note runs, including a triplet and fingerings 1, 3, 1, 2, 3. The left hand has a bass line with fingerings 1, 3, 4, 2, 1, 5.

Third system of musical notation. The piece transitions to a piano (*p*) dynamic. The right hand has eighth-note runs with fingerings 5, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 2, 2, 3, 4. The left hand has a bass line with fingerings 3, 2, 3.

Fourth system of musical notation. The right hand has eighth-note runs with fingerings 1, 1, 3, 1, 4, 5, 1. The left hand has a bass line with fingerings 3, 4, 2, 1, 1, 2, 5. The system concludes with a double bar line and repeat dots.



Minuet in G

Bach

From the "Anna Magdalena
Bach Notebook"

Animato



First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The second measure has a forte (*f*) dynamic and a four-note slur in the right hand. The third measure continues with a four-note slur in the right hand. The fourth measure has a four-note slur in the right hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5.



Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time. The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand. The second measure has a triplet of eighth notes in the right hand. The third measure has a two-note slur in the right hand. The fourth measure has a four-note slur in the right hand. The fifth measure has a four-note slur in the right hand. The sixth measure has a four-note slur in the right hand. The piece ends with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5.



Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time. The first measure has a two-note slur in the right hand. The second measure has a four-note slur in the right hand. The third measure has a three-note slur in the right hand. The fourth measure has a four-note slur in the right hand. The fifth measure has a five-note slur in the right hand. The sixth measure has a four-note slur in the right hand. The seventh measure has a five-note slur in the right hand. The piece includes a *cresc.* (crescendo) marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5.



Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time. The first measure has a whole note in the right hand. The second measure has a four-note slur in the right hand. The third measure has a four-note slur in the right hand. The fourth measure has a four-note slur in the right hand. The piece includes a forte (*f*) dynamic in the second measure and a piano (*p*) dynamic in the fourth measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5.



Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time. The first measure has a whole note in the right hand. The second measure has a five-note slur in the right hand. The third measure has a five-note slur in the right hand. The fourth measure has a three-note slur in the right hand. The fifth measure has a two-note slur in the right hand. The piece includes a forte (*f*) dynamic in the second measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5.



March in D

Bach

From the "Anna Magdalena
Bach Notebook"

Allegro maestoso

f

p



First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 1, 1, 2, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 4, 1, 2). A *cresc.* dynamic marking is present between the staves.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 3, 4, 5, 2, 1, 2, 3, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 2).

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 5, 1, 2, 1, 2, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 5, 3, 2, 1, 2). A *f* dynamic marking is present between the staves.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 5). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (3, 2, 5, 3, 5, 2, 1). The system concludes with a double bar line and repeat dots.



Anexo 4: Piano Complementario III

Obras polifónicas

2

Musette in D

Bach

From the "Anna Magdalena
Bach Notebook"

Allegro

f



First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings: 5, 4, 1, 3, 5, 4, 5, 3, 5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a more complex melodic line with slurs and fingerings: 4, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 3. The bass clef accompaniment continues with eighth notes, including some triplets.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings: 5, 3. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The bass clef accompaniment continues with eighth notes and triplets.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings: 5, 3. The bass clef accompaniment continues with eighth notes and triplets. The system concludes with a double bar line.



Minuet in d Minor

Bach

From the "Anna Magdalena
Bach Notebook"

Andante

mf

p



First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f* and *mp*. Fingerings: 5, 5, 4, 5, 5, 4, 5, 5, 4, 1, 3, 5, 2, 1, 2.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *cresc.*. Fingerings: 1, 1, 1, 4, 2, 1, (b) 5, 2, 1, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 5, 5, 1, 2.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f* and *mp*. Fingerings: 5, 5, 4, 5, 5, 4, 5, 5, 4, 1, 3, 5, 2, 1, 2.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *cresc.*. Fingerings: 1, 2, 1, 4, 2, 1, (b) 5, 2, 1, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 5.

Polonaise in g Minor

BachFrom the "Anna Magdalena
Bach Notebook"

Moderato



f-p

f *dim.*

f

p *cresc.*



Sonatinas

UNIVERSIDAD DE CUENCA



Sonatina

Clementi

Op. 36, No. 1

Spiritoso

f

p *cresc.* *f*

2 4 2 1 5 1 3 4

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

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

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



The musical score consists of five systems of piano notation. Each system includes a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The score features various melodic lines and accompaniment patterns.

Andante

mp dolce

cresc.

sfz > p

f

mp dolce

cresc.

f

tr



12

Vivace

mf

legato

f

p



Sonatina in F

Beethoven

Allegro assai

GP10

15



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

4 1 2 4 5 4 1 2 4 5 4

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

mp
legato

5 4 5 3 2 5 2 5 2

dim. *mp* *mf*

3 2 5 2 1 2 1 2 1

f *ff*

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

dolce

2 3 1 4 1 4 5 2 1 5

cresc. *f*

Rondo
Allegro



The musical score is written for piano and bass. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of six systems of two staves each. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), mezzo-forte (*mf*), mezzo-piano (*mp*), and decrescendo (*dim.*). The piece includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the third system. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The word 'legato' is written below the first system. The score ends with a repeat sign.

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system includes a treble and bass clef staff with various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, *f*, *cresc.*, and *dim.*. Performance instructions include *ad lib.* and *a tempo*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score concludes with a double bar line.

GP10



Sonatina

Spindler

Op. 157, No. 1

Allegro

mf

p

8va.....

8va.....



The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The first system is marked *8va-1* and *p*. The second system has *dim.* and *f* markings. The third system has *p* marking. The fourth system has *f* and *dim.* markings. The fifth system has *f* marking. Fingerings and dynamics are indicated throughout the piece.



Tarantella

Vivace

The musical score for 'Tarantella' is written for piano in 3/8 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and features a treble clef melody with a slur over the first two measures and a fingering of 1. The bass clef accompaniment consists of chords with a slur over the first two measures and a fingering of 3. The second system starts with a piano (*p*) dynamic, includes a '8va' marking with a dashed line, and features a treble clef melody with a slur and fingering of 1. The bass clef accompaniment has a slur and fingering of 2. The third system continues with a treble clef melody featuring slurs and fingerings of 1, 4, 3, and 4. The bass clef accompaniment has a slur and fingering of 2. The fourth system features a treble clef melody with a slur and fingerings of 2 and 1. The bass clef accompaniment has a slur and fingering of 3. The fifth system concludes with a treble clef melody featuring slurs and fingerings of 3, 4, 2, and 2. The bass clef accompaniment has a slur and fingerings of 5, 1, and 2. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, and *dim.*, and includes a '8va' marking for the second system.



The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score includes various musical techniques such as slurs, trills, and accents. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The piece concludes with a final chord in the bass clef.



Sonatina in G

Beethoven

Moderato

p

mf

a tempo

poco rit.

p



First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 2, 3, 1, 3, 1, 4, 3, 2, 4). The left hand provides a bass accompaniment with chords and fingerings (2, 1, 5, 2, 5, 3, 5).

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2-1, 3, 2, 1, 4-1, 3, 2, 3, 1, 3, 5, 4, 2, 3). The left hand accompaniment includes fingerings (1, 3, 1, 2, 1, 2, 2, 4, 3, 5, 1, 2, 5).

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 4). The left hand accompaniment includes fingerings (5, 2, 1, 2, 1, 3, 1) and a dynamic marking of *mf*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 4). The left hand accompaniment includes fingerings (2, 1, 2, 1) and dynamic markings of *p* and *cresc.*

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 5, 1). The left hand accompaniment includes fingerings (2, 1, 1, 3, 5, 1, 2, 4, 5) and a dynamic marking of *f*.



Romanze

The musical score for "Romanze" is written for piano in G major and 6/8 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the melody and bass line. The third system introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The fourth system features a crescendo (*cresc.*) in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The fifth system concludes with a decrescendo (*dim.*) in the right hand and a final chord in the left hand. Fingerings and articulation marks are provided throughout the score.



19

p

mf

f



Sonatina.

D. STEIBELT.

Allegro moderato. (♩ = 100)

Piano. *f*

dolce.

p

f

13030



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 5, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 5, 3, 1, 3). The bass clef part contains a supporting line with a forte (*f*) dynamic marking.



Second system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef part contains a supporting line with a forte (*f*) dynamic marking. The word *dolce.* is written below the bass clef part.



Third system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef part contains a supporting line with a *più f* dynamic marking.



Fourth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef part contains a supporting line with a forte (*f*) dynamic marking. The word *dolce.* is written below the treble clef part.



Fifth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef part contains a supporting line with a piano (*p*) dynamic marking.



Sixth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The bass clef part contains a supporting line with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

13030



14

Andantino. (♩ = 50)

13030

Moderato. ($\text{♩} = 72$)



030

16



13030



Musical score for piano, page 17. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music features complex fingerings and dynamic markings. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic. The third system is marked piano (*p*). The fourth system is marked forte (*f*). The fifth system is marked fortissimo (*ff*). The sixth system is marked fortissimo (*ff*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

13090

Anexo 5: Piano Complementario IV

Obras polifónicas

2

BWV 926



2

11

16

21

RM



26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of a treble and bass clef. Measure 26 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 27 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 28 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 29 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 30 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a treble and bass clef. Measure 31 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 32 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 33 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 34 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 35 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of a treble and bass clef. Measure 36 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 37 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 38 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 39 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 40 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note.

41

Musical notation for measures 41-43. The system consists of a treble and bass clef. Measure 41 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 42 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 43 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note.

43

Musical notation for measures 43-47. The system consists of a treble and bass clef. Measure 43 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 44 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 45 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 46 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note. Measure 47 has a treble line with eighth notes and a bass line with a half note.

Ossia:

Ossia musical notation for the bass clef, showing an alternative ending for the piece.

4

BWV 927

3



BWV 930

4



* La digitación viene en el autógrafo.

RM

II SEIS PEQUEÑOS PRELUDIOS

de la Colección de Johann Peter Kellners

BWV 939

© Copyright 1978 by REAL MUSICAL - Madrid.
Reservados todos los derechos para España, Portugal, América del Sur y Norte de África.
La presente edición española ha sido autorizada por la edición original publicada por «Wiener URTEXT Edition», Viena.

BWV 942

4



4



7



10



13



15



18

BWV 999



Musical score for BWV 999, measures 6-19. The score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of a single melodic line in the treble clef and a simple accompaniment in the bass clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (1, 2). Measure numbers 6, 8, 12, 16, and 19 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

RM

22



Musical notation for measures 22-25. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The melody in the treble clef features eighth-note patterns with slurs and accents. The bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

26



Musical notation for measures 26-29. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth-note patterns. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous system.

30



Musical notation for measures 30-33. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth-note patterns. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous system.

34



Musical notation for measures 34-36. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth-note patterns. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous system.

37



Musical notation for measures 37-39. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth-note patterns. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous system.

40



Musical notation for measures 40-42. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth-note patterns. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous system.



Obras Románticas

Hunting Song

Schumann

From "Album for the Young"

Vivace

f

ff

p

ff

p



First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The right hand contains a melodic line with fingerings 4, 2, 3, 5, 4, 2, 4, 1, 2, 4. The left hand contains a bass line with fingerings 1, 1, 1, 2, 5, 1, 2. A dynamic marking *f* is present in the second measure.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The right hand contains a melodic line with fingerings 2, 1, 4, 3, 1, 2, 4, 1, 4, 3. The left hand contains a bass line with fingerings 1, 2. Accents are placed over several notes in both hands.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The right hand contains a melodic line with fingerings 5, 3, 5, 4, 3, 5, 4, 3. The left hand contains a bass line with fingerings 3, 3, 1, 4, 2, 1, 5, 3. Accents are placed over several notes in both hands.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The right hand contains a melodic line with fingerings 5, 3, 3, 5, 4, 2, 5, 2. The left hand contains a bass line with fingerings 3, 1, 4, 2. The system concludes with a double bar line and repeat dots.



First Loss

Schumann

From "Album for the Young"

Moderato



First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody features a series of eighth notes with fingerings 5, 1, 2, 4, 5, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 4. The bass line consists of quarter notes with fingerings 2, 3, 2, 1. Performance markings include *dim.* (diminuendo) and *rit.* (ritardando) over the second and third measures, and *a tempo* at the end of the system.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with fingerings 5, 2, 4, 4, 5. The bass line has fingerings 2, 1, 2, 2, 1, 5, 4. Performance markings include *poco rit.* (poco ritardando) and *p* (piano) dynamic.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody features a long slur over four measures with fingerings 4, 4, 1. The bass line has fingerings 2, 3, 2, 2. Performance markings include *a tempo* and *f* (forte) dynamic.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody has fingerings 5, 1, 5, 4, 5, 4, 5, 5, 4. The bass line has fingerings 2, 4, 5, 4, 3, 2. Performance markings include *p* (piano) dynamic.



The Merry Farmer

Schumann

Op. 68, No. 10

Allegro animato

The musical score is presented in four systems. Each system contains a piano (piano) staff and a bass (basso) staff. The piano part is characterized by a steady, rhythmic accompaniment of chords and eighth notes, often with a 'piano' (p) dynamic. The bass part features a more melodic line with frequent fingerings (1-5) and a 'forte' (f) dynamic. The tempo is marked 'Allegro animato'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



The musical score on page 21 is a piano piece. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score is organized into five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a series of chords and eighth notes, with fingering numbers 5, 2, 3, 5, 3, 1, 1, 2, 5, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1. The bass clef staff has fingering numbers 2, 3, 1, 5, 3, 2, 1, 2, 1, 2. The second system continues with similar patterns, with treble clef fingering numbers 5, 5, 5, 4, 5, 2 and bass clef numbers 2, 1, 2, 1, 5, 2, 4, 1, 5. The third system features a dynamic marking of *f* (forte) and treble clef fingering numbers 5, 5, 5, 4, 5, 2, with bass clef numbers 1, 3, 1, 1, 5. The fourth system has treble clef fingering numbers 5, 3, 5, 1, 2, 4, 2, 1, 5, 4, 2, 1, 3, 2, 1 and bass clef numbers 2, 3, 1, 5, 3, 2, 1, 2. The fifth system concludes with treble clef fingering numbers 4, 1, 3, 5, 1 and bass clef numbers 2, 1, 2, 1, 5, 2, 4, 1.



The Wild Horseman

Schumann

Op. 68, No. 8

Allegro con brio

The musical score for 'The Wild Horseman' by Schumann, Op. 68, No. 8, is presented in four systems. The piece is in 6/8 time and begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The first system contains ten measures with fingering numbers 1, 2, 4, 1, 2, 4, 5, 4, 2, 1. The second system contains ten measures with fingering numbers 4, 2, 2, 1, 3, 5, 4, 1, 2, 4. The third system contains ten measures with fingering numbers 4, 5, 4, 2, 4, 5, 4, 2, 3, 1, 2, 3. The fourth system contains ten measures with fingering numbers 5, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 1, 2, 4, 5. Dynamics include mezzo-forte (mf), sforzando (sf), and forte (f).





Soldiers' March

Schumann

Op. 68, No. 2

Allegro

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *sfz* (fortissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Pedaling is indicated by a 'p' symbol below the bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

4

Ländler in D

The *Ländler* is a slow dance, the precursor of the *Waltz*, peculiar to South Germany. Schubert wrote a great many, of which these belong to the early Viennese period (1817). Nearly all these small dances are built upon tonic and dominant harmony with simple modulations. Full of melodic charm, they should be played in a light-hearted graceful manner with fine gradations of tone, making the music seem to advance and recede. The rhythm is best felt by counting one beat in a bar and moving always to the phrase end. Play these staccato sixths with crisp hand touch, but keep the fingers well over their keys, so that they will be instantly ready to take hold.

Allegro moderato $\text{♩} = 66$



3

p

p

dim. *f*

ff *mf*

ff *p*

Ländler in G

Notice the somewhat square effect of the *Ländler* compared with the lightness and gaiety of the *Viennese Waltzes* which follow. An important feature of this piece is the accented third beat. Carry the quaver group neatly into this note, making a nice upward curve of tone, the L.H. beating time very rhythmically. If you put the marked fingers on the first notes all the others are in position. Make a separate hand movement for each new group. Play the little notes very shortly, accent the *principal* note.

Allegro moderato $\text{♩} = 60$

5.

Anexo 6: Piano Complementario V

Obras modernas

26

Quick March

Kabalevsky

From "Twenty-four Little Pieces" Op. 39

Energico



A Little Song

27

Kabalevsky

Op. 27, No. 1

Andantino
cantabile

p dolce

pp

p

mf
cantabile

p

cresc.

f

p subito

broader

pp



The Lonely Traveler

Bartok

From "For Children" Book 2

Andante

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Andante' and 'p'. The second system is marked 'mf'. The third system is marked 'p'. The fourth system is marked 'mf' and 'poco rit.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#).



Variations on a Russian Folksong

Op. 51, No. 1

Kabalevsky

Allegro

Theme

Musical notation for the Theme, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand has a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and Bb4. The left hand has a bass line of quarter notes G2, A2, Bb2, and C3. Dynamics are *f* (forte) in measure 1 and *mp* (mezzo-piano) in measure 3. Fingerings are indicated: 3-1-4-2 in the left hand and 1-4 in the right hand.

Musical notation for the Theme, measures 5-8. The right hand has a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and Bb4. The left hand has a bass line of quarter notes G2, A2, Bb2, and C3. Dynamics are *f* (forte) in measure 5 and *mf* (mezzo-forte) in measure 7. Fingerings are indicated: 4-1-5-1 in the left hand and 1-4 in the right hand.

Variation 1

Musical notation for Variation 1, measures 1-4. The right hand has a melody of eighth notes: G4, A4, Bb4, G4, A4, Bb4, G4, A4. The left hand has a bass line of eighth notes: G2, A2, Bb2, C3, G2, A2, Bb2, C3. Dynamics are *mf* (mezzo-forte) in measure 1 and *mp* (mezzo-piano) in measure 3. Fingerings are indicated: 1-2-4 in the right hand and 1-1-5-6 in the left hand.

Musical notation for Variation 1, measures 5-8. The right hand has a melody of eighth notes: G4, A4, Bb4, G4, A4, Bb4, G4, A4. The left hand has a bass line of eighth notes: G2, A2, Bb2, C3, G2, A2, Bb2, C3. Dynamics are *mf* (mezzo-forte) in measure 5. Fingerings are indicated: 2 in the right hand and 1-1-5-6 in the left hand.

GP10



Variation 2

First system of musical notation for Variation 2. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melody with notes and rests, with fingerings 2, 4, 4, 1, 2, 5, 2, 4, 4. The bass staff has a bass line with notes and rests, with fingerings 4, 2, 1, 5, 1, 2, 4, 2, 1, 5. A dynamic marking *f* is present at the beginning.

Second system of musical notation for Variation 2. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melody with notes and rests, with fingerings 3, 4, 1, 3, 1, 3, 5, 3, 4, 2, 5, 3. The bass staff has a bass line with notes and rests, with fingerings 1, 5, 3, 2, 1, 3, 3, 2, 1. A dynamic marking *f* is present at the beginning.

Variation 3

First system of musical notation for Variation 3. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melody with notes and rests, with fingerings 3, 2, 4, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 5. The bass staff has a bass line with notes and rests, with fingerings 2, 3, 1, 5, 2, 1, 5, 1. A dynamic marking *p* is present at the beginning, and a crescendo leading to *mf* is shown in the middle.

Second system of musical notation for Variation 3. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melody with notes and rests, with fingerings 4, 3, 4, 1, 2, 1, 2, 4. The bass staff has a bass line with notes and rests, with fingerings 2, 3, 1, 1, 1, 2, 3, 5, 2, 1. A dynamic marking *p* is present at the beginning.



26

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef. The treble clef has notes with fingerings 1, 2, 3, 2. The bass clef has notes with fingerings 2, 1, 2.

Variation 4

Musical notation for Variation 4, featuring a treble and bass clef. The treble clef has chords with fingerings 4 2, 5 3 1, 4 2, 5 3 1. The bass clef has notes with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2. The instruction *mf* is present in the treble clef, and *simile* is present in the bass clef.

Musical notation for the second system, featuring a treble and bass clef. The treble clef has chords. The bass clef has notes with fingerings 2, 3, 1, 2.

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass clef. The treble clef has notes with fingerings 3 1, 5 1, 4 2, 3, 4 2, 5 3 1. The bass clef has notes with fingerings 5, 3, 2, 1, 2, 3.



Variation 5

Playing Soldiers

Rebikoff

Marziale



f non legato

mp

f

mf poco a poco dim.

p dim.

pp

GP10



Quick March

Kabalevsky

From "Twenty-four Little Pieces" Op. 39

Energico

The musical score for "Quick March" by Kabalevsky is presented in four systems. The first system begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is marked *mf* and *p*. The second system continues the melody and includes a *f* dynamic. The third system includes a *f* dynamic and a *ff* dynamic. The fourth system concludes the piece with a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.



A Little Song

27

Kabalevsky

Op. 27, No. 1

Andantino cantabile

p dolce

pp

p

mf cantabile

p

cresc.

f

p subito

broader

pp



Play Time

Bartok

From "For Children" Book 1

Allegretto

mf

mf *mp*

mf *p* *poco rit.*

A little faster

f *f*

GP10



First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f* (first measure), *p* (second measure). Fingerings: 5 3, 4 2, 3 1, 2, 3. Pedal markings: 1, 5, 4, 1 3, 1 2 4, 1 3 5.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Tempo marking: **Tempo I**. Fingerings: 4, 3 1, 5 3, 4 2, 3 1, 2, 5. Pedal markings: 3, 1, 5, 1 2 4.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 5.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *pp*, *p*. Fingerings: 2, 4, 1 3, 2 4, 1 3, 2 5, 1 3 5.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *pp*, *rit.*. Fingerings: 4 2, 3 1, 2. Pedal markings: 1 2 5, 1, 1 5, 1 2 4.



Obras polifónicas



BWV 935

Musical score for BWV 935, measures 3-22. The score is written for piano in 3/8 time, featuring a treble and bass clef. It includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-5). The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 22.





25

Musical notation for measures 25-28. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 3). The left hand provides a bass line with fingerings (5, 1, 2, 4, 1).

29

Musical notation for measures 29-33. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 3). The left hand has a more active bass line with slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 1, 3, 2, 3, 2).

34

Musical notation for measures 34-38. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 3, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 2, 1, 3, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 3).

39

Musical notation for measures 39-43. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 3, 2, 2, 2, 1).

44

Musical notation for measures 44-48. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 3, 5, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (3, 3, 5, 2, 4, 5, 4, 3, 5, 3, 2, 1).





BWV 936

Musical score for BWV 936, measures 4 through 21. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.





Musical notation for measures 26-29. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 26 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 27 continues the treble line with a slur over G4, A4, B4, C5, and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 28 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 29 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2.



Musical notation for measures 30-33. Measure 30 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 31 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 32 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 33 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2.



Musical notation for measures 34-37. Measure 34 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 35 continues the treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 36 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 37 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2.



Musical notation for measures 38-41. Measure 38 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 39 continues the treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 40 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 41 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2.



Musical notation for measures 42-45. Measure 42 has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 43 continues the treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 44 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2. Measure 45 has a treble line with a slur over G4, A4, B4, C5 and a bass line of G2, B1, D2, E2.





BWV 937

Musical score for BWV 937, measures 5 through 9. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. Measure 5 starts with a fermata on the first note of the treble staff. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 5, 5, 2, 1, 1, 3. Measure 6 continues the treble staff with a sequence of eighth notes and the bass staff with a similar rhythmic pattern. Measure 7 shows the treble staff with a sequence of eighth notes and the bass staff with a sequence of eighth notes. Measure 8 features a more complex treble staff with sixteenth notes and the bass staff with eighth notes. Measure 9 concludes the system with a final cadence in the treble staff and a sequence of eighth notes in the bass staff.



11



Musical notation for measures 11-12. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 11 features a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 12 continues with similar patterns and includes fingering numbers 1, 3, 4, 1, 2, 4.

13



Musical notation for measures 13-14. Measure 13 has a treble clef with a slur over a quarter note and eighth notes, and a bass clef with eighth notes. Measure 14 continues with eighth notes and includes fingering numbers 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 5, 5, 5, 1.

15



Musical notation for measures 15-16. Measure 15 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 16 continues with eighth notes and includes fingering numbers 4, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 4.

17



Musical notation for measures 17-18. Measure 17 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 18 continues with eighth notes and includes fingering numbers 2, 1, 2, 1, 2, 2, 2.

19



Musical notation for measures 19-20. Measure 19 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 20 continues with eighth notes and includes fingering numbers 2, 2, 5, 2, 4, 2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.





Anexo 7: Piano Complementario VI

Obras Latinoamericanas

a Alexandra Briones

Alexa

Pasillo para Piano

Diego Uyana G. (Ecuatoriano 1982)

The musical score for 'Alexa' is written for piano in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *f*, *pp*, and *poco rubato*, as well as performance directions like *rit.* and *a tempo*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Copyright by Diego Uyana- DGO 2005
® dgo_103@hotmail.com

El espantapájaros

Pasillo ecuatoriano

Gerardo Guevara Viteri

(Quito, 1930-)

Moderato $\text{♩} = 76$

Piano



5 *8va*

10 *Allegretto* $\text{♩} = 160$
rit.

15

20

Enciclopedia de la Música Ecuatoriana / Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA. Levantamiento: Fidel Pablo Guerrero / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana / Quito - Ecuador, 2001. Correo: conmusica@hotmail.com // web: ecuadorconmusica.com

2 El espantapájaros

24

28 *Moderato* 8^{va}

32 (8^{va})

36 *espresivo*

40 *rit.*

44 1. *D.C.* 2. *8^{va}* *rit.* *p* *leggero* *pp*

Detailed description: This is a piano score for the piece 'El espantapájaros'. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various performance markings such as 'Moderato', 'espresivo', 'rit.', and 'p'. There are also dynamic markings like 'pp' and '8^{va}' (octave up). The piece concludes with a first ending marked 'D.C.' and a second ending marked '8^{va}'.



Tour, Lia "
Preludio N° 2 *Siv*

Andante (Cantabile) Claudia Santor-

cresc. poco a poco

dim.

mp cresc.

pp

pp

Mai.
1957



Cortando caña

William Porras

Tambito ♩ = 160 - 170

The musical score is written for guitar (Tambito) in 3/4 time. It begins with a tempo marking of 160-170 beats per minute. The first system features a dynamic of *ff* (fortissimo) and includes a *graz.* (grace note) and a section marked with a double bar line and a section symbol (§). The second system starts with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The score is divided into four systems, each containing a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a *graz.* marking and a section symbol (§). The second system includes a *Leg.* (legato) marking and asterisks. The third system includes a *Leg.* marking and asterisks. The fourth system includes a *Leg.* marking, asterisks, and a *To Coda* marking with a circled cross symbol (⊕).



Lea * Lea * Lea * Lea * Lea * Lea *

2. *8va.*

Lea * Lea * Lea * Lea * Lea

* Lea * Lea * Lea * Lea * Lea * Lea *

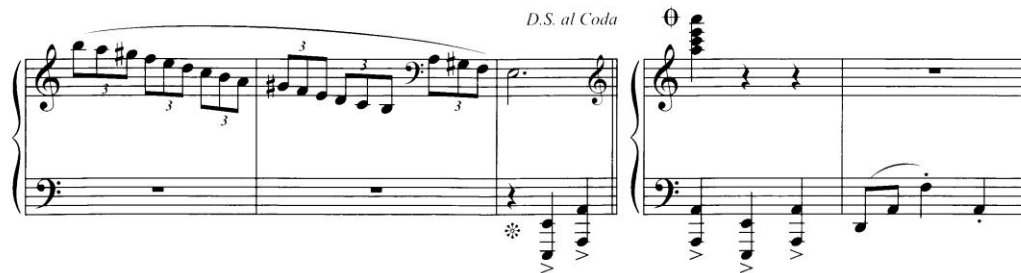
loco

Lea

Lea



Musical score system 1, featuring piano accompaniment in G major. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *ff* and *8va* markings.



Musical score system 2, featuring piano accompaniment. It includes a section marked *D.S. al Coda* and a *Coda* section with a double bar line and a star symbol.



Musical score system 3, featuring piano accompaniment. It includes a *rit.* (ritardando) marking and a *Coda* section with a double bar line and a star symbol.



Musical score system 4, featuring piano accompaniment. It includes an *ad lib.* (ad libitum) marking and a *tr* (trill) marking.



Musical score system 5, featuring piano accompaniment. It includes a *Coda* section with a double bar line and a star symbol, and a *rit.* (ritardando) marking.



San Juan
San Juan
Quito, 8 diciembre, 1985

Gerardo Guevara Viteri
(Quito, 1930-)

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time. Measure 1 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the right hand features eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure 5 ends with a forte (*f*) dynamic marking.

Musical notation for measures 6-11. The melody continues with eighth-note patterns and some sixteenth-note runs. The left hand accompaniment remains consistent. Measure 11 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Musical notation for measures 12-16. The melody becomes more complex with sixteenth-note runs. The left hand accompaniment features some chromatic movement. Measure 16 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Musical notation for measures 17-22. The tempo is marked *a tempo*. The melody returns to eighth-note patterns. Measure 22 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Musical notation for measures 23-28. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes. The left hand accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. Measure 28 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.



Musical score system 1, measures 29-33. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat. Measure numbers 29, 30, 31, 32, 33 are indicated.

Musical score system 2, measures 34-38. Treble clef, bass clef. Measure numbers 34, 35, 36, 37, 38 are indicated.

Musical score system 3, measures 39-43. Treble clef, bass clef. Measure numbers 39, 40, 41, 42, 43 are indicated. Includes markings: *crescendo...* and *f*. An 8va line is shown above the treble clef in measure 43.

Musical score system 4, measures 44-49. Treble clef, bass clef. Measure numbers 44, 45, 46, 47, 48, 49 are indicated. Includes markings: *mf*, *ritenuto*, *D.C.*, and *a tempo*. An 8va line is shown above the treble clef in measure 44.

Musical score system 5, measures 50-54. Treble clef, bass clef. Measure numbers 50, 51, 52, 53, 54 are indicated. Includes marking: *f*.

Obras Polifónicas

Inventio 1.



B.W.V. 1001.



4

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The music is in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key and time signature, with intricate melodic and harmonic lines in both hands.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The notation includes slurs and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic figures and melodic passages.

Fifth system of musical notation, concluding the main section of the piece with a final cadence.

Inventio 4.

Sixth system of musical notation, titled 'Inventio 4'. It is in G major and 3/8 time, featuring a more rhythmic and melodic style with frequent sixteenth notes.

B.W. III.



B.W. III.



Inventio 6.



B. W. III.

4



First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.



Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a dense, flowing melodic passage, while the bass staff provides a steady accompaniment.



Third system of musical notation. The treble staff continues with intricate melodic patterns, and the bass staff maintains the accompaniment.



Fourth system of musical notation. The treble staff features a more active melodic line with some chromaticism, while the bass staff continues with the accompaniment.



Fifth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some rests, and the bass staff continues with the accompaniment.



Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a melodic phrase in the treble and a final accompaniment in the bass.

B.W. III.

10

Inventio 8.



B.W. 1008.



Inventio 10.

B. W. III.



Inventio 13.



B. W. III.

16



Inventio 14.



B.W.V. III.



Anexo 8: Ritmos Ecuatorianos y Universales

Ritmos Básicos de Acompañamiento

PASILLO

[Composer]

Para acompañar a un solista

Para acompañar introducción o tocar solo

Al término de cada frase musical, el bajo realiza una pequeña melodía, que tiene la función de enlazar con la siguiente frase

EJM.

OTROS.

Propuestas de acompañamiento: Roque Pineda
Edición de partitura: Norman Cuesta

Ritmos Básicos de Acompañamiento

ALBAZO



VALS

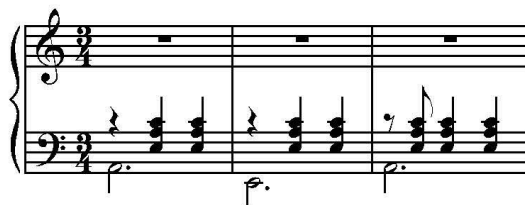
Para acompañar a un solista



Se husa estos ejemplos en la mano izquierda para acompañar introducciones o tocar de solista.



El bajo se combina la Tónica del acorde con la 5ta. del mismo.



PASACALLE



Para acompañar a un solista



Para Introducción o Solista

Propuestas de acompañamiento: Roque Pineda
Edición de partitura: Norman Cuesta

Ritmos Básicos de Acompañamiento

SAN JUANITO



Para acompañar a un solista

Para Introducción o Solista

BOLERO

Ranchero



Latino



Para acompañar a un solista

a d E

Para tocar Solo

BALADA



Propuestas de acompañamiento: Roque Pineda
Edición de partitura: Norman Cuesta



Ritmos Básicos de Acompañamiento

Balada en 6 x 8

CUMBIA

Para acompañar a un solista

TANGO

Etc.

Para acompañar a un solista

SALSA

Etc.

Propuestas de acompañamiento: Roque Pineda
Edición de partitura: Norman Cuesta

