

UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Pedagogía e Investigación Musical



La articulación metodológica de la enseñanza del piano en los niveles técnico y tecnológico en Ecuador

Propuesta metodológica, basada en los programas vigentes en los Conservatorios de Música del país.



Tesis previa para la obtención del título de
Magister en Pedagogía e Investigación Musical



AUTORA: Lcda. Mercedes Crespo González

DIRECTORA: Mgst. Jimena Peñaherrera Wilches

Cuenca, abril del 2013



Resumen:

El presente trabajo investigativo, aborda desde una perspectiva metodológica, un acercamiento a la enseñanza del piano en los Niveles Técnico y Tecnológicos de los Conservatorios del País, de acuerdo a sus programas vigentes. De esta manera se propone la estructuración y el desarrollo de una articulación entre estos niveles de enseñanza, con una visión actualizada de la enseñanza del piano, inserta en el mundo contemporáneo.

La presente investigación esta estructurada de la siguiente manera:

Capítulo I: Panorámica general sobre cuatro escuelas pianísticas más connotadas, sus características principales ;así como pedagogos, pianistas y solistas destacados.

Capítulo II: Acercamiento a elementos que guiarán la propuesta metodológica para la enseñanza del piano, y la presentación de dicha propuesta metodológica, en el nivel Técnico.

Capítulo III: Propuesta metodológica para la enseñanza del piano en el Nivel Tecnológico

Finalmente se plantean las conclusiones de la investigación, con recomendaciones y sugerencias para propender a un trabajo metodológico, sustentado en los principios de las escuelas pianísticas y la experiencia de la investigadora.

Palabras Clave: metodología, programas de estudio, estudio y técnica pianística.



ÍNDICE

	<i>pág.</i>
Introducción	7
Capítulo I:	13
<i>Panorámica general sobre escuelas pianística representativas</i>	
1. Origen y Fundamentación	13
2. Cuatro escuelas pianísticas representativas	16
Capítulo II:	29
1. Propuesta de trabajo metodológico	29
2. Propuesta metodológica para la enseñanza del piano en el nivel técnico	32
2.1 Programa modelo del Nivel Técnico de Piano	32
2.2 Desarrollo de la técnica pianística	33
2.3 Las obras polifónicas	44
2.4 Las formas grandes	55
2.5 Obras libres, propuesta metodológica	62
3. Análisis y propuesta metodológica de un programa tipo para el Recital de Grado en el Nivel Técnico	64
3.1 Programa	64
3.1.1 Himno a Cuenca	65
3.1.2 Invención a 3 voces en Mi mayor de Juan Sebastian Bach	67
3.1.3 Sonatina op. 36 No. 6 en Re Mayor de Muzzio Clementi	73
3.1.4 Preludio op.6 No.1 de Robert Mucynski	86
3.1.5 Myosotis, (Pasillo) de Sixto María Durán Cárdenas	92
Capítulo III:	97
1. Propuesta metodológica para la enseñanza del piano en el nivel tecnológico	97
1.1 Programa modelo del Nivel Tecnológico de Piano	97
1.2 Continuidad del desarrollo de la técnica pianística	97
1.3 Las obras polifónicas	101
1.4 Las formas grandes	104
1.5 Obras libres	109
2. Análisis y propuesta metodológica de un programa tipo para el Recital de Grado en el Nivel Tecnológico	110
2.1 Programa	110
2.1.1 Himno al Ecuador	110
2.1.2 Preludio y Fuga, No. XX, Tomo 2 en La menor de Juan Sebastian Bach	115
2.1.3 Sonatina en Sol Mayor, op.79 No.1 L. van Beethoven	123
2.1.4 Landscape de Philip Cashian	136
2.1.5 Sobre una Corda da Viola de Héctor Villalobos	141
Conclusiones Metodológicas:	148
<i>Recomendaciones generales sobre el trabajo en la obra musical</i>	
Conclusiones	149
Bibliografía	152
Anexos	155



Dedicatoria:

*Para mis hijos, que son la luz de cada día, mis padres ,mi familia toda,
a los presentes y a los ya, ausentes .*



Agradecimiento:

A Dios, a mis maestros: que a lo largo de la vida me ofrecieron todos sus conocimientos, en especial a Karelia Escalante, Colas y Teresita Junco Reyna, por haber depositado en mi la semilla de la bondad de la vida, que es el amor, por el gesto más noble del hombre -la dedicación incansable por la enseñanza-.

En especial a mi tutora, Magister Jimena Peñaherrera Wilches por el apoyo permanente, constante y preciso en toda mi vida, y de manera especial, en este momento tan importante de alcanzar este grado científico.

Para todas las personas que calladamente me apuntalaron y han confiado en mi, que por obvias razones no nombraré, mi eterno agradecimiento.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Mercedes Crespo González, autor de la tesis "La articulación metodológica de la enseñanza del piano en los niveles técnico y tecnológico en Ecuador Propuesta metodológica, basada en los programas vigentes en los Conservatorios de Música del país.", 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 Magister 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, 10 de Abril de 2013

Mercedes Crespo González

0105542609



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Mercedes Crespo González autora de la tesis "La articulación metodológica de la enseñanza del piano en los niveles técnico y tecnológico en Ecuador. Propuesta metodológica, basada en los programas vigentes en los Conservatorios de Música del país.", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 10 de Abril de 2013

Mercedes Crespo González.

0105542609



Introducción:

Todos los centros de estudios musicales del país en las diversas áreas de formación instrumental, proponen una estructura académica, que esta dividida en cuatro niveles: un nivel inicial o propedéutico (dos semestres), un básico, (seis semestres) un nivel técnico o bachillerato (seis semestres) y un nivel tecnológico superior (seis semestres)¹.

Cada uno de estos niveles pretende alcanzar competencias específicas, las cuales serán evaluadas como eje primordial para transitar al nivel subsiguiente. De esta manera el área de la enseñanza del instrumento -piano- cumple con esta estructura y esta sustentada con un programa académico que propone desarrollar las habilidades técnico pianísticas y musicales que encierran cada uno de estos niveles.

Al encontrarse el sistema educativo musical de los conservatorios, en proceso de reconstrucción y mejoramiento, la presente investigación pretende -desde un enfoque metodológico- proponer un acercamiento didáctico para la enseñanza del piano en los niveles Técnico y Tecnológico.

Dicha propuesta está validada de la experiencia profesional de la investigadora, de más de treinta años de docencia, tanto en La Habana Cuba, como en el Ecuador; utilizando además un análisis cualitativo de los currículos y programas de enseñanza del piano en los distintos niveles de los conservatorios de Cuenca, Loja, Quito y Guayaquil.

Como elemento adicional nos sustentamos además en los datos obtenidos de un muestreo, tanto a estudiantes como profesores para determinar las fortalezas y debilidades del sistema empleado para la enseñanza.

De esta manera podremos tener referentes sobre el funcionamiento del sistema, tanto en lo que concierne a programas, posiciones metodológicas de los docentes, resultados alcanzados en los estudiantes, secuencias en contenidos y nivel de

¹ Conservatorio Nacional de Música, Académico, Niveles. www.conamusi.edu.ec. Consultado el 10 de noviembre de 2012.



Universidad de Cuenca

adquisición de destrezas, con el fin de dar pautas al profesor para alcanzar los objetivos planteados en los diferentes niveles (propuesta metodológica y un programa modelo para cada nivel), con una estructura sistemática que permita transitar de forma coherente y dialéctica por los procesos de enseñanza-aprendizaje, garantizando el cabal cumplimiento de una enseñanza organizada y metódica, que asegure que se han cumplido las competencias y destrezas requeridas para cada uno de los niveles, basándose al mismo tiempo en un programa flexible, abierto y con una mirada musical al mundo contemporáneo.

Dentro de los procesos de cambio, que esta viviendo el Ecuador y sus instituciones educativas-musicales², se hace emergente la reestructuración académica de los programas y los procesos pedagógicos que permitirán cumplir con los objetivos que se plantean en el área instrumental para cada uno de sus niveles, concreciones curriculares, pertinencia de enfoques y alineación con los planes de desarrollo y el Buen vivir. Procesos, además que deberán estar acordes y alineados con las ofertas educativas a nivel internacional; de tal manera que podamos iniciar una etapa de inserción de nuestro país en un ámbito musical, competitivo y capaz de posicionarse en los estándares mundiales.

Desde esta perspectiva, es pertinente que los pedagogos, propongamos enfoques y replanteamientos metodológicos adecuados y eficaces, que permitan llevar a cabo el cumplimiento de estos retos, con una visión comprometida con la formación pianística musical e inserta en el mundo actual.

Diversas investigaciones y propuestas se han gestado en este campo, en países europeos Rusia, Francia, Alemania, Hungría entre otros a lo largo de la historia, y en estas últimas décadas los países de Latinoamérica se han apuntalado para generar sus propias metodologías, basadas en la tradición europea, pero centrada en las necesidades y particularidades locales, de allí la importancia de generar en este

² Se emite con fecha 24 de febrero de 2010, y con acuerdo ministerial N0. 0190-10, una nueva malla curricular para los conservatorios del país, cambiando la denominación de los niveles y el tiempo de estudio de los conservatorios, esta quedó estructurada de la siguiente forma: nivel básico inicial, nivel básico, nivel bachillerato, y nivel tecnológico; sin embargo, con fecha 21 de septiembre de 2010, y Oficio N0. 368- VICEDUC-10, firmado por Cecilia Freire Valencia, Viceministra de Educación, se comunica nuevamente que se proceda a trabajar con la estructura académica anterior que es: Curso Propedéutico, Nivel Inicial, Nivel Técnico y Nivel Tecnológico.



Universidad de Cuenca

escenario, una escuela sólida en el arte pianístico y acorde a nuestra realidad ecuatoriana.

En el Ecuador existe una trayectoria valiosa dentro de la enseñanza del piano, pero consideramos necesario la generación de pautas que puedan solidificarla como una escuela propia, obviamente que toma como referentes las extranjeras, que se han difundido en el país, y han dado origen a las estructuras académicas existentes.

El desarrollo orgánico en la formación de músicos de cualquiera de los niveles de educación, inicial, técnica o tecnológica, nos conduce a enfrentarnos con diversas propuestas pedagógicas del cómo y de cuáles serán los lineamientos para llevar a cabo este proceso de formación.

Los procesos metodológicos que permiten cumplir con estos objetivos, no han sido estimulados y estudiados en su real dimensión dentro de nuestro entorno³, razón por la cual, se precisa de un estudio fundamentado y sistematizado de la enseñanza del piano, acorde a su contexto con un sustento científico que posibilite medir sus logros y avances ubicándonos en un entorno internacional.

Tomemos en consideración, que debemos plantear desde un inicio la necesidad imperativa de un estudio y perfeccionamiento de los pensum y programas de estudios de los conservatorios del país, tomando en primera instancia, la realidad contextual y las necesidades, enmarcadas en nuestro tiempo y en cuyo proceso estamos involucrados todos aquellos que tenemos la inconmensurable misión de educar, cubriendo las expectativas de las dimensiones pedagógicas, alcanzando lo integral del ser humano .

Nos encontramos a lo largo de la historia con propuestas, orientaciones y proyecciones que van desde el continente europeo, pasando por norte y centro América hasta llegar a Latinoamérica, llevando consigo cada una de estas sus particularidades, producto de su historia, experiencia, líneas de pensamiento, entorno en el que se desarrollan y objetivos que se persiguen.

³ Nos referimos al espacio educativo que se genera dentro de los Conservatorios u otras instituciones similares dentro del Ecuador.



En la actualidad la escuela nacional de enseñanza musical, los pensums, y las propuestas necesitan entrar en una nueva narrativa que dialogue con las situaciones cambiantes que afectan tanto a los sujetos como a las relaciones sociales, las representaciones culturales y los conocimientos.

Los sistemas académicos no pueden continuar basando su finalidad educadora en transmitir un conocimiento lineal, disciplinar y territorial defendido por unos especialistas, que dejan al margen los conocimientos y experiencias vivenciales de los sujetos como componentes indispensables para un proceso educativo.

Dentro de esta estructura curricular se encuentra la formación instrumental en el área de piano y los procesos metodológicos que serán utilizados para consolidar dicha formación, razón por la cual esta disciplina, la pedagogía de la enseñanza del piano, será el objeto de estudio de nuestra investigación.

Al situarnos en la realidad de la formación musical en el Ecuador nos encontramos con la problemática de no contar, en los diferentes centros de enseñanza musical especializados, con propuestas metodológicas claras y específicas para el aprendizaje del instrumento, que sirvan de guía para los profesores que imparten la especialidad.

Además la falta de una propuesta que sistematice las dificultades de acuerdo a las diferentes edades, niveles y necesidades específicas de los instrumentistas, son entre otras las razones que nos motiva a la generación de esta mirada o enfoque metodológico en el área de piano, y la presente investigación intentará plantearlas, determinarlas y proyectarlas a través de una propuesta de enseñanza del piano en el nivel técnico y tecnológico, tomando como ejemplo un programa modelo en cada uno de los niveles con determinadas sugerencias tanto metodológicas como de repertorio sugerido.

La presente investigación esta estructurada de la siguiente manera:



Universidad de Cuenca

Capítulo I: Se presenta una panorámica general, sobre las escuelas pianísticas⁴ que se han desarrollado a lo largo de la historia del arte pianístico. Se ha tomado como ejemplo cuatro escuelas principales: Rusa-Húngara-Francesa y Cubana. Se detalla características principales de cada una de ellas así como pedagogos, pianistas y solistas destacados.

Capítulo II: Se realiza un acercamiento a elementos que guiarán la propuesta metodológica para la enseñanza del piano, y posteriormente se presenta la propuesta metodológica para la enseñanza del piano en el nivel técnico de los conservatorios, además de mostrar un programa tipo y su metodología para desarrollarlo en este Nivel.

Capítulo III: Se presenta la propuesta metodológica para la enseñanza del piano en el Nivel Tecnológico, de los conservatorios del país, mostrando también, como en el nivel anterior, un programa tipo y la metodología para el desarrollo en este nivel.

Finalmente proponemos las conclusiones de la investigación, con recomendaciones y sugerencias para propender a un trabajo metodológico, sustentado en los principios de las escuelas pianísticas y la experiencia de la investigadora.

Se anexa programas de estudios vigentes y encuestas realizadas a alumnos y profesores de los cuatro conservatorios del país, con sus resultados.

⁴ Se entiende por escuela pianística al desarrollo alcanzado en un proceso educativo, que contempla diversas metodologías, y persiguen fines determinados, con altos requerimientos y resultados musicales.



CAPÍTULO I:



Capítulo I

Panóramica general sobre escuelas pianísticas representativas.

1. Origen y fundamentación:

Empezaré citando el pensamiento de Konstantin Gaymar, que tomaremos como eje central de donde emergen las escuelas pianísticas y su desarrollo.

“...la historia del piano es tan larga como complicada y eso es una razón de que en ningún periodo de su vida, que ya cuenta varios siglos, dejo de sufrir modificaciones. Por el contrario, toda su existencia ininterrumpida, sucesión de perfeccionamientos y de cambios mas o menos importantes.

*En efecto, desde su aparición y hasta nuestros días, el piano esta superándose y enriqueciéndose sin solución de continuidad, al punto de que en la actualidad representa sin duda alguna el instrumento musical mas amplio y acabado”.*⁵

De acuerdo a lo enunciado anteriormente y tomando como referencia histórica y política los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, (mayo 1945) se produce un éxodo de grandes profesionales de todas las ramas del saber por toda Europa y hacia el continente americano, en especial hacia los Estados Unidos.

Siendo este acontecimiento una de las razones para que se propagaran las diferentes tendencias y miradas técnico –pianísticas y musicales, produciendo un híbrido producto de este suceso; por lo que las peculiaridades de todas las escuelas comenzaron a entretorse e inter relacionarse, tomando entre si las cualidades mas significativas de cada una, poniéndolas en práctica, consiguiendo logros y resultados que se manifiestan en todas las escuelas pianísticas, y por lo tanto desapareciendo las especificidades .

Es importante mencionar el desempeño que propiciaron las grandes casas constructoras de piano dentro del perfeccionamiento de este instrumento, además los grandes y reconocidos concursos a nivel internacional de tal manera que podemos manifestar la generación de una interacción musical, que contribuye constantemente para la ramificación de criterios y miradas musicales a nivel mundial.

⁵ Gaymar, Konstantin. Historia del Piano y sus grandes maestros. Centurión. 1era Edición. Buenos Aires.



Universidad de Cuenca

Los orígenes de las escuelas pianísticas, dada la importancia y trascendencia de las mismas, esta enmarcadas en aportes de varios pedagogos y pianistas, pero nosotros tomaremos como un puntal, la escuela originada por Karl Czerny⁶. Este destacado pianista y pedagogo, fue un niño prodigio que en el año de 1800 con la edad de nueve años se presentó por primera vez interpretando el concierto en Do menor de Mozart y mas tarde interpretó el Quinto concierto de Beethoven. Fue discípulo de Nepomuk Humell, Antonio Salieri y de Beethoven.

A los quince años de edad ya era solicitado como instructor, impartándole clases entre otros a Liszt, y que en su madurez dedicaría los Estudios Trascendentales a su profesor, siendo los primeros que aparecen nombrados -estudios- con dicho título.

Dentro de su catálogo de obras encontramos gran diversidad, como Misas, Réquiem , Sinfonías, Conciertos, Sonatas y Cuartetos de Cuerdas, mas estas no son interpretadas frecuentemente como repertorios clásicos en la actualidad, porque su obra se destaca fundamentalmente en el campo de la didáctica del piano, las cuales han sido difundidas a lo largo de la historia y son utilizadas de manera pedagógica hasta nuestros días.

Estas son:

- La escuela de la velocidad op. 299.
- La escuela del virtuosa op. 565.
- El primer maestro de piano op. 599.
- La escuela preliminar de la velocidad op. 799.
- El arte de la habilidad de los dedos op. 740.
- Treinta nuevos estudios del mecanismo op. 849.

Este destacado compositor vienes y gran pedagogo del piano del período “Romántico Temprano” se destacó por su gran legado de su obra didáctica, siendo un hito en la historia de la pedagogía por su afán y trabajo incesante de manera que merecen un justo reconocimiento en la formación de nuestros educandos.

⁶ Nace en Viena -Austria el 21 de febrero de 1791 y muere el 15 de julio 1857, considerado uno de los máximos exponentes de la técnica pianística, con un amplio repertorio pedagógico.



Universidad de Cuenca

Czerny procede de una familia con tradición musical y una motivación importante, realizó el estudio sobre la obra de Beethoven, por lo que fue su discípulo y gran difusor de la misma.

A los 19 años de edad coincidió con Muzzio Clementi cuya obra “Nuevo Gradus Adparnasum” le impactó a Czerny por su genial obra didáctica.

Czerny aunque poseía excelentes cualidades como intérprete con soltura, maestría virtuosística y una inigualable memoria, consideró apartarse de este campo en la adolescencia y dedicarse a la enseñanza del piano y la composición. Dada su dedicación a la pedagogía comienza a mostrar sus frutos, adquiriendo fama por su labor.

Varios de sus estudiantes continuaron su propósito didáctico y podemos citar a Siismond Thalberg (1812-1871), el pianista de origen húngaro, Stephen Heller (1813-188) y el destacado profesor de origen polaco Theodor Leschetitzky (1830-1915).

Entre sus estudiantes mas destacados podemos citar a Franz Liszt (1811-1886), también Frederic Chopin (1814-1849) quien visitó al maestro en el año 1829 y no quedó muy satisfecho, según su criterio.

Aunque sus obras que conforman el catálogo abarcan hasta el Opus número 810, las cuales no fueron del agrado del público de su época; por otra parte su obra didáctica fue reconocida y editada con rapidez en Viena, recibiendo toda la aceptación del medio musical y estas obras en la actualidad forman parte de los programas vigentes en todos los Conservatorios del mundo.

Manifestaciones de su entrega a la docencia la podemos observar en varias citas, como por ejemplo ya enunciada en la revista “Claves Musicales” .

“Su profunda sensibilidad y delicadeza de estilo, se perciben en obras como su Sonata Sentimental en Do menor op.10 para cuatro manos y en su concierto para piano en Do mayor op 153”.

“Su dedicación a la docencia demuestran su entrega y su amor por el piano”⁷.

⁷ Karl Czerny. El Gran Pedagogo del Piano. Natalia Cháneton.
<http://www.musicaclasicaymusicos.com/>. Consultado el 6 de diciembre de 2012.



Universidad de Cuenca

Las características de los pianos vieneses de esa época eran instrumentos delicados y de sonido timbrado y fué Mozart uno de los grandes entusiasta por las cualidades de su medio expresivo instrumental, mientras que los pianos ingleses de la escuela de Clementi eran de sonoridad robusta con potencia sonora, restando posibilidades timbricas y delicadeza interpretativa .

Paralelamente en el escenario pianístico en Londres, encontramos la figura de Muzzio Clementi⁸, considerado un gran compositor, pianista, pedagogo y director. Nace en Roma y radicó gran parte de su vida en Inglaterra siendo muy reconocida su obra *Gradus Adparnasum*⁹, fue conocido en el siglo XX como el “padre de la técnica moderna” y el “padre de los grandes pianistas del estilo romántico”.

Como reconocido pianista realizó varias giras como intérprete por Europa y así es que por muchos años se establece en Londres.

Su obra se considera que esta influenciada por Domenico Scarlatti (la escuela del hapsicordio), encontrando también reminiscencias de la escuela clásica de Haydn y el estilo galante de Johan Christian Bach e Ignacio Cirri.

En su técnica encontramos el desarrollo la técnica del estilo “legatto” y fue el legado que dejó a la generación de los conocidos pianistas como Jhon Field, Johan Cramer, Ignaz Moscheles, Giacomo Mayerber, Nepomuk Humell entre otros.

2. Cuatro Escuelas Pianísticas representativas:

- I. Escuela Rusa
- II. Escuela Húngara
- III. Escuela Francesa.
- IV. Escuela Cubana

Dentro del desarrollo del arte pianístico, han surgido diversas escuelas representativas, fundamentalmente europeas, que han servido de elementos referenciales para el desarrollo metodológico y práctico de la ejecución del piano.

⁸ Nace en Roma-Italia el 24 de enero de 1752 y muere el 10 de marzo de 1832, considerado el generador de la Escuela Inglesa para piano.

⁹ Considerado como un paso a la excelencia.



Universidad de Cuenca

Dichas metodologías han tenido distintas transformaciones históricas, pero encuentran un punto de coincidencia, a partir de la segunda mitad del siglo XX, donde dado los acontecimientos artísticos musicales de diferentes índole, como concursos y festivales, se produce una interacción que permite la solidez de todas las escuelas y de modo particular encontramos puntos en común desde la orientación metodológica e interpretativa.

Es decir las diferentes escuelas y sus aportes producen una simbiosis entre sí, permitiendo el desarrollo y crecimiento de las mismas.

2.1 La Escuela Rusa:

Una de las escuelas destacadas que se toman como referentes, es la escuela Rusa, con más de cien años de su surgimiento y siguiendo hasta nuestros días en pleno auge.

Nos ha dado importantes y notables nombres representativos¹⁰, así como ha mostrado una labor pedagógica distintiva, que se destacó a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Al hablar de la escuela Rusa, estamos centrándonos en la individualidad, elemento considerado como eje central de la misma.

Los principios de la Escuela Rusa toma como referencia al gran pianista y compositor Anton Rubinstein¹¹, siendo el fundador y director del Conservatorio de la primera escuela en San Petersburgo en 1862 considerada además como uno de los pilares de las escuelas en el mundo.

Las características de la misma se consolidan en la belleza de las extraordinarias melodía, la extensión de la sonoridad, la inserción del mundo exterior en la afectividad musical y una amplia gama de contrastes emocionales; más la extensa utilización de la dinámica, todas estas como recursos expresivos que le proporciona su distinción.

¹⁰ Destacados músicos y profesores - Goldenweiser, Safonov, Siloti, Egumnov.

¹¹ (1829-1894). Entre sus alumnos se destaca Artur Friedheim, Ossip Hofmann, Ndezhda Purgold, Vera Timanova entre otros.



Sviatoslav Richter y Emil Giles¹² se consideran también los puntales de la excelencia pianística del siglo XX, quienes han contribuido con su brillantez a la historia de la cultura interpretativa, poniendo de manifiesto la gran tradición y la continuidad de la solidez de la pedagogía de la escuela pianística rusa, mediante la preservación de sus tradiciones.

Es memorable la vida musical del pianista Vladimir Horowitz¹³, quien fue un tenaz discípulo de la escuela rusa y siendo uno más de los representantes destacados, junto a Rachmaninov y Scriabin, quienes marcaron un hito en la interpretación, mostrando el talento y virtuosismo de dicha escuela .

Paralelamente, con la figura y obra de Neuhaus¹⁴, encontramos a Volante Yakov, Oborin Lev¹⁵, Vladimir Nilse, Grigory Ginzburg, Perelman Natan , quienes dedicaron gran parte de su vida a la pedagogía rusa y crearon un elevado número de nuevas generaciones de pianistas.

Podemos citar además que Van Klíbern¹⁶ fué ganador del primer Concurso Internacional Tchaikovsky del año 1958, representante también de la Escuela Rusa quien fue profesor en la Julliard School.

El famoso Rozina Levina¹⁷ se graduó en Moscú, creando una serie de generaciones de grandes pianistas en los Estados Unidos .

Como resultado de toda esta trayectoria es importante mencionar a generaciones posteriores como Vladimir Azhkenazi, Mijail Pletnev, Vladimir Sokolov¹⁸, Elizo

¹² (1916-1989). Fue profesor del Conservatorio de Moscú desde 1951. Entre sus alumnos más destacados se encuentra Valeri Afanassiev.

¹³ (1903-1983). Pianista clásico, americano y compositor, considerado uno de los más grandes pianistas del siglo XX; su técnica, *"el uso de técnica-color"*, es el principio de su ejecución pianística.

¹⁴ (1888-1964). Estudió con Alexander Michalowski, Blumenfel Félix y Leopold Godowsky. Fue profesor del Conservatorio de Moscú desde 1923. Fue profesor de Emile Gilles, Rudolf Kerer, Radu Lupu, Sviatoslav Richter quien fue profesor asistente de la escuela de Neuhaus.

¹⁵ (1907-1974). Estudió con Konstantin Igumnov. Enseñó en el Conservatorio de Moscú desde 1936. Entre sus alumnos más destacados podemos citar a : Vladimir Ashkenazy y Boris Berman

¹⁶ (1984-2013). Nace en Luisiana.

¹⁷ (1880-1976). Estudió con Vasili Safonov. Enseñó en la Escuela de Música de Julliard. Dentro de sus alumnos podemos nombrar a: Vera Brokdsky, John Browning y Van Klíburn.



Universidad de Cuenca

Virzaladze, y también a la generación mas joven se han convertido en destacados intérpretes y vivos ejemplos del “pianismo ruso”, como el caso particular de Evgeniy Kissin, catalogado como representante de la brillantez y talento admirable de la época moderna.

En el marco internacional organizado por la Escuela Rusa, podemos citar grandes concursos y festivales, que son muy reconocidas en el ámbito pianístico tales como la competencia: *Rachmaninov, Prokofiev, Scriabin, Chaikovsky*, los cuales tienen gran recepción por sus colosales tradiciones musicales y elevado nivel pianístico.

Dos alumnos, de los más destacados de la clase del pedagogo Goldenweiser¹⁹, son Tatiana Nikolaeva y Samuel Feinberg, considerados como intérpretes insignes de la obra para teclado de J. S. Bach, los cuales le han dado una reivindicación a su música, tomando como elemento primordial la utilización de las cualidades expresivas en el piano moderno.

La propuesta interpretativa de Goldenweiser mediante sus alumnos -ligados a la obra de Bach- atrajo los elogios de la cultura pianística y ésta cautivó a Dimitri Schostakovich, quien inspirado en la excelente pianista Tatiana Nikolaeva compuso los Veinticuatro Preludios y Fugas, siendo estrenados incluso por la mencionada pianista.

El pianista Samuel Feinberg, llamado “el artista –innovador”, que en sus interpretaciones recordaba a los grandes maestros Rachmaninov y Siloti, fue profesor del Conservatorio de Moscú, estableciendo su propia escuela de piano destacada, por su técnica de virtuosismo. Entre sus alumnos podemos citar a Victor Merzhanov quien combina de forma inusual el color del sonido y la riqueza de una técnica depurada.

¹⁸ (1852-1919). Estudio con Louis Brassin y Villoing Alexander. Enseñó en San Petersburgo desde 1881 hasta 1885, y luego en el Conservatorio de Moscú de 1886, a 1905 donde también se desempeñó como Director del mismo. Entre sus alumnos destacados encontramos a Alexander Gedicke, Josef Lhevinne, Rosina Lhevinne, Nikolia Medtner, Alexander Scriabin, entre otros.

¹⁹ (1875-1961). Fue alumno de Alexander Siloti. Se desempeñó como profesor en el Conservatorio de Moscú desde 1906, siendo nombrado su director en 1922. Como alumnos destacados citamos: Lazar Berman, Dimitri Kabalevsky, Tatiana Nikolaeva y Oxana Vengerova.



Universidad de Cuenca

Uno de los más destacados pedagogos es Heinrich Neuhaus, conocido como El "poeta del piano", quien, no sólo fue un talentoso artista, sino también fue un gran maestro.

Creó su propio estilo, altamente intelectual, y al mismo tiempo, muy romántico dentro de la escuela pianística. Como fruto de su clase mencionamos a alumnos brillantes como: Richter, Gilels, Zack, Malinin, Kastelsky, Petrushansky, Lubimov, entre otros.

Podemos citar algunos elementos innovadores dentro de su técnica, como por ejemplo la propuesta que hace a sus estudiantes de colocar la mano mediante una "expresión artística", que obedece a la inteligencia.

Su visión y metodología no ha disminuido con los años, más bien han sido transmitidos de generación en generación a través de nuevos profesores y alumnos.

Esta escuela en la actualidad sigue cosechando sus frutos pianísticos, y ha sido difundida alrededor del mundo europeo y latinoamericano, en especial en la escuela Cubana, la cual se tomará también como referente.

2.2 La Escuela Húngara:

Podemos citar como escuela representativa a la Escuela Húngara, que ha producido un gran número de pianistas reconocidos internacionalmente como Andrés Schiff,²⁰ Zoltán Kocsis,²¹ Georges Cziffra²², Jano Jandó²³, todos discípulos del eminente pedagogo Paul Kadosa²⁴ que en la segunda mitad del siglo XX, se convirtieron en íconos de esta escuela, por su trayectoria pedagógica e interpretativa.

²⁰ Nace en Budapest el 21 de diciembre de 1953), es un pianista húngaro, muy conocido por sus interpretaciones de J.S. Bach y de Robert Schumann. También ha grabado el ciclo completo de las *Sonatas* de Beethoven.

²¹ Nace en Budapest el 30 de mayo de 1952, pianista, compositor y director musical. Estudió en el Conservatorio Bela Bartok, en el Conservatorio Franz Liszt y con maestros destacados como: Paul Skoda y Ferenc Rados. Ha participado como solista con diversas Orquestas Sinfónicas y Filarmónicas de Europa y EEUU.

²² (1921-1994). Considerado uno de los pianistas más importantes, que tenía un gran talento para la improvisación.

²³ (1952). Pianista y profesor de la academia de música "Franz Liszt", de Budapest.

²⁴ (1903-1983), pianista. Su trayectoria la desarrolló entre Francia, EEUU, Viena y Londres. Los compositores que tocaba preferentemente eran, principalmente con motivo de su excelente técnica, Franz Liszt, Frédéric Chopin y Robert Schumann. Un buen ejemplo de su habilidad es su interpretación del *Grand Galop Chromatique* de Liszt. (<http://es.wikipedia.org/wiki>)



Universidad de Cuenca

Ha existido siempre una influencia cultural entre Oriente y Occidente, lo cual ha provocado intercambios de diversos materiales musicales referenciales, de los dos hemisferios, y de esta manera han aportando dichos elementos como materiales compositivos y pianísticos, para la generación de esta escuela nacional.

Una de sus características más importantes es el profundo conocimiento de los diversos estilos y compositores representativos, además de un trabajo minucioso en lo que respecta a los aspectos como: la pedalización, el tempo, la ornamentación, un dominio integral de la obra a través del compositor y su propuesta estética mediante, sus referentes culturales e históricos.

Todas estas características han propiciado su propio sistema de enseñanza, dando un realce a las prácticas que se desarrollan dentro del contexto histórico-musical de la nación, y enmarcadas en sus tradiciones; siendo reflejo del legado pianístico y musical del destacado compositor e intérprete Franz Liszt, quien plasma en su obra una comprensión total de la arquitectura musical.

Mencionado compositor y pianista, toma en cuenta los requerimientos y exquisitez de los diseños melódicos, el ritmo, las relaciones interválicas; permitiendo claridad y una interpretación integral, estando estas en concordancia con la propuesta estética - musical y así demostrar la sensibilidad del intérprete.

Uno de los aspectos más importantes es el dominio de la técnica para la ejecución de los diferentes estilos, y a través de este proceso se logra una relación y proyección con el objetivo musical, dependiendo de las características estilísticas de cada obra, de acuerdo al compositor abordado.

Otro elemento destacado es, una exigente lectura de la partitura y todas las indicaciones que en ella se presentan, lo que nos adentra desde un principio en la comprensión de la obra.

La Escuela Pianística Húngara, está centrada en la resolución de las dificultades técnicas, dedicando especial énfasis a la destreza digital y, creando un mundo sonoro estilísticamente acertado.



Con estos sistemas de trabajo musical, se conduce a un sólido conocimiento, relacionado con la sensibilidad del objeto, sus sonoridades, mediante el sistemático entrenamiento del oído, para transmitir “elegancia y claridad”.

Todos estos aspectos citados, están directamente vinculados con sus tradiciones y de esta manera dicha escuela se aferra a su patrimonio pianístico, enmarcado en las figuras de Liszt y la identidad nacional propuesta por compositores como: Bela Bartok y Zoltan Kodaly.

2.3 La Escuela Francesa.

La característica fundamental de dicha escuela, está dada por el buen gusto, refinamiento y detallismo; estando en total concordancia con la escuela nacionalista del “Impresionismo Francés”²⁵.

Esta escuela pianística inicia con la figura del profesor Antoine Francois Marmontel²⁶, quien fue profesor de Debussy, Ravel, Faure y Georges Mathias.

A su vez se le consideró como el alumno preferido de Chopin, y tuvo como estudiante de su clase a Nikita Magoloff y, este a su vez fue profesor de la distinguida Martha Arguerich.

A partir de Marmonthel, podemos nombrar el advenimiento de cuatro generaciones de pianistas franceses.

La primera generación esta encabezada por Margarite Long, gran figura pianística francesa y en cuya escuela encontramos a Phillipe Etremont, Gerard Tachino y Bruno Leonardo Gelbert.

²⁵ Considerando como un movimiento artístico que se desarrollo a finales del siglo XIX, teniendo como principales representantes en el campo musical a: Maurice Ravel y Claude Debussy.

²⁶ (1816-2013). Nació en Clermont Ferraud y murió en París. Destacada pianista, compositor, pedagogo y musicólogo Francés. Profesor del Conservatorio de Paris a partir de 1848. Entre sus alumnos destacadas encontramos a George Bizet, Vicent D’Indi, Debussy, entre otros.



Universidad de Cuenca

En la segunda generación continua del mismo modo con Margarite Long, que está muy interconectada con otras ramas de Marmontel, y surgen Alfred Cortot, Lazare-Levy, Ives Nat y Robert Casadesus.

La tercera generación está representada por Alfred Cortot, también podemos mencionar a Alfred Perlemuter, Dinu Lipatti, Samson Francois, Karl Engel; quien fue el profesor de Joao Pires, y Dino Ciani.

Por la rama musical y pedagógica de Lazare-Levy , encontramos a Clara Haskil, Monique Hease e Ivonne Laroid , esposa del maestro Oliver Messian .

De la rama de Ives Nat, encontramos a Purie Sancan y el español Paul Padrosa.

Por último la cuarta generación nos presenta a los discípulos de Pierre Sancan, entre ellos podemos citar a Jean Bernard Pommier, Jean Phillippe Collard y Michel Beroff.

Con esta trayectoria se puede evidenciar una continuidad y potencialidad de la escuela citada, que obviamente se encuentra representada por eminentes figuras que son parte de la historia del arte pianístico.

2.4 La Escuela Cubana.

Es importante señalar la experiencia de diversas escuelas que se han desarrollado en Latinoamérica como: la Venezolana, Argentina, Brasileña, entre otras y como eje de nuestra experiencia, nos basaremos en la escuela Cubana.

Esta escuela tuvo sus orígenes desde el año 1816 con Juan Federico Edelman²⁷, que se considera la génesis de la pedagogía pianística cubana, este eminente pedagogo dió como frutos a Manuel Saumell²⁸, Fernando Arizti²⁹ y Pablo Desvernini que continuaron sus estudios en Paris.

²⁷ (1816). Considerado el padre de la pianística en Cuba, de origen francés, inaugura la Academia Santa Cecilia. Fue profesor de Manuel Saumell, Pablo Desvernini y Fernando Arizti.

²⁸ (1817-1870). Reconocido pianista cubano, entonces español. Especializado en las contradanzas de su país. Es considerado como uno de los máximos representantes del nacionalismo musical y este dado por el aporte a la cultura cubana, también considerado el músico más importante en la isla, en el siglo XIX. En sus contradanzas se encuentran por primera vez claves rítmicas de la música cubana.



En la isla habitaban pianistas de origen italiano y español, que se destacaron en la pedagogía del piano, pero no será hasta Manuel Saumell e Ignacio Cervantes³⁰, que se habla de pianistas netamente cubanos, el caso de Cervantes fue reconocido incluso por Rossini, Liszt y Charles Gounoud.

Estos dos importantes pianistas, tradujeron los aires populares al marco de la música de concierto, convirtiéndoles en piezas características al utilizar células rítmicas cubanas con un lenguaje propio y manejando elementos de elaboración compositiva tomada de los románticos europeos.

Posteriormente a inicios del siglo XX encontramos a la figura de Ernesto Lecuona³¹, en cuya obra tenemos la síntesis de lo español y africano, llevada fundamentalmente en su música para piano, de tal manera que con esta trilogía se gestaba una tradición enriquecida con la labor pedagógica que realizaron en diferentes conservatorios; y junto con profesores extranjeros como el holandés, Hubert de Blanck³², que en 1885 fundaron el primer conservatorio particular de carácter oficial que se establece en Cuba.

Este eminente pedagogo creó su propio método científico de la técnica del piano, dada su sólida formación europea que coadyuvó a la generación de una escuela particular en Cuba.

En 1903 Guillermo Tomás, inauguró el Conservatorio Municipal de la Habana, hoy llamado Amadeo Roldán, que es el primero de enseñanza gratuita y oficial en Cuba.

²⁹ (Alumno de Edelman. Continuo sus pasos pedagógicos y curso estudios en el Conservatorio de París.

³⁰ (1847-1905). Pianista, autor de famosas danzas, consideradas como los mejores ejemplos de la música cubana del siglo XIX. Obras breves y magistrales de la literatura pianística y dadas sus condiciones excepcionales como ejecutante, le otorga un sitio entre los músicos cubanos.

³¹ (1896-1963). Excelente compositor y pianista cubana, en su obra explota de manera original y creativa, los ritmos y melodías del Caribe, ofreció conciertos en La Habana, Nueva York y Latinoamérica.

³² (1856-1932). Excelente músico Holandés, arribó a La Habana en 1882, fue prestigioso pedagogo intérprete y compositor. En 1885 funda su Conservatorio de Música, y se le reconoce como el iniciador de la Metodología de la Enseñanza de la música en Cuba.



Universidad de Cuenca

Al llegar el triunfo de la Revolución en 1959, se produce un cambio radical, que no estuvo alejado de los cambios sociales, como en este caso fue la enseñanza artística en general.

Creada la Escuela Nacional de Arte (ENA) en 1962, contando con profesores de gran prestigio como Margot Díaz, Margot Rojas y Ángela Quintana entre otros, se puede considerar nuevo período histórico que daría un gran impulso a la enseñanza musical, contando con la colaboración de especialistas de países europeos del campo socialista.

Nombres como Cecilio Tiele, Karelia Escalante, estudiaron en el Conservatorio de Moscú, Silvio Rodríguez Cárdenas, estudió en Francia, Hilda Melis y Nancy Casanova en Polonia, Jorge Gómez Labraña en Hungría; estos acontecimientos sucedieron en la primera década de los años sesenta.

Posteriormente con los maestros Frank Fernández, Ninowska Fernández Brito³³ y Teresita Junco³⁴, se enriqueció el claustro de profesores de las escuelas de música, dentro del área de piano en los diferentes centros que conforman el sistema musical de enseñanza en la Habana.

A estos maestros, se les debe los grandes resultados en la pedagogía pianística y en la cimentación de una escuela con impacto internacionales; debido a la influencia que ellos tuvieron de diversas escuelas europeas vigentes en ese momento, y su formación como profesionales.

Además dichos maestros generaron su propia metodología, basada en las condiciones y potenciales que se desarrollaban en Cuba.

De esta manera se fue gestando la escuela pianística en diferentes regiones del país, las mismas que han representado a Cuba, en certámenes internacionales, y en otros desempeños como el docente, interpretativo y como elemento central el metodológico.

³³ Estudiaron en el Conservatorio de Tchaikovsky de Moscú, de 1972-1977.

³⁴ Estudio en el Conservatorio Superior Gnesin de Moscú, de 1972-1977.



Universidad de Cuenca

Finalmente podemos constatar que cada una de las escuelas mencionadas en este apartado y las otras existentes, han aportado de manera fructífera con una sólida metodología para la enseñanza del piano y consecuentemente con la formación de grandes músicos, que continúan con este proceso -enmarcado- con las características que se presentan en cada región o país.³⁵

A continuación presentamos una síntesis, de las características más importantes de cada escuela, las mismas que nos servirán de sustento teórico y líneas conceptuales para la propuesta metodológica que se presenta en los capítulos siguientes, de esta manera construimos pilares pedagógicos que han sido probados y validados a lo largo de la historia del arte pianístico.

<i>ESCUELA</i>	<i>CARACTERÍSTICAS RELEVANTES</i>
Rusa	-Tratamiento de la individualidad. - Desarrollo del virtuosismo con propósitos de alto contenido musical.
Húngara	-Conocimiento profundo de los estilos y diversos compositores representativos. - Énfasis fundamental, en la pedalización, el tempo y la ornamentación.
Francesa	- Refinamiento y detallismo en la ejecución de la obra musical. Muy interesada por el buen gusto. - Estos elementos se desprenden de la “escuela nacionalista del impresionismo francés.”
Cubana	- Dada la influencia de escuelas europeas, se manifiesta como una escuela mixta, que toma elementos pianísticos,

³⁵ Este apartado fue tomado de las siguientes fuentes: Piano y las distintas escuela de interpretación.<http://leitersblue.com/2010/02/12/>. El compositor sinestésico. www.filomusica.com. Ingram Jaim. Historia, compositores y repertorio del piano. Revista Musical Chilena, No. 5. V. 195. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902001019500014&script=sci_arttext. Gell Fernández Castro, Orígenes y evolución de la enseñanza del Piano en Cuba. Tomado de <http://laretreta.net/0105/pianoencuba.pdf>. Alexeyeva, Tatiana. Compositores Rusos. <http://www.sanpetersburgo.com/compositores.htm>.



	<p>estilísticos e interpretativos de las escuelas expuestas anteriormente, generando una propia identidad pedagógica y pianística.</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Podemos observar en el cuadro presentado, que cada una de las escuelas se manifiesta con un rasgo característico, que le identifica; pero todos estos elementos confluyen e interaccionan entre sí, a partir de la segunda mitad del siglo XX, dado por situaciones políticas y económicas que produjo una gran inmigración, provocando esta mixtura entre las escuelas tanto del continente europeo y la nueva propuesta en Latinoamérica.

Los diversos concursos y festivales, también han influenciado en la retroalimentación de las particularidades de cada escuela y se han ido desarrollando a lo largo de la historia.

Por lo tanto podemos concluir que no existe en la actualidad una “escuela pura”, sino más bien un proceso de síntesis de los aportes de cada una, y dependerá de las características propias del país en el que se desarrolle.



CAPÍTULO II:



Capítulo II.

1. Propuesta de trabajo metodológico.

1.1 Introducción:

Todas estas escuelas mencionadas en el capítulo anterior, sin duda guardan relación con diversas corrientes pedagógicas que se desarrollaban en las otras áreas educativas vigentes; y podemos citar a varios pedagogos representantes de los constructivistas³⁶ como por Piaget, E. Morin, Vigotsky, quienes sin duda influyeron también en los procesos de enseñanza-aprendizaje dentro del área musical.

De esta manera las metodologías no podrán prescindir de los lineamientos que proponen, en este caso los constructivistas, si queremos generar aprendizajes significativos, y más aún en el área de la enseñanza del piano, que requiere tomar como ejes centrales a las metodologías de las grandes escuelas ya probadas y sumar a estas las necesidades de los alumnos que se desarrollan en el mundo actual.

Dicha investigación fundamenta su estudio y su propuesta metodológica, dentro de las líneas del pensamiento que proponen varios pedagogos de la corriente constructivista.³⁷

Se extraerá de la misma, la perspectiva de que, para mejorar el proceso de aprendizaje se requiere entender las posibilidades de desarrollo de acuerdo a la edad, experiencia, capacidades; las cuales están inmersas en un contexto socio-cultural del hombre, ya que nuestro estudio se fundamenta en tres niveles de enseñanza, (inicial, técnico y tecnológico) que corresponden a diferentes etapas del desarrollo cognitivo.

Esta corriente sostiene un punto muy importante en el que manifiesta, que el ser

³⁶ Los constructivistas se interesan por fenómenos como el pensamiento, el razonamiento, el desarrollo mental, la toma de decisiones, la memoria y la percepción implícitos en el aprendizaje. El interés en el pensamiento los conduce a concluir que el aprendizaje humano requiere de estudio del ser humano y rechazan la hipótesis de la pizarra en blanco que se remonta a Aristóteles y los empíricos clásicos del siglo XIX. Este modelo puede describirse en base a dos enfoques: 1. Enfoque de cambio conceptual para la enseñanza. 2. Y una segunda perspectiva que considera la enseñanza y el aprendizaje en la forma de un aprendizaje cognoscitivo. Y se puede resumir en los siguientes principios: a) El aprendizaje significativo, b) El conflicto cognitivo y sociocognitivo., c) La gestión del conflicto, d) La Zona de Desarrollo Próxima., e) El andamiaje, f) La construcción de significados compartidos, g) Los Mecanismos de Influencia Educativa.

³⁷ *Ibidem.*



Universidad de Cuenca

humano posee experiencias anteriores que le proporcionan un conjunto de conocimientos, que además de haber sido adquiridos han sido operados bajo un sistema de capacidades o estructuras que permiten adquirir: ***lenguaje, conceptos y habilidades***, convirtiéndose en el eje de la propuesta metodológica.

Finalmente, estos enfoques conceptuales nos permitirán, plantear una propuesta metodológica para la enseñanza del piano, ubicando a ésta en un sitio donde el ser humano, sus capacidades, su contexto socio-histórico y sonoro se convierten en el centro del aprendizaje. Situándonos en un enfoque dialéctico de la educación artística.

Otro concepto que guiará nuestra investigación está cimentado en la teoría de la Gestalt³⁸, la misma que apuntará a concebir al fenómeno sonoro, dentro de la enseñanza del piano desde la perspectiva de que: *“el todo es más que la suma de las partes”* y *“los objetos y los acontecimientos se perciben como un todo organizado”*.

Además que dentro de las corrientes artísticas, en este caso -la práctica instrumental- se basa en la percepción a través de los canales sensoriales o de la memoria, y estos elementos conectados como un todo nos llevarán a la comprensión del funcionamiento mental y nos dará pautas para proponer cómo, cuándo y dónde se utilizará determinada estrategia y/o contenido para desarrollar una habilidad, que será traducida en un lenguaje simbólico o no simbólico, pero que pretenderá establecer la idea de la música como arte.

Utilizaremos algunos conceptos que han propuesto a lo largo de la historia los más reconocidos pedagogos del arte pianístico y sus escuelas representativas, además de su influencia en Latinoamérica, centradas principalmente dentro del contexto del Ecuador y sus instituciones musicales.

Es necesario también, tomar en consideración, algunos elementos musicales que cimentarán el trabajo metodológico e interpretativo en todos los niveles. En este caso proponemos realizar en cada obra un abordaje del conocimiento de la estructura

³⁸ Teoría de la Gestalt, <http://educacion.relacionarse.com/index.php/146304>, consultado el 20 de septiembre de 2011.



Universidad de Cuenca

musical³⁹, lo cual nos permitirá un acercamiento al estilo y a la forma de las obras trabajadas.

Podemos citar las palabras de José M. García Laborda, para entender con mayor claridad la definición de forma musical:

“La forma en general, y las formas musicales en particular, son conceptos tan evidentes y tan recurrentes en cualquier obra de arte... “La forma musical puede ser analizada y descrita de múltiples maneras, todas ellas referidas a los aspectos de la organización interna de la obra musical y a la tipología histórica en que concretamente se ha perfilado esa organización”⁴⁰

A través de estas reflexiones podemos decir que cada obra presenta características muy particulares, y por ello, los acercamientos serán también diversos.

Laborda manifiesta también que:

“Todos los componentes que organizan la forma musical, sirven para conseguir la comprensión y la inteligibilidad de la obra musical, y lo hacen a través de los mecanismos que producen en la memoria asociaciones por medio de repeticiones y simetría.”⁴¹

Mientras que Adorno⁴² plantea que la forma musical ...“es la totalidad del acontecimiento musical, la forma integral que se convierte en totalitaria desde los aspectos individuales”.

De esta manera proponemos proyectar nuestro trabajo, en estos principios fundamentales de la música que coadyuvarán para la realización de este proceso de enseñanza.

³⁹ Se entiende por estructura musical, las partes en las que conforman una obra musical, y estas están en dependencia del estilo de creación.

⁴⁰ García, Laborda José M. Forma y Estructura en la Música del siglo XX. (Una aproximación Analítica). Editorial alpuerto, s.a. España. 1995. pág. 12

⁴¹ Ibidem. pág. 13

⁴² Th. W. Adorno: Form in der Neunen Musik, Schott, Maguncia 1996.pág 19.



Universidad de Cuenca

Para darle la continuidad al conocimiento y al desarrollo de las destrezas adquiridas en el nivel precedente, sugerimos conocer las capacidades individuales de cada estudiante de la clase, tomando en cuenta la capacidad de lectura, su desempeño técnico-pianístico, las obras que sirvieron de sustento para en su examen de grado (es decir en el nivel anterior), y es a partir de estos requerimientos que podemos iniciar el proceso de la selección de las obras del programa, y la metodología para continuar con un nuevo nivel.

Considero oportuno manifestar que la presente investigación se enmarca solamente en la propuesta metodológica, con sugerencias de programas de grado de los niveles técnico y tecnológico, donde se interpretaran obras que están en correspondencia con cada uno de ellos, en cuanto a la problemática técnico-pianística y musical, estas destrezas adquiridas son expuestas en un recital grado, con un dominio del instrumento y criterio estilístico-musical.

2. Propuesta metodológica para la enseñanza del piano en el nivel Técnico.

Para dar inicio al trabajo metodológico en este nivel, partiremos de la propuesta de programa, para posteriormente ir desglosando el sistema de trabajo que se aplicará a cada ítem que se aborda.

Es importante conocer y escoger la edición más genuina de la obra, para tener un acercamiento al propuesta del compositor.

El programa, deberá ser estructurado y concebido por especialistas que, acatando las necesidades y partiendo de las realidades de nuestro país lo elaboren y lo pongan en práctica dentro de los conservatorios del sistema de enseñanza artística del sector fiscal, así como en otros espacios de formación musical privados que persigan los mismos objetivos.

2. 1 Programa modelo del Nivel Técnico de Piano.

1. Himno de la ciudad
2. Obra polifónica.
3. Forma grande completa.



Universidad de Cuenca

4. Obra libre del estilo preferente.
5. Obra latinoamericana.

Para alcanzar los resultados esperados y necesarios es incuestionable el desarrollo paulatino de la técnica pianística el cual debe continuar con las secuencias de los objetivos del nivel anterior.

2.2 Desarrollo de la técnica pianística.

Iniciaremos nuestra propuesta con una reflexión, de Heirich Neuhaus, como eje central.

*“A propósito de la técnica. Cuanto más claramente aparece el fin (contenido, música y perfección de la ejecución), tanto más fácilmente se impone el medio para alcanzarlo...El “qué” determina el “cómo”, y aunque finalmente el “cómo” condiciona el “qué”. Se trata así de una ley dialéctica”.*⁴³

2.2.1 El trabajo de las escalas:

- Como recomendaciones generales para el desarrollo de la técnica, proponemos que el trabajo de las escalas, inicie siempre desde la tónica en las dos manos, es decir a distancia de octava.
- Continuidad de la ejercitación de las escalas, en teclas blancas en los modos mayores y menores, así como en teclas negras, dado la diversidad de tonalidades que encontramos en las obras .
- Estas deben continuar siendo practicadas con combinaciones de *toccos* o toques como por ejemplo:
 - a) Ambas manos en *legato* a cuatro octavas.

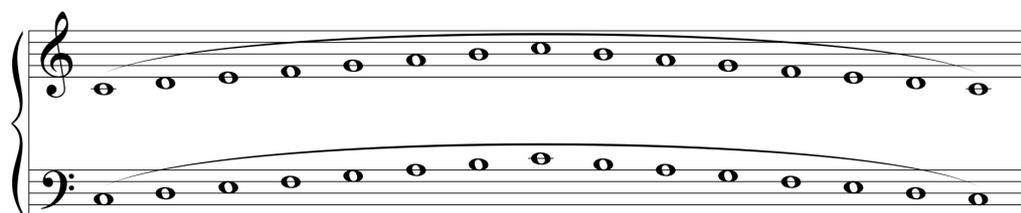


Figure 1 Legato a cuatro octavas.

⁴³ Heinrich Neuhaus. El Arte del piano. Consideraciones de un profesor. Traducción Guillermo González y Consuelo Maartin Colinet. Real Musical. Madrid, 1987. Pág. 16.



- b) Con mano derecha en *legato*, mano izquierda en *stacato* y viceversa.

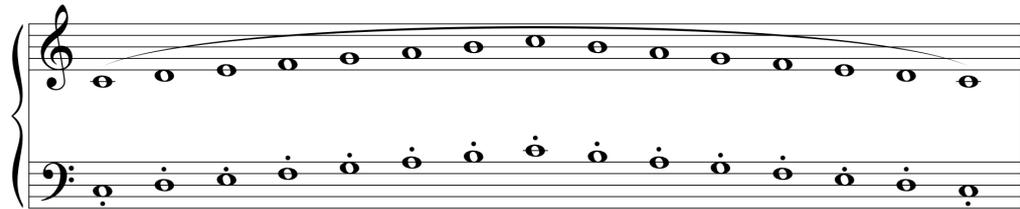


Figure 2 Mano derecha legato, mano izquierda stacato.

- c) Ambas manos al unísono, en combinaciones de articulaciones, por ejemplo con dos sonidos en *legato* y dos sonidos en *stacato*.

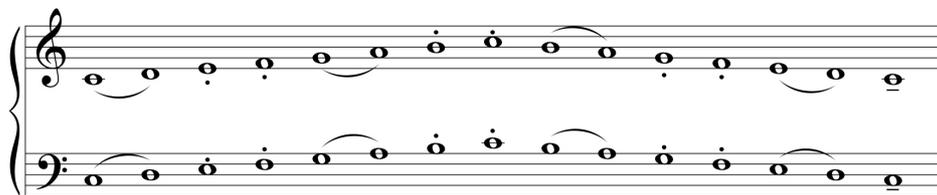


Figure 3 Dos sonidos en legato y dos sonidos en stacato.

- d) Combinaciones de tres sonidos en *legato* y uno en *stacato*.

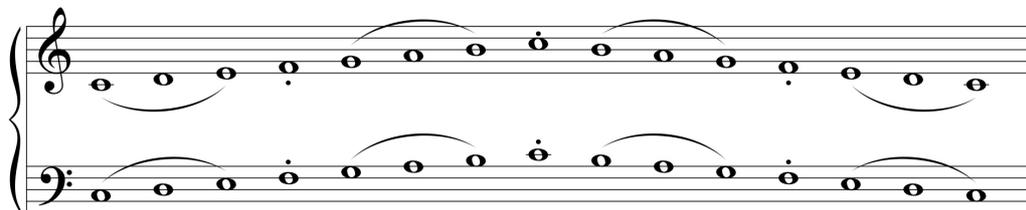


Figure 4 Tres sonidos en legato y uno en stacato.

- Recomendamos que en el estudio de las escalísticas, se de la conducción del sonido en combinación con la dinámica. Esta puede ser en *crescendo* planificado hasta la cuarta octava al ascender, *diminuendo* al descender y viceversa.

El objetivo de este trabajo minucioso de orden auditivo, es el control digital en función del resultado sonoro, siendo la técnica un medio para el desarrollo de la música. Por supuesto que esta orientación del trabajo técnico debe ser considerado desde los inicios, es decir al abordar este fin.

- En el ordenamiento de las complejidades, recomendamos continuar el trabajo de las escalas combinadas -es decir- movimiento paralelo y contrario de acuerdo al



Universidad de Cuenca

número de octavas, dado que en el nivel anterior generalmente ambas manos inician desde el mismo sonido para efectuar el movimiento contrario.

- En la continuidad del trabajo de las escalas cromáticas se puede ampliar hasta las cuatro octavas y en las combinaciones de toques anteriormente sugeridas.
- Continuar en el trabajo de las tríadas con sus inversiones, así como la cadencia perfecta I-IV-V-I, e incluir el trabajo de los acordes de cuatro sonidos con el fin de ir desarrollando elasticidad de los dedos para alcanzar amplitud en el teclado.
- Este trabajo puede ir incorporado los acordes de séptima de dominante y disminuida, de acuerdo a la tonalidad y modo en el que estemos estudiando; también se trabajará con sus inversiones.

En este aspecto es necesario una breve explicación de criterios armónicos-funcionales, pues ya conocen las cadencias y se realizara con el propósito de la funcionalidad en las obras que se están abordando en el programa de estudio.

- Recomendamos el uso del pedal en los acordes con los requisitos sonoros debidos y la total relajación de los brazos y muñecas para lograr la brillantez del sonido, aspecto de suprema importancia que debe ser supervisado por el profesor.

Siendo por esta razón que la técnica comprende todos los recursos del pianísimo, como la técnica del sonido y la pedalización, nos permitirá tocar con precisión, rapidez, articulación de los dedos, coordinación de los movimientos; es decir tocar con libertad en los tempos rápidos.

- Tomemos en consideración que todas las obras del repertorio en tempos rápidos persigue desarrollar la técnica en “sentido estrecho”, por lo que la metodología del siglo XX, considera que esta parte del desarrollo de la técnica, posee dos aspectos específicos que son: los estudios y los ejercicios.
- El estudio es la obra, que pretende resolver una misión técnica determinada, teniendo como base la forma exacta del movimiento musical, pudiendo ser diversa, como: escalas diatónicas en sentido ascendente y descendente, escalas cromáticas, notas dobles, arpeggios, etc.

A estos podemos denominarlos “la formula técnica”, y cada uno puede tener dos y hasta tres elementos de los mencionados, y como contenido musical -ellos “son la música”-.



A más de tareas técnicas tiene tareas musicales, como son la forma, la dinámica, la unión de las manos; por lo que la tarea de cada estudio es lograr la unidad de la técnica con el contenido musical.

- Para alcanzar la limpieza de las complejidades técnicas que se abordan en los estudios recomendamos extraerlas y estudiarlas fuera del contexto de la obra y por ejemplo, siendo notas dobles trabajarlas en forma disuelta, si son disueltas trabajarlas en acordes para fijar las posiciones, la digitación y el concepto armónico, al ser escalas se debe identificar la tonalidad y remitirnos a la misma, siendo estas en sentido ascendente, trabajarla en sentido descendente y viceversa.
- Los Ejercicios los podemos dividir en dos secciones:
- Una sección nace como planteamos anteriormente, es decir de un fragmento de la obra en cuestión que ofrece dificultades en su solución y podemos “crear” un ejercicio para este fin.
- O también generaremos un grupo de ejercicios que proviene de un conjunto de dificultades que podremos encontrar en las obras mas adelante, que dan base a los hábitos técnicos y todos los ejercicios que se derivan de la técnica sugerida para cada año.
- En las escalas, encontramos la escuela de la técnica que provee de una base muy buena y profesional para el estudiante, luego si esta se conduce sistemáticamente y con calidad sonora nos permitirá el conocimiento de las tonalidades, así como una orientación en la digitación “culto y profesional”, siendo además la escuela de tocar en *legato*, por lo que se recomienda en los inicios desarrollar un buen sentido del *legato* con los cinco dedos.
- Recomendamos abordar sistemáticamente el trabajo del pase del pulgar con el objetivo de hacer este ejercicio mas ligero, libre y hábil, preparando el movimiento de desplazamiento del primer dedo por debajo de tercer y cuarto dedo.
- Proponemos el siguiente ejercicio, el tercer dedo está tenido a un sonido en tecla negra y el dedo pulgar se desplaza alrededor de los sonidos en teclas blancas, por ejemplo, tercer dedo en si bemol y el pulgar repite los sonidos la, si, y do, teniendo en cuenta la relajación de la muñeca, con libertad.

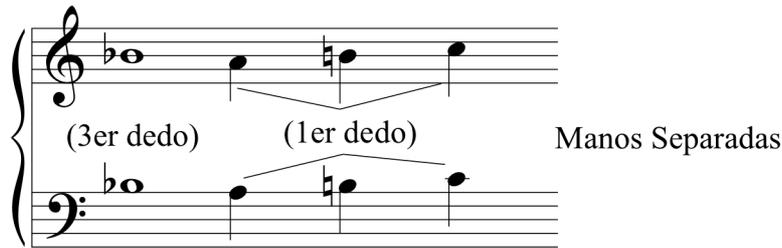


Figure 5 Tercer dedo tenido y pase del pulgar

- En una etapa siguiente, emplearemos lo propuesto anteriormente cambiando por el cuarto dedo, y en una etapa siguiente con el tercer dedo en tecla blanca, en una cuarta etapa lo mismo pero con el cuarto dedo; y proponemos que se realicen con manos separadas.

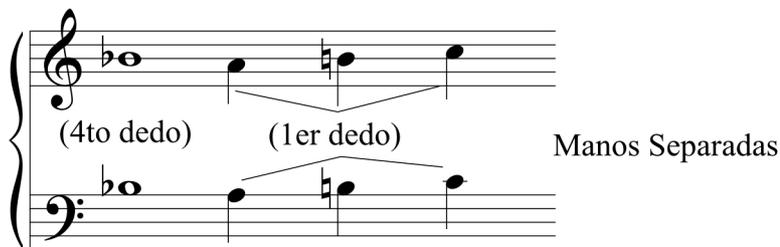
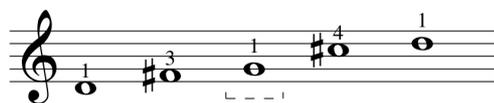


Figure 6 Cuarto dedo tenido y pase del pulgar

- Otro ejercicio es colocando y teniendo el sonido fa sostenido con el tercer dedo para ejercitar el pulgar en el sonido sol y el segundo dedo el sonido la, y en sentido descendente, logrando así el control de la muñeca sin movimientos bruscos y practicarlo en varias octavas. También este ejercicio se lo puede ejecutar con el cuarto dedo, posteriormente estos ejercicios partirán de un sonido en teclas blancas .



Para preparar el paso del pulgar omitiendo los sonidos del 1er dedo dando continuidad a la escala

Figure 7 Preparación del pase del pulgar, omitiendo los sonidos del primer dedo.

- Luego de estos ejercicios podemos añadir un sonido antes del tercer dedo de forma que se trabaje la preparación del pase del pulgar .

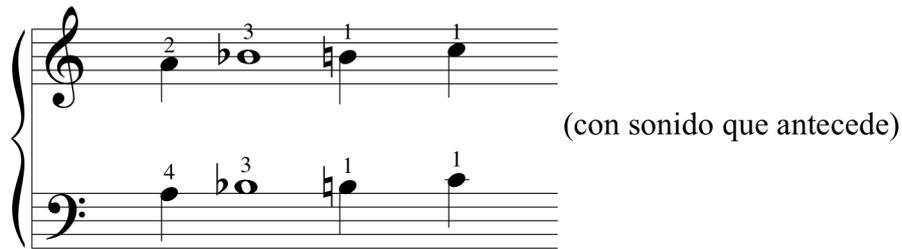


Figure 8 Adición de un sonido más, para el pase del pulgar.

- Luego de trabajar todos estos ejercicios, que han sido extraídos de un fragmento musical es necesario insertarlo en la obra musical logrando la conducción de la línea melódica completa.
- El gran pedagogo, Nuehaus recomendaba estudiar, tocando la tónica y luego cada momento de la escala donde tenemos el pase del pulgar, de forma ascendente y descendente, por ejemplo el sonido re, primer dedo, fa sostenido tercer dedo, sol primero, do sostenido cuarto dedo, re primer dedo.
- Se recomienda trabajar con manos separadas y evitar los movimientos exagerados de los codos.
- Ejercicios para el control auditivo:

Ejercicios con los cinco dedos

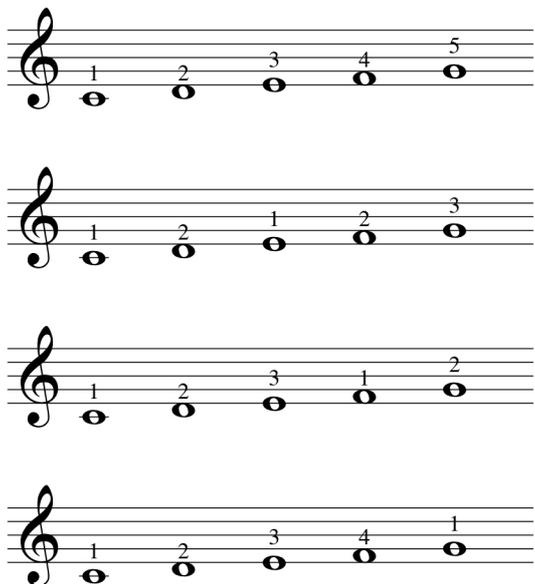


Figure 9 Ejercicios para el Control Auditivo

- Estos en forma ascendente y descendente .



Universidad de Cuenca

- Entonces definimos que la tarea es realizar todas las combinaciones posibles de pase del pulgar, sin la alteración de ningún sonido y recordemos que la ejercitación en la mano izquierda es de similar importancia pero de acuerdo a la disposición de los dedos.
- Por una razón indispensable el trabajo de las escalas es lograr la base del legato, de manera metódica, obviando un virtuosismo vacío.
- En los acordes es importante tocar con apoyo y sentir el fondo del teclado, aquí tenemos la misión de unificar dos tareas: la posición de la mano en el acorde y la relajación de la muñeca para trasladarnos hacia la siguiente triada.
- Al realizar las inversiones encontramos una nueva posición para la cual, tenemos que lograr la independencia de los dedos que no intervienen.

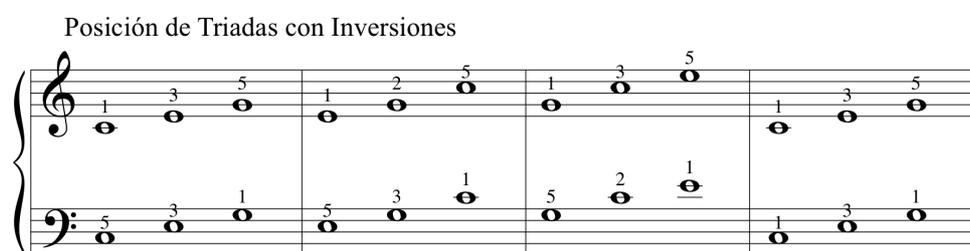


Figure 10 Tríadas con inversiones.

- Cuando la mano lo necesita y permite los acordes de cuatro sonidos, proponemos colocar la triada primero, en "posición cerrada" y a continuación se identifica la reiteración de la tónica con el quinto dedo para la "posición abierta".
- La digitación correcta en los acordes tanto en modo mayor y menor en teclas blancas en la triada con tercer dedo, la primera inversión primero, segundo, quinto y segunda inversión primero, tercero y quinto dedo.
- Para lograr la posición de los acordes de cuatro sonidos podemos ejercitar con la siguiente digitación: la triada con tercer dedo, la segunda y tercera inversión con cuarto dedo al final, donde los sonidos ocupen solo teclas blancas; mientras en las tonalidades menores que utilicen teclas negras, se deben ocupar los terceros dedos por ejemplo do menor (libertad de emplear el quinto dedo para completar el acorde). En la mano izquierda en teclas blancas en modo mayor y menor tiene cuarto dedos, la posición fundamental y primera inversión, y la tercera inversión utiliza tercer dedo.



Universidad de Cuenca

- Esta digitación será respetada para trabajar en lo posterior los acordes disueltos y quebrados .

Acordes de 4 sonidos

Figure 11 Digitación de Acordes de 4 sonidos disueltos y quebrados.

2.2.2 Los arpeggios.

- En los arpeggios disueltos nos encontramos con dos situaciones que resolver, por una parte los dedos se ubicarán de manera precisa y por otra lograr una línea de conducción “larga “.
- Recomendamos para lograr el toque hábil, recoger la mano hacia el quinto dedo y pensar en el regreso del pulgar por lo que debemos asumir el final del acorde con los dos primeros sonidos de la continuidad y así sucesivamente con cada inversión.
- Esto sería propuesto como ejercicio y con movimiento de muñeca rotativa, los dedos en disposición activa, sin levantarlos para tocar, es decir: precisión al tocar y al salir de cada sonido.
- Los arpeggios tienen la misma tarea que las escalas, donde el dedo pulgar necesita su preparación antes de tocar pero con mayor distancia por la disposición de los sonidos, por lo que necesitamos lograr la continuidad y no es recomendable iniciar por la tonalidad de Do mayor por la posición de las teclas blanca; es aconsejable iniciar por los acordes de séptima disminuida por ejemplo: la, do, mi bemol, fa sostenido.



Arpeggio Preparatorio

Manos Separadas y Unidas

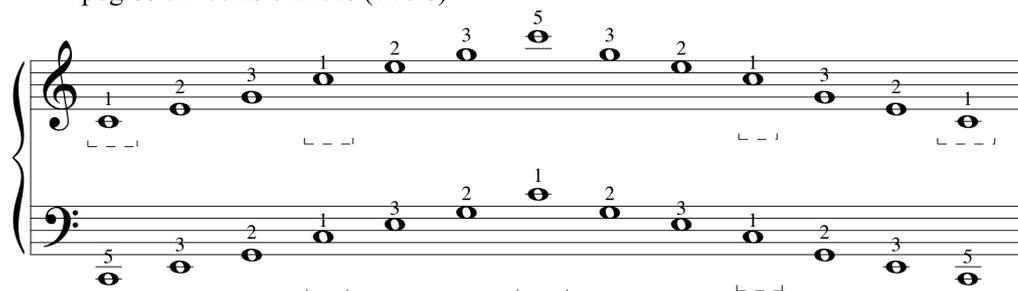
Figure 12 Arpeggio preparatorio del pase del pulgar.

- Esto se consigue, sosteniendo el fa sostenido y buscando la y do sin sonido, después tocando los tres sonidos, luego partiendo de mi bemol una octava con los dedos 3,4,1,2,3; con movimiento oscilatorio de la muñeca y resultando una larga línea ligada al realizarlo por dos y tres octavas.
- Es necesario considerar que la muñeca y la palma de la mano permite el pase del pulgar, y el brazo proporciona la línea larga y completa.
- Después se recomienda el trabajo de los arpeggios en las tonalidades respectivas propuestas para cada año de estudio y pertenecientes al nivel técnico.
- Estas recomendaciones de ejercitaciones y logros musicales, tienen su vigencia a lo largo del proceso de aprendizaje, es decir sin limitarnos al nivel donde nos encontremos.
- Es necesario insistir en el *legato* en los arpeggios para lograr una línea con plasticidad y en la medida que logre la velocidad permanecer con esta finalidad.
- La digitación: si el arpeggio inicia en tecla blanca es necesario iniciar con el dedo pulgar, y siempre debe tocar la misma tecla blanca en la mano derecha en sentido ascendente y descendente, y en la mano izquierda en sentido descendente.
- Si el arpeggio inicia en tecla negra debe utilizar el dedo pulgar en la primera tecla blanca que continua, siempre igual en mano derecha en sentido ascendente y mano izquierda descendente.



Universidad de Cuenca

Arpeggios en teclas blancas (inicio)



Arpeggios en teclas negras (inicio)

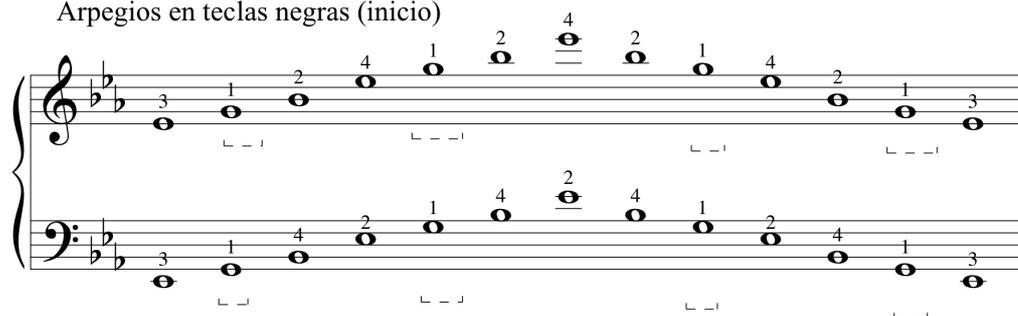


Figure 13 Arpeggios en teclas blancas y negras.

2.2.3 Principios del trabajo en la búsqueda de la velocidad.

- La primera condición para tocar en lo posterior con rapidez, claridad, precisión y con buena organización rítmica será mediante un trabajo consciente en un tempo lento con la conducción del oído, y que el estudiante interiorice las tareas musicales asignadas para su logro.
- El resultado será satisfactorio si tiene claro sus tareas y objetivos muy bien definidos, por lo que en el estudio en tempo lento, junto a la búsqueda de la realización musical está la planificación de los movimientos para lograr los objetivos técnicos.
- El trabajo parte de dos direcciones: del oído y de los movimientos. Permanentemente es necesario la conducción y observación del profesor.

2.2.4 Recomendaciones para trabajar con estudiantes con dificultades en: la flexibilidad tendientes a la contracción.

- En primer instancia se recomienda trabajar dentro de su repertorio obras con líneas no extensas en *legatto*, mas bien con diseños cortos que le permita salir con el movimiento, lo cual provoca un descanso.



Universidad de Cuenca

- Trabajar en tempos lentos, buscando los movimientos que le permitan la libertad y la relajación; posteriormente la velocidad, sin perder lo ya logrado: la libertad y la claridad.
- En estos casos es importante trabajar en *portatto*, con la muñeca muy libre, pues es ella quien lanza el sonido y su prolongación.
- Estando libre y flexible, a continuación trabajamos en *legatto* de dos sonidos, luego unimos los sonidos por motivos musicales (puede ser de seis sonidos), respirar cada tres, cuatro hasta completar el diseño melódico rítmico.
- Como resultante del trabajo técnico podemos plantear que es indispensable unir dos trabajos contrarios como: la actividad digital y la flexibilidad de la muñeca y el brazo, es por eso que la plasticidad de la muñeca proporcionara los movimientos cómodos y la posición recogida de la mano para evitar tensiones .
- Otro elemento para tomar en consideración es que el estudiante identifique la nueva posición para no tomarlo de sorpresa, por lo que siempre debe estar alerta .
- Es importante la actividad de los dedos, que siempre deben estar listos para tocar y la tarea fundamental es salir inmediatamente .
- Es importante para los dedos no resbalar por el teclado, tocar en un punto, salir por el mismo y levantarlos inmediatamente.
- Estos tres aspectos son los que realmente dan una correcta destreza digital.
- La base para lograr la interacción de la actividad digital con la comodidad de tocar con libertad y plasticidad esta en el estudio en tempo lento.
- Cuando tenemos la seguridad del resultado del trabajo lento, podemos pasar al trabajo en un tempo mas rápido , siempre pensando y escuchando cada sonido, iniciando la pulsación por la corchea si es preciso, luego aumentando a la negra. Es indispensable mas sentir la pulsación de los valores internos, como la continuidad de las semicorcheas apreciando los fragmentos con mayor amplitud musical .
- Paralelamente al cambio de pulso, es necesario buscar la ligereza del toque, dado que en el tempo lento los movimientos son mas marcados y exagerados, entonces en la medida que vamos subiendo el tempo estos se reducen, similar efecto ocurre en la postura al sentarse: cuando toca en tempo lento su posición está fijada en el piano, pero a medida que toca mas veloz se adquiere una posición mas independiente.



Universidad de Cuenca

- Recomendamos que en los niveles iniciales y al comenzar el estudio de las obras no se debe tocar rápido, solo en la clases y bajo la tutela del profesor, cuando lo considere oportuno.
- No tocar muchas veces el estudio completo en tempo rápido en la clase, solo una vez para reconocer los fragmentos que encuentra dificultades para ejecutar.
- Extraer fragmentos y trabajarlos en tempo lento e irlos conduciendo paulatinamente a tempo rápido.
- Luego unir todo en tempo lento.
- Luego tocar todo en tempo rápido.
- Estas recomendaciones pueden variar, pero se propone siempre alternar el tempo lento con el rápido, insistiendo en la ejercitación en tempo lento.
- El tempo rápido también necesita del trabajo psicológico, ya que requiere de la organización de su pensamiento y del control de su conducción auditiva .
- Una recomendación favorable es la división del material musical en pequeños fragmentos, e inclusive trabajar los fragmentos separados, alternándolos y también estudiar la obra en sentido contrario, -es decir de atrás hacia delante-.
- Otras formas de trabajar, puede ser cambiando las articulaciones, es decir si hay *portato*, se estudia en *legatto* y viceversa.
- Los acordes quebrados en armónicos y viceversa.
- Cambios rítmicos, mediante variantes que permitan un ataque, ritmos muy precisos y fuertes, e incluso impulsivos para obtener provecho de este estudio.

2.3 Las obras polifónicas.

2.3.1 Planificación y orden del estudio de obras:

- El trabajo de la iniciación de las obras polifónicas, posee su orden dadas las complejidades de las orientaciones melódicas que se fundamentan en la imitación, es decir, se producen pequeñas conversaciones entre las voces siendo este aspecto el objetivo primordial de las mismas.
- Al iniciar breves obras, con dichas características, en el nivel inicial recomendamos utilizar obras del repertorio clavecinista de varios compositores de las diferentes escuelas, representativas del estilo Barroco. Entre ellas podemos



Universidad de Cuenca

encontrar a: Johns Gibbons, John Field, Henry Purcell, en la escuela inglesa, mientras en la escuela francesa a Francois Couperin, Jean Philip Rameau y Daquin, en la escuela italiana pequeñas obras de Domenico Scarlatti, cuyas sonatas, dado el gran número de ellas y sus particularidades pianísticas para su interpretación deben ser abordadas en niveles mas avanzados; pero encontramos pequeñas obras con fines pedagógicos de utilidad y en la escuela alemana se sugiere utilizar obras de Jhon Pachelbel, Kunau, Froberguer, quienes pueden considerarse antecesores de Juan Sebastian Bach, y cuyas obras poseen características imitativas y de alta elegancia estilística.

- Posteriormente o al mismo tiempo, pueden ser empleadas pequeñas obras del cuaderno de Ana Magdalena Bach, donde encontramos la imitación entre las voces muy claramente definidas, y resultan muy útiles para los fines del desarrollo polifónico.
- Recomendamos también la utilización de obras de compositores como Bela Bartok, Miaskowski, entre otros, cuyo procedimiento polifónico nos permiten adentrarnos y lograr un desarrollo de voces, por lo que nuestra misión es indagar en el repertorio pianístico, con el propósito de encontrar obras variadas, que contengan los objetivos a alcanzar y no solo “quedarnos con lo ya conocido”.
- Al concluir el nivel inicial, el estudiante debe haber transitado al menos por un número significativo de obras, incluyendo los “pequeños preludios”, en los que se encuentran las formas bien definidas, desde el punto de vista estructural y la propuesta imitativa hasta tres voces. Estas obras de pequeña magnitud representan una verdadera tarea con sentido polifónico, imitativo y contrapuntístico.
- Al iniciar el nivel técnico, recomendamos el estudio de las invenciones a dos voces que en número, como mínimo se recomiendan seis; estas deben ser estudiadas antes de abordar las de tres voces (estas también conocidas en algunas ediciones como “sinfonías”). En ellas encontramos un compendio de las características en la construcción de la melodía de Bach, así como la manifestación contrapuntística mas concentrada: temas-contra temas, sujetos-contra sujetos (de acuerdo al término que se desee emplear), y una estructura formal mas desarrollada y muy bien definida.



2.3.2 Características y principios estilísticos de la polifonía.

En las obras polifónicas encontramos particularidades específicas del estilo Barroco, el cual se considera en la historia del arte pianísticos (historia de la música) dentro de las fechas de vida de Juan Sebastian Bach (1685-1750), al deceso de este insigne músico es considerado como el final de este estilo; dada la diversidad y la magnitud de su obra tan prolífera en el campo musical, y en específico en la obra para teclado.

Desde el cuaderno de Ana Magdalena Bach, cuyas obras fueron concebidas para sus estudiantes -entre ellos sus hijos-, y dotadas de un carácter prácticamente improvisatorio, encontramos las características más elementales de la textura polifónica, con toda la influencia vocal e instrumental de la época y sus condiciones imitativas.

En estas pequeñas obras, ya se encuentra plasmado el sentido imitativo, la conversación entre las voces además sus características específicas y muy “personales” en la elaboración de la melodía, cuyos recursos expresivos le marcan su singularidad compositiva y particularidades estilísticas.

Consideramos, que es necesario transitar por obras de las Escuela Francesa, Italiana, Inglesa, Española, etc. para el estudio de obras de este estilo, siendo quizás estas las más reconocidas, mediante sus compositores representativos, podemos incursionar en el amplio repertorio para teclado y encontraremos al mismo tiempo compositores menos reconocidos que nos ofrecen verdaderas joyas musicales, permitiéndonos enriquecer la colección en nuestra clase.

Por ejemplo podemos citar a compositores como: Girolamo Frescobaldi, Alejandro Poglietti, Domenico Zipoli, Jhon Blow, Bernardo Pasquini, Jhon Alcock, Francois Dandrieau, Gieroge Phillip Telleman, Roland, Jonas, etc.

Recordemos que cada una de las escuelas anteriormente citadas se encuentran dentro del continente europeo, pero se puede identificar cada una por sus características y propuestas compositivas diferentes, por lo que consideramos importante conocerlas y estudiarlas enriqueciendo la visión y criterio estilístico de los estudiantes.



2.3.3 Características en la construcción de la melodía de Juan Sebastian Bach.

Es notable destacar que las características a continuación presentadas las encontramos a lo largo de la obra de Bach.

1. Suele ser una melodía, en cuyo devenir aparece ya adornada.
2. Uso frecuente de la síncopa .
3. Características cromáticas en su conducción melódica.
4. El uso de la tercera de picardía.



Figure 14 Fragmento tomado de los compases finales del Preludio XX, Tomo I en Am J.S.B, edición Bussoni.

5. Melodía concebida por la elaboración de intervalos que provocan una entonación de tensión, por ejemplo de séptimas, octavas, etc., y también intervalos con riqueza expresiva de segundas, cuartas, quintas y sextas .

J. S. BACH (1685-1750)
BWV 777



Figure 15 Fragmento tomado de la Invención a dos voces en EM de J.S. Bach.

Al presentar este acápite de las obras polifónicas, estamos a la vez sugiriendo un orden, el cual consideramos no debe ser violentado con el propósito de lograr paulatinamente un desarrollo y percepción polifónica del estudiante, que le permita abordar cada vez obras de mayores complejidades contrapuntísticas, basadas en la imitación hasta llegar a los Preludios y Fugas que sugerimos para el nivel siguiente. (Tecnológico).

2.3.4 Propuesta metodológica en las obras polifónicas.

Desde un inicio del trabajo con obras polifónicas, debemos considerar que estas representan “la conducción de voces” y casualmente en estos momentos coinciden la primera voz con la mano derecha y la segunda voz con la mano izquierda, mientras que al estudiar obras con tres voces pues tenemos que la segunda voz varía entre las manos, de acuerdo a la escritura, cambio de claves y uso de los pentagramas.

Entonces podemos considerar que las mismas poseen una vida independiente en movimiento horizontal y conviven entre ellas por el criterio armónico, desempeñando de esta manera la imitación y el contrapunto.

A continuación presentamos diversas recomendaciones de trabajo:



Universidad de Cuenca

- a) Utilizar colores para identificar las voces y resaltar las imitaciones en obras pequeñas y en las presentaciones de los temas.
- b) Estudiar por voces separadas, de acuerdo al orden, pero en el caso de tres y más voces, se estudiarán primero las voces extremas para simplificar las complejidades de la lectura, es decir primera voz, tercera voz y por último la segunda; cuyo propósito es identificarse con el movimiento lineal de cada una.
- c) Estudiar mediante la combinación de las voces, es decir: primera con tercera, primera con segunda y segunda con tercera.
- d) Se debe iniciar el estudio de las voces con la mano que le corresponde, esto en el caso de la primera y tercera voz, dadas las tesituras escritas; y la segunda voz puede ser estudiada primero con la mano izquierda y después con la que le corresponda.
- e) En los casos de los sonidos “largos o tenidos ” de una voz y el movimiento de la inferior o viceversa, se recomienda estudiar con la reiteración de ese sonido para percibir todos los intervalos que se producen, en el movimiento de la voz que hace figuraciones mas cortas .
- f) Al dibujar con los colores, es necesario que el estudiante perciba e identifique la sonoridad propuesta por el mismo, y de esa manera se desarrolla el sentido de los planos sonoros entre ellas y los colores o timbres. Esta habilidad auditiva pertenece al campo de la sinestesia⁴⁴.
- g) Otro método es estudiar los pasajes de sonidos tenidos y el movimiento de la otra voz en combinaciones de toques, es decir, en toques mas cortos para lograr menos peso y mantener las combinaciones tímbricas.
- h) Es necesario desde un inicio, identificar la forma o estructura de la obra para simplificar el trabajo, por ejemplo: si encontramos tres partes podemos remitirnos primero a las exposición (parte I) y re exposición (parte III) para estudiar posteriormente las problemáticas de la parte central; llamada también desarrollo, dadas las características de movimientos armónicos inestables que se producen en este.

⁴⁴ Plantea unir las percepciones visuales y auditivas, de modo que los sentidos, las palabras o la música evocan simultáneamente la visión de colores: “ESCUCHO LOS COLORES ,VEO LA MUSICA”. Tomado de www.filomusica.com, el 15 de diciembre de 2012.



Universidad de Cuenca

- i) Recomendamos emplear como método de estudio, tocar una voz y cantar la otra, según el caso, de esta manera interiorizamos la conducción y vida propia de cada una de ellas.

2.3.5 Ejecución de la Ornamentación.

Partiremos del concepto sobre *adorno*, propuesto por Ricardo Sánchez:

“ Los adornos, o notas de adorno, son aquellas notas que sin ser parte imprescindible de la melodía contribuyen a embellecerla. Los adornos suelen ser notas de poca duración, frecuentemente, grados conjuntos de la nota a la que adorna.”⁴⁵

La ornamentación, alcanzó su máximo nivel durante la época barroca (compositores como Bach, Händel, Vivaldi, Telemann, Purcell, Rameau, Couperin, entre otros); es decir aproximadamente en la primera mitad del siglo XVIII.

Por ejemplo en la música para teclado, la ornamentación llegó a ser tan recargada, que se ha confundido incluso, como si ella fuera exclusiva de esa época. Sin embargo, los adornos se encuentran documentados en épocas muy anteriores.

En este siglo los ejecutantes, poseían la facilidad de crear su propia ornamentación, a través de mecanismos improvisatorios, en donde el propósito fundamental fue siempre el de embellecer el contorno melódico, a través de reglas fijadas para su ejecución, las mismas que detallaremos en el acápite siguiente.

Sistema de trabajo:

En el estilo Barroco, se debe ejecutar el primer sonido del adorno con el bajo cuyos sonidos componentes del mismo deben insertarse con sentido melódico, formando parte de la conducción de la misma, siendo recomendable en los inicios obviarlos para apropiarse del movimiento lineal y posteriormente incluirlos.

⁴⁵ Sánchez, Ricardo. La ornamentación en la Música. Revista de Música Tradicional y Cultura. Tomado de <http://www.arcademusica.com/0000009a521202e0a/0000009a55108cb2a.html> el 10 de febrero de 20112.



Universidad de Cuenca

En el caso de los “trinos” deben ser medidos, pudiendo ser mas rápidos o mas lentos pero rítmicos, con mucha precisión y con resolución, de modo que permita escuchar claramente su objetivo del adorno.

Recordemos que encontramos melodías, ya adornadas en su escritura, las cuales son presentadas mediante figuraciones cortas, tresillos, y los adornos externos, como apoyaturas.

Todos estos son muy comunes de encontrarlos, desde las obras más elementales hasta el reconocido segundo movimiento del *Concerto Italiano*, *Suites Francesas*, etc.

A continuación presentamos, las formas más utilizadas, en la ejecución de las ornamentaciones dentro del período Barroco.⁴⁶

⁴⁶ Los cuadros que se presentan, están basados en fuentes como: Leo Brower, Apuntes sobre ornamentación en el Estilo Barroco. Orlando Morgan. Los preludios y fugas, fraseados, digitados y con anotaciones. Guillermo Graetzer. Los Adornos en las obras de J.S. Bach. Ricordi. Buenos Aires, 1989. Ediciones Bussoni. Ediciones URTEXT, Ediciones Dover, Ediciones MOSCÚ.



Nivel Técnico - Ejecución

Recomendaciones para la solución de la ornamentación

Existen varias propuestas de solución; mas considero, deben ser insertadas en el movimiento melódico

1) Ejecución del mordente superior con el tempo (bajo)

Invención a 2 voces Do mayor No.1

(compás 1) (compases 7-8) etc.

Invención a 2 voces Do menor No.2

La ligadura entre los sonidos de: se producen por el efecto del adorno.

También "pueden ser separados, en non legato"

(compases 3-4)

Invención a 2 voces Si menor No.15

(compases 1-2) etc.



2) Ejecución de trinos insertados en la melodía

Invención a 2 voces Do mayor No.1

Se propone el inicio del trino por el sonido "superior" e incorporar la "resolución" (escrita y del compositor) en el discurso melódico.

Invención a 2 voces Re menor No.4

Debe ser ejecutado con sonido superior y medido cuya longitud y función de "contracanto", puede también en iniciarse sobre el sonido "do" o también iniciando con el sonido inferior (si).

3) Ejecución del mordente inferior

Invención a 2 voces Re menor No.3



3) Ejecución de bordaduras o grupettos

Invencción a 2 voces Re mayor No.3

(compases 39-40)

Comenzando por el sonido propio de la melodía, "bordar" ese sonido y ejecutar la resolución en el último tiempo.

4) Ejecución de trinos en valores largos

Invencción a 2 voces La mayor No.12

Los trinos con valores largos indicados se inicia con el sonido inferior, medido y con resolución

*Se presentan estos ejemplos a través de toda la obra de teclado de Juan Sebastian Bach



Universidad de Cuenca

2. 4 Las formas grandes:

En este aspecto abordaremos las sonatinas, sonatas, conciertos, temas con variaciones y rondó; todas concebidas bajo este término dada la magnitud y estructura formales en cada caso.

A estas obras se les considera, las más importantes dentro del repertorio pianístico, al abarcar esta diversidad de formas y como su propio nombre subraya, su objetivo primordial es conocer y dominar la forma completa ya que presenta diversas tareas en cada una de sus partes.

Esta forma adoptó su estructura, ya desde la segunda mitad del siglo XVIII, donde se captaba el contenido equilibrado de la vida en la época y llega hasta nuestros días como una de las estructuras más importantes y con sus lógicas y respectivas transformaciones, pero conservando los rasgos más elementales.

Al continuar la formación pianística en este nivel es necesario haber transitado por sonatinas que le hayan permitido al estudiante el conocimiento muy elemental de la estructura, lo cual le proporciona el criterio de la unidad dada la configuración tripartita de la misma en la mayoría de los casos, mas podemos encontrar también formas binarias con coda que son muy útiles para adentrarnos al estudio de las mismas, como es el caso de la sonatina en sol mayor de Beethoven.

Para seleccionar la forma grande desde el inicio de este nivel, entonces tomaremos en consideración las ya estudiadas y podemos abordar una forma grande que nos permita un mayor desenvolvimiento pianístico y estilístico, pues estamos enmarcados históricamente en un momento de creación musical, cuyo estilo precedente aun deja sus huellas, ya que heredamos una obra de mayor extensión, proveniente de la fuga y con nuevas exigencias musicales e interpretativas.

Es por lo anteriormente expuesto que considero muy útil, explicar al estudiante el concepto de “Allegro de Sonata”, -la cual es la forma representativa instrumental del estilo Clásico- y conocer los compositores más significativos, quienes por principio, nos han legado una excelente obra con fines pedagógicos.



2.4.1 Estructura de la Forma Allegro de Sonata.

La Sonata como forma:

La forma sonata es una de las pocas formas de la música de concierto, que no tiene su origen en la música popular. Su principio predominante es el desarrollo, o sea, su esencia no está dada por la contraposición entre sus partes, sino por las contradicciones internas de cada parte, las cuales están en estrecha conexión lógica y cada una tiene una función determinada.

La forma Sonata Clásica posee generalmente tres partes: Exposición, Desarrollo y Re-exposición.

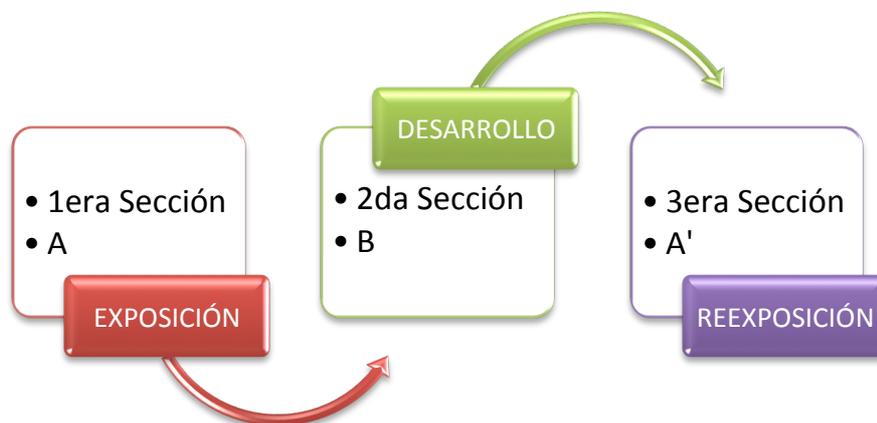


Figure 16 Estructura de la forma sonata clásica.

Esta estructura que presenta es la más usual, pero en ocasiones podemos encontrar secciones opcionales como la coda que puede consistir desde un pequeño complemento hasta una parte independiente, así como la introducción que puede o no existir y generalmente es un fragmento lento y grave para contrastar con el carácter y el movimiento del allegro de Sonata. Este proceso se lo puedo encontrar también en el Tema con Variaciones y en el Rondó, estas en dependencia del estilo musical en el que estén concebidas las obras.

Como ejemplo de esto, podemos citar la transición compositiva que encontramos en la obra de Beethoven, Mozart, y Haydn; al presentarnos estructuras más elaboradas, las cuales responden a su propia individualidad, y dan como resultado una evolución de la forma.



2.4.2 Características y principios estilísticos de la Forma Grande.

El rasgo más esencial está dado, por los contrastes en la elaboración de esta forma y se manifiestan en dos esferas, por una parte las de carácter enérgico presentadas en la tónica en modo mayor y la otra esfera se manifiesta en el lirismo en la tonalidad de la dominante, por ejemplo de Do mayor a Sol mayor.

En cambio si se presenta en el modo menor, la primera esfera, la segunda puede presentarse en su relativa mayor y también podrán manifestarse otras combinaciones: puede transitar a su relativa mayor, por ejemplo de Do menor a Mi bemol Mayor.

En la primera sección (A) nos presenta todos los elementos, pues encontramos el primer tema, el puente que nos conduce al segundo tema y la sección conclusiva en la tonalidad de la segunda idea temática para dar el paso al desarrollo.

Esta segunda sección (B) llamada desarrollo, es inestable y modulante, donde nos puede presentar elementos de una u otra idea temáticas o ambas inclusive.

En la re-exposición, (A'), después de las contradicciones armónicas presentadas en la sección anterior, en ella encontraremos todo un equilibrio y reafirmación de la tónica en ambas ideas temática.

Como explico en la introducción de este acápite, es menester trabajar los obras de los compositores como: Clementi, Duseck, Mozart, Haydn, Beethoven (en su primera etapa compositiva), Hummel, etc. Ya que al estar enmarcados en su propio estilo, encontramos diversas peculiaridades estilísticas y compositivas, considerando de vital importancia la explicación de la forma, lo cual permitirá el conocimiento y un sistema de planificación y dosificación de estudio.

Debemos tomar en cuenta que en nuestro repertorio también contamos con otros compositores de épocas posteriores, que tenían inquietudes pedagógicas y considero su revisión ya que presentan nuevas propuestas técnicas y sonoridades específicas de su contemporaneidad, tales como: Lubomsky, Kabalvevsky, Prokofiev, Jachaturian, etc., cuyas obras nos aportan una nueva visión.



Consideramos importante también la inclusión de las sonatinas vienesas de Mozart, en nuestros programas, debido a que presentan una estructura no común en el número de sus movimientos.

Dada la importancia y conformación de estas formas grandes, sugerimos que deben ser estudiadas en su totalidad, pues al quedarnos solo en el primer movimiento no conducimos a su conocimiento integral, por lo deberá ser planificada para el curso o determinado tiempo trazado por el profesor.

De igual manera sucede con los Temas con Variaciones, que dadas las peculiaridades estructurales nos someten a una nueva forma, que a pesar de su composición posee su unidad, y esta se encuentra enmarcada generalmente en la presencia del mismo pulso (estilo Clásico). También podemos encontrar otros modelos como por ejemplo de las Variaciones en Fa Mayor de Beethoven, que ya propone cambios de tempo y carácter, así sucede con el álbum de Seis Temas con Variaciones de Kabalevsky entre otras.

Si se presentan con cambio de modo, se considera estructuralmente una variación en el modo contrario, que es llamada parte “B” o desarrollo, porque se pronuncia un cambio de tonalidad -aun siendo solo de modo- y continua en su modo original.

En las variaciones es necesario identificar la complejidad y la nueva factura para su elaboración, y a partir de este punto su ejecución e identificación con el tema.

En el repertorio de este nivel, encontramos conciertos de menor complejidad, que pueden ser estudiados, los cuales aportan un desarrollo pianístico considerable, y al estar interpretando con su profesor u orquesta, el estudiante se siente protagonista en la ejecución y desarrolla su oído armónico, lo cual va permitiendo el desempeño de su personalidad y profesionalismo.

Como conciertos que sugerimos para este nivel, tenemos Hummel en Sol Mayor, los primeros conciertos de Mozart, y por supuesto tomaremos en consideración las particularidades de cada estudiante y sus motivaciones para lograr este objetivo



2.4.3 Propuesta metodológica en la Formas Grandes.

- a) Al asumir el trabajo de una sonata en este nivel técnico, y tomando en consideración las estudiadas anteriormente, es aconsejable saber con qué compositor se identifica el estudiante, y aunque es necesario este aspecto es requisito asumir a otros del mismo estilo con una personalidad compositiva diferente, como el caso de Mozart, Clementi, Kullau, Haydn y Beethoven, proyectando cada uno su individualidad en gestos en la construcción de la melodía manifestándose el carácter personal.
- b) El estudiante debe dominar la sonata clásica antes de transitar por las épocas posteriores, con obras de los compositores románticos y contemporáneos
- c) Originando nuestro trabajo en la correcta lectura del texto, es indispensable desde sus inicios la identificación de las articulaciones, cuya forma de emitir los sonidos deben ser conocidos y descritos para la adecuada entonación de la frase musical.
- d) Desde el comienzo de la lectura es indispensable el reconocimiento de la forma, se aconseja trabajar las partes A-Exposición y A'-Re exposición, ya que presentan las mismas dificultades técnicas, pianísticas y musicales, además ambas están en la tonalidad de la Tónica, y la solución de sus dificultades se hace por similitud y analogías finalmente se trabaja la parte B-Desarrollo y se determinan los materiales temáticos empleados y las secuencias armónicas presentes.
- e) Para cumplir el requisito indispensable de interpretación del estilo Clásico - "pulso" -, se recomienda iniciar la primera frase musical con su propia imagen, logrando su objetivo musical y mediante ese mismo tempo pasar a la "segunda idea temática o "tema dos" (de acuerdo al término que se emplee) también con su propia imagen musical, al inicio del desarrollo, al inicio de la re exposición, etc.

Por consiguiente con este método lograremos el sentido de la continuidad y progresión de la forma.

- f) Es recomendable buscar las duraciones más breves, donde nos quede cómodo y con toda la claridad y libertad, como en los pasajes escalísticos, complejidades técnicas y variabilidad de facturas pianísticas, de esta manera



Universidad de Cuenca

podemos tomar en los “*cantábiles*” ese mismo pulso para no retrasar el tempo.

- g) Otro recurso que podemos emplear para crear un programa es la relación entre la idea temática y una imagen musical, de tal manera que el estudiante pueda crear analogías e independencia entre ellas.
- h) Otro mecanismo es que el estudiante toque la primera frase musical, el profesor ejecuta la segunda y el estudiante continúa con la obra, logrando de esta manera que su pensamiento musical no sea estático en el momento de interpretar la obra
- i) También es recomendable tapar un fragmento de la partitura y que sus ojos visualicen el fragmento siguiente
- j) Es muy útil que el profesor esté realizando “gestos”, como un director de orquesta, de esta manera sentirá los inicios de las frases musicales, su carácter y las sonoridades tímbricas de los instrumentos que aportarán para la brillantez de la interpretación.
- k) Resulta muy eficaz, estudiar toda la frase musical, la cual está subdividida por diversas articulaciones pequeñas y los silencios, los mismos que la conforman. Otro recurso es estudiarla toda en “*legatto*”, ya que nos permitirá escuchar la entonación desde el inicio, desarrollo y final de la misma de esta manera percibimos la elegancia y sencillez que ella expresa.
- l) En esta forma, encontramos generalmente que la mano izquierda, (aunque a veces se alternan entre las manos) realiza el papel del acompañamiento y la factura empleada con acordes disueltos o quebrados en posición de las triadas, y comúnmente el bajo de Alberti. Sugerimos estudiar de forma contraria a su presentación, es decir si son disueltos, estudiar en bloques y viceversa, también teniendo el bajo y el bloque de los sonidos restantes en *stacato*, para restarles peso y poder dominar los planos sonoro, porque nuestra textura es homofónica-armónica ó melodía con acompañamiento.
- m) Podremos encontrar en esta textura -de melodía con acompañamiento- algunos pasajes con breves texturas polifónicas que utilizan los compositores como recurso expresivo, los cuales deben ser pronunciados con toda la riqueza requerida, lo mismo con los finales de frases y las permanentes terminaciones femeninas, así como los retardos -características comunes en este estilo-.



2.4.4 Recomendaciones para el trabajo del Tema con Variaciones.

- a) Siendo su estructura diferente a la de la sonata, es necesario entender su forma general, para así lograr la unidad, por lo que debemos conseguir las imágenes individuales.
- b) Se recomienda en principio estudiar las variaciones clásicas o rigurosas, pues el tema determina el rasgo de las variaciones, los contornos del tema siempre se escuchan y se perciben muy claro en cada una de ellas.
- c) Como rasgo común es la tonalidad, que en todas permanecerá, solo se presentará un cambio de modo y las estructuras de las frases son simétricas y mantienen su plan armónico, conservando el número de compases y solo la última puede ser mas amplia y esta dada por la presencia de una coda.
- d) En las variaciones rigurosas encontramos un solo “aire” y pueden cambiar en carácter, textura y ritmo.
- e) Siempre se debe conservar una estructura sólida, mediante la independencia de la imagen de cada variación y a la vez encontrando los puntos comunes entre ellas; de forma que el tempo sea un mediador para lograr un mismo pulso.
- f) Podemos sugerir con un “gesto” del profesor entre una y otra variación, para sentir la cesura entre las mismas y a su vez la continuidad, que no se produce un tiempo “muerto”, ese cambio tiene “vida propia” de tal manera que se produce una respiración con su actitud y carácter.

2.4.5 El Rondó.

Generalmente encontramos esta forma como movimiento final de las sonatinas clásicas, y como recomendamos en un inicio, se debe trabajar la forma completa, pero se la puede presentar también de forma independiente. Para esto será necesario explicar la estructura de la forma, lo cual nos permitirá dar un orden a su longitud y entender lógicamente los métodos de estudio, mediante la analogía de las partes reiterativas “ritornelos” y las variables, llamadas “couple”.

Los movimientos que son parte de una Sonatina, suelen ser pequeños, mientras que en las sonatas de Mozart y Beethoven, alcanzan mayor longitud y complejidades pianísticas, en ambos momentos es necesario identificar la forma y sus diversidades técnicas y musicales.



Universidad de Cuenca

Las estructuras más generales identificadas en esta forma son:

1.



2.



Figure 17 Estructuras Generalizadas del Rondó

Partiendo de estas formas generalizadas, podemos encontrar sus variantes, siendo preciso conocer y sentir que es un baile, donde el “ritornelo” se alterna con un “couple”, que cada vez posee características más tensas armónicamente y mayores complejidades pianísticas.

Las recomendaciones metodológicas son similares a las planteadas en la forma Allegro de Sonata, para la concepción musical e interpretativa.

2.5 Obras libres, propuesta metodológica.

La selección de estas obras, que conforman el repertorio estarán basada en las necesidades de desarrollo del estudiante, las mismas que deben satisfacer el gusto y a su vez estar en concordancia con las características de las demás obras para alcanzar un equilibrio.

Este equilibrio esta dado por las complejidades de las obras ya seleccionadas, las cuales deben proponer un desarrollo de sus capacidades técnico-pianísticas y musicales de acuerdo a los estilos representados por las mismas, y estas “obras libres” deben significar el espacio donde el estudiante se sienta cómodo, complacido y realizado musicalmente, esa es la razón por la que se debe tener en cuenta “el gusto”, buscando obras de diferentes compositores, estilos y con diferentes caracteres, pero con similitud en los objetivos que se propone desplegar el profesor.



Universidad de Cuenca

Estas obras están sujetas además a las particularidades del carácter y temperamento de cada estudiante, tratando de desarrollar el hemisferio contrastante a la parte más significativa del mismo, es decir, una persona de un temperamento calificado de tranquilo, equilibrado y estable le resulta muy cómodo las cantilenas mientras debemos desarrollar y sacar a la superficie la otra parte más activa, con fuerza y bravura que lleva dentro, y en los casos contrarios recomendamos lo misma metodología .

En cuanto al uso del pedal es importante recomendar que desde los inicios de la enseñanza, (su correcta postura ante el piano), se lo utilice de manera adecuada y con conciencia musical, ya que es un recurso tan valioso, que nos permite desarrollar el sentido tímbrico, que nos proporciona nuestro instrumento.

Consideramos menester el estudio y práctica de los dos tipos básicos de pedalización: “a tempo” y “sincopado”, y el uso de los mismos dadas la necesidades sonoras y efectos requeridos en la interpretación.

Partiendo de este sustento, contamos con un amplio y diverso repertorio pianístico, donde sugerimos la búsqueda de varias obras y tocarlas en la clase para el estudiante y mediante la audición el, pueda elegir la que más le gusta y se acerca por ende a él, con toda seguridad alcanzaremos los resultados previstos.

Contamos con una amplia variedad de obras pianísticas con este perfil y aunque es disímil, no bastará con lo ya “tan conocido”, por lo que la labor del profesor es permanentemente investigativa, hurgando mediante todos los medios posibles, incluyendo los avances de la tecnología y sobre todo, contar con la experiencia de otros compañeros que nos pueden sugerir obras determinadas y en los mejores casos facilitarnos las partituras.

De esta manera aportamos para un buen ambiente académico entre profesores y educandos, haciendo de este espacio, un ambiente familiar, pues todos debemos perseguir el mismo fin con los idénticos perfiles y aspiraciones sociales y humanas.

Recomendamos la inclusión obras contemporáneas dentro de este ítem, ya que nos podemos dotarnos de material de compositores, que con perfil pedagógico han



Universidad de Cuenca

compuesto obras, que permiten a los estudiantes y profesores abrazar nuevas propuestas estéticas y mediante su idioma sonoro provocan un acercamiento al lenguaje de nuestro tiempo; es entonces menester profundizar en el campo investigativo para encontrar novedosas obras que nos estimulen para estar actualizados en nuestras aspiraciones auditivas y además explotando nuestro instrumento con todas sus capacidades sonoras y expresivas.

De esta manera la mirada de la música de nuestro continente en los últimos cincuenta años, esta aun por redescubrir y ser además interpretada y valorada , que si bien es muy necesario contemplar en los programas de estudio las obras del repertorio universal que esta conformado y concebido por la mayoría, o quizás en su totalidad por compositores europeos, -que esta comprobado su garantía en el proceso pedagógico-, también debemos incorporar otras obras que enriquezcan los campos sonoros propios.

Este es el caso de los compositores ecuatorianos, cubanos, argentinos, mexicanos brasileños, etc., cuya obra representa y dignifica a nuestros pueblos, por esa razón nos corresponde su publicación, interpretación y audición a nivel nacional e internacional.

3. Análisis y propuesta metodológica de un programa tipo para el Recital de Grado en el Nivel Técnico.

3.1 Programa

A continuación presentamos una muestra de un programa, que podrá servir de ejemplo para la finalización del nivel técnico, las obras muestran las dificultades y logros de aprendizaje que debe adquirir un estudiante en dicho nivel.

Obviamente este programa tipo, se elaborará de acuerdo a las necesidades y particularidades del estudiante.

- Himno de la Ciudad.
- Invención a tres voces en mi mayor, J. S. Bach.
- Sonatina op.36 No. 6 en re mayor, de Muzzio Clementi.
- Preludio I, Robert Muczynski, op. 6.
- Myosotis (Pasillo), en re menor, Sixto María Durán Cárdenas.



3.1.1 Himno a Cuenca.

Esta obra esta dedicada a nuestra ciudad donde, se refleja toda la elegancia e hidalguía que mediante la unidad de la letra y música, compuesta por Luis Pauta Rodríguez y letra de Luis Cordero, expone su condición de ciudad reina del Ecuador.

La presente obra es una reducción para piano de la original, cuyo sentir ritmático está presente durante el transcurso de la obra, proporcionándole el carácter de himno y toda su sobriedad poética y musical.

Proponemos desde los inicios del trabajo que esta sea cantada con la voz, para interiorizar los diseños rítmicos y dada su condición de adaptación para piano utilizar la digitación más apropiada y así garantizar la fluidez del discurso musical.

Esta obra esta concebida con las siguientes partes:

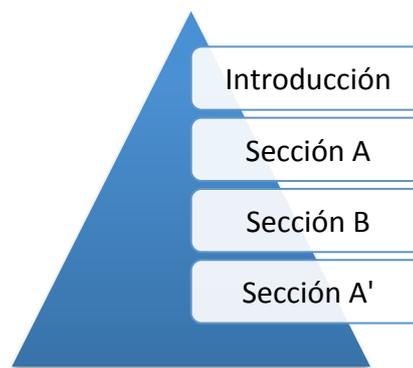


Figure 18 Estructura formal, Himno a Cuenca.



Figure 19 Fragmento, del inicio del Himno a Cuenca.



- Se presenta en la Tónica. Compases del 1-20, con inicio anacrúsico.



Figure 20 Fragmento de la parte A.

- Con la presentación del texto, desde la anacruza del compás 20 al compás 48.



Figure 21 Fragmento de la parte B.

- Presentada en sol mayor, desde la anacruza del compas 48 -80.



Figure 22 Final y retorno a A'.

- Retorna a la sección A (tónica) para su conclusión en el compas número 48



3.1.2 *Invención a dos voces en mi mayor de Juan Sebastian Bach.*

Estructura:

Esta obra fue concebida por Bach con un perfil pedagógico, y es una de las que completan el ciclo de quince, donde presenta sus características compositivas y especificidades de la escritura y carácter del compositor alemán; en toda la obra podemos encontrar elementos propios de la polifonía, en este caso el en contracanto se visibiliza la sincopa, melodía adornada, movimiento cromático, etc.

La estructura esta concebida por dos partes muy bien definidas por la doble barra, (único caso en este ciclo), las cuales se mueven en las relaciones armónicas de tónica –dominante –tónica para finalizar y podemos definirla de la siguiente manera.



Figure 23 estructura formal de la Invención.

A Exposición: del compás 1-20, presentando el tema o canto (según el término a emplear), en la segunda voz y el contra-canto o contra-tema en la primera voz desde el compas 1-4, los cuales los describe en movimiento contrario, que vienen al encuentro.

El movimiento del tema es ascendente y están definidos sus dos diseños melódicos-rítmicos mediante seis corcheas (compases 1y 2), y el segundo (en los compases 3 y 4) con corcheas y semicorcheas . Considero indispensable identificar estos materiales temáticos pues ellos servirán para la elaboración de los puentes y fundamentalmente en la sección identificada como B.



Inicia con el tema en la segunda voz del compás 1-4, dando paso a la primera voz del compás 5-8, siendo desde el compás 9-20 un interludio o puente empleando el material melódico del contra-sujeto, la alternancia de sus dos diseños pronuncia el movimiento del “encuentro entre las voces” (compases del 9-15); y para finalizar del 16 -20 realiza una cadencia para arribar a la dominante, si Mayor.

A **Invention 6**

J. S. BACH (1685-1750)
BWV 777

Figure 24 Parte A de la Invención, Edición Moscú.

La parte B o Desarrollo: desde el compás 21 al 42 y se presenta en la tonalidad de Si mayor (dominante) dando paso a la sección A’.



La sección B Desarrollo , desde compas 21 al 42, inicia el tema en la primera voz con el mismo carácter expuesto en la sección A, y a partir del compás 29 comienza un devenir transitorio armónico, donde el elemento fundamental esta presente en la primera voz, y es precisamente el diseño de fusas empleados en el segundo motivo del contra-canto; en el compás 42 realiza una cadencia para llegar al compás 43 y abordar la tónica

2

B CANTO O TEMA

CONTRATEMA

CONTRATEMA

TEMA

INTERLUDIO

Combinación de los dos diseños del contratema

Figure 25 Parte B de la Invenición, Edición Moscú



A' ó Re exposición: (tónica-mi mayor) desde el compas 43 al 62.

El tema tiene una notoria influencia vocal presentando en su simplicidad un delicado contorno melódico, y está enriquecido por la interacción con el contra sujeto, el cual está elaborado en ritmo sincopado en movimiento cromático descendente que le ofrece protagonismo (compases 1-3), y el segundo diseño que inicia en la anacruza del compas 3-5 con una elaboración melódica adornada en figuraciones cortas.

Recordemos que al estar conduciendo “voces” siempre debemos abordar nuestro trabajo en estos términos, y casualmente cada mano ejecuta una voz, por lo que en el devenir del estudio de la obra estamos educando nuestro sentido polifónico (vocal), esto en la conducción lineal, y al sincronizar disponemos del criterio armónico.

Dadas las características contrastantes entre canto y contra-canto, el primero muy melódico, tranquilo y severo, parecido al dramatismo del segundo en sus inicios para tornarse alegre mediante las figuraciones de fusas; resultando este un adorno escrito, dado los contrastes entre ellas se produce la unidad y equilibrio entre las mismas.

Esta A', se presenta en tónica, mostrando el tema en la primera voz hasta el compás 46, y continua con la reafirmación de la tonalidad del 47 -50. A partir del compás 51 se produce un desplazamiento de las voces en sentido amplio e inverso empleando el mismo material melódico-rítmico que en los compases de puente de la sección A, hasta el compás 60; ya que realiza una verdadera cadencia a tónica, mi mayor, pudiendo considerarse los últimos tres compases como una pequeña coda por la reiteración tonal.

Este breve estado armónico, de igual forma esta presente en la sección A en los compases 18-20, es una propuesta y mirada de análisis que puede tomarse en cuenta, la misma que estará en dependencia del nivel y consideración individual.



A' 3

Figure 26 Parte A' de la Invención, Edición Moscú.

Conclusiones del análisis:

De acuerdo con mi criterio analítico, también considero que pueden existir “otras miradas”, dado que conociendo y estudiando las formas musicales podemos asimilar otras propuestas las que deben estar basadas en concretos conceptos musicales-formales, los cuales nos conllevan a una reflexión, por lo que no encontramos entonces una única opción analítica, mas la que proponemos debe ser convincente.



Propuesta metodológica:

- a) Resaltar con color rojo la primera voz en toda la partitura, con otro color de preferencia la segunda voz y de igual manera las presentaciones de los temas en las dos voces. Propongo la utilización de este recurso dado el principio de la Psicología de la Sinestesia.
- b) Estudiar solamente la presentación del tema en el orden que hacen su aparición en las voces, de manera que hagamos y sintamos su propia vida y conducción melódico-vocal, en particular la acción de las articulaciones que provocan el carácter y sentido del mismo.
- c) De igual manera proponemos el estudio de los elementos que componen el contrasujeto, también de acuerdo al orden de presentación entre las voces, haciendo énfasis en su pronunciación sincopada y el sentido de tensión que provoca el movimiento cromático, esto se produce de forma horizontal y permitirá escuchar las diferentes tensiones interválicas entre las voces al ser ejecutadas simultáneamente.
- d) Para escuchar y disfrutar todos los movimientos y procesos interválicos que se provocan por las sincopas, podemos “romper” el efecto rítmico, repitiendo ese sonido para percibirlo mas detalladamente; produciéndose un movimiento paralelo vocal-melódico que podemos considerar como un *duetto*.
- e) Definir desde el inicio del estudio de la obra, el instrumento de teclado de la época para el que concibió Bach que fuese interpretado, en este caso para clavicordio, dadas las peculiaridades del tema, cuyo carácter sostiene una condición de *legato*, y todo su contorno *cantabile*, mientras encontramos en el contrasujeto en su primer diseño similar característica .
- f) Producto de la influencia vocal e instrumental de la época, consideramos que en las figuraciones de corcheas de los interludios, así como de la sección B Desarrollo, deben ser en toque *non legato*, condición sonora que imita a la voz de un cello, en la segunda voz. Esta diversidad de toques entre las voces nos permite que se produzca la diferencia e individualidad entre las mismas y podamos apreciar así su unidad contrapuntística.
- g) Un método muy factible para el estudio de la obra polifónica en general, es tocar una voz y cantar con la voz la otra, esto puede ser indistintamente el orden, recurso que nos permitirá interiorizar la vida de cada una de ellas.
- h) También el profesor debe ejecutar una voz y el estudiante la otra y viceversa, medio que nos permitirá la presencia auténtica del tema en su presentación.
- i) Es recomendable la utilización del pedal como recurso, siempre que se perciba y escuche claramente la textura polifónica.



3.1.3. *Sonatina op.36 No: 6 en re mayor, Muzio Clementi.*

Primer movimiento.

Como proponemos en las recomendaciones metodológicas en el capítulo anterior, consideramos necesario que el estudiante, al finalizar este nivel haya obtenido los suficientes criterios formales y estilísticos los cuales le favorecerán en la comprensión y equilibrio en la interpretación, por ser esta considerada una forma grande, la cual caracteriza la forma instrumental del estilo Clásico, *Allegro de Sonata*.

Para ello, es indispensable identificar la forma y sus partes, así como las relatividades armónicas que se presentan y todos los materiales musicales empleados; elementos que nos facilitarán en la optimización del estudio y balance entre las mismas.

En el caso específico de esta obra y su compositor, reviste una importancia muy especial dados su propósitos pedagógicos, cuyas obras, en las Sonatinas, aportan los objetivos propuestos en este nivel de formación académico-musical. Es por esta razón que debemos exponer en la clase todos los criterios estilísticos y detalles de la escritura relacionados con las articulaciones y fraseo, así como digitación y pedalización.

Esta Sonatina tiene sus tres partes muy bien definidas, dados los criterios estructurales y formales, las mismas que se presentan de la siguiente manera.

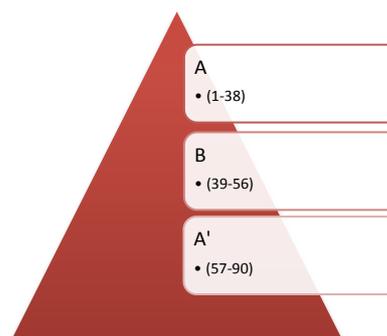


Figure 27 Estructura formal de la Sonatina, Edición Moscú.

A Exposición: Para identificar las dos ideas temáticas o temas que conforman la Exposición, tomamos la primera en la tónica del compás 1-8, presentando su carácter afable, alegre, decidido con amplitud melódica. Dado los intervalos que conforman



Universidad de Cuenca

su contorno expresivo, la misma que posee la “pregunta y respuesta”, “antecedente y consecuente” con dos diseños rítmicos contrastantes entre si, lo que permitirá la unidad en la misma ,están presentes del compás 1-4 y del 5-8.

M. CLEMENTI
Op. 36, No. 6

A primera idea temática en tónica

ALLEGRO CON SPIRITO

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-4) is marked 'dolce' and 'fz'. The second system (measures 5-8) is marked 'fz'. The third system (measures 9-12) is marked 'fz' and contains a bridge section (measures 11-12) marked 'puente'. The fourth system (measures 13-16) is marked 'cresc.' and 'fz'. The score includes various fingering numbers and dynamic markings.

Figure 28 Parte A 1era idea temática y puente, Edición Dover.

A continuación de la anacruza del compás 8, se presenta un puente entre los compases 9-22, con escalísticas, (es un novedoso recurso técnico propio del estilo, alcanzando el registro agudo del instrumento, esto dado por el desarrollo constructivo del mismo), con propósitos tonales estables de la tonalidad, mas a partir del compás 19 comienza la presentación de la cadencia a la dominante, la mayor, esto en el compás numero 22.



Figure 29 2da idea temática, Edición Dover.

En la anacruza de este compás inicia la segunda idea temática en la dominante, que ya presentando el cambio tonal y su nuevo carácter, ahora mas femenino, dócil y amable, alcanza el equilibrio emocional en la estructura.

Es de considerar la equidad en la elaboración de las ideas temáticas o temas mediante la simetría, conformadas entonces en ocho compases, principio preestablecido en este estilo, mientras en los puentes no es requerimiento preciso de composición. Puede, como en este caso no completar o sobrepasar un periodo musical de 16 compases.



Universidad de Cuenca

Esta segunda idea temática inicia en la anacruza del compás 22 y finaliza en el compás número 30; continua realizando una sección conclusiva a modo de puente en dominante hasta el compás 38, para darle paso a la sección B Desarrollo.

puente de confirmación armónica

The figure displays a piano score with five systems of music. The first system (measures 29-31) is highlighted with a green box and labeled 'puente de confirmación armónica'. The second system (measures 32-34) is highlighted with a purple box and includes dynamics *ff* and *p*. The third system (measures 35-37) is also highlighted with a purple box and includes *cresc.* and *f*. The fourth system (measures 38-40) is highlighted with a purple box and labeled 'B Desarrollo' with a red 'B' and blue text. The fifth system (measures 41-43) is highlighted with an orange box and includes the dynamic *f*. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Figure 30 Puente de confirmación armónica, Edición Dover.

B Desarrollo: emplea el motivo de cuatro semicorcheas que sirvieron de material anacrúsico, cuyo “gesto “ empleará como recurso melódico en esta sección (para un total de 8 compases, entre compás (39-46).

A continuación una secuencia de corcheas en articulaciones de *legatos* de dos sonidos con factura de tercetas dobles en cuatro compases (48-51), tomando como



Universidad de Cuenca

inicio el compás anterior (47) y para finalizar un descenso armónico mediante sextas, terceras y quintas quebradas para realizar la cadencia a la tónica y presentar la Re exposición en la anacruza del compás 56.

The musical score is divided into several systems. The first system (measures 38-40) is labeled 'Desarrollo' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 41-43) features a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 44-46) returns to piano (*p*) dynamics. The fourth system (measures 47-50) includes dynamics of *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*. The fifth system (measures 51-53) is marked *f*. The sixth system (measures 54-56) starts with *ff*, then *dim.*, and ends with *p* and the instruction 'dolce primera idea temática en tónica'. A blue box highlights the final measure (56), and a blue 'A'' is placed above it.

Figure 31 Parte B, Edición Dover.



Universidad de Cuenca

A' Re exposición: Esta parte se caracteriza por la presencia de ambas ideas temáticas en la tonalidad de la tónica (Re mayor), con el justo propósito de establecer el equilibrio dada la inestabilidad armónica que presenta el desarrollo, ambas con idénticas condiciones expresivas y en su totalidad con similares propuestas técnicas y musicales (entiéndase propuestas técnicas como complejidades técnicas-pianísticas y musicales).

54 *ff* 3 2 5 *dim.* *p* *dolce*
primera idea temática en tónica

57 *fz* *p*

60 3 4 3 2 1 5 1 2 3 2 1 2 5 2 *f*

63 *cresc.* *puente*

Figure 32 Parte A', Edición Dover.



Mutopia-2003/02/18-92

segunda idea
temática en tónica

Figure 33 Puente, Edición Dover.

Figure 34 Segunda idea temática en tónica, Edición Dover.



puente de reafirmación de la tónica

Figure 35 Puente de reafirmación de la tónica, Edición Dover.

Propuesta Metodológica.

- a) Una vez identificada la forma, nos permitirá realizar un estudio sistemático y consciente para dominar la longitud de la misma, por lo que proponemos estudiar las partes análoga, ya que al presentar similares características en cuanto a articulaciones, entonación de las frases musicales, complejidades de las escalísticas, etc., nos favorece en la ejecución orgánica de la forma.

Es por esto que recomendamos el “estudio” de la primera idea temática en A y A’, segunda idea temática entre estas partes, así como los pasajes de puente .

- b) Extraer las complejidades técnicas de las mismas, identificar sus tonalidades en caso de las escalas, para establecer la digitación, y de ellas realizar un estudio pormenorizado y detallado realizando ejercicios que nos garanticen la claridad en la ejecución.
- c) Tomar los primeros compases de la obra, detenernos y transitar a otros lugares como: el inicio del desarrollo, el la segunda idea temática, en los puentes, etc., para mantener el tempo de la interpretación, ya que dada la diferenciación melódico-rítmico entre los temas, debemos ante todo mantener el “pulso”, como principio estilístico interpretativo.
- d) En cuanto a las articulaciones pretendemos transmitir el lenguaje musical con toda la claridad de acuerdo al texto, hasta su mas mínimo detalle, persiguiendo esto en los diferentes “ataques o toccos”, los cuales se distinguen por varios signos de notación



Universidad de Cuenca

para diferenciar las articulaciones deseadas. Ellas pueden ser, *staccato*, *non legato* y líneas de ligaduras, siendo la conjunción de todas ellas la unidad de la frase musical, es decir “fraseo”.

Sepamos que una peculiaridad de la elaboración de la melodía en el estilo Clásico es precisamente la diversidad de articulaciones, además la presencia de silencios y todo esto conforma la unidad y armonía del discurso melódico.

- e) En cuanto al “fraseo”, específicamente, lo definimos como la emisión más depurada y artística de las cadencias, semi-frases y motivos; lo cual permite la enmarcación más cercana a la integridad de la estructura armónica y melódica de la misma, siendo esta percepción la expresión de mayor refinamiento en la interpretación.
- f) Al estar en presencia de una textura homofónico-armónica, o melodía con acompañamiento, debemos también identificar las facturas que se emplean para la elaboración del acompañamiento, y siendo peculiar encontrar en el estilo Clásico, el bien conocido “*Bajo de Alberti*”, que en esta obra encontramos en los primeros compases y a lo largo de la misma. Debemos extraerlo pudiendo estudiar “tenido” (tenido o sosteniendo) el sonido del bajo y tocar los otros tres sonidos en *staccato*, esto con el fin de apoyar el bajo y restarle peso a los mismos.
- g) También es recomendable estudiar todos estos compases en “bloques”, (acordes) ya que podemos así garantizar la continuidad y secuencia armónica y adoptamos las posiciones mediante las digitaciones.
- h) En el caso de las octavas quebradas presentadas en la mano izquierda en varias secciones de la obra podemos estudiar también en “bloques”, recurso que nos permitirá alcanzar la “distancia” entre ellos, además de definir el concepto armónico.
- i) En el caso del acompañamiento que realiza la mano izquierda en la segunda idea temática, es peculiar también que encontramos “cantos escondidos”, esto de forma lineal por lo que conduciremos con elegancia y “melodismo”.
De forma vertical, es decir, con la existencia de la melodía en la mano derecha, se produce un *duetto*, resultando muy bello dado su carácter *cantabile* y femenino.
- j) Resulta muy interesante que podemos encontrar las funciones de la melodía y el acompañamiento, en diferente orden, es decir entre las manos, por lo que los recursos y métodos para emplear son similares para alcanzar idénticos resultados.
- k) Proponemos hacer uso de la pedalización de acuerdo a los resultados sonoros, así como la ejecución del tempo sin sacrificar la claridad del discurso musical.
- l) Recomendamos la consulta de varias ediciones y la utilización de las más acertadas con el estilo, así como realizar audiciones para favorecer tanto al profesor como al estudiante de manera que se alimente musical y estilísticamente.



Universidad de Cuenca

Segundo Movimiento: Rondó.

Considerando que esta forma musical tiene sus orígenes en un “baile de salón”, representa y resalta, por tanto la “alzada ”en la anacruza y su indescriptible carácter danzario.

Este segundo movimiento y final de la sonatina persigue el objetivo de identificar al estudiante con este ritmo y forma tan característica por su alegría intrínseca, manifestando de igual manera su forma, que partiendo de lo establecido formalmente en el estilo clásico, tiene sus partes mas limitadas, al perseguir un propósito pedagógico.

En este caso específicamente encontramos cuatro partes señalizadas de la siguiente forma.

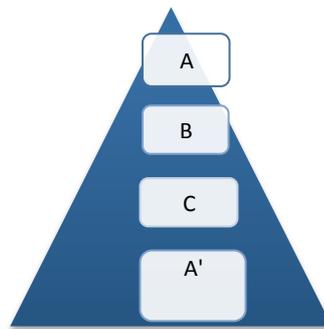


Figure 36 Estructura del Rondó.

Como todos conocemos el Rondó tiene dos variantes principales desde el punto de vista formal.

1era:



2da:



Figure 37 Variantes del Rondó.



En este caso presenta una breve variante de ellas y reitero que es dado por los principios pedagógicos , de manera que los estudiantes se aproximen a la forma ,pues los ya estructurados y concebidos tienen mayor longitud.

Ritornello, en la tonalidad de la tónica, re mayor, con inicio anacrúsico desde los compases 1-24

7

tema característico del Ritornelo

ALLEGRO SPIRITOSO **A**

reiteración melódico-armónica

Figure 38 Parte A, Edición Dover.



The image displays a musical score for a piece in G major. It is divided into five systems of piano and guitar staves. The first system (measures 20-23) features a piano part with dynamics *f* and *ff*, and a guitar part with a trill in the right hand. The second system (measures 24-30) is marked *Fine* and *Couple*, with a piano part starting at *p* and *pp*. A yellow box highlights the first measure of this system. Above the guitar staff, the text "material melódico-rítmico en la dominante La Mayor" is written in pink. The third system (measures 31-36) has a piano part with *ff* dynamics. The fourth system (measures 37-42) continues the piano part. The fifth system (measures 43-48) shows the piano part with a trill in the right hand, mirroring the first system.

Figure 39 Parte B, Edición Dover.

Couple: anacruza del 24 -37, en la tonalidad de la dominante, la mayor, presentando un breve puente para inicio del compás 37 en la séptima dominante (Mi mayor).

Couple, en el compás 39 en la tonalidad de la mayor al compás 46, y a partir de este hasta el compás 62 ,realiza una reiteración armónica a modo de coda, haciendo una alusión en la mano izquierda del inicio del tema A con trino en la mano derecha.



puente modulador en Mi Mayor C Couple en La Mayor

Figure 40 Parte C y sección conclusiva a modo de coda. Edición Dover.

- +A', por lo que así vuelve al *Ritornello*, para dar fin nuevamente en el compás 24.

Figure 41 Retorno a A', Edición Dover.



Propuesta metodológica.

- a) Una vez identificada la forma es recomendable estudiar las partes análogas para optimizar el tiempo y resolver las dificultades técnico-pianísticas y musicales. (*ritornellos*)
- b) Posteriormente pasar a estudiar las partes diferentes (Couples), las cuales poseen diferentes características y relatividades armónicas.
- c) En cuanto al trabajo detallado de articulaciones y fraseo, recomendamos las mismas especificidades, dadas las características estilísticas.
- d) En cuanto a la solución de las complejidades de la textura homofónico-armónicas poseen similitudes, mas en este caso podemos al tener breves acordes en la mano izquierda hacerla disueltas y así escuchar y disfrutar del contenido armónico.
- e) En cuanto a la pedalización, se debe hacer uso de este recurso con todo el cuidado que la textura exige: limpieza y claridad.
- f) Recomendamos la búsqueda de las mejores ediciones de la obra en su totalidad para un acercamiento al estilo, así como realizar audiciones para favorecer en el crecimiento y madurez interpretativa.

3.1.4 Preludio op.6 No.1 Robert Muczynski.

La recomendación del estudio de esta obra en este nivel de formación, responde a las necesidades de comenzar a introducir a nuestros estudiantes en nuevas propuestas sonoras de los compositores, que de una forma sutil sugieren novedosos tratamientos instrumentales y por ende una nueva disposición auditiva .

Recomendamos acercarnos a la obra de los compositores tanto de nuestro continente como a los europeos, que exponen a través de su “mundo sonoro” distintas maneras de “crear ”a las ya concebidas en las obras de los compositores que han conformado la formación tonal durante los años de su formación académica .

Esta obra específicamente, forma parte de un ciclo de *Seis Preludios*, con sugerencias sonoras muy acertadas, que sin estar consideradas como “atonales” utiliza recursos armónicos, como en esta caso, en la elaboración de acordes con la presencia de la séptima (sensible de la tonalidad), para provocar cierta disonancia, mientras podemos identificar en sus partes un centro tonal.



Basándonos en un análisis y estudio tonal, encontramos la utilización además de los 12 sonidos, en los primeros 6 compases, mas esto no significa que estemos en presencia de una serie dodecafónica.

Tomando en consideración que esta presencia es una necesidad compositiva en la introducción de este recurso como sistema, también los acordes ya mencionados, la utilización de los registros extremos del diapasón del piano, y la diversidad de toques enriquecen el discurso musical en toda la obra.

Podemos concebirla en tres partes muy bien definidas en cuanto a las relaciones tonales, recursos melódicos y sus respectivos efectos tímbricos , ellas son:

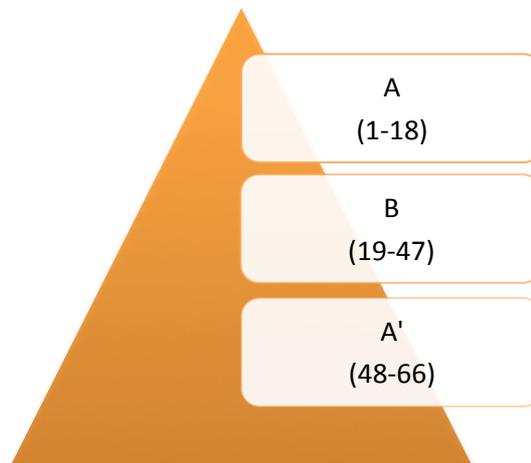


Figure 42 Estructura del Preludio.

Parte A: cuyo material temático en la mano derecha posee gran sencillez con carácter juguetón y alegre, mientras la mano izquierda emplea los acordes con la presencia de la séptima, provocando un “toque de distinción” y podemos definir la tonalidad de Re Mayor (esto en los primeros 6 compases), y a continuación re bemol mayor, con idénticos recursos armónicos , hasta el compás número 9.

A continuación nos hace referencia, como a un breve estado climático para concluir en el compás número 18, siendo una forma de composición estructural que podemos someter a un análisis preconcebido, consideramos que el total de 18 compases logra la propuesta del compositor, saliendo así de los cánones de elaboración simétrica de las frases y periodos musicales.



Desde la óptica tímbrica, es muy interesante, ya que al tratar esta primera parte en los registros medio y agudo del instrumento, logra un asentamiento climático mediante una sonido “tenido” en ambas manos y voces intermedias; con un lindo y elocuente juego rítmico y justo en el compás 18, encontramos silencio de corchea y negra, que tomamos como una ruptura o división para la siguiente sección .

To Alexander Tcherepnin 25

Six Preludes

Op. 6

A

I

Vivace $\text{♩} = 94$ Presentación de 12 sonidos, que se repiten hasta el compás 6

Piano

Gesto Rítmico Conductor

Acordes Colorísticos con Séptima

Sonido agudo climático

Figure 43 Parte A, Edición Urtext.



Universidad de Cuenca

Parte B: podremos considerarla como un desarrollo, pues utiliza el material melódico-rítmico de los compases 1 y 8, de manera muy creativa los combina pasándolos por varias tonalidades como: Re Mayor, Mib Mayor, (igual que la sección A), con las idénticas intenciones del uso de los registros sonoros, para llegar al clímax en el compás 31; que ingeniosamente mantiene “tenido” cambiando de mano y para permitir que la mano izquierda se traslade al registro grave –elemento utilizado por primera vez- con el primer motivo rítmico de la obra de la mano izquierda (31-36), produciendo un repentino uso del timbre oscuro del piano y con carácter “misterioso”, luego conjugando cuatro sonidos en blancas con emisión profunda para transmitir “calma” (37-40).

La presencia de los compases 41-48, con su carácter reiterativo melódico y rítmico, cumplen la función de puente (mib Mayor) con la sexta aumentada (do sostenido), para llegar a la sección A’.

The image displays a musical score for 'Parte B' in piano and conductor's rhythmic design. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system is marked with a large purple 'B' and shows the piano part with a red box highlighting the first measure. The second system shows the piano part with a forte 'f' dynamic and the conductor's rhythmic design. The third system shows the piano part with a mezzo-forte 'mf' dynamic and the conductor's rhythmic design. The fourth system shows the piano part with a piano 'p' dynamic and the conductor's rhythmic design. The fifth system shows the piano part with a mezzo-forte 'mf' dynamic and the conductor's rhythmic design. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Figure 44 Parte B, Ediciones Urtext.



Universidad de Cuenca

Parte A': identificada con los dos primeros compases de A y el diseño de cuatro semicorcheas empleadas en la sección B. Entre los compases 48-55, llegando al compase 56 con una largo trino en la mano derecha durante ocho compases hasta el 63; mientras la mano izquierda se desplaza desde un gran grave en el sonido re, y mediante el ascenso de una secuencia de seis sonidos, llega al registro agudo, es decir al encuentro con la mano derecha. Acorde que se propone invertir el orden de las manos, por ser mas cómoda su ejecución, nuevamente la existencia de los silencios de corchea y negra, producen una ruptura con un final bien “incisivo” en el registro grave en *forte*, *crescendo* y *sforzando*.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The first system shows the beginning of a section with a purple 'A' marking a specific measure in the bass staff. The second system continues the piece with dynamic markings of *f* and *mf*. The third system features a red dashed arrow pointing to the right, with the text "Secuencia ascendente climática" written below it. The fourth system shows a hand crossover section marked "(cross over)" and ends with a purple circle highlighting a final chord in the bass staff.

Figure 45 Parte A', Edición Urtext.



Como conclusión analítica podemos considerar el uso sistemático del “gesto”, el cual es el conductor de toda la obra, que emplea en la mano izquierda (corchea, silencio corchea y dos corcheas), además presenta un acento en la primera corchea (tiempo fuerte del compás) que le provoca un carácter bien marcado, tomando en consideración la simplicidad rítmica de este motivo.

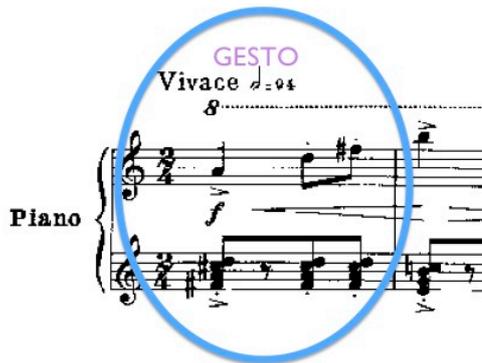


Figure 46 Gesto conductor, Edición Urtext.

Encontramos un genial uso y proyección musical que le proporciona grandeza a la obra.

Es por lo anteriormente estudiado y analizado, que podemos realizar con nuestros estudiantes un acercamiento a las posibilidades compositivas contemporáneas, y al ser identificadas reconoceremos las necesidades del uso de los mínimos recursos y con el enriquecimiento de las diversidades de articulaciones, la explotación de los registros y pedalización, lograremos una mejor identificación con la obra y el compositor.

Propuesta Metodológica.

- a) Es muy beneficioso la lectura “precisa” del texto, identificar desde el inicio del estudio la riqueza expuesta en el mismo, esta, dada por las diversas articulaciones y acentos.
- b) Realizar desde el principio todas las expectativas y proyecciones de la dinámica, elemento expresivo que enriquece la ejecución.
- c) Utilizar la digitación mas cómoda y lógica que permitan el fluir del discurso musical en su totalidad.



Universidad de Cuenca

- d) Es recomendable conocer los demás preludios que conforman este ciclo para adentrarnos de una forma mas profunda y certera en la propuesta pianística y estética del compositor.

- e) La utilización del pedal como recurso sonoro del instrumento debe estar en correspondencia con la claridad de la obra en su totalidad.

3.1.5 Myosotis, (Pasillo) Sixto María Duran Cárdenas.

Es recomendable incorporar a nuestro repertorio este tipo de pasillo, ya que su estudio enriquece nuestra mirada de la música nacional, e incorporar también obras de compositores latinoamericanos, por lo que sugerimos permanecer en la constante búsqueda e investigación del amplio repertorio pianístico.

Su estructura esta basada en la forma tradicional es decir en tres partes:

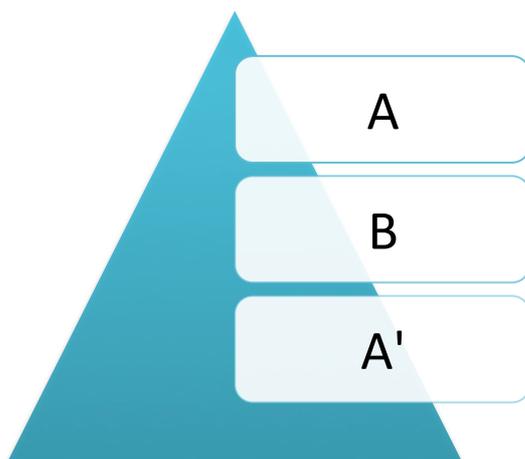


Figure 47 Estructura del pasillo Myosotis.

Sixto María Durán Cárdenas
(Quito, 1875-1947)

A *Primera frase musical*

dim.

Segunda frase musical

Fine

B *primera frase musical*

Figure 48 Parte A e inicio de B.

La parte A, se presenta en re menor, tónica, con una línea melódica muy dulce y *cantabile*, característica de este género musical , que abarca los compases 1-16 (un periodo musical), con signo de repetición.

La parte B, es presentada en el modo mayor, re mayor, cambiando así el color del sentido melódico con idénticas características emotivas , desde los compases 17 al 32 (un periodo musical), también con signo de repetición y al retornar del compase 25, vamos al compás numero 33 y se repite.



The image displays five systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *dim.* (diminuendo) marking. The second system is annotated with *segunda frase musical* (second musical phrase) and *cresc.* (crescendo) markings. The third system also features a *dim.* marking. The fourth system is labeled *continuidad de la segunda frase musical en la repetición* (continuity of the second musical phrase in the repetition). The fifth system concludes with a red 'A'' marking and the instruction *D.C. al Fine* (Da Capo al Fine).

Figure 49 Parte A'.

Y la A', retorna a la sección primera (1-16)

Propuesta Metodológica.

- a) Realizar la lectura del texto con todas las indicaciones respectivas de valores, sonidos y articulaciones.
- b) Emplear desde el inicio una digitación cómoda y lógica que permita la fluidez del discurso musical.



Universidad de Cuenca

Indagar en las posibilidades de otras instrumentaciones de la obra original para enriquecer el ámbito sonoro del estudiante, medio que favorecerá a la interpretación.

- c) Escuchar otros ejemplos de este género vocal e instrumental para identificarse con su naturaleza e idiosincrasia.
- d) Hacer uso de la pedalización de acuerdo a las necesidades de la claridad del discurso musical .

Consideraciones Generales.

Al concluir esta etapa en la formación académica-musical de los instrumentistas en general, haremos énfasis en el transcurso de sus estudios, en proporcionarles los conocimientos mas acertados y la vinculación entre todos ellos, que proviene de las diferentes asignaturas de su pensum de estudios para ponerlos en función de una madurez musical con criterios científicos del conocimiento.

Por esta razón se pone de manifiesto en su interpretación musical, logrando el desarrollo de las destrezas y habilidades técnico-musicales, así como, el desarrollo del pensamiento humano y artístico de los estudiantes.



CAPÍTULO III:



Capítulo III:

1. Propuesta metodológica para la enseñanza del piano en el nivel Tecnológico.

Al culminar el nivel técnico, el estudiante ha demostrado mediante las obras interpretadas en su recital de grado, sus capacidades desarrolladas en este nivel y sus potencialidades para continuar al nivel tecnológico, donde los requerimientos técnicos-pianísticos y musicales poseen un mayor grado de complejidad; plasmando la sustentación de criterios estilísticos y mediante el estudio de obras que corresponden al mismo, las cuales estarán en concordancia con sus características personales y universo musical.

1.1 Programa modelo del Nivel Tecnológico de Piano.

1. Himno del Ecuador.
2. Obra polifónica.
3. Forma grande completa.
4. Obra libre del estilo preferente.
5. Obra latinoamericana.

1.2 Continuidad del desarrollo de la técnica pianística.

Con los mismos propósitos de la ejercitación de la técnica como “el medio para alcanzar la música”, mas no como una propuesta con su sentido estrecho, proponemos dar continuidad a los objetivos planteados en el nivel anterior, e incorporar nuevos procesos técnicos que aportarán un mayor desarrollo pianístico y mejor desenvolvimiento de la interpretación musical.

1.2.1 El trabajo de las escalas.

- Recomendamos el estudio de todas las escalas en teclas blancas y negras en los modos mayores y sus respectivas escalas relativas menores, reflejando en su despliegue instrumental el dominio de la digitación, cuyo resultado está fundamentado y alcanzado mediante el análisis realizado para sostener sus conocimientos y reflejo técnico-pianístico mediante el razonamiento.

De esta forma consideramos, que no es necesario el uso de métodos que proporcionan las digitaciones de las 24 tonalidades (12 mayores y 12 menores), dado que la disposición del teclado de nuestro instrumento y la de nuestros dedos, nos



Universidad de Cuenca

indicarán sencillamente la digitación a utilizar, alcanzando así resultados de una “digitación culta y profesional” .

- Es necesario por supuesto explicar para conocer desde el nivel inicial la digitación a utilizar en la escala de Do Mayor ,considerada la escala “tipo”, y partiendo del reflejo de la digitación de la misma podremos abarcar las tonalidades mediante las posiciones mas factibles de forma progresiva, en el orden de la armadura de clave. Llegaremos a la conclusión de que todas las tonalidades en teclas blancas -en los modos mayor y menor-, en la mano derecha se hace uso del pase del pulgar después del tercer dedo, excepto en la escala de Fa Mayor dado el SIb en su armadura de clave .
- De igual manera en la mano izquierda tenemos una digitación factible y precisa donde pasamos sobre el pulgar el tercer dedo para culminar la octava, excepto en las tonalidades de Si Mayor y menor por la disposición de las sonidos en teclas negras las cuales pertenecen a la armadura de clave.
- Los reflejos adquiridos mediante la práctica, el análisis y razonamiento, nos proporciona una ejecución orgánica; lo cual formará parte del estudiante, desde el punto de vista “mecánico” el mismo que permanecerá imperecederamente .
- Recomendamos además del estudio de las escalas a la octava, a los intervalos de tercera, sexta y décima utilizando en cada mano la digitación correspondiente. Continuar con la combinación de toques entre las manos y de forma paralela las variantes propuestas en el nivel anterior en las conjugaciones de diversas articulaciones .
- Sistematizar la práctica de las escalas cromáticas en movimientos combinados, es decir: paralelo y contrario en tres y cuatro octavas.
- Incorporar la práctica de los acordes disueltos y armónicos de las tonalidades estudiadas, lo acordes de séptima dominante y disminuida, en cuatro y cinco sonidos, con el objetivo de continuar la elasticidad entre los dedos dadas las distancias entre los sonidos en los mismos .
- Abordar los acordes quebrados en sus dos variantes posibles.
- A partir de la posición fundamental y sus inversiones .
- A partir del sonido anterior (en ambos casos poner los ejemplos).
- Incorporar el estudio de las “once arpeggios” (estos son a partir del sonido do se construyen tres acordes mayores, tres menores, cuatro de séptima dominante y uno de séptima disminuida), los que podrán ser estudiados de forma arpegiada, en acordes armónicos ,disueltos y quebrados en sus dos variantes.



11 ARPEGGIOS (sobre el sonido DO)

Mayores

Menores

Séptima Dominante

Séptima disminuida

Figure 50 Arpeggios modelos en Do con digitación.

- Recomendamos también introducir las terceras, sextas y octavas dobles, las cuales deben ser practicadas de forma disuelta y armónica, con las dos propuestas de digitación posibles, basadas en las siguientes secuencias digitales.
- En el caso de las terceras (1-3,2-4,3-5,1-2,1-3,2-4,3-5,1-3), para ascender y descender en la mano derecha, mientras en la mano izquierda la correspondiente a esta posición, para que haya simultaneidad de los reflejos para los cambios de posiciones .

3RAS; primero disueltas, después armónicas

Figure 51 Terceras disueltas y armónicas

- La segunda secuencia es, (1-2,1-3,2-4,3-5,1-3,2-4,3-5,1-2) en la mano derecha para ascender y descender, y la correspondiente secuencia en la mano izquierda con el mismo fin del anterior.



Figure 52 Segundo modelo de terceras.

- En el caso de las sextas dobles (la tercera invertida) tenemos propuestas de digitación.
 - Siempre el dedo pulgar en el sonido inferior y en el sonido superior la secuencia siguiente de los dedos (4,5,3,4,5,4,5,4) en la mano derecha para ascender y descender, mientras la mano izquierda debe cumplir con similar posición.
 - En este caso utilizando el segundo dedo en la siguiente secuencia: (1-4,2-5,1-3,1-4,2-5,1-4,2-5,1-4), en la mano derecha para ascender y descender, en la mano izquierda se cumplirá de igual modo de acuerdo a la disposición de los dedos .
 - Es recomendable conocer las variantes para que sea puesta en práctica la más apta y factible para el estudiante.

6TAS; primero disueltas, después armónicas

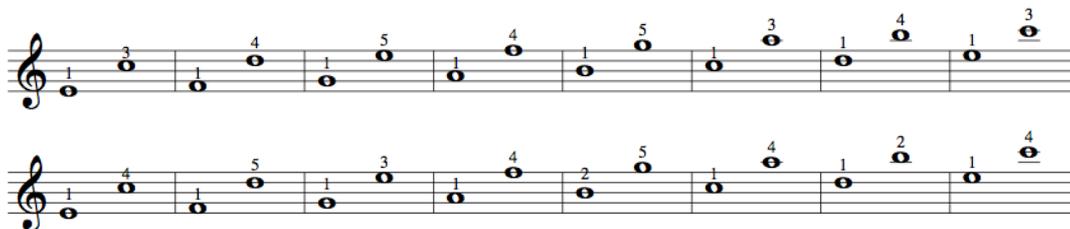


Figure 53 Sextas disueltas y armónicas.

1.2.2 Los estudios.

Al referirnos a los estudios en este nivel, recomendamos que deben estar en concordancia con los objetivos propuestos y elegir los mas acertados dadas las necesidades del estudiante ya que los educandos no presentan las condiciones y requerimientos similares.

En este nivel puede ser sugerido dentro del repertorio los estudios de Czerny Op. 740, Cramer, Moskowski, Debussy, Grazina Bacewichz, Chopin, Liszt, etc., siempre tomando en cuenta las necesidades técnicas a desarrollar y las particularidades pianísticas del estudiante; por lo que recomendamos que no se salten las etapas del desarrollo, pues podemos provocar daños irreversibles.



Universidad de Cuenca

De forma similar proponemos extraer las complejidades, identificándolas y sugerir métodos de estudios muy específicos, que permitan la solución de las mismas y el desarrollo de la velocidad, -sin sacrificar la claridad-, teniendo como referencia primordial el alto contenido estético y musical que en ellos se presenta.

Como en el nivel anterior proponemos la importancia de los ejercicios ya existentes, y los que proporcionamos de forma “creadora”, en la clase, los cuales deben ser resueltos en el aula para que lleven a su estudio individual la orientación precisa.

En cuanto a las recomendaciones de la digitación, los principios del trabajo en la búsqueda de la velocidad, sobre la flexibilidad, consideramos que este nivel se mantendrá los mismos preceptos propuestos; el cambio estará basado en el nivel de complejidad de las obras y las necesidades individuales.

1.3 Las obras polifónicas.

La continuidad de este trabajo consiste en la conservación del orden propuesto en esta investigación en el nivel técnico, lo cual facilitará el abordaje de obras de mayor envergadura de la textura polifónica y asumir el trabajo de la misma con mayor control auditivo y vocal.

En este nivel debemos continuar con el trabajo de las invenciones a tres voces (esto para aseverar la condición de la textura), ya que siendo quince en total recomendamos por lo menos estudiar ocho, lo que nos permitirá iniciar el trabajo de los Preludios y Fugas del Clave Bien Temperado de J.S. Bach.

Debido a la estructura de estas cuarenta y ocho obras magistrales, consideramos que siendo la Fuga la forma instrumental que caracteriza el estilo Barroco necesitamos realizar un trabajo minucioso de las voces, empleando los sistemas anteriores del uso de los colores para identificarlas, además de señalar y describir el Tema con otro color cada vez que aparece (en todas las voces).

También sugerimos trabajar los Preludios y Fugas de Schostakovich, Mendelsshon, etc., siempre que hayamos cumplido con una identificación de la forma y sus particularidades imitativas y contrapuntísticas



Recomendamos de igual manera indagar en el repertorio para teclado del estilo Barroco en las otras escuelas europeas que encontramos obras de gran envergadura que nos reportan otra visión y proyección del estilo , como es el caso de las Escuelas en Francia ,Inglaterra ,Italia , España ,etc.

1.3.1 Propuesta metodológica en las obras polifónicas.

En estas obras polifónicas encontramos la característica de ser considerada una como un “forma dual”, donde ambas están consideradas para ser interpretadas indisolublemente, teniendo en cuenta que el Preludio le antecede a la Fuga a modo introductorio, y el mismo posee un carácter contrastante con la Fuga.

Es por ello que debemos identificar para que instrumentos de teclado de la época fueron concebidos, para emplear el “tocco” mas adecuado y de esta manera realizamos un acercamiento a la época generando una interpretación apropiada al estilo Barroco.

Tomemos en cuenta que ambas partes tienen vida propia interpretativa, mientras que están creadas para ser interpretadas con el mismo sentido del pulso entre ellas lo cual le brinda la unidad, elemento muy necesario para la interpretación.

Continuando con la obra de Bach , nos enfrentaremos a las similares características en la construcción de la melodía las cuales le dan su autenticidad compositiva y nos conllevan por un universo muy exquisito en su manera de “decir las frases musicales”, ellas son las que nombramos ya en el nivel anterior, y que tendremos presente al momento de expresar su discurso musical.

Recomendaciones:

- Utilizar colores para identificar las voces y el tema para resaltar las imitaciones entre ellas.
- Es recomendable trabajar por voces separadas y en combinaciones entre las mismas.
- Reconocer las particularidades en la construcción de la melodía , haciendo énfasis en la determinación de las articulaciones, pues sabemos que estas no



fueron recomendadas ni sugeridas por el compositor, así como la digitación, la dinámica, tempo, etc., cuyos elementos están dados por la influencia vocal e instrumental de la época. Debemos remitirnos a las mejores ediciones, y siempre tomar en consideración nuestros criterios, preceptos y experiencia del estilo, como también realizar con los estudiantes audiciones de los intérpretes más connotados, lo cual nos facilita una mirada y maduración de la obra .

- Para obtener un resultado vocal adecuado entre las voces, recomendamos los métodos del nivel anterior, como por ejemplo en los sonidos “largos o tenidos” estudiar la voz que se “mueve” en toques más cortos para restarle “peso”, podemos también reiterar el sonido largo para escuchar los diferentes intervalos que se producen mediante el movimiento de la otra voz.
- Recomendamos que en esta fase de estudio por voces, utilizar “nuestra voz” con el propósito de “sentir y escuchar” la vida propia de cada una de las voces, método muy factible y provechoso también en la práctica de las combinaciones de las voces.
- Consideramos muy útil identificar la forma para un mejor resultado interpretativo, ya permite simplificar el estudio de la misma.
Este es el caso tanto del Preludio como de la Fuga, ya que esta posee una forma ternaria y es considerada como el “germen”, del *Allegro de Sonata*, tanto por su magnitud como por las relatividades armónicas que se presenta entre sus partes. (A Exposición, B Desarrollo y A'-Re exposición).
- En este aspecto formal, en la Fuga consideremos que el tema, casi siempre presenta dos diseños melódicos-rítmicos contrastantes, los cuales servirán para ser utilizados en la sección B (desarrollo), además para ser tratados mediante los diversos recursos contrapuntísticos característicos del estilos como el Canon, presentación por aumentación, disminución, en espejo, retrogrado, *stretto*, etc.
- Al estudiar por voces es recomendable, hacer primera voz con la mano derecha y la segunda voz con la mano izquierda, luego la segunda voz con la mano derecha y la tercera voz con la mano izquierda, posteriormente la primera opción con las manos que le corresponda y de igual forma la segunda, “siempre” escuchando la relación sonora entre ellas.



Universidad de Cuenca

- En cuanto a la pedalización, recomendamos hacer uso de este recurso, “escuchando” perfiladamente la conducción de las voces, y generalmente se puede utilizar en las cadencias que se presentan a modo de descanso tonal.
- Además de sugerir los preludios y Fugas ,podemos afrontar el estudio de las Partitas , Suites Francesas e Inglesas ,que dada su forma , mediante la alternancia de danzas contrastantes , cuya forma esta estructurada por Allemanda, Courant, Zarabanda y Giga , en los diferentes casos se alternan danzas características de su origen .

1.3.2 Ejecución de la ornamentación.

Tomando en consideración las recomendaciones para el nivel técnico, hacemos énfasis en este aspecto por tratarse de obras de mayor dificultad donde el “adorno”, mantiene y conserva su condición expresiva, por lo que recomiendo estudiar “solamente”, a línea melódica para apropiarnos de su conducción y posteriormente adicionamos los adornos. Como bien significa la palabra, es “adornar”, y debe ser insertado en el discurso musical con toda la simplicidad y dulzura requerida.

En cuanto a las recomendaciones de ejecución deben ser con el bajo a tempo, los trinos medidos y con resolución, es notable mencionar que a pesar de estos principios estilísticos, encontramos intérpretes que nos sugieren sus criterios musicales, los que considero debemos escuchar ya que siendo ellos “estudiosos del estilo”, nos hacen nuevas propuestas muy acertadas y de orden personal.

1.4. Las formas grandes.

En esta forma, -obra de significativa importancia en la formación académica y de la enseñanza del piano-, debemos considerar las obras y compositores abordados en los niveles precedentes para pronunciarnos con objetivos superiores, dadas las complejidades de la forma, *Allegro de Sonata* y sabiendo identificar las nuevas propuestas compositivas que nos encontramos en las sonatas , temas con variaciones, conciertos, las cuales nos ofrecen mayores complejidades pianísticas en general del estilo Clásico y las nuevas proyecciones estéticas del estilo Romántico.

Consideramos de forma similar, que en el nivel precedente, tomar en cuenta “el gusto e identificación”, de los estudiantes con determinados compositores y proponer un



Universidad de Cuenca

acercamiento a otros, con características compositivas, mediante las cuales manifiestan su personalidad compositiva, con el fin de que conozcan y se involucren con otras propuestas estéticas de estilos.

Es por todo esto, que consideramos que debemos dar continuidad a esta fase del desarrollo musical y pianístico, incorporando a compositores ya conocidos y nuevas obras que conforman un repertorio con fines pedagógicos; las cuales encontraremos mediante el intercambio con nuestros colegas y las bondades de la tecnología y la edición musical.

1.4.1 Características y principios estilísticos de la Forma Grande.

Al referirnos a las características más esenciales, estas están dadas por los contrastes en la elaboración de la forma que se pronuncian en dos zonas: siendo por una parte “enérgica de carácter”, en la tonalidad de la tónica y la segunda con características “líricas y cantables”, en la tonalidad de la dominante. Esta relatividad armónica puede presentar sus individualidades en su exposición, pudiendo ser diferente al proponer la primera idea temática o tema en el modo menor.

Una vez identificada la forma, mediante un análisis y utilizando el método de “lo general hacia lo particular”, tomaremos en cuenta el comportamiento de la estructura y de los medios expresivos en la obra, por lo que encontraremos sus especificidades tonales, de construcción de la melodía, textura (homofónico-armónica, en su mayoría y con presencia de momentos de breves texturas polifónicas con el propósito de producir efectos tímbricos).

Allegro de Sonata.

Ya identificadas sus tres partes esenciales, A (Exposición), B (Desarrollo), A' (Re exposición) y Coda (generalmente) necesitamos reconocer los materiales musicales utilizados en cada sección y sus funciones expresivas.

Tal y como proponemos en el nivel anterior y en el inicio de este acápite, consideremos la continuidad de las complejidades pianísticas y particularidades formales, dado el caso estilístico.



Universidad de Cuenca

Por la importancia y equilibrio que posee la forma, proponemos que sea estudiada completamente, lo que impera conocer la totalidad de la misma y su concepción compositiva y estilística, siendo así una obra proyectada a largo plazo y también a consideración de los objetivos del profesor.

1.4.2 Propuesta metodológica en las Formas Grandes.

Para darle la continuidad al estudio de esta forma en el nivel Tecnológico, proponemos continuar con las obras de los compositores del Clasicismo, cuyo repertorio es tan amplio y variado, que nos beneficiará para profundizar en este estilo y las peculiaridades de los diversos compositores por todos conocidos.

Iniciando nuestro trabajo con la “correcta lectura del texto musical” y el reconocimiento de las partes componentes de la forma, daremos especial énfasis en la emisión de los sonidos, dadas las articulaciones presentadas en la composición de las frases musicales, para obtener como resultado una “bella entonación”, desde los inicios, cuya huella quedará en nuestra mente; siendo conducida con el “gusto y especificidad” del fraseo correspondiente al estilo.

Además de estos aspectos, tomaremos en especial atención la interpretación, la cual esta sujeta a un “pulso rítmico”, muy preciso y estable, cuyo componente le proporciona la unidad interpretativa a la forma.

Para lograr la unidad del “pulso “ en la forma, es pertinente tomar los diseños rítmicos mas breves, los que nos deben resultar “cómodos” y con toda la claridad en el discurso musical; estos pueden ser los pasajes de escalas y otras complejidades de la factura pianística, logrando en las frases y pasajes cantables, la unidad del “pulso”.

En el caso de las Sonatas Clásicas de Mozart, -específicamente al abordar el estudio de la forma- encontraremos peculiaridades en la sección de la Re exposición desde el punto de vista “constructivo y formal “, elemento que favorecerá a la comprensión de la misma y facilitará la optimización de las etapas de estudio representando una mejor identificación y unidad interpretativa.

De igual modo, debemos tener presente las personalidades compositivas, pues en las obras también de Beethoven, encontramos que no siempre el primer movimiento es el



Universidad de Cuenca

Allegro de Sonata, estas particularidades deben ser definidas desde un principio y reconocer la propuesta de cada compositor.

Resultará beneficioso, estudiar toda la frase musical, la cual aparece fragmentada por la diversidad de articulaciones, se recomienda estudiarlas en *legatto*, recurso que nos permitirá escuchar la entonación completa de la frase musical.

Es importante continuar observando las funciones de las manos en esta textura de “melodía con acompañamiento” u “homofónica-armónica”, que generalmente prevalece en las obras para piano, la actuación de la mano derecha conduciendo la melodía y la mano izquierda con el acompañamiento mediante diversas facturas, mas encontramos en diversas partes que estos desempeños se alternan entre las manos, cuyo trabajo está orientado de igual manera a las descritas en el nivel anterior.

Los métodos y consideraciones expuestos en el nivel técnico, proponemos que sean utilizados para el trabajo en la obra grande, con todas las especificidades que ella requiere.

Es preciso que al igual que en las demás obras que conforman el programa de estudio concebido para el periodo de tiempo requerido para efectuar el proceso de evaluación, proyectar nuestro trabajo con criterios y conocimientos de las diversas materias y asignaturas que conforman el pensum de estudio, aplicando los mismos para la mejor comprensión, madurez y preceptos interpretativos.

Es decir en nuestra clase, se ponen en práctica y se sintetizan los conocimientos de la Armonía, las Formas Musicales, Contrapunto, Lectura Musical, Historia del Arte Pianístico, etc.

Tema con Variaciones:

En esta especificidad de las formas grandes, proponemos la continuidad de las compuestas en el estilo Clásico para profundizar en ellas, mientras ya podemos abordar partituras mas específicas del estilo Romántico, donde nos proponen variabilidad de los *tempos* entre las variaciones. Estas son muy particulares desde el



Universidad de Cuenca

punto de vista personal, y se concibe como principio de la estabilidad del pulso permanente y fijo en el estilo Clásico; siendo este aspecto un elemento contrastante entre ambos momentos de la creación musical.

En cuanto a la elaboración de las variaciones, estas continuarán siendo sometidas a un enriquecimiento de las texturas y facturas, incremento de la ornamentación y fundamentadas generalmente en las variaciones armónicas, como principio de composición.

En el caso de Beethoven, Mendelshon, Brahms y demás compositores del estilo Romántico que cultivaron esta forma, encontraremos sus particularidades, las que justificarán sus respectivas composiciones dado que en este estilo lo mas importante es “el contenido y no forma “, aportando mediante todo su obra pianística su universo personal .

Rondó.

Generalmente encontramos esta forma como parte de las sonatas clásicas, las que también pueden ser estudiadas de modo independiente, siempre a consideración del profesor.

Debe identificarse la estructura desde un inicio, lo que nos facilitará la comprensión, la unidad entre las partes y la optimización del tiempo y la concentración en el proceso de estudio , mediante la síntesis de los *Ritornelos* con sus igualdades, semejanzas musicales y técnicas, el mismo proceso realizaremos con los *Couple*, sus variaciones y diversidades tonales y complejidades técnico y musicales

Si el trabajo esta estructurado en base a un sistema ordenado, podremos entonces “crear” un programa interpretativo y estructurar la obra en su forma original.

Recordemos que su origen es “bailable” y su carácter siempre denota alegría y festejo, esto se manifiesta en las secciones A (y las veces que se presenta) mientras los *Ritornelos* se presentan cada vez con mayor tensión armónica y diversas complejidades en la textura y factura pianística.



Universidad de Cuenca

1.5. Obras libres.

Al seleccionar las obras libres para este nivel, el profesor debe proyectar sus propósitos de desarrollo pianístico y musical, teniendo en cuenta las necesidades propias, y la individualidad de cada estudiante, así como las obras ya estudiadas en el nivel precedente, y las que se abordarán en este nivel deberán dotarle de criterios estilísticos sólidos.

En este sentido es importante tener en cuenta las características temperamentales del estudiante, para desarrollar la esfera contraria e indagar en el amplio repertorio para nuestro instrumento, también se pueden trabajar obras de distinto carácter de acuerdo a la afinidad y gusto del alumno, favoreciendo a una mejor realización musical.

Recomendamos identificarnos con la variedad y amplitud del repertorio pianístico, donde encontremos las obras más adecuadas, según nuestras necesidades mediatas y a largo plazo, lo que permitirá finalizar este nivel con un conjunto de obras de varios estilos.

Acerca de esta sugerencia, hacemos especial énfasis en revitalizar las obras de los compositores latinoamericanos, en donde encontramos una gama muy amplia melódica y rítmica que describen las múltiples culturas y sus nacionalidades; las mismas que deben ser asumidas con toda la proyección e influjo de las demás obras del repertorio a estudiar en un determinado período de tiempo.

Recomendamos realizar un trabajo musical con obras de diversa sonoridad, con un toque consistente, profundo y sólido, cuyo resultado se muestre en el discurso musical, nos identifique plenamente y donde la música “hable” describiendo todos sus contornos.

Dirigiendo nuestro trabajo mediante el dominio de las sonoridades, estaremos en la búsqueda de las sutilezas, las precisiones de los toques, los colores, atención muy especial a las relaciones interválicas que conforman las líneas melódicas, la pedalización, etc.



Universidad de Cuenca

Es por todo esto que la integración de estos objetivos en el trabajo minucioso y detallado, facilitará de modo consciente en el proceso de memorización, alcanzando una imagen artística acabada y depurada.

Acerca de la memorización, debemos alcanzar la catalogada como memoria analítica o consciente, la que nos permitirá escuchar y entender la misión de las partes de la obra, la vida de cada sonido, el resultado artístico en su totalidad .

Es por ello que consideramos de suma importancia el papel guía del profesor en la formación artística y musical de nuestros estudiantes, el cual se manifiesta con la variedad de criterios artísticos, su capacidad de síntesis, su riqueza y caudal espiritual, exigencia en los logros estético y musicales, su experiencia, lo que nos conducirá al magno objetivo que es la música y esta unidad incidirá en el desarrollo intelectual y espiritual del educando.

2. Análisis y propuesta metodológica de un programa tipo para el Recital de Grado en el Nivel Tecnológico.

2.1 Programa

1. Himno al Ecuador.
2. Preludio y fuga en la menor número XX de J. S. Bach.
3. Sonatina en sol mayor op. 79 Beethoven.
4. Landscape de Phipip, Cashian.
5. Sobre una cuerda de viola. De Héctor Villalobos.

2.1.1 Himno al Ecuador.

Texto. Juan León Mera y Música de Antonio Neumane .

Esta obra esta dedicada a la patria ecuatoriana, expresa en su texto todo el orgullo y sentimiento de su naturaleza e idiosincrasia, con un carácter aguerrido “contemplando en su pecho la paz y la luz reluciente del sol” en las batallas libertadoras, contenido literal sujeto al discurso musical, alcanzando una verdadera explosión de lucidez nacional.



Universidad de Cuenca

La partitura utilizada en estos casos es una reducción para piano, donde debemos desde el inicio asumir la digitación más adecuada y cómoda, que permita la realización y fluidez del contenido melódico y musical, así como los motivos rítmicos que simbolizan y describen el carácter marcial de la obra.

Para ello es preciso ser cantada con la voz, lo que permitirá identificarnos con todos los elementos expresivos y también favorecerá en el proceso de memorización.

Esta obra esta compuesta en cuatro partes, considerando la repetición de la parte A.

Estas son:



Figure 54 Estructura formal del Himno al Ecuador.

Introducción: Inicia en el la tonalidad de mi mayor, (inicia con anacruza) del compás final) y termina en el compás 16 (elaboración de frases simétricas y comprende un periodo musical), con elementos melódicos y efectos bien notados de los instrumentos de la banda musical, como la percusión e instrumentos de vientos en la conducción de la línea melódica.



Versión Oficial
Coro y Piano
en Mi Mayor

HIMNO NACIONAL DEL ECUADOR

Texto: Juan León Mera
Música: Antonio Neumane

Introducción
♩ = 100 - 120

Piano

Ritmo de marcha

Pno.

A

16

S
A
Coro Mixto

Sal-veoh Pa tria, mil ve-ces¡ ¡Oh Pa - tria glo-riaa ti! glo-riaa ti! Ya tu

T
B

Sal-veoh Pa-tria, mil ve-ces¡ ¡Oh Pa - tria, glo-riaa ti! glo-riaa ti! Ya tu

Pno.

© JB Ediciones 2001

Figure 55 Introducción e inicio de parte A.

A: Abarca del compás 17 al 32, (también la presencia de frases simétricas, abarcando un periodo musical), en la tonalidad de la tónica, mi mayor, donde encontramos el inicio, del texto con alternancias de los instrumentos a modo de respuestas melódicas, produciendo la integridad de la misma.



2

Figure 56 Cambio de Tonalidad para ingresar a parte B.

B: Abarca desde el compás 33 al 53, realizando en el último compás una cadencia para dar continuidad a la tónica, Mi Mayor y dar paso a la repetición de A, siendo esta la cuarta parte, es decir A'.



B

33 (Solo) *p*
 Los pri - me - ros los hi - jos del sue - lo que, so - ber - bio, el Pi - chin - cha de - co - ra tea - cla -

33 *pp*

38 *p*
 ma - ron por siem - pre se - ño - ra y ver - tie - ron su san - gre por ti. Dios mi -

38 *p*

42 *p*
 S A el ho - lo caus - to fue ger - men fe - cun - do
 Coro
 T B ró ya - cep - tóel ho - lo - ca - us - to, ye - sa san - gre fue ger - men fe - cun - do deo - tros
 42 *p*
 el ho - lo caus - to fue ger - men fe - cun - do

Pno.

Figure 57 Parte B.



Figure 58 Inicio de parte A'.

2.1.2 Preludio y Fuga, No. XX en la menor de J. S. Bach (II tomo).

Esta obra compuesta en su última etapa de vida y composición en la ciudad de Leipzig, que abarca desde los años 1744 al final de su vida (1750), esta concebida con el principio de la obra para teclado de K.T.B.⁴⁷, demostrando la afinación temperada del instrumento y las concepciones tonales correspondientes a su época. De esta forma se demuestra las condiciones definitorias de las tonalidades, por lo que cada

⁴⁷ Clave bien temperado.



Universidad de Cuenca

forma dual, es decir: Preludio y Fuga están en correspondencia tonal y unidad de carácter, por lo que en este caso específicamente encontramos todas las características compositivas de Bach.

No pretendemos hacer de todos estos análisis, una clase de Formas Musicales, mas en este nivel de formación académica y musical, el estudiante debe estar dotado de todas las herramientas que le permitan un grado tal de acercamiento y comprensión de la obra, es por ello que debemos detenernos en todos los requerimientos técnicos e imitativos aplicados para desarrollar y alcanzar el principio fundamental de la polifonía, -la imitación en toda su magnitud-.

Preludio.

Posee una estructura de ternaria, siendo en este caso presentada la división mediante una doble barra entre la primera y segunda parte y definimos la tercera de ellas por el retorno a la tónica en el compás número 32.



Figure 59 Estructura Formal del Preludio.

Considero que es preciso conocer todos los elementos que conciben esta forma, pues a pesar de ser una forma “libre en su elaboración“, es decir no es obligatoria una estructura preestablecida como en otros géneros musicales, es menester enfrentar y dominar todos los componentes que le proporcionan su unidad musical. Por que encontramos en otros ejemplos que la división de las partes esta solamente concebida por las relatividades tonales, es decir presenta la cadencia a la dominante.

La parte A: Comprende desde el compás 1-17, presentando el “tema” con características muy representativas, en lo que se refiere a la construcción de la melodía de acuerdo a Bach, del cual podemos hacer un detallado estudio en su elaboración que consideramos posee tres elementos muy distintivos que empleara durante el transcurso de la obra sirviéndole de material temático en su desarrollo.

El primero por un recurso de melodía adornada , mediante la utilización de silencio de semifusa, completando el valor de corchea por otras tres similares figuraciones, y dos



Universidad de Cuenca

semicorcheas, el segundo una secuencia descendente en sentido cromático por último un motivo sincopado.

La utilización de estos tres diseños melódicos y rítmicos, concibe la unidad de lo que consideramos tema, el cual esta manifiesto de forma imitativa permanente entre las dos voces, empleando diversos recurso. Esto es notorio en los compases contemplados como puente, la utilización de amplios intervalos y el primer diseño o motivo melódico.

PRÆLUDIUM XX.

The image shows a musical score for 'PRÆLUDIUM XX.' with various annotations. The score is in G major and 3/4 time. Annotations include: 'A Tema con melodía adornada' (circled in yellow), 'Sincopado' (circled in green), 'Contratema cromático' (circled in red), 'Secuencias cromáticas descendentes' (dashed red arrow), 'Tema en 2da voz' (circled in red), 'Tema en 1era voz' (circled in purple), 'Contratema cromático' (circled in red), 'Material temático con amplitud interválica y sincopado.' (circled in purple), 'Tema en 2da voz' (circled in yellow), 'Tema en 1era voz' (circled in yellow), and 'Tema' (circled in yellow). Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated.

Figure 60 Parte A del preludio de J. S. Bach. Edición URTEXT.

La parte B: Abarca desde el compás 19-34, donde emplea recursos imitativos diversos, utilizando como material principal entre las voces lo que consideramos



Universidad de Cuenca

“tema”, por lo que esta sección denominaremos como Desarrollo, hasta llegar al compás, 32 a la tónica.

Al realizar un análisis estructural podemos encontrar otras miradas y propuestas, mas el hecho de retornar a la tónica, nos hace sentir la presencia de A, mas no en toda su magnitud, por lo que cada mirada será valorada como valedera, siempre que contenga los criterios que nos conlleven a la comprensión.

The image shows a musical score for a piano prelude. It consists of five systems of music. The first system starts at measure 20 and includes annotations: 'B Contracanto cromático' (purple), 'Tema en espejo en la 1er voz' (blue), and 'Tema en espejo en la 2da voz' (blue). The second system starts at measure 25 and includes the annotation 'Oder:' (black). The third system starts at measure 30 and includes the annotation 'a' (red). The fourth system includes the annotation 'Dos voces al unísono' (purple) and a blue circle around a specific passage. The fifth system ends with a red dashed arrow pointing to 'B.W.XIV.' (black). The page number '177' is in the top right corner.

Figure 61 Parte, fragmento del preludio, Edición URTEXT.

Por todo lo anteriormente expuesto, considero que este Preludio posee características muy significativas donde se ponen de manifiesto todas las peculiaridades de la elaboración de la melodía del compositor, las que deben ser “escuchadas, sentidas y



Universidad de Cuenca

conducidas” en forma lineal, de acuerdo a la vida independiente de las voces y la interacción entre las mismas, lo que producirá los principios de la imitación y el contrapunto.

Propuesta Metodológica:

- a) Proponemos, después de identificar las partes que lo componen, emplear el sistema de la utilización de los colores para identificar la presencia del tema, cada vez que haga su aparición, así como los recursos imitativos empleados.
- b) De la propuesta, anterior surge la necesidad de “escuchar”, conscientemente los diseños empleados en los pasajes de puente, dadas las características imitativas que esta obra posee, por ende el empleo de un “toque” *legatto*, ya que está concebido para ser ejecutado en el clavicordio, y dadas las posibilidades sonoras del piano, podemos alcanzar este resultado sonoro.
- c) 3Como método de estudio debemos desmembrar por ejemplo el compás número tres (con el segundo motivo) de forma que hagamos la repetición de la segunda voz o contra canto en semicorcheas para “sentir” los intervalos que se producen en su interrelación (de forma vertical), también este método en el tercer motivo melódico.
- d) Podemos emplear el sistema de trabajo en la clase que el profesor ejecute una voz y el estudiante la otra y viceversa, así lograremos la conducción lineal o vida de cada voz y asumiremos la condición polifónica.
- e) Resulta muy útil como método de trabajo y estudio, tocar una voz y cantar con nuestra propia voz la otra, esto coadyuvará a sentir los movimientos de cada voz, el resultado de la síncopa y las distancias interválicas.

Fuga.

Esta obra concebida, como la continuidad del respectivo preludio, se describe con un carácter “determinante, enérgico y vigoroso”, cuya presencia resulta bien contrastante con el sentir del preludio, lo que debe concebirse la “unidad “, precisamente por este contraste y en la ejecución debemos encontrar la igualdad del pulso, de esta manera recomendamos utilizar como igualdad el movimiento de la “corchea”.

Esta Fuga, presenta tres partes:



Figure 62 Estructura Formal de la Fuga.



Universidad de Cuenca

A Exposición: desde el compás 1-8, al presentar el "tema" en las tres voces, con el orden de: tercera, segunda y primera voz .

La sección B Desarrollo: abarca desde el compás 10 al 26, y

FUGA XX.

The image shows a musical score for Fuga XX, BWV XIV, by J.S. Bach. The score is divided into two main sections, A and B. Section A (measures 1-8) is marked 'a 3.' and contains '1er motivo' and '2do motivo'. Section B (measures 10-15) is marked 'B' and contains 'tema en la 3ra voz en C Mayor'. Annotations include 'tema en la 2da voz', 'tema en la 1ra voz', 'figuraciones cortas', 'puente', 'incorporación de trinos', and 'uso del 2do diseño melódico-rítmico'. The piece is identified as BWV XIV.

Figure 63 Parte A y B de la Fuga XX. J.S. Bach. Edición URTEXT.

A' o Re exposición: desde 27 al 30.

Esta división de las secciones esta dada por la presencia de los temas en las respectivas tonalidades de tónica, dominante y tónica en la Exposición, que comprende los compases 1-8, y a continuación desde los compases 8 y 9 para llegar al compás 10 con la presencia del tema en la tercera voz en la tonalidad de Do mayor



Universidad de Cuenca

siendo su relativa, con la relación interválica entre los sonidos de forma ascendente, y no precisamente los establecidos en el tema original, pasando al compás número 13 a la tercera voz con el tema en la tonalidad mi menor, hasta el compás 15 y a partir de este realiza un puente en el desarrollo con todas las intenciones y funciones de inestabilidades armónicas, volviendo a presentar el tema en el compás 18 -20 en la segunda voz .

Figure 64 Parte A'.

Continúa con interludios entre los compases 20-22, llegando al compás 22 en la primera voz el tema en re menor, del 24 al 26 un puente para presentar una cadencia a la tónica, la menor y presentar a modo conclusivo lo que se considera como A' el tema en la tercera voz hasta el compás 30.



La estructura del tema esta creado mediante el inicio “acéfalo” con cuatro negras, y el segundo con cinco corcheas; distinguiendo de esta manera su configuración, lo que producirá fuerza e individualidad a cada uno y de esta manera logra su unidad.

Resulta muy sensato la utilización de valores cortos, de fusas en el contra-canto que consideramos se realiza con el propósito de dar fluidez al mismo, recurso empleado en casi toda la obra, tanto en la presencia del tema en la otra voz, en los puentes, así como la utilización de trinos que embellecen el mismo.

Estos trinos como adornos externos escritos deben estar insertados en el discurso melódico, tomando en cuenta sus principios interpretativos.

Propuesta Metodológica:

- a) Identificar las partes, y una vez ya establecidas estudiar por las similitudes de las mismas, en este caso específicamente A y A'. Mientras A' tiene una breve estancia encontramos la misma relación interválica entre los sonidos.
- b) Dibujar las voces con colores, (efecto de la sinestesia) para escuchar: “las voces y los colores”.
- c) Revisar desde el inicio la digitación mas cómoda, lógica y útil para favorecer el desenvolvimiento de la textura polifónica.
- d) Estudiar solamente la presencia de los temas en las voces que van haciendo su aparición, proporcionado idéntico carácter mediante los toques concebidos.
- e) Estudiar específicamente los contra-cantos o contra-temas en las voces que van apareciendo, de igual manera dadas sus peculiaridades de toques, producto de las figuraciones cortas, así como la inserción de los trinos al mismo.
- f) Estudiar primero las voces individualmente, pudiendo iniciar por la primera, segunda o tercera.
- g) Realizar el estudio mediante las combinaciones de las mismas, siendo posible emplear la mano izquierda en el caso de la segunda voz como método inicial, después incorporando la misma segunda voz a la mano que le corresponda.
- h) En el transcurso del estudio, siempre escuchar la correspondencia sonora, dada la preponderancia del material temático, esto presente durante todas las presentaciones de sujeto o tema y el nivel de las otras voces.



Universidad de Cuenca

- i) Recomendamos estudiar con diferentes toques en los pasajes que coinciden dos voces, de manera que a las figuraciones cortas les “restemos peso”(este puede ser en toque *stacatto*).
- j) Recomendamos la utilización del pedal en los lugares que presente cadencias, en las figuraciones de negras del tema, siempre y cuando conservemos la “claridad” de la textura.
- k) Consultar varias ediciones que nos permita un acercamiento a la escritura y concepción original del compositor, pues es por todos conocido, que Bach no hizo ninguna sugerencia de digitación, dinámica, articulaciones, etc.

2.1.3. *Sonatina en Sol Mayor, op.79 No. 1 L. Van Beethoven.*

Esta obra es muy productiva y práctica para el estudio de las obras del estilo Clásico, y específicamente del compositor; reúne todas las necesidades y ordenamiento pedagógico, la cual está enmarcada en sus momentos más sutiles en concepciones estilísticas y a la vez, encontramos la presencia e individualidad compositiva y estética de Beethoven.

Está compuesta por tres movimientos, *Rápido, Lento Rápido*, perfil general de las formas grandes del estilo, encontramos otras posibilidades en cambios de tempos como: en las Sonatinas Vienesas de Mozart, en cantidad y variedad de movimientos.

El primer movimiento: está escrito en la tonalidad de sol mayor y su estructura es un “*Allegro de Sonata*”, “*Presto a la Tedesca*”, cuyas partes se encuentran de la siguiente forma:



Figure 65 Estructura formal del 1er Mov. de la Sonata.

A Exposición: del compás 1-50, siendo sus dos ideas temáticas o temas, la primera en tónica del compás del compás 1-8, con un carácter masculino, muy bien delineado en su elaboración melódica y equilibrio simétrico, mientras que la segunda idea temática es presentada mediante un desplazamiento de arpeggios cuyas características reflejan un sentimiento más íntimo y femenino, está en la tonalidad de la dominante, Re Mayor, su contorno melódico es muy específico, mas lo identificamos por la relatividad armónica (obligada en este estilo en la elaboración de esta forma



Universidad de Cuenca

instrumental), y por las particularidades contrastantes entre las mismas, esta se presenta entre los compases numero 12-24; por esta razón fundamentamos el análisis y comprensión formal (tomando en consideración lo preestablecido y respetando la individualidad estética del compositor), dado que a continuación presenta un interludio con peculiaridades muy *cantábiles* en la tonalidad de la mayor desde el compás 24 -50.

454

SONATE.

Op. 79.

A 1era idea temática en I.
Presto alla tedesca.

25.

5

10

15

20

25

30

35

40

Puente

2da idea temática en V
leggiermente

Puente con carácter melódico

cresc.

f

p

cresc.

f

dim.

cresc.

f



Figure 66 Parte A del 1er. Mov. Sonta de Beethoven, Edición Dover.

B Desarrollo: comprende desde la doble barra del compás 51-122, empleando los materiales melódicos del primer tema en la tonalidad de Mi mayor, (en este caso no se cumple el principio de la dominante) empleando la tonalidad del sexto grado. Es notable la presencia de su interés por el *sf*, efecto muy particular en Beethoven y el cruce de la mano izquierda, transitando por varias tonalidades, logrando el principio inestable de la armonía en esta sección , realizando una cadencia entre los compases 117-122 para arribar a la A' en el compás 123.

Figure 67 Parte B, Edición Dover.



456 **Permanentes modulaciones en todo es desarrollo**

Figure 68 Inicio de A', Edición Dover.

A' **Re exposición**: desde compás 123-173 con barras de repetición. Al realizarla retoma desde el inicio del desarrollo, presentando ambas ideas temáticas en la tónica, como principio estabilizador de la armonía, y a partir del compás 174, dando la continuidad a una Coda, donde es de vital interés la reiteración entre las manos de la primera idea temática, siendo muy gentil la presentación del segundo material melódico descrito por un movimiento de acordes disueltos, como desprendimiento rítmico de este a modo de despedida.



2da idea temática en tónica

Puente

Puente moduladorio con características melódico-armónicas

Continuidad del puente para hacer cadencia en tónica

Coda

1) See footnote to m. 5. 2) The 3 notes of the turn fall in the 2nd quarter-beat.

Figure 69 Inicio Coda, Edición Dover.



Universidad de Cuenca

- e) Es recomendable estudiar tocando la mano izquierda, por ejemplo en la primera idea temática y cantar con la voz la melodía, este método nos garantizara sentir y escuchar el contorno de la frase musical con la variedad de articulaciones y su total entonación.
- f) Para la estabilidad del pulso, es recomendable ejecutar los primeros ocho compases: - primera idea temática- y “saltar” por ejemplo a la segunda, pues por sus diferencias en las figuraciones y carácter no implica cambios de tempo, así sucede también en ir directamente al desarrollo, a la coda, etc.
- g) En la sección de desarrollo, es útil emplear en la factura de los acordes quebrados el sistema de “bloques” para estabilizar la posición, mientras ajustamos las distancias en el cruce de la mano izquierda.
- h) Recomendamos detenernos en los pequeños momentos de una breve textura polifónica presentadas en los compases números 32-35, en la exposición y de manera idéntica en la re exposición en los compases 154-157, recurso que le proporciona un efecto tímbrico, muy específico y distintivo.
- i) El profesor en la clase puede interpretar la mano izquierda y el estudiante la derecha y viceversa, esto favorece a la integralidad sonora de la obra .
- j) La utilización del pedal estará en correspondencia al apoyo de los valores largos, las cadencias, siempre que se conserve la integralidad y claridad del discurso musical y la preponderancia de la textura.
- k) Es recomendable la consulta de varias ediciones, así como realizar audiciones de varios intérpretes connotados del estilo, específicamente Beethoven para lograr un acercamiento y mayor comprensión del estilo y la obra.

-Segundo Movimiento: Andante, en el compás de 9/8 con cantares de Siciliana, género de origen italiano, con una propia descripción melódica con dulzura y huellas dramáticas.

Este movimiento esta concebido en tres partes:



Figure 71 Estructura formal del II Mov.

A: la primera sección, en sol menor del compás 1-9, donde este último presenta una cadencia para el inicio de la segunda sección B en la tonalidad de Mib mayor, desde los compases 10-20, están divididas por una doble barra y de igual manera el retorno a sección A' en la tónica a partir del compás 21-34.



Universidad de Cuenca

Este movimiento describe desde los inicios una línea melódica emotiva mediante la factura de teclas dobles, combinando las terceras y sextas en su elaboración, donde es preciso el ajuste de la digitación para favorecer el fraseo integral de la misma, mientras la mano izquierda permanece en su estado de acompañamiento “estable”, cuyo apoyo del bajo es el fundamento armónico-melódico, esto sucede idénticamente en las secciones A y A’ .

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into three main sections: A, B, and a bridge. Section A is marked 'Andante' and 'p espressivo'. It features a melodic line in the right hand with triplets and slurs, and a steady accompaniment in the left hand. Section B is marked 'Nueva Frase Musical en Eb' and starts with a circled number '10'. It shows a more melodic and expressive line in the right hand. The bridge section, labeled 'Puente', is circled in purple and shows a change in the accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings.

Figure 72 Pare a e inicio de B, Edición Dover.

Sección B: encontramos un devenir melódico “amplio”, utilizando un despliegue en su trazo melódico mas ambicioso, de igual manera muy *cantabile*, incorporando trinos los que le brindan un enriquecimiento, y en la mano izquierda una factura de la posición armónica, mediante acordes disueltos, que le favorecen en la fluidez y naturalidad.



Enriquecida con valores más cortos

Figure 73 Desarrollo de Sección B, Edición Dover.

A': Se encuentra desde el compás 21-34, es importante señalar que a partir del compás 30 -34, podemos considerarlos como una coda, ya que emplea reiteradamente la función de la tonalidad de sol menor .

A' Frase musical en tónica

Figure 74 A' con adición de CODA FINAL, Edición Dover.



Propuesta Metodológica:

- a) Una vez identificada la forma es recomendable estudiar y trabajar las partes similares para optimizar el tiempo de estudio y comprensión de la forma, así como las intenciones del fraseo y equilibrio formal.
- b) Es necesario emplear la digitación más adecuada que garantice la continuidad del proceso melódico dado que es una factura de acordes (terceras y sextas en *legatto*).
- c) El profesor puede ejecutar en la clase la mano izquierda y el estudiante la derecha, para así controlar los planos sonoros.
- d) Es frecuente el estudio de los acordes disueltos en la segunda sección mediante “bloques”, lo que nos garantizara en la posición, digitación y contenido armónico.
- e) Es recomendable el estudio, tocando la mano izquierda y cantando con la voz la melodía, recurso que nos favorecerá en la comprensión y continuidad del fraseo; poniendo especial énfasis en las particularidades de las articulaciones .
- f) Es muy útil, el paso y salto de una sección a la otra, tomando como referencia el tempo de los primeros cuatro compases de la primera sección y pasar a la segunda, a la tercera para la unidad del pulso.
- g) En toda la obra para piano de Beethoven, es muy recomendable la alusión a las características tímbricas de los instrumentos de la orquesta para enriquecer la interpretación.
- h) Recomendamos hacer uso del pedal, siempre que se conserve la función de la textura.

III Movimiento: Partiendo de un estudio y análisis de la forma, podemos citar que es un Rondó, por presentar sus partes muy bien definidas, no estando así señalado por el compositor y es por esta razón que tenemos la necesidad de realizar una aplicación de los conocimientos de las estructuras del estilo para llegar a identificarlas, -medio que nos permitirá una comprensión de la forma-.

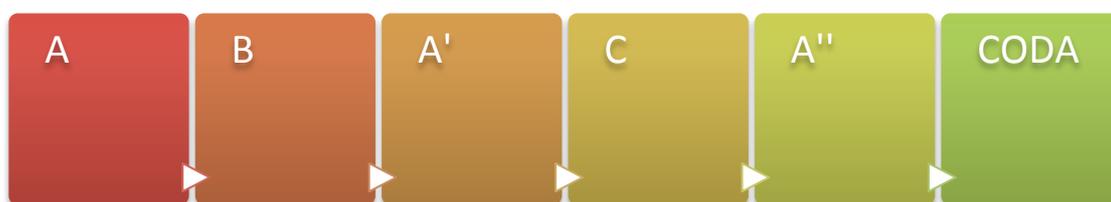


Figure 75 Estructura Formal del III Mov. Rondó.

A: desde compás 1-8 con repetición, presenta doble barra, Pasando al compás 9 -16, con repetición también para completar el periodo musical.



Figure 76 Sección A, III mov. Rondó, Edición Dover.

B: Se encuentra entre los compases 17-34, presentado en la tonalidad de mi menor, cuya frase está delimitada en ocho compases (17-24), empleando el diseño y motivo rítmico rector de este movimiento (corchea y dos semicorcheas), continuando en la anacruza de este compás hasta el número 34 con propósitos modulantes hasta el compás 34 y retomar el ritornelo.

Figure 77 Sección B e Inicio de A'. Edición Dover.



Universidad de Cuenca

A': Del compás 35 -50, en esta sección encontramos que se produce un cambio en la factura empleada en la mano izquierda, mediante un tresillo de corcheas y que interrelacionadas producen una polirritmia.

C: A partir de este compás en la anacrusa, se produce un cambio de tonalidad a Do mayor, presentando la sección C, nuevo *couple*, hasta el compás número 70, con sus propias características y nuevas complejidades técnicas mediante escalas paralelas y simultáneas, momentos de desplazamientos de acordes disueltos; recursos que empleará para la elaboración melódica de esta sección, así como el uso de acordes en la mano izquierda, como nueva factura de acompañamiento.

The image displays a musical score for piano, divided into several systems. The first system (measures 45-50) is labeled 'C' and 'Couple en C'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 45 is circled. The second system (measures 51-55) is labeled 'Escalas paralelas' and has two yellow boxes highlighting parallel scale passages in both hands. The third system (measures 56-60) is labeled 'Acompañamiento acordal, variando la factura' and shows a change in the left-hand accompaniment pattern. The fourth system (measures 61-65) is labeled 'A'' and 'Se genera una polirritmia entre las dos manos', with a red dashed arrow pointing to the start of the section. The fifth system (measures 66-70) continues the A'' section. The sixth system (measures 71-75) is labeled 'Regresa a valores regulares mediante acordes disueltos' and shows a return to regular rhythmic values using broken chords. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

Figure 78 Sección C y A''. Edición Dover.



Es preciso destacar la presencia desde el compás 67-70 con el empleo de un puente, con propósitos modulantes para dar inicio a la A''.

A'': nuevo *ritornelo*, desde el compás 71-109, sección que cuenta con las combinaciones rítmicas con la presencia del gesto melódico en la mano derecha y la inserción del bajo de Alberti, en la mano izquierda, a partir del compás 80 utiliza el material melódico por disminución o brevedad figurativa, siendo esta una variación de tipo melódica (fijándose esta en el primer sonido de cada tiempo).

Figure 79 Desarrollo de A' y CODA. Edición Dover.



Universidad de Cuenca

Es muy típico en el compositor el cambio de registros para acrecentar el gusto de las propiedades sonoras del piano y debido a su condición orquestal para concluir con una coda desde la anacruza del compás 109-117.

Propuesta Metodológica:

- a) Iniciar con la identificación de la forma, la cual esta sujeta al criterio del profesor, aunque no sea coincidente, necesita de fundamentos estructurales y estilísticas para su sustentación. Recomendamos el estudio de las partes análogas, es decir todas la A (*ritornelos*), para optimizar el tiempo de estudio y sintetizar la forma. Luego transitar a los *couple*, B y C, en este caso reconociendo sus particularidades tonales y específicas de materiales compositivos .
- b) Una vez que hayamos identificado la obra y sus partes debemos trabajar esmeradamente en el empleo de la digitación requerida y la estricta lectura del texto, apropiándonos de sus especificidades de articulaciones y exquisitez del fraseo.
- c) Recomendamos que en las secciones de las escalísticas, identifiquemos las tonalidades de las mismas y las extraemos para estudiarlas por separado, así dominamos la tonalidad y sus facultades técnicas..
- d) En el caso del acompañamiento del bajo de Alberti, se propone estudiar por bloques, así aseguramos posición, digitación y condición armónica.
- e) Esta factura puede ser estudiada, "teniéndole al bajo", y las otras tres semicorcheas en *stacatto*, para restarle peso y mantener el equilibrio de los planos sonoros .
- f) En las secciones de A', donde se produce la poli-rritmia, es recomendable extraerla del teclado y trabajar con las manos sobre una superficie y cantando con la voz la melodía.
- g) De igual manera para mantener el pulso en toda la obra debemos "saltar" entre las partes, indistintamente.
- h) Recomendamos el uso de la pedalización, siempre que se conserve la limpieza y belleza de la melodía y la textura.

2.1.4 Landscape, Phillip Cashian .

En la actualidad es profesor y jefe de área de composición en la Royal Scholl en Londres. Posee un repertorio con propósitos pedagógicos, las cuales tiene un estilo "contemporáneo-ambiental", el cual permite adentrarnos en una propuesta novedosa en el tratamiento sonoro y tímbrico del piano, respondiendo a las necesidades de la época.



Universidad de Cuenca

En esta obra encontramos la utilización de las funciones de la altura de los sonidos, su duración, el ritmo, carácter, la dinámica, la tensión y la densidad como elementos expresivos fundamentales y funcionales.

Para someter esta obra, a un análisis estructural es preciso basarnos en varios aspectos esenciales, como los criterios empleados en la música tonal en este caso.

Encontraremos la utilización de recursos compositivos, como las respiraciones que nos pueden ser útil para realizar las divisiones entre las partes.

En primera instancia la obra no presenta líneas divisorias, por lo que el criterio rítmico e interpretativo estará basado en la pulsación tomada por el intérprete, por lo que esta sujeta a la indicación del compositor de negra=c.56 SPACIOUS Y ATMOSPHERIC, sugerencia muy específica para lograr una sonoridad necesaria y requerida por el compositor.

Estructura sugerida:

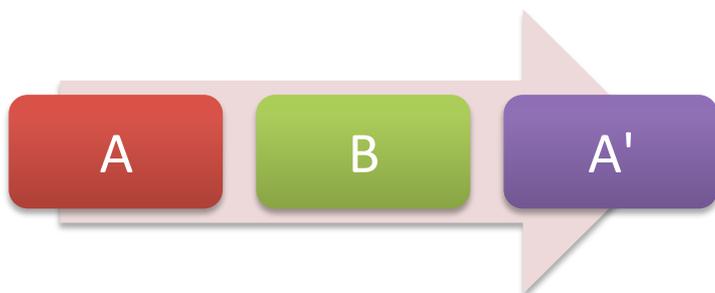


Figure 80 Estructura Formal de Landscape. Edición Royal School.

Consideramos la primera parte como sección A, que abarca los cinco primeros pentagramas, presentando inicialmente nueve sonidos hasta llegar a los doce en el segundo pentagrama, esto no significa que sea una obra dodecafónica, solamente está utilizado como elemento enriquecedor de las posibilidades tímbricas y sonoras.

En su inicio presenta el “gesto” cuya función conductora y unificadora de la misma encierra un propósito y plan de ilación en la obra.



C:4 A *gesto conductor* **Landscape**

apoy. *Spacious and atmospheric* *acord* apoy. PHILIP CASHIAN

apoy. *diseño b* *sffz* *p sub.* *sffz* *p sub.* *fz*

apoy. *p sub.* *mf* *p* *mp* *p* *lunga* *pp* *ppp*

apoy. *poco accel.* *pp* *mp* *mf* *p* *lunga* *pp* *ppp*

rall. *a tempo* apoy. *(pp)*

Figure 81 Sección A. Edición Royal School.

Esta escrita como por una apoyatura breve, para sustentarse en un acorde “espaciado”. Esta sección la consideramos en los primeros cinco pentagramas donde presenta el uso de valores en figuraciones cortas en sentido ascendente y grandes saltos, que al simplificarlos podemos tomarlos como hilos que se desprenden de esa capa .



Universidad de Cuenca

En cuanto al ámbito del uso de la alturas, señalamos que se utiliza como un recurso la escala dodecafónica, pero no existe una serialización de la misma; es decir, usa dichos sonidos en función de sus conveniencias sonoras. Quizás, este aspecto contribuye a que otros elementos musicales como la textura, tengan mayor relevancia.

Antes de detallar los sonidos utilizados, ilustramos el siguiente gráfico:

The diagram illustrates three sections of a musical score, each consisting of three staves. Section A is enclosed in a green dashed box and labeled 'gesto'. Section B follows, and Section A' is the final section. The notation includes various notes and accidentals across the staves.

Figure 82 Sonidos empelados en cada sección.

En la sección B, que abarca los pentagramas seis y siete, podemos considerarlos como un desarrollo, pues posee un contraste total con la sección anterior, en cuanto al ritmo, textura, dados los extremos en registros, hasta llegar a la sección climática en un *ff súbito*, empleando apoyaturas breves, lo más rápido posible y combinando el efecto colorístico con el *pp súbito*, volviendo a presentar el *ff súbito* y culminar con una cadencia que inicia con los diseños de la apoyatura breve.

Esta sección tiene un alto contenido dramático dados por los contrastes dinámicos y la actividad rítmica. Encontraremos además un retardo escrito por el uso del calderón, lo que produce la sensación de descanso.



Figure 83 Sección B. Edición Royal School.

Por último encontramos esta tercera sección, considerada una A', que guarda estrecha relación con la primera, utilizando un lenguaje armónico y los hilos que se desprenden pasan a los registros extremos. Es notorio que los acordes empleados son los mismos pero omitiendo el gesto en sentido arpegiado. En esta parte encontramos un desarrollo expresivo de las atmósferas, una dada por los estratos acordales y los sonidos en apoyaturas rápidas.

Resulta muy interesante la sugerencia del compositor para la ejecución de los acordes “like flotin bell”, que nos recuerdan el lenguaje armónico de Debussy, Messian, etc. El compositor pide un tempo “flexible” por lo que está jerarquizando el desarrollo textural y vertical antes que el ritmo.

Figure 84 Sección A'.



Propuesta Metodológica:

- a) Considerar todos los aspectos analizados y expuestos anteriormente acerca de la estructura, la cual puede ser sujeta a un análisis más pormenorizado, tomando en cuenta cada uno de los elementos expresivos, mas la suma de todo nos permitirá una proximidad al lenguaje empleado por el compositor y una nueva mirada estética-compositiva.
- b) El predominio de un tratamiento en el ámbito vertical, nos sugiere una exposición abierta y amplia de este medio.
- c) Es por esto que refleja en el lenguaje acordada la resonancia de los sonidos y los hilos que se desprenden de la función de estos acordes.
- d) Consideramos muy importante como asigna el material, pensando en los registros, de modo original y efectos de timbres.
- e) La utilización del pedal permite la integración de diseños melódicos que no son necesariamente catalogados como “melodía“, sino más bien como un desprendimiento de los acordes.

2.1.5. Sobre una Corda da Viola de Héctor Villalobos.

Esta obra pertenece a uno de los compositores mas relevantes de nuestro continente, consideramos tomarla como modelo por la necesidad de revitalizar y estudiar nuestra naturaleza e idiosincrasia latina.

La misma que esta concebida en tres partes, y pone de manifiesto las expresiones nacionalistas y hace gala de una riqueza rítmica que le otorga un sentido muy festivo.

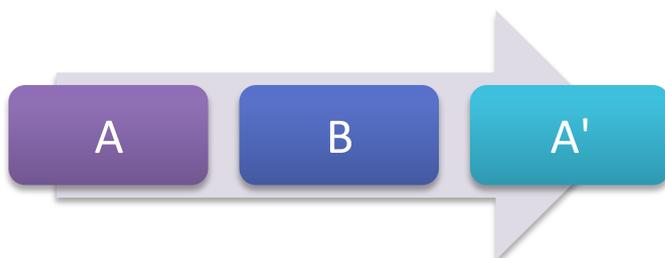


Figure 85 Estructura Formal de Sobre Una Corda da Viola.

La primera sección A: abarca desde los compases 1-33, la cual se subdivide en tres pequeñas secciones estas son:

- a: donde sobre el sonido fa, esencialmente elabora una idea temática breve en los dos primeros compases que empleará de manera reiterativa (en la mano derecha en los



Universidad de Cuenca

primeros ocho compases), mientras que la mano izquierda realiza un reforzamiento armónico con peculiaridades melódicas, a partir del compás número nueve.

- **b:** presenta una reiteración sobre el sonido mi b en la mano derecha por medio de octavas paralelas, y la mano izquierda realiza mediante octavas un “canto”; este con carácter “marcial”, hasta el compás número 15 donde la mano derecha realiza el canto sobre el mismo sonido mi b, retornando al compás número 21.
- **a’:** donde podemos encontrar la tonalidad, y el sentido armónico y melódico del inicio. En esta sección podemos encontrar sonidos pedales en la mano izquierda como: si b y fa.

Rio, 1932

A Poco animato (108 = ♩)

1era Frase

a

Sonido Pedal

ff

Línea melódica

b

en mano izquierda

Copyright © 1945 H. Villa-Lobos
Copyright © 1949 Consolidated Music Publishers, Inc.—All Rights Reserved
Revised edition by the composer

Figure 86 Sección A. Sobre una Corda Da Viola. Edición Music Publishers, Inc.



Puente melódico-armónico modulante

Sonido pedal

a'

sfz

The image displays a four-measure musical score in G major, 2/4 time. The score is annotated with several elements: a blue box highlights the first measure; a blue label 'Puente melódico-armónico modulante' points to the first measure; a blue label 'Sonido pedal' points to the bass line in the third measure; a blue label 'a'' points to the treble line in the third measure; a blue label 'sfz' is placed above the treble line in the second measure; a yellow circle highlights the bass line in the first measure; two purple circles highlight the bass line in the third measure; green dashed arrows indicate melodic movement; yellow dashed arrows indicate the pedal point; and a blue dashed arrow indicates a modulation.



28

Figure 87 Continuación de A y presentación de puente armónico.

La parte B: inicia en el compás 34-58, donde presenta una línea melódica en la mano derecha mediante la factura de acordes en la tonalidad de mi b mayor, está a modo de *ostinato*, mientras la mano izquierda retoma el canto de la sección A en valores por aumentación, con diseños rítmicos irregulares; y se produce una ejecución vertical donde encontramos una polirritmia, muy festiva y ocurrente.



Ostinato rítmico-melódico en mano derecha

B **Meno** (♩ = ♩)

extremamente ritmado

Voz media, con mano izquierda describe la melodía mediante valores por aumentación y se produce una polirritmia

cantando

Continúa sonido pedal

Figure 88 Sección B.

Es particular en el uso de esta sección, el sonido mi b a modo de pedal, lo que producirá un “fondo sonoro”, con riqueza especial.

Continuation of the musical score from Figure 88, showing four systems of piano notation. Each system includes a dashed arrow pointing to the right, indicating the continuation of the piece.

Figure 89 Continuación de Sección B.



30

animando e cresc. poco a poco

A'

a tempo 1º (108 = ♩)

Sonido Pedal

Figure 90 Presentación de A'.

La sección A': abarca desde el compás 59-76, retomando todo el material presentado en la sección inicial, con idénticas características hasta el compás 72, haciendo un despliegue con el sonido mi b como pedal, también hacia el registro



Universidad de Cuenca

agudo del piano y con la presencia de un trémolo en acordes entre ambas manos, produciendo un final lleno de brillantez.

Línea melódica en mano izquierda

Movimiento veloz, en desplazamiento de registro
utiliza un trémolo

Figure 91 Sección final, con desplazamiento de registro.



Universidad de Cuenca

Propuesta Metodológica:

- a) Iniciar el trabajo con una especial atención en la lectura del texto, empleando la digitación mas cómoda y lógica para el estudiante, que permita la claridad y fluidez.
- b) Identificar las partes que la componen, de manera que garantice el acercamiento e identificación con la obra musical.
- c) Dirigir el trabajo, hacia las indicaciones de articulaciones y signos de acentuación, ya que le suministra riqueza rítmica, así como las duraciones de las figuraciones sincopadas.
- d) Estudiar las partes análogas para sintetizar los conocimientos y optimizar el proceso de estudio.
- e) Recomiendo realizar audiciones de la obra del compositor para tener una visión, integral de su propuesta estética contemporánea de nuestro continente.
- f) La utilización del pedal está en correspondencia con los efectos tímbricos, rítmicos y melódicos que ella encierra.

Terminamos esta propuesta, acercándonos a algunas indicaciones generales, que posibilitarán la realización de un trabajo metodológico.

Conclusiones Metodológicas:

Recomendaciones generales sobre el trabajo en la obra musical.

- Es significativo y trascendental que en cada clase el profesor señale y resuelva lo fundamental y que las acotaciones no sean numerosas; mas bien dosificadas las tareas específicas a superar y reafirmar en el estudio individual, las cuales ya han sido resueltas en la clase.
- Nuestra clase es un acto “creador” donde el profesor transmite al estudiante los conocimientos y hábitos, dirigiendo así su educación y desarrollo, solucionando en cada clase las problemáticas que en ella surjan, detectándolas y facilitando los métodos mas adecuados con maestría pedagógica, dadas las individualidades de los educandos.
- La preparación del profesor consiste en conocer el repertorio de todos sus estudiantes, consultando además diversas ediciones relacionadas con las mismas, así como bibliografías concernientes con diversos estilos y épocas, dominar las diversas posibilidades de digitaciones, en caso necesario, escuchar variadas interpretaciones con criterio y sentido analítico, lo cual permitirá una sugerencia primordial en la interpretación de las obras de sus repertorios.



Universidad de Cuenca

- El objetivo fundamental de la clase se resume en el trabajo en la obra musical por lo que es indispensable tocar la obra en su totalidad, lo que permite al estudiante demostrar su trabajo por partes e interpretado completamente y al profesor evaluar el trabajo realizado por el estudiante, midiendo el trabajo artístico, la unidad de la forma, el desenvolvimiento en los principios técnicos y poder detectar las problemáticas de la lectura, la utilización del pedal, digitaciones no adecuadas, etc.
- En el caso de una segunda clase que encontremos los mismos señalamientos que en la anterior ocasión, entonces si es preciso detener la ejecución para demostrar las causas que provocan los errores y evitar la pérdida de tiempo.
- En los señalamientos no debe enfatizarse los aspectos negativos, solo demostrar el profesor donde está el error y como resolver haciéndolo de modo práctico bajo la supervisión del profesor y más bien resulta provechoso resaltar los aciertos, lo cual le brinda seguridad, confianza y le favorece en los estímulos al estudiante.
- Las etapas del trabajo no se producen de forma mecánica, más es imperativo la necesidad de una exigente lectura del texto para tener desde el inicio una idea muy precisa de lo que queremos lograr, factor que nos permitirá una correcta dirección hacia el proceso de memorización, momento en el cual se realiza la interiorización de la obra musical. Es entonces que debemos enfatizar e insistir en detalles de fraseo, pedalización, efectos tímbricos y otros que nos permitirán una mejor comprensión de la obra.
- Desde los inicios del aprendizaje del piano, es necesario la utilización de un lenguaje adecuado que conlleve al desarrollo del pensamiento musical y la relación de los términos teóricos con la práctica, transmitiendo gran sensibilidad que provocan todos los medios expresivos de la música.
- Es por tanto en la figura y la tarea del profesor, que recae la responsabilidad de impartir los conocimientos “poniendo al educando en contacto con la materia, con los métodos y medios de enseñanza que son requeridos para su asimilación.
- Es tarea del profesor “ayudar al aprendizaje”, es decir, enseñar como aprender y proporcionar los métodos para su aplicación.
- Es misión del profesor “dirigir el proceso de aprendizaje” recayendo toda las responsabilidades del proceso sobre su labor

Conclusiones:

1. Podemos concluir, que en base al análisis de los programas, para la enseñanza del piano en los niveles técnico y tecnológico de los Conservatorios nos han permitido, generar las guías metodológicas de esta propuesta, sumando a ello un breve muestreo



Universidad de Cuenca

sobre la experiencia de docentes y alumnos de los cuatro conservatorios representativos en el Ecuador:

- Conservatorio Nacional de Quito.
- Conservatorio “José María Rodríguez” (Cuenca).
- Conservatorio “Salvador Bustamante Celi” (Loja).

Estos tres conservatorios se rigen por un único programa vigente que data del año 2001, mientras que el Conservatorio de Guayaquil utiliza una propuesta independiente, tanto en contenidos y solamente abarcan hasta el nivel técnico.

- Conservatorio “Antonio Neumane” (Guayaquil).

En base a la encuesta realizada a docentes y estudiantes podemos citar algunos datos importantes generados, que nos permite validar la necesidad de la propuesta:

- Manifiestan la mayoría de encuestados, se requiere una actualización en los programas de piano, en base a una propuesta nacional única, ya que algunos están utilizando el programa del 2001, otros han realizado cambios sistemáticos y un grupo pequeño lo desconocen. De esta manera consideramos que es imperante la unificación de programas y metodologías que permitan, el desarrollo prolífero de generaciones de pianistas que represente a sus ciudades y al país en general.
 - Se puede visualizar, una falencia en el conocimiento de compositores representativos de los diversos estilos musicales y más aun dentro de los latinoamericanos y contemporáneos, afianzada la necesidad de propiciar hacia una apertura dentro de las posibilidades de repertorio, estilo y sonoridad para la formación musical en general.
 - También podemos destacar, que existe la necesidad de una motivación para continuar sus estudios hacia un nivel superior, de tal manera que podamos contar con profesionales con una sólida formación y la educación pueda ser continua; y que esta se revierta en la sociedad, formando nuevas generaciones de pianistas.
2. Es necesaria la construcción de propuestas diversas, dentro del campo pedagógico, con la finalidad de crear un sistema acorde a las necesidades de nuestro medio, insertándonos dentro del continente y expandiéndonos hacia otros horizontes.
 3. Como resultado de este trabajo podemos sintetizar algunos elementos indispensables para el trabajo metodológico, que se han desarrollado en la presente investigación:
 - 3.1 Consideramos indispensable realizar un perfeccionamiento en los pensums y programas de estudio en todos los niveles de enseñanza musical del país y específicamente en el piano.



Universidad de Cuenca

- 3.2 En la preparación de las obras, es necesario que en todos los niveles, exista una correcta lectura del texto, así como un análisis formal que nos permita un acercamiento estilístico y musical de lo estudiado.
- 3.3 Propongo el uso del pedal, de acuerdo a los criterios estilísticos específicos de las obras, este recurso de nuestro instrumento debe ser empleado siempre y cuando se respete la claridad del texto y la limpieza en la demostración de todos los elementos expresivos de la música
- 3.4 Las obras propuestas como “modelo” en los dos niveles que componen este trabajo investigativo, solamente persiguen el propósito de sugerencia para alcanzar un nivel, que sirva como elemento mediador, dadas las complejidades y características en las mismas.
4. Es importante que cada docente tenga como propósito alcanzar la “excelencia académica” y “la maestría pedagógica”, la que estará marcada por nuestro amor y grado de compromiso con la música, con nuestros estudiantes y nuestra vida profesional y dando resultados con brevedad.
5. Dentro de la participación estudiantil, es indispensable la creación de certámenes académicos, festivales y concursos que se desarrollen a nivel de las ciudades, nacionales e internacionales, lo que permitirá demostrar nuestro trabajo e incentivará a nuestros estudiantes. De esta manera expondremos los caudales y talentos musicales de nuestro país.
6. Es primordial que exista participación activa como intérprete de los docentes, ya que somos el ejemplo de nuestros estudiantes, y al mismo tiempo su motivación.
7. Proponemos finalmente la “creación” de un conjunto de profesores de la especialidad de piano, que conformen un equipo de trabajo, con el objetivo de mantener activas las diversas propuestas metodológicas propiciando nuevos resultados.
8. Considero que los criterios antes expuestos no pretenden ser la “última ni la única” propuesta metodológica, dado que cada docente posee sus propios instrumentos y herramientas para aplicar en su clase, las mismas que están dadas por los conocimientos y experiencia particular que cada uno de nosotros va acumulando en los procesos de enseñanza y práctica musical.



Bibliografía:

TEXTOS:

- CASELLA, A. *El piano. Ricordi. Buenos Aires. 1985.*
- CHIANTORE, L. *Histroia de la técnica pianística. Alianza Música. Madrid. 2001*
- COLEMAN, H. *The piano class.* Bosworth & CO., Ltd. Inglaterra. 1956.
- BRENDDEL, Alfred.- *Réflexions faites.* París, Buchet/Chastel, 1979. Trad.: Dominique Miermont y Brigitte Vergne. 224 págs. Original: *Nachdenkenüber Musik*, 1976.
- BRUXNER, Mervyn. -*Masteringthe Piano.* Nueva York, St. Martin'sPress, 1972. 139 págs.
- CASTRO, María Rosa Oubiña de.- *Enseñanza de un gran maestro: Vicente Scaramuzza.* Buenos Aires, Ossorio, s/f. 63 págs.
- CORTOT, Alfred.- *PrincipesRationnels de la TechniquePianistique.* París, Salabert, 1928.
- FERNÁNDEZ BRIO, Ninowska. *Articulación y Fraseo.* Editorial Pueblo y Educación, 1990.
- FOLDES. A. *Claves del teclado. Ricordi. Buenos Aires. 1985.*
- GARCÍA, Laborda José M. *Formas y estrucutra en la Música del siglo XX (Una aproximación anlítica).* Editorial Alpuerto. S.a. 1995. España.
- GAT, Jozsef.- *TheTechniqueof Piano Playing.* Budapest, Corvina, 1956-58. Trad. Istvan Kleszky.
- GRAETZER, Guillermo.- *La Ejecución de los Adornos en las Obras de J. S. Bach.* Buenos Aires, Ricordi, 1956. 43 págs.
- HOFMANN, Joseph.- *Piano Playing.* Nueva York, Dover, 1976. 183 págs.
- JUNGO REYN, Teresita. *Qué fácil es tocar el piano.* La Habana Cuba. Editorial Adagio 2007
- KAEMPER, Gerd. -*TechniquesPianistiques.* París, Leduc, 1968. 200 págs.
- HOROWITZ, Joseph. -*Conversationswith Arrau.* Nueva York, 1982. 317 págs. Ed. castellana: Arrau. Buenos Aires, Vergara, 1984.
- KIENER, Hélène.- *Marie Jaëll: problemesd'esthétique et de pédagogie musicales.* París, Flammarion, 1952. 210 págs
- LEIMER, Karl -GIESEKING, Walter.- *Rítmica, Dinámica, Pedal.* Buenos Aires, Ricordi, 1938. Trad.: Roberto J. Carman. 71 págs. Ed. original: *Rhythmik, Dynamik, Pedal.* Mainz, Schott'sSöhne, 1938.
- LYKE, J. y Enoch. Y. *Creative Piano Teaching.* Stipes Publishing Company, Illinois. 1987



Universidad de Cuenca

- NEUHAUS, Heinrich.- L'artdu Piano. Tours, Van de Velde, 1971. Trad.: Olga Pavlov y PaulKalinine. 239 págs. Original ruso: Moscú, 1958. Ed. castellana: El Arte del Piano. Madrid, Real Musical, 1985.
- NIETO, A. *La digitación pianística. Mira Editores, S.A. Zaragoza. 1992*
- ORTMANN, Otto.- ThePhysiologicalMechanicsof Piano Technique. Londres, Kegan, Trench, Trubner& Co. y Nueva York, Duttan, 1929. 379 págs.
- PIRON, Constantin.- L'Artdu Piano. París, Fayard, 1949. 318 págs.
- SANDOR, Gyorgy.- On Piano Playing. Nueva York, Schirmer, 1981. 240 págs.
- SCHNABEL, Karl Ulrich.- Técnica Moderna del Pedale. Milán, Curci, 1982. 39 págs.
- TOLÓN, R. *Piano, Apuntes Metodológicos de su enseñanza. Editorial Pueblo y Educación. La Habana. 1989.*
- WOLFF, Konrad.- Schnabel's Interpretationof Piano Music. Nueva York, Norton, 1979. 187 págs. 1º ed.: The Teachingof Arthur Schnabel. Londres, Faber & Faber, 1972.

SITIOS WEB:

- Orígenes y evolución de la música cubana. <http://mirthaluzfacundo.blogspot.com/2010/04/origenes-y-evolucion-de-la-ensenanza.html>. Consultado el 1 de septiembre de 2011.
- Orígenes y evolución de la enseñanza del piano en Cuba. <http://laretreta.net/0105/pianoencuba.pdf>, Por Leonardo Gell Fernández-Cuet. Consultado el 8 de septiembre de 2011.
- La escuela de piano cubana, *Por: Rafael Lam. Fecha: 2006-10-13Fuente: CUBARTE*, <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/14211/14211.html>. Consultado el 8 de septiembre de 2011.
- Conservatorio Nacional de Música, Académico, Niveles. www.conamusi.edu.ec. Consultado el 10 de noviembre de 2012.
- La educación profesional de piano en México, Noelia Álvarez Romero, <http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%2010%20para%20web/10alvarez.htm>. Consultado el 10 de septiembre de 2011.
- La ornamentación en la Música, Sánchez, Ricardo. Revista de Música Tradicional y Cultura. Tomado de <http://www.arcademusica.com/0000009a521202e0a/0000009a55108cb2a.html>, consultado el 10 de febrero de 20112.

DICCIONARIOS DE MÚSICA:

- Online, O. M. (2009). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford.
- Randel, D. M., & Gago, L. C. (1997). *Diccionario Harvard de música*. Alianza.
- Scholes, P., & Ward, J. (1984). *Diccionario Oxford de la música* (Vol. I). (Edhasa, Ed., & J. O. Ward, Trad.) Oxford.



Universidad de Cuenca

EDITOR DE PARTITURAS:

- Make Music, I. (s.f.). Finale. *Software* .

FUENTES DE PARTITURAS:

Varias partituras de repertorio pianístico, de diversas épocas y estilos.

Páginas:

- Ediciones Bussoni. Preludios y Fugas. (KTB).
- Ediciones URTEXT. Preludios y fugas. (KTB).
- Ediciones Dover.
- Edición Moscú.
- <http://www.el-atril.com/partituras/Bach%20JS/Invenciones/bach-invention-06-let.pdf>
- <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=304>
- http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP02569-Clementi__Sonata_Op._36__No.6.pdf
- <http://docs6.chomikuj.pl/609717734,PL,0,0,Muczynski-Preludes-op.-6.pdf>
- <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?ShowFile&doc=1251132487.pdf>

OTROS:

Apuntes de clase sobre ornamentación en el Estilo Barroco, Leo Brower. La Habana Cuba. 1996.

Apuntes de clase sobre las Formas Musicales, La Habana Cuba 1994.



ANEXOS



ANEXO 1

Programas de los Conservatorios del Ecuador:

El programa de los Conservatorios de Quito Loja y Cuenca, fueron creados por una comisión en el año 2001, mientras que el de Guayaquil presenta otra estructura y formato. Se presenta en el formato entregado por cada conservatorio, sin edición.

Diego Ordóñez J

1

DOCUMENTO FINAL DEL I ENCUENTRO NACIONAL DE DELEGADOS QUE CONFORMARON LA COMISION ACADEMICA DEL AREA DE PIANO DE LOS CONSERVATORIOS DEL PAIS.

En la ciudad de Machala a los veintiséis días del mes de enero del año dos mil uno, la comisión Académica del área de piano de los Conservatorios:

Nacional Machala, Nacional "José María Rodríguez" de Cuenca, Nacional de Quito, Nacional "Salvador Bustamante Celi" de Loja, Conservatorio Ciudad de Zamora. Una vez concluido el encuentro los miembros de la Comisión Académica del área de piano, conformadas por delegaciones de las entidades antes mencionadas, acuerdan suscribir el siguiente documento final, que contiene los programas de estudio unificado del área de piano, en la modalidad semestral, para los niveles: Inicial, Técnico y Tecnológico para su respectivo cumplimiento por parte de todos los Conservatorios del País.

PROGRAMA DE ESTUDIOS DEL AREA DE PIANO PARA LOS CONSERVATORIOS DEL PAIS

NIVEL INICIAL

OBJETIVOS GENERALES

1. Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas.
2. Despertar el interés por el instrumento de su estudio: El piano, a través de la difusión del mismo.
3. Desarrollar aptitudes musicales necesarias para la ejecución e interpretación del instrumento

PRIMER SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECIFICOS

1. Adoptar una posición adecuada del cuerpo con respecto al instrumento que posibilite y favorezca la acción del conjunto brazo-antebrazo-mano sobre el teclado.
2. iniciar el desarrollo de la técnica y lectura pianística enseñándoles a reconocer el material gráfico de las partituras.
3. conocer las características físicas y sonoras del instrumento y saber utilizarlas dentro de las exigencias del semestre.
4. Conocer las diferentes octavas de piano tanto en su número como en su nombre.

CONTENIDOS:

ROMÁNTICO

Shuman Album para la juventud
Tchaicovsky Album para la juventud.

MODERNO

Kavalievsky Op,27 baile , op.39 payasos Vals lentos
Bela bartok danzas Hungaras No. 101, Microcosmos cuaderno 2 No. 50, 54
Kachaturian album para niños cuaderno primero: andantino. Cuento del atardecer.
Danza de bastok
Hindemith marcha 38

NACIONAL

Claudio Aciaga : Acuarelas
Gerardo Guevara: Espantapájaros.

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno el profesor puede optar por obras métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades.
Asimismo el profesor podrá escoger otras obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

NIVEL TÉCNICO**OBJETIVOS GENERALES DEL NIVEL**

1. Estimular y guiar por todos los medios disponibles las actividades artísticas de los alumnos.
2. Empezar a aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar por sí mismos los diversos problemas que pueda presentarse.
3. Iniciar la técnica del uso del pedal derecho.
4. Continuar con la capacidad de memorización
5. Interpretar un repertorio que incluyan obras de diferentes épocas y estilo.

PRIMER SEMESTRE**OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

1. Iniciar con el uso del pedal derecho.
2. Profundizar en el uso de dinámica y matices.
3. Continuar con la práctica de la lectura musical.
4. Aumentar las opciones de las escalas.

CONTENIDOS:**CONCEPTOS**

- Conocimiento del mecanismo del pedal.
- Conocimiento de los diversos tipos de escala: por movimiento directo y contrario.

- Conocimiento de acordes de terceras con sus inversiones.
- Conocimiento de arpeggios con paso de pulgar y con inversiones.
- Conocimiento del legato staccato.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de La Mayor por movimiento directo y contrario.
- Ejercicios de acordes de terceras con inversiones, manteniendo la relajación del hombro.
- Ejercicios de arpeggios con paso de pulgar y con inversiones.
- Iniciar el uso del pedal y legato staccato a partir de obras musicales que los utilicen.
- Selección de obras que permitan incrementar las habilidades que no se han desarrollado aún.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escala de La Mayor con sus diferentes formas, arpeggios y acordes.
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 1er. movimiento.
- Una obra romántica o moderna.

TÉCNICA

- Memorizar e interpretar textos musicales, empleando las destrezas y habilidades adquiridas en el nivel inicial: velocidades, dinámicas, interpretación, calidad de sonido, etc.

REPERTORIO

ESTUDIOS

Karl Czerny (Germer): Segundo tomo

No. 3, 8, 9-11, 15-18, 21, 28

Karl Czerny (Germer): Op. 299 "Escuela de la Velocidad"

No. 1-4

Karl Czerny (Germer): Op. 636

No. 3, 5, 9

Kramer: Volumen I (Todos)

S. Heller: Estudios escogidos Op. 45, 46 y 47

No. 6, 12, 17, 20, 24, 25, 27, 30, 33, 34

A. Bertini: 28 Estudios escogidos Op. 29 y 32

No. 6, 9, 14, 16, 17, 20

POLIFONÍA

J.S. Bach: Pequeños Preludios y Fugas (1er. Cuaderno) Doce Pequeños Preludios

No. 5 en re menor, 7 en mi menor, 8 en Fa Mayor, 12 en la menor

B. Bartok: Microcosmos

No.74 Canción Húngara, No.79 dedicado a J.S. Bach, No.91 Invención Cromático

S. Maikapar: Preludio y fuggeta en do sostenido menor

FORMA GRANDE

I.Bercovich: Concierto para piano y orquesta o dos pianos #2 en Do Mayor Op.44

W.A. Mozart: 6 Sonatinas No. 4 en Si bemol Mayor

J. Haydn: Sonatina en Sol Mayor

A. Diabelli: Op.151 Sonatina en Sol Mayor

F. Kuhlau: Op.20 Sonatina #1 en Do Mayor, Op.55 Sonatina #1 en Do Mayor

M. Clementi: Op.36 Sonatina #3 en Do Mayor, Sonatina #4 en Fa Mayor

MODERNA.

B. Bartok: Canción folklórica húngara Op.101

B. Bartok: Cuaderno II, No.27 y 29

B. Bartok: Microcosmos, cuaderno II No. 50 y 54

P.Hindemith: Marcha Op. 38

S. Prokofiev: Música Infantil Op. 65: Cuentito, Paseo y Marcha

D. Shostakovich: Baile de muñecas, Valse Lírico, Muñeca de cuerda

ROMÁNTICA

F. Mendelsohn: Canciones sin palabras No. 4, 6, 9 y 12

E. Grieg: Piezas líricas Op. 12 : Canción del vigilante, Baile de los selfos, Canto Patriótico

R. Schumann: Álbum de la Juventud Op.68

P. Tchaicowsky: Álbum de la Juventud Op. 39

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

SEGUNDO SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

5. Iniciar con el uso del pedal derecho.
6. Profundizar en el uso de dinámica y matices.
7. Continuar con la práctica de la lectura musical.
8. Aumentar las opciones de las escalas.

CONTENIDOS:

CONCEPTOS

- Conocimiento del mecanismo del pedal.
- Conocimiento de los diversos tipos de escala: por movimiento directo y contrario.
- Conocimiento de acordes de terceras con sus inversiones.

- Conocimiento de arpeggios con paso de pulgar y con inversiones.
- Conocimiento del legato staccato.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de fa sostenido menor por movimiento directo y contrario.
- Ejercicios de acordes de terceras con inversiones, manteniendo la relajación del hombro.
-
- Ejercicios de arpeggios con paso de pulgar y con inversiones.
- Iniciar el uso del pedal y legato staccato a partir de obras musicales que los utilicen.
- Selección de obras que permitan incrementar las habilidades que no se han desarrollado aún.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escala de fa sostenido menor con sus diferentes formas, arpeggios y acordes.
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 2do. y 3er. movimiento
- Una obra moderna o Nacional .

TÉCNICA

- Memorizar e interpretar textos musicales, empleando las destrezas y habilidades adquiridas en el nivel inicial: velocidades, dinámicas, interpretación, calidad de sonido, etc.

REPERTORIO

ESTUDIOS

Karl Czerny (Germer): Segundo tomo

No.3,8,9-11,15-18, 21,28

Karl Czerny (Germer): Op. 299 "Escuela de la Velocidad"

No.1-4

Karl Czerny (Germer): Op. 636

No. 3,5,9

Kramer: Volumen I (Todos)

S. Heller: Estudios escogidos Op. 45, 46 y 47

No. 6,12,17,20,24,25,27,30,33,34

A.Bertini: 28 Estudios escogidos Op.29 y 32

No. 6,9,14,16,17,20

POLIFONÍA

J.S. Bach: Pequeños Preludios y Fugas (1er. Cuaderno) Doce Pequeños Preludios No. 5 en re menor, 7 en mi menor, 8 en Fa Mayor, 12 en la menor

B. Bartok: Microcosmos

No.74 Canción Húngara, No.79 dedicado a J.S. Bach, No.91 Invención Cromático

S. Maikapar: Preludio y fuggeta en do sostenido menor

FORMA GRANDE

I. Bercovich: Concierto para piano y orquesta o dos pianos #2 en Do Mayor Op.44

W.A. Mozart: 6 Sonatinas No. 4 en Si bemol Mayor

J. Haydn: Sonatina en Sol Mayor

A. Diabelli: Op.151 Sonatina en Sol Mayor

F. Kuhlau: Op.20 Sonatina #1 en Do Mayor, Op.55 Sonatina #1 en Do Mayor

M. Clementi: Op.36 Sonatina #3 en Do Mayor, Sonatina #4 en Fa Mayor

MODERNA.

B. Bartok: Canción folklórica húngara Op.101

B. Bartok: Cuaderno II, No.27 y 29

B. Bartok: Microcosmos, cuaderno II No. 50 y 54

P.Hindemith: Marcha Op. 38

S. Prokofiev: Música Infantil Op. 65: Cuentito, Paseo y Marcha

D. Shostakovich: Baile de muñecas, Valse Lírico, Muñeca de cuerda

NACIONALES

C. Aizaga: Acuarela en do menor, mi menor

F. Paredes Herrera: Pasillos

Agustín Guerrero: Yaravies Ecuatorianos

E. Ibáñez: Adoración

Demás música ecuatoriana con dificultad medida.

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

TERCER SEMESTRE**OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Incrementar las destrezas y habilidades en el instrumento.
- Desarrollar musicalidad, velocidad y fortalecimiento de los dedos, especialmente el cuarto y quinto.
- Diferenciar claramente los diversos planos sonoros.
- Continuar desarrollando el manejo del pedal derecho.

**CONTENIDOS:
CONCEPTOS**

- Manejo del pedal de una manera correcta.
- En la escala de Mi Mayor, inicio del estudio de la cromática por movimiento directo a cuatro octavas.
- La agilidad de la digitación de los dedos 4 y 5 para aumentar su independencia.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de Mi Mayor por movimiento directo y contrario.
- Ejercicios de acordes de terceras con inversiones, manteniendo la relajación del hombro.
- Ejercicios de arpeggios con paso de pulgar y con inversiones.
- Inicio de la ejecución de la escala cromática con dos manos por movimiento directo. Poner especial énfasis en digitación.
- Selección de ejercicios y estudios para el desarrollo de los dedos anteriormente mencionados.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escala de Mi Mayor con sus diferentes formas, arpeggios, acordes y cromática.
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 1er. movimiento.
- Una obra romántica o moderna.

TÉCNICA

- Memorizar e interpretar textos musicales, empleando las destrezas y habilidades adquiridas en el nivel inicial: velocidades, dinámicas, interpretación, calidad de sonido, etc.

REPERTORIO

ESTUDIOS

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era. Parte)

Karl Czerny (Germer): Segundo tomo

No. 12, 14, 19, 20, 24-27, 29-32

Karl Czerny (Germer): Op. 299 "Escuela de la Velocidad"

No. 5, 6, 7, 10, 11

Karl Czerny (Germer): Op. 636

No. 1, 2, 10-15, 18, 19, 22, 24

Karl Czerny (Germer): Estudios escogidos Op. 718

No. 3, 13, 21

L. Shitte: Estudios Op. 68 No. 10, 17, 21, 23

L. Shitte: Estudios Op. 75 No. 5

A. Bertini: 28 Estudios escogidos Op. 29 y 32

No. 15,18,19,22-26

POLIFONÍA

J.S.Bach: Pequeños Preludios y Fugas (1er. Cuaderno) Doce Pequeños Preludios

No. 6 en re menor, No.9 en Fa Mayor

J.S.Bach: 6 Pequeños Preludios

No. 4 en Re Mayor y No.3 Pequeña fuga en do menor de dos voces

J.S.Bach: Invenciones a dos y tres voces

G. Haendel: Allemanda de Suite en Sol Mayor (48)

G. Haendel: Suite #2 en re menor: Allemanda, Courante, Zarabanda, Giga

FORMA GRANDE

L.Beethoven: 6 fáciles variaciones sobre un tema suizo

L.Beethoven: Op.49 Sonata #20 en Sol Mayor

L.Beethoven: 6 fáciles Sonatas: Sonata en Do Mayor

M. Clementi: Op.36 Sonatina en Re Mayor

M. Clementi: Op. 38 Sonatina en Sol Mayor

F. Kuhlau: Op.20 Sonatina #2 en Sol Mayor

F. Kuhlau: Op. 55 Sonatina #3 en Do Mayor

W.A.Mozart: Sonatina #2 en La Mayor y #6 en Do Mayor

R. Schumann: Op. 118 Sonata Infantil

D. Martín: Sonata en Mi Mayor, Allegretto

MODERNA.

C. Debussy: El Pequeño Negrito del Rincón de los Niños

D. Kabalevsky: Op. 27 Piezas Escogidas: Novela, Fragmento Dramático

S. Prokofiev: Música Infantil Op. 65: En la mañana, En la tarde, Lluvia y arcoiris

D. Shostakovich: Valse cómico, Romanza, Polka, Baile de Muñecas

B. Bartok: Baile folklórico rumano

I. Albéniz: Malagueña

ROMÁNTICA

A. Babadjanian: Cuaderno de piezas folklóricas armenias: Melodía

F Mendelsohn: 6 Piezas para niños Op.72: Piezas en Mi bemol Mayor y Re Mayor

P. Tchaikowsky: Álbum para la Juventud Op.39

R. Schumann: Álbum para la Juventud Op. 68

F. Schubert: Scherzo en Si bemol Mayor

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

CUARTO SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Incrementar las destrezas y habilidades en el instrumento.
- Desarrollar musicalidad, velocidad y fortalecimiento de los dedos, especialmente el cuarto y quinto.
- Diferenciar claramente los diversos planos sonoros.
- Continuar desarrollando el manejo del pedal derecho.

CONTENIDOS:**CONCEPTOS**

- Manejo del pedal de una manera correcta.
- En la escala de do sostenido menor, inicio del estudio de la cromática por movimiento directo a cuatro octavas.
- La agilidad de la digitación de los dedos 4 y 5 para aumentar su independencia.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de do sostenido menor por movimiento directo y contrario.
- Ejercicios de acordes de terceras con inversiones, manteniendo la relajación del hombro.
- Ejercicios de arpeggios con paso de pulgar y con inversiones.
- Inicio de la ejecución de la escala cromática con dos manos por movimiento directo. Poner especial énfasis en digitación.
- Selección de ejercicios y estudios para el desarrollo de los dedos anteriormente mencionados.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escala de Do sostenido menor con sus diferentes formas, arpeggios, acordes y cromática.
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 2do. y 3er. movimiento.
- Una obra moderna o nacional.

TÉCNICA

- Memorizar e interpretar textos musicales, empleando las destrezas y habilidades adquiridas en el nivel inicial: velocidades, dinámicas, interpretación, calidad de sonido, etc.

REPERTORIO**ESTUDIOS**

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era. Parte)

Karl Czerny (Germer): Segundo tomo

No. 12, 14, 19, 20, 24-27, 29-32

Karl Czerny (Germer): Op. 299 "Escuela de la Velocidad"

No. 5, 6, 7, 10, 11

Karl Czerny (Germer): Op. 636

No. 1,2,10-15,18,19,22,24

Karl Czerny (Germer): Estudios escogidos Op. 718

No. 3,13,21

L. Shitte: Estudios Op.68 No. 10,17,21,23

L. Shitte: Estudios Op. 75 No.5

A.Bertini: 28 Estudios escogidos Op.29 y 32

No. 15,18,19,22-26

POLIFONÍA

J.S.Bach: Pequeños Preludios y Fugas (1er. Cuaderno) Doce Pequeños Preludios

No. 6 en re menor, No.9 en Fa Mayor

J.S.Bach: 6 Pequeños Preludios

No. 4 en Re Mayor y No.3 Pequeña fuga en do menor de dos voces

J.S.Bach: Invenciones a dos y tres voces

G. Haendel: Allemanda de Suite en Sol Mayor (48)

G. Haendel: Suite #2 en re menor: Allemanda, Courante, Zarabanda, Giga

FORMA GRANDE

L.Beethoven: 6 fáciles variaciones sobre un tema suizo

L.Beethoven: Op.49 Sonata #20 en Sol Mayor

L.Beethoven: 6 fáciles Sonatas: Sonata en Do Mayor

M. Clementi: Op.36 Sonatina en Re Mayor

M. Clementi: Op. 38 Sonatina en Sol Mayor

F. Kuhlau: Op.20 Sonatina #2 en Sol Mayor

F. Kuhlau: Op. 55 Sonatina #3 en Do Mayor

W.A.Mozart: Sonatina #2 en La Mayor y #6 en Do Mayor

R. Schumann: Op.118 Sonata Infantil

D. Martín: Sonata en Mi Mayor, Allegretto

MODERNA.

C. Debussy: El Pequeño Negrito del Rincón de los Niños

D. Kabalevsky: Op. 27 Piezas Escogidas: Novela, Fragmento Dramático

S. Prokofiev: Música Infantil Op. 65: En la mañana, En la tarde, Lluvia y arcoiris

D. Shostakovich: Valse cómico, Romanza, Polka, Baile de Muñecas

B. Bartók: Baile folklórico rumano

I. Albéniz: Malagueña

NACIONAL

C. Aizaga: Acuarela en mi menor y segunda en do menor

E. Espín Yépez: Pasional y demás pasillos del estilo

Gerardo Guevara: Despedida y demás obras del estilo

Francisco Paredes Herrera: EL alma en los labios

Otras obras de la misma dificultad técnica

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

QUINTO SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Perfeccionar el uso del pedal aplicado a las obras.
- Dar a las obras la interpretación que le corresponde de acuerdo a los diferentes estilos y épocas
- Desarrollar progresivamente la técnica de la velocidad
- Iniciar el estudio del trino

CONTENIDOS:

CONCEPTOS

- Se inicia el estudio de la escala mayor con su relativa menor.
- Desarrollo de la utilización del trino con las diferentes combinaciones del dedaje.
- Estudio de vías para lograr la velocidad verdadera en las obras del semestre.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de Si Mayor y Sol sostenido menor por movimiento directo y contrario.
- Ejercicios de acordes de terceras con inversiones de las dos escalas anteriormente mencionadas, manteniendo la relajación del hombro.
- Ejercicios de arpeggios con paso de pulgar y con inversiones de las dos escalas anteriormente mencionadas.
- Continuación en la ejecución de la escala cromática con dos manos por movimiento directo.
- Selección de ejercicios y estudios para el desarrollo de velocidad y trino.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escalas de Si Mayor y Sol sostenido menor con sus diferentes formas, arpeggios, acordes y cromática.
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 1er. movimiento.
- Una obra romántica o moderna.

TÉCNICA

- Memorizar e interpretar textos musicales, empleando las destrezas y habilidades adquiridas en el nivel inicial: velocidades, dinámicas, interpretación, calidad de sonido, etc.

REPERTORIO**ESTUDIOS**

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era Parte)

Karl Czerny (Germer): Estudios escogidos Op. 748 No. 23

Karl Czerny (Germer): Estudios Op. 849

No. 9,15,21,23

M. Mashkowsky: Estudios Op. 91, No. 2,3,85

G. Berence: 32 Estudios Escogidos de Op. 61 y 88

No. 10,11,12,16,26,27

M. Clementi: Gradus ad Parnassum

D. Kabalevsky: Estudio en Fa Mayor Op. 27 #14

A. Leshgorn: Estudios Op. 38 No. 6

A. Leshgorn: Estudios Op. 66 No. 14,15,17,21,23,24,30

A. Leshgorn: Estudios de la Escuela de la Velocidad Op. 136

No. 2-5,7-10,12

POLIFONÍA

B. Bartok: Microcosmos No. 117: Bourré

B. Bartok: Microcosmos No. 121: Estudio de dos voces

B. Bartok: Microcosmos No. 145: Invención cromática

J.S. Bach: Pequeños Preludios y Fugas (1er. Cuaderno) Doce Pequeños Preludios

No. 4 en Re Mayor

J.S. Bach: 6 Pequeños Preludios (2do. Cuaderno)

No. 5 en Mi Mayor, No. 6 en mi menor, No. 4 Fuga de tres voces en Do Mayor

J.S. Bach: Invenciones a dos y tres voces

J.S. Bach: Fuga en mi menor

J.S. Bach: Preludio coral en re menor

J.S. Bach: Preludio coral

G. Haendel: Suites (2do. Cuaderno) Sol menor: Allemanda, Courante, Zarabanda, Giga

W.F. Bach: Fuga en Re Mayor

FORMA GRANDE

J.S. Bach: Concierto para piano y orquesta en fa menor, 1er. Movimiento

J.C.: Concierto para piano y orquesta en Re Mayor, 1er. Movimiento

J. Haydn: Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor, 1er. Movimiento

J. Haydn: Concierto para piano y orquesta en Re Mayor, 1er. Movimiento

M. Clementi: Sonata Op. 26 en Re Mayor (6/4 - 786)

M. Clementi: Sonatina Op. 37 en Mi bemol Mayor

M. Clementi: Sonata en Do Mayor

W.A. Mozart: Sonata No. 2 K. 280 en fa mayor

W.A. Mozart: Sonata No. 4 K. 282 en Mi bemol Mayor

W.A. Mozart: Sonata No. 11 K. 331 en La Mayor

D. Cimarosa: Sonata en Si bemol Mayor

D. Cimarosa: Sonata en do menor

D. Scarlatti: Sonata en do menor

D. Scarlatti: Sonata en Sol Mayor

D. Kabalevsky: Variaciones en Re Mayor No. 1 Op. 40

D. Kabalevsky: Variaciones en la menor No. 2 Op. 40

L. Beethoven: Sonatas No. 19 y 20, 1er. movimiento

L. Beethoven: Sonatinas No 1 y 2

MODERNA

C. Debussy: El Rincón de los Niños: Arabesca #1

S. Prokofiev: Piezas infantiles

S. Prokofiev: Musica Infantil Op. 65: Tarantella y Valse

A. Kachaturian: Álbum Infantil

E. Granados: Danzas Españolas No. 1, 2, 4, 5, 10

D. Kabalevsky: Rondó- Marcha Op. 60 No. 1

B. Bártok: Balada y Canción folklórica húngara

Turina: Danzas Gitanas

ROMÁNTICA

F. Chopin: Cantábile Si bemol Mayor

F. Chopin: Polonesa en sol menor

P. Tchaikowsky: Estaciones

F. Mendelsohn: 6 Piezas para niños Op. 72: Romanzas sin palabras No. 5 en sol menor, No. 4 en La Mayor, No. 6 en sol menor, No. 9 en Mi Mayor

E. Grieg: Cuadros Poéticos Op. 3: No. 1 en mi menor,

E. Grieg: Danzas y canciones noruegas: Canción de la Novia No. 6, Yo conozco a la pequeña niña No. 16

E. Grieg: Piezas Líricas Op. 38: Elegía y Melodía

E. Grieg: Piezas Líricas Op. 43: Pajarito

M. Glinka: Tarantella

R. Schumann: Álbum para la Juventud Op. 68

F. Schubert: Allegretto en do menor

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

SEXTO SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Perfeccionar el uso del pedal aplicado a las obras.
- Dar a las obras la interpretación que le corresponde de acuerdo a los diferentes estilos y épocas
- Desarrollar progresivamente la técnica de la velocidad
- Iniciar el estudio del trino

CONTENIDOS:

CONCEPTOS

- Se inicia el estudio de la escala mayor con su relativa mayor.
- Desarrollo de la utilización del trino con las diferentes combinaciones del dedaje.
- Estudio de vías para lograr la velocidad verdadera en las obras del semestre.
- Preparación de repertorio para grado técnico.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de Fa sostenido Mayor y re sostenido menor por movimiento directo y contrario.
- Ejercicios de acordes de terceras con inversiones de las dos escalas anteriormente mencionadas, manteniendo la relajación del hombro.
- Ejercicios de arpeggios con paso de pulgar y con inversiones de las dos escalas anteriormente mencionadas.
- Continuación en la ejecución de la escala cromática con dos manos por movimiento directo.
- Selección de ejercicios y estudios para el desarrollo de velocidad y trino.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escalas de Fa sostenido Mayor y re sostenido menor con sus diferentes formas, arpeggios, acordes y cromática.
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 2do. y 3er. movimiento.
- Una obra moderna o contemporánea.

TÉCNICA

- Memorizar e interpretar textos musicales, empleando las destrezas y habilidades adquiridas en el nivel inicial: velocidades, dinámicas, interpretación, calidad de sonido, etc.

REPERTORIO

ESTUDIOS

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era. Parte)

Karl Czerny (Germer): Estudios escogidos Op. 748 No. 23

Karl Czerny (Germer): Estudios Op. 849

No. 9,15,21,23

M. Mashkowsky: Estudios Op.91, No. 2,3,85

G. Berence: 32 Estudios Escogidos de Op. 61 y 88

No.10,11,12,16,26,27

M. Clementi: Gradus ad Parnassum

D. Kabalevsky: Estudio en Fa Mayor Op.27 #14

A.Leshgorn: Estudios Op.38 No.6

A.Leshgorn: Estudios Op.66 No.14,15,17,21,23,24,30

A.Leshgorn: Estudios de la Escuela de la Velocidad Op.136

No. 2-5,7-10,12

POLIFONÍA

B. Bartok: Microcosmos No.117: Bourré

B. Bártok: Microcosmos No 121 Estudio de dos voces
 B. Bártok: Microcosmos No 145. Invención cromática
 J.S.Bach: Pequeños Preludios y Fugas (1er. Cuaderno) Doce Pequeños Preludios
 No.4 en Re Mayor
 J.S.Bach: 6 Pequeños Preludios (2do. Cuaderno)
 No. 5 en Mi Mayor, No.6 en mi menor, No.4 Fuga de tres voces en Do Mayor
 J.S.Bach: Invenciones a dos y tres voces
 J.S.Bach: Fuga en mi menor
 J.S.Bach: Preludio coral en re menor
 J.S.Bach: Preludio coral
 G. Haendel: Suites (2do. Cuaderno) Sol menor: Allemanda, Courante, Zarabanda,
 Giga

W.F. Bach: Fuga en Re Mayor

FORMA GRANDE

J.S.Bach: Concierto para piano y orquesta en fa menor, 1er. Movimiento
 J.C.: Concierto para piano y orquesta en Re Mayor, 1er. Movimiento
 J. Haydn: Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor, 1er. Movimiento
 J. Haydn: Concierto para piano y orquesta en Re Mayor, 1er. Movimiento
 M. Clementi: Sonata Op. 26 en Re Mayor (6/4-286)
 M. Clementi: Sonatina Op. 37 en Mi bemol Mayor
 M. Clementi: Sonata en Do Mayor
 W.A.Mozart: Sonata No.2 K.280 en fa mayor
 W.A.Mozart: Sonata No.4 K.282 en Mi bemol Mayor
 W.A.Mozart: Sonata No.11 K.331 en La Mayor
 D. Cimarosa: Sonata en Si bemol Mayor
 D. Cimarosa: Sonata en do menor
 D. Scarlatti, Sonata en do menor
 D. Scarlatti, Sonata en Sol Mayor
 D. Kabalevsky: Variaciones en Re Mayor No.1 Op.. 40
 D. Kabalevsky: Variaciones en la menor No.2 Op.. 40
 L.Beethoven: Sonatas No.19 y 20, 1er. movimiento
 L.Beethoven: Sonatinas No.1 y 2

MODERNA.

C. Debussy: El Rincón de los Niños: Arabesca #1
 S. Prokofiev: Piezas infantiles
 S. Prokofiev: Música Infantil Op.65: Tarantella y Valse
 A. Kachaturian: Álbum Infantil
 E. Granados: Danzas Españolas No.1,2,4,5,10
 D. Kabalevsky: Rondó- Marcha Op.60 No.1
 B. Bártok: Balada y Canción folklórica húngara
 Turina: Danzas Gitanas

NACIONAL

Obras de los autores Inés Jijón y Segundo Luis Moreno

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

NIVEL TECNOLÓGICO

OBJETIVOS GENERALES DEL NIVEL

1. Desarrollar la habilidad de ejecución del instrumento como solista e integrante de agrupaciones instrumentales.
2. Reforzar el conocimiento de los estilos, autores y épocas.
3. Destacar los planos sonoros en las obras polifónicas.
4. Desarrollar la velocidad, brillantez y claridad en las ejecuciones.
5. Lograr un mayor discernimiento de su vocación en los estudios de la música.
6. Desarrollar la lectura a primera vista como acompañante musical

PRIMER SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Aumentar las opciones de las escalas
2. Cultivar las diferenciaciones de pulsación que permitan establecer con claridad y distinción los planos sonoros de las diferentes líneas melódicas en las diferentes obras polifónicas
3. Continuar con la práctica de la lectura musical a primera vista.
4. Conseguir una ejecución clara y brillante en los pasajes de velocidad.
5. Capacitar al alumno para ofrecer recitales completos como solista.

CONTENIDOS:

CONCEPTOS

- Inicio de escalas en terceras, sextas, novenas y décimas.
- Inicio de la escala cromática por movimiento contrario.
- Inicio de arpeggios con séptimas de dominante con inversiones.
- Inicio de acordes a 4 voces.
- Inicio de escalas en octavas.
- Desarrollo de virtuosismo.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de Fa Mayor y re menor por movimiento directo y contrario.
- Incluir en estas escalas las de terceras, sextas, novenas y décimas.
- Los arpeggios deben incluir la séptima de dominante con inversiones y los acordes deben ser de 4 notas.
- La escala cromática debe desarrollarse por movimiento directo y contrario.
- Selección de estudios y obras con dificultades que desarrollen el virtuosismo.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escalas de Fa Mayor y re menor por movimientos directos y contrarios, escalas de terceras, sextas, novenas y décimas; arpeggios de séptima de dominantes, acordes con 4 notas y cromáticas por movimiento directo y contrario
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 1er. movimiento.
- Una obra romántica o/y moderna.

TÉCNICA

- Memorizar e interpretar obras musicales, con absoluto dominio de texto e interpretación.

REPERTORIO

ESTUDIOS

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era y 2da parte)

Karl Czerny (Germer): Op. 299 "Escuela de la Velocidad"

No. 8,9,10,12-15,17-19,21-24,27-30,32,33

Karl Czerny (Germer): Op. 399

No. 4-6

Karl Czerny (Germer): Op. 553 "Estudios de Octavas"

No. 1,2

Karl Czerny (Germer): Op. 718 No.17

M. Mashkowsky: Op. 18

No. 3,8,10

M. Mashkowsky: Op. 91

No. 1,7,10

I. Kramer: 60 Estudios Escogidos

No. 1-8,10,13,16,18-21,23,24,28,44

A. Leshgorg: Op. 38

No. 13,29

A. Leshgorg: Op. 66

No. 25,27,29,32

A. Leshgorg: Op. 136 "Escuela de la velocidad"

No. 11,13,15-19,20-22

A. Bertini: 28 Estudios escogidos Op. 29 y 32

No. 23,24,25,28

M. Clementi: Gradus al Parnassu

POLIFONÍA

J.S. Bach: Clave bien temperado (I Tomo) en do menor y re menor

J.S. Bach: Obras escogidas (Ed. Héller y Roisman): Fuga en re menor, Fantasía en sol menor, Preludio y fuggeta #7 en mi menor, Preludio y fuga #8 en la menor, Suite francesa #2 en do menor, Allemanda, Suite francesa #3 en si menor, Courante y Giga,

Suite francesa #5 en Sol Mayor: Allemanda, Courante, Zarabanda, Suite francesa #6 en Mi Mayor: Allemanda, Courante y Bourré.
 J.S. Bach: Fantasía en fuga en re menor
 G. Haendel: Chacona en Sol Mayor
 G. Haendel: Fuggeta en Re Mayor
 V. Haendel: Suite en re menor: Allemanda, Courante, Zarabanda y Giga
 R. Couperin: Libro de Clavecinistas

FORMA GRANDE

J.S. Bach: Concierto en sol menor para cémbalo y orquesta
 D. Kabalevsky: Concierto para piano y orquesta #3
 D. Kabalevsky: Concierto para piano y orquesta #4
 W.A. Mozart: Concierto para piano y orquesta #4 en Sol Mayor
 W.A. Mozart: Concierto para piano y orquesta #17 en Sol Mayor
 W.A. Mozart: Concierto para piano y orquesta #21 en Do Mayor
 W.A. Mozart: Concierto para piano y orquesta #23 en La Mayor
 W.A. Mozart: Sonata No. 5 K. 283 en Sol Mayor, 1er. movimiento
 W.A. Mozart: Sonata No. 7 K. 309 en Do Mayor, 1er. movimiento
 W.A. Mozart: Sonata No. 12 K. 332 en Fa Mayor, 1er. movimiento
 W.A. Mozart: Sonata No. 13 K. 333 en Si bemol Mayor, 1er. Movimiento
 W.A. Mozart: Sonata No. 17 K. 547-a en Fa Mayor, 1er. Movimiento
 M. Clementi: Sonata Op. 26 en fa sostenido menor
 M. Clementi: Sonata Op. 28 en Re Mayor
 D. Kabalevsky: Sonatina #1 Op. 13 en Do Mayor
 D. Kabalevsky: Sonatina #2 Op. 13 en Sol Mayor
 J. Haydn: Sonata #2 en mi menor
 J. Haydn: Sonata #3 en Mi bemol Mayor
 J. Haydn: Sonata #4 en Sol Menor
 J. Haydn: Sonata #7 en Re Mayor
 J. Haydn: Sonata #9 en Re Mayor
 J. Haydn: Sonata #17 en Sol Mayor
 J. Haydn: Sonata #20 en Re Mayor
 J. Haydn: Sonata #41 en La Mayor
 L. Beethoven: Sonata Op. 2 #1 en do menor
 L. Beethoven: Sonata Op. 10 #5 en do menor
 L. Beethoven: Sonata Op. 14 #9 en Mi Mayor
 L. Beethoven: Sonata Op. 79 #25 en Sol Mayor
 L. Beethoven: 6 fáciles variaciones en Sol Mayor
 L. Beethoven: Concierto #1 en Do Mayor, 1er. Movimiento
 I. Bercovich: Variaciones sobre un tema de Paganini

MODERNA.

C. Debussy: Arabescas, Canción de cuna Gibo y Pequeña Pastora
 A. Scriabin: Preludio #2 Op. 2 en Si Mayor
 A. Scriabin: Impromptu #3
 A. Babadjanian: Impromptu Op. 93
 S. Prokofiev: Gavotte de la Sinfonía Clásica Op. 25
 S. Prokofiev: Cuentos de la abuela Op. 31
 S. Prokofiev: Gavotte #3 en Fa sostenido menor Op. 32
 S. Prokofiev: Minuet #2 en Op. 32
 S. Prokofiev: Suite de Romeo y Julieta Op. 75
 D. Shostakovich: 3 Bailes Fantásticos Op. 1

D Shostakovich Preludio Op 34 No 10,14,17,24

B Bártok: Microcosmos No. 140,141,144

E. Granados: Danzas Españolas No 6,8,11,12

ROMÁNTICA

F Chopin: Nocturno en do sostenido menor

F. Chopin: Valse en la bemol Mayor

F. Schubert: Impromptu en la bemol Mayor Op 142

R. Schumann: Páginas tornasoladas Op.99

No. 1 en La Mayor, No. 3 en Mi Mayor, No 4 en fa sostenido menor, No 5 en si menor, Romanza en si b Mayor, Baile fantástico en mi menor

P. Tchaicowsky: Canción de cuna en la menor

P. Tchaicowsky: Romanza en fa menor Op 5

P. Tchaicowsky: Valse Scherzo en La Mayor Op 7

P. Tchaicowsky: Nocturno en Fa Mayor Op 10

P. Tchaicowsky: Estaciones Op.37: Barcarola

P. Tchaicowsky: Valse No 9 Op 40 en fa sostenido menor

S. Rachmaninoff: Melodía Op 3 No 3

S. Rachmaninoff: Romanza en fa menor Op 10

A. Rubinstein: Romanza #1 Op 44

A. Rubinstein: Nocturno No.2 Op.69

F. Mendelsohn: Romances sin palabras: No.1 en Mi Mayor, No.2 en la menor, No. 16 en La Mayor, No.20 en Mi Bemol Mayor, No.22 en fa Mayor, No. 35 en si menor

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

SEGUNDO SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 6. Aumentar las opciones de las escalas
- 7. Cultivar las diferenciaciones de pulsación que permitan establecer con claridad y distinción los planos sonoros de las diferentes líneas melódicas en las diferentes obras polifónicas.
- 8. Continuar con la práctica de la lectura musical a primera vista.
- 9. Conseguir una ejecución clara y brillante en los pasajes de velocidad.
- 10. Capacitar al alumno para ofrecer recitales completos como solista.

CONTENIDOS:

CONCEPTOS

- Inicio de escalas en terceras, sextas, novenas y décimas.
- Inicio de la escala cromática por movimiento contrario.
- Inicio de arpeggios con séptimas de dominante con inversiones.
- Inicio de acordes a 4 voces.

- Inicio de escalas en octavas
- Desarrollo de virtuosismo

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de Si bemol Mayor y sol menor por movimiento directo y contrario.
- Incluir en estas escalas las de terceras, sextas, novenas y décimas.
- Los arpeggios deben incluir la séptima de dominante con inversiones y los acordes deben ser de 4 notas
- La escala cromática debe desarrollarse por movimiento directo y contrario
- Selección de estudios y obras con dificultades que desarrollen el virtuosismo

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escalas de Si bemol Mayor y sol menor por movimientos directos y contrarios, escalas de terceras, sextas, novenas y décimas, arpeggios de séptima de dominantes, acordes con 4 notas y cromáticas por movimiento directo y contrario.
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 2do. y 3er movimiento
- Una obra romántica, moderna o/y nacional.

TÉCNICA

- Memorizar e tocar obras musicales, con absoluto dominio de texto e interpretación.

REPERTORIO

ESTUDIOS

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era y 2da parte)

Karl Czerny (Germer): Op. 299 "Escuela de la Velocidad"

No. 8,9,10,12-15,17-19,21-24,27-30,32,33

Karl Czerny (Germer): Op. 399

No. 4-6

Karl Czerny (Germer): Op. 553 "Estudios de Octavas"

No. 1,2

Karl Czerny (Germer): Op. 718 No17

M. Mashkowsky: Op. 18

No. 3,8,10

M. Mashkowsky: Op. 91

No. 1,7,10

I Kramer: 60 Estudios Escogidos

- L. Beethoven. Sonata Op 79 #25 en Sol Mayor
 L. Beethoven: 6 fáciles variaciones en Sol Mayor
 L. Beethoven: Concierto #1 en Do Mayor, 1er Movimiento
 I. Bercovich. Variaciones sobre un tema de Paganini

MODERNA

- C. Debussy: Arabescas, Canción de cuna Gibo y Pequeña Pastora
 A. Scriabin: Preludio #2 Op.2 en Si Mayor
 A. Scriabin: Impromptu #3
 A. Babadjanian: Impromptu Op 93
 S. Prokofiev: Gavotte de la Sinfonía Clásica Op 25
 S. Prokofiev: Cuentos de la abuela Op 31
 S. Prokofiev: Gavotte #3 en Fa sostenido menor Op 32
 S. Prokofiev: Minuet #2 en Op 32
 S. Prokofiev: Suite de Romeo y Julieta Op.75
 D. Shostakovich: 3 Bailes Fantásticos Op.1
 D. Shostakovich: Preludio Op.34 No.10,14,17,24
 B. Bártok: Microcosmos No. 140,141,144
 E. Granados: Danzas Españolas No.6,8,11,12

ROMÁNTICA

- F. Chopin: Nocturno en do sostenido menor
 F. Chopin: Valse en la bemol Mayor
 F. Schubert: Impromptu en la bemol Mayor Op.142
 R. Schumann: Páginas tornasoladas Op.99
 No. 1 en La Mayor, No. 3 en Mi Mayor, No.4 en fa sostenido menor, No. 5 en si menor,
 Romanza en si b Mayor, Baile fantástico en mi menor
 P. Tchaicowsky: Canción de cuna en la menor
 P. Tchaicowsky: Romanza en fa menor Op. 5
 P. Tchaicowsky: Valse Scherzo en La Mayor Op.7
 P. Tchaicowsky: Nocturno en Fa Mayor Op.10
 P. Tchaicowsky: Estaciones Op.37: Barcarola
 P. Tchaicowsky: Valse No. 9 Op.40 en fa sostenido menor
 S. Rachmaninoff: Melodía Op.3 No 3
 S. Rachmaninoff: Romanza en fa menor Op.10
 A. Rubinstein: Romanza #1 Op.44
 A. Rubinstein: Nocturno No.2 Op.69
 F. Mendelsohn: Romances sin palabras: No.1 en Mi Mayor, No.2 en la menor, No. 16 en
 La Mayor, No.20 en Mi Bemol Mayor, No.22 en fa Mayor, No. 35 en si menor

NACIONALES

Obras de los autores: Corsino Durán Carrión, Luis Humberto Salgado, Sixto María Durán, Inés Jijón, Claudio Aizaga, Gerardo Guevara, Segundo Luis Moreno

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

TERCER SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Continuar con la práctica de la lectura musical a primera vista.

2. Conseguir una ejecución clara y brillante en los pasajes de velocidad, con demostraciones de virtuosismo.
3. Capacitar al alumno para ofrecer recitales completos como solista.
4. Profundizar en el conocimiento de los estilos para dar una correcta interpretación de las obras de acuerdo a sus autores y épocas.
5. Dominar la práctica de la polirritmia y adornos.

CONTENIDOS:

CONCEPTOS

- Continuación de escalas en terceras, sextas, novenas y décimas.
- Continuación de la escala cromática por movimiento contrario.
- Continuación de arpeggios con séptimas de dominante con inversiones.
- Continuación de acordes a 4 voces.
- Continuación de escalas en octavas.
- Desarrollo de virtuosismo.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de Mi bemol Mayor, do menor, La bemol Mayor y fa menor por movimiento directo y contrario.
- Incluir en estas escalas las de terceras, sextas, novenas y décimas.
- Los arpeggios deben incluir la séptima de dominante con inversiones y los acordes deben ser de 4 notas.
- La escala cromática debe desarrollarse por movimiento directo y contrario.
- Selección de estudios y obras con dificultades que desarrollen el virtuosismo.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escalas de Mi bemol Mayor, do menor, La bemol Mayor y fa menor por movimientos directos y contrarios, escalas de terceras, sextas, novenas y décimas; arpeggios de séptima de dominantes, acordes con 4 notas y cromáticas por movimiento directo y contrario.
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 1er. movimiento.
- Una obra romántica o/y moderna.

TÉCNICA

- Memorizar e tocar obras musicales, con absoluto dominio de texto e interpretación.

REPERTORIO**ESTUDIOS**

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era y 2da parte)
 Karl Czerny (Germer): Op. 299 "Escuela de la Velocidad"
 No.16,20,25,28,31,34-40

Karl Czerny (Germer): Op. 335
 No.12,21,46

M. Mashkowsky: 15 Estudios Virtuosos Op.36
 No.1,2,4,5

H. Metner: Estudios intermedios Op.148
 A.Leshgorg : Op.67, Tercer cuaderno
 No.13,14

A.Leshgorg: Op. 136 "Escuela de la velocidad"
 No. 26

I.Kramer: 60 Estudios escogidos
 No.12,17,22,26,27

M. Clementi: Gradus al Parmassu

POLIFONÍA

J.S.Bach: Invenciones a tres voces No.9 en fa menor, No.14 en Si bemol Mayor

J.S.Bach: Fuga de Sonata en Re Mayor

J.S.Bach: Obras escogidas: Fantasia y fuggeta en Si bemol Mayor

J.S.Bach: Suite Inglesa No.2 en La menor: Allemanda, Zarabanda

J.S.Bach: Suite Inglesa No. 3 en sol menor: Allemanda, Gavotte I, Gavotte II

J.S.Bach: Suite Inglesa No.5 en mi menor: Zarabanda

J.S.Bach: Clave Bien Temperado (Primer tomo)

A.Kachaturian: Álbum de la Juventud (2do. tomo): Fuga No.10

N.Miascoshki: Fuga en si menor Op.78 No.4

R. Couperin: Libro de Clavecinistas

FORMA GRANDE

J.S.Bach: Concierto Italiano, 1er. movimiento

J.S.Bach: Concierto en re menor para cémbalo y orquesta

L. Beethoven: Sonata No. 2 Op. 10

L. Beethoven: Sonata No. 6 en fa Mayor Op.10

L. Beethoven: Sonata No.8 en do menor Op.13

L. Beethoven: Sonata No. 1 y 9 en Mi Mayor Op.14

L. Beethoven: Sonata No.2 y 10 en Sol Mayor Op.14

J.Haydn: Sonata No.6 en do sostenido menor

J.Haydn: Sonata No.13 en mi bemol Mayor

J.Haydn: Sonata No.24 en do menor

J.Haydn: Sonata No,38 en si menor

E.Grieg: Sonata en Mi menor

F. Mendelsohn: Concierto para piano y orquesta #1 en Sol menor

F. Mendelsohn: Concierto para piano y orquesta #2 en re menor

S.Prokofiev: Sonatina Pastoral #3 Op.59

MODERNA.

J.Turina: Danzas Fantásticas

M.Ravel: Pavana para una infanta difunta

I.Albeniz: Castilla

A.Schonberg: 6 piezas Op.19

Debussy: Suite Bergamasque: Claro de Luna y Preludios
 F.Poulenc: Dos nocturnos y dos impromptus Op.29
 H. Metner: Cuento en fa menor Op.26
 D.Gershwin: Preludio #1, 2 y 3
 B. Bártok: Burlesca No.2
 B. Bártok: Bagatella No.6 Op. 12
 B. Bártok: Microcosmos, cuaderno seis: No 148-153
ROMÁNTICA
 E.Grieg: Tiempos Golberg Op.40: Aria, Rigaton
 E.Grieg: Te amo, Princesa Op.41
 E.Grieg: Corazón Poético Op.52
 F. Liszt: Consolación #3 en re bemol Mayor
 A.Lladow: Valse No.1 en fa sostenido menor Op.9
 A.Lladow: Preludio No.1 Op.11
 A.Lladow: Bagatella en re bemol Mayor Op.30
 A.Rubinstein: Melodía No.2 Op.3
 F.Chopin: Nocturno No.2 en Mi bemol Mayor Op.9
 F.Chopin: Nocturno en Si Mayor Op.32
 F.Chopin: Nocturno en sol menor Op.37
 R. Schumann: Páginas tornasoladas Op. 98: No1,4,5,6
 F.Mendelsohn: Preludio en si menor Op.104
 E.Grieg: Estudio en fa menor en honor a Chopin Op. 73
 S. Rachmaninoff: Preludio Op.3 #2

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

CUARTO SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Continuar con la práctica de la lectura musical a primera vista.
2. Conseguir una ejecución clara y brillante en los pasajes de velocidad, con demostraciones de virtuosismo.
3. Capacitar al alumno para ofrecer recitales completos como solista.
4. Profundizar en el conocimiento de los estilos para dar una correcta interpretación de las obras de acuerdo a sus autores y épocas.
5. Dominar la práctica de la polirritmia y adornos.

CONTENIDOS:

CONCEPTOS

- Continuación de escalas en terceras, sextas, novenas y décimas.
- Continuación de la escala cromática por movimiento contrario.

- Continuación de arpeggios con séptimas de dominante con inversiones.
- Continuación de acordes a 4 voces.
- Continuación de escalas en octavas.
- Desarrollo de virtuosismo.

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de Re bemol Mayor, si bemol menor, Sol bemol Mayor y mi bemol menor.
- Incluir en estas escalas las de terceras, sextas, novenas y décimas.
- Los arpeggios deben incluir la séptima de dominante con inversiones y los acordes deben ser de 4 notas.
- La escala cromática debe desarrollarse por movimiento directo y contrario.
- Selección de estudios y obras con dificultades que desarrollen el virtuosismo.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escalas de Re bemol Mayor, si bemol menor, Sol bemol Mayor y mi bemol menor por movimientos directos y contrarios, escalas de terceras, sextas, novenas y décimas; arpeggios de séptima de dominantes, acordes con 4 notas y cromáticas por movimiento directo y contrario.
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 2do y 3ero. movimiento.
- Una obra romántica, moderna y/o nacional

TÉCNICA

- Memorizar e tocar obras musicales, con absoluto dominio de texto e interpretación.

REPERTORIO

ESTUDIOS

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era y 2da parte)

Karl Czerny (Germer): Op. 299 "Escuela de la Velocidad"

No.16,20,25,28,31,34-40

Karl Czerny (Germer): Op. 335

No.12,21,46

M. Mashkowsky: 15 Estudios Virtuosos Op.36

No.1,2,4,5

H. Metner: Estudios intermedios Op.148

A.Leshgorg : Op.67, Tercer cuaderno

No.13,14

A.Leshgorg: Op. 136 "Escuela de la velocidad"

No. 26

I.Kramer: 60 Estudios escogidos

No. 12, 17, 22, 26, 27

M. Clementi: Gradus al Parmassu

POLIFONÍA

J.S.Bach: Invenciones a tres voces No.9 en fa menor, No. 14 en Si bemol Mayor

J.S.Bach: Fuga de Sonata en Re Mayor

J.S.Bach: Obras escogidas: Fantasía y fuggeta en Si bemol Mayor

J.S.Bach: Suite Inglesa No.2 en La menor: Allemanda, Zarabanda

J.S.Bach: Suite Inglesa No. 3 en sol menor: Allemanda, Gavotte I, Gavotte II

J.S.Bach: Suite Inglesa No.5 en mi menor: Zarabanda

J.S.Bach: Clave Bien Temperado (Primer tomo)

A.Kachaturian: Álbum de la Juventud (2do. tomo): Fuga No.10

N.Miascoshki: Fuga en si menor Op.78 No.4

R. Couperin: Libro de Clavecinistas

FORMA GRANDE

J.S.Bach: Concierto Italiano, 1er. movimiento

J.S.Bach: Concierto en re menor para cémbalo y orquesta

L. Beethoven: Sonata No. 2 Op. 10

L. Beethoven: Sonata No. 6 en fa Mayor Op.10

L. Beethoven: Sonata No.8 en do menor Op.13

L. Beethoven: Sonata No. 1 y 9 en Mi Mayor Op.14

L. Beethoven: Sonata No.2 y 10 en Sol Mayor Op.14

J.Haydn: Sonata No.6 en do sostenido menor

J.Haydn: Sonata No.13 en mi bemol Mayor

J.Haydn: Sonata No.24 en do menor

J.Haydn: Sonata No.38 en si menor

E.Grieg: Sonata en Mi menor

F. Mendelsohn: Concierto para piano y orquesta #1 en Sol menor

F. Mendelsohn: Concierto para piano y orquesta #2 en re menor

S.Prokofiev: Sonatina Pastoral #3 Op.59

MODERNA.

J.Turina: Danzas Fantásticas

M.Ravel: Pavana para una infanta difunta

I.Albeniz: Castilla

A.Schonberg: 6 piezas Op.19

Debussy: Suite Bergamasque: Claro de Luna y Preludios

F.Poulenc: Dos nocturnos y dos impromptus Op.29

H. Metner: Cuento en fa menor Op.26

D.Gershwin: Preludio #1, 2 y 3

B. Bártok: Burlesca No.2

B. Bártok: Bagatella No.6 Op.12

B. Bártok: Microcosmos, cuaderno seis: No 148-153

ROMÁNTICA

E.Grieg: Tiempos Golberg Op.40: Aria, Rigaton

E.Grieg: Te amo, Princesa Op.41

E.Grieg: Corazón Poético Op.52

F. Liszt: Consolación #3 en re bemol Mayor

A.Lladow: Valse No.1 en fa sostenido menor Op.9

A.Lladow: Preludio No.1 Op.11

A.Lladow: Bagatella en re bemol Mayor Op.30
 A.Rubinstein: Melodía No.2 Op.3
 F.Chopin: Nocturno No.2 en Mi bemol Mayor Op.9
 F.Chopin: Nocturno en Si Mayor Op.32
 F.Chopin: Nocturno en sol menor Op.37
 R. Schumann: Páginas tornasoladas Op. 98: No1,4,5,6
 F.Mendelsohn: Preludio en si menor Op.104
 E.Grieg: Estudio en fa menor en honor a Chopin Op. 73
 S. Rachmaninoff: Preludio Op.3 #2

NACIONAL

Obras de los autores: Segundo Luis Moreno, Corsino Durán Carrión, Inés Jijón, Gerardo Guevara, Claudio Aizaga

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

QUINTO SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Dominar la práctica de la lectura musical a primera vista.
2. Perfeccionar la técnica trascendental que le encamine hacia el virtuosismo, permitiendo al estudiante ejecutar satisfactoriamente su repertorio de dificultad cada vez más avanzada.
3. Conseguir una ejecución clara y brillante en los pasajes de velocidad, con demostraciones de virtuosismo.
4. Capacitar al alumno para ofrecer recitales completos como solista.
5. Dominar la práctica de la polirritmia y adornos.
6. Capacitar al alumno en todas las técnicas de interpretación para el recital previo a la obtención del título de tecnólogo instrumental

CONTENIDOS:

CONCEPTOS

- Estudios de virtuosismo
- Preparación de repertorio para su concierto de grado

PROCEDIMIENTOS

- Práctica de la escala de Re bemol Mayor, si bemol menor, Sol bemol Mayor y mi bemol menor.
- Selección de estudios y obras con dificultades que desarrollen el virtuosismo.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Escalas de Re bemol Mayor, si bemol menor, Sol bemol Mayor y mi bemol menor por movimientos directos y contrarios, escalas de terceras, sextas, novenas y décimas; arpeggios de séptima de dominantes, acordes con 4 notas y cromáticas por movimiento directo y contrario.
- Ejercicios de virtuosismo
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 1er. movimiento.
- Una obra romántica o/y moderna.

TÉCNICA

- Memorizar y tocar obras musicales, con absoluto dominio de texto e interpretación.

REPERTORIO

EJERCICIOS Y ESTUDIOS

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era y 2da parte)

Corto: Principios racionales de la técnica pianística

Pishna: 60 ejercicios progresivos

Moszkovsky: Las dobles notas

Phillip: Escuela de la octavas

Kohler: La virtuosidad

Karl Czerny (Germer): Op. 553 "Escuela de la Velocidad"

Karl Czerny (Germer): Estudio de Octavas No 4,5

Karl Czerny (Germer): Op. 740

No. 1-6, 10-14, 16-18, 21, 23-25, 41

F. Liszt: Estudios de la juventud Op. 1

No. 2, 8, 10, 12

I. Kramer: 60 Estudios Escogidos

No. 29-31, 33-35, 37-41

M. Clementi (Tausingka): Estudios de perfeccionamiento

No. 1, 2, 7, 9, 11, 12, 13, 21

POLIFONÍA

J.S. Bach (Busoni): Preludios corales en fa menor y sol menor

J.S. Bach: Clave bien temperado (II Tomo): Do menor, re menor, fa menor y Sol Mayor

J.S. Bach (Kabalevsky): Preludio y fuga en Do menor

J.S. Bach: Suites Inglesas

J.S. Bach: Suites Francesas

J.S. Bach: Partitas

D. Shostakovich: Preludios y fugas para pianoforte: No. 1 en Do Mayor

FORMA GRANDE

J.S. Bach: Concierto Italiano (completo)

L. Beethoven: Concierto #1 en Do Mayor (2do. y 3er. Movimiento)

L. Beethoven: Sonata No. 11 en Si bemol Mayor Op. 22.

- L. Beethoven: Seis variaciones en re menor Op.76
 L. Beethoven: Sonata No. 25 en Sol Mayor Op.79
 W.A.Mozart: Sonata No.6 K284 en Re Mayor
 W.A.Mozart: Sonata No.8 K310 en la menor
 W.A.Mozart: Sonata No.9 K311 en Re Mayor
 W.A.Mozart: Sonata No.10 K330 en Do Mayor
 W.A.Mozart: Sonata No.18 K570 en Si bemol Mayor
 W.A.Mozart: Sonata No.19 K576 en Re Mayor
 W.A.Mozart: Concierto para piano y orquesta No.15 en Si bemol Mayor
 W.A.Mozart: Concierto para piano y orquesta No.20 en re menor
 W.A.Mozart: Concierto para piano y orquesta No.21 en Do Mayor
 W.A.Mozart: Concierto Rondó para piano y orquesta No.28 en Re Mayor
 E.Grieg: Concierto para piano y orquesta en Do Menor
 A.Babadjanian: Rapsodia armenia para dos pianos
 A.Arnenky: Fantasía para piano y orquesta sobre un tema de Ryabinina
MODERNA.
 E.Granados: Allegro de Concierto
 M.Falla:El final del sombrero de tres picos
 M.Ravel: Espejos
 A.Babadjanian: Piezas para pianoforte: Elegía y Baile de Bagarshapad
 D.Kabalevsky: Preludios No.5 en re Mayor y No.20 en do menor Op.38
 S.Prokofiev: Suites de Romeo y Julieta Op.75: Mercucio, Montescos y Capuletos, Niña Julieta
 W.A.Mozart: Concierto para piano y orquesta No.15 en Si bemol Mayor
 S.Prokofiev: Diez piezas del ballet "La Cenicienta" Op.97
 A.Scrjabin: Preludios Op.11 No.9,10,16,23
 A.Kachaturian: Toccata
ROMÁNTICA
 S.Rachmaninoff: Elegía Op.3 No.1
 S.Rachmaninoff: Preludio No.2 en do sostenido menor
 S.Rachmaninoff: Momentos musicales en si menor Op.16
 F.Chopin: Estudio en fa menor No.13 Op.10, estudio en mi Mayor No.3 Op.10
 F.Chopin-F.Liszt: Canciones polacas: Deseos
 F.Schubert: Impromptu No.1 en la bemol Mayor Op.90
 F.Schubert: Impromptu No.2 en Mi bemol Mayor Op.90
 R.Schumann: Novelettas No.2,5,8
 P.I.Tchaicowsky: Humoresque Op.10
 P.I.Tchaicowsky: Nocturno en do sostenido menor Op.19
 P.I.Tchaicowsky: Estaciones Op.37: Canción de otoño y Galope
 F. Liszt: Sueño de Amor No.1 en La bemol Mayor
 J.Brahms: Tres Intermezzos
 J.Brahms: Rapsodias en si menor y sol menor
 F.Chopin: Mazurcas, Nocturnos, Polonesas, Valses, Preludios (De acuerdo a nivel)
NACIONAL
 Himno del Ecuador
 Carlos Amable Ortiz: Reir Llorando
 Obras de cierta dificultad de otros autores ecuatorianos

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

SEXTO SEMESTRE

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Dominar la práctica de la lectura musical a primera vista.
2. Perfeccionar la técnica trascendental que le encamine hacia el virtuosismo, permitiendo al estudiante ejecutar satisfactoriamente su repertorio de dificultad cada vez más avanzada.
3. Conseguir una ejecución clara y brillante en los pasajes de velocidad, con demostraciones de virtuosismo.
4. Capacitar al alumno para ofrecer recitales completos como solista.
5. Dominar la práctica de la polirritmia y adornos.
6. Capacitar al alumno en todas las técnicas de interpretación para el recital previo a la obtención del título de tecnólogo instrumental

CONTENIDOS:

CONCEPTOS

- Estudios de virtuosismo
- Preparación de repertorio para su concierto de grado

PROCEDIMIENTOS

- Selección de estudios y obras con dificultades que desarrollen el virtuosismo.

CRITERIO DE EVALUACIÓN

El alumno para ser promovido al siguiente semestre deberá cumplir mínimo con lo siguiente:

REPERTORIO

- Ejercicios de virtuosismo
- Dos estudios que contenga los conocimientos adquiridos en el semestre.
- Una obra polifónica.
- Una forma grande, 1er. movimiento.
- Una obra romántica o/y moderna.
- Himnos ecuatorianos y obras nacionales

TÉCNICA

- Memorizar y tocar obras musicales, con absoluto dominio de texto e interpretación.

REPERTORIO**EJERCICIOS Y ESTUDIOS**

Hanon: El Pianista Virtuoso (1era y 2da parte)

Corto: Principios racionales de la técnica pianística

Pishna: 60 ejercicios progresivos

Moszkovky: Las dobles notas

Phillip: Escuela de la octavas

Kohler: La virtuosidad

Karl Czerny (Germer): Op. 553 "Escuela de la Velocidad"

Karl Czerny (Germer): Estudio de Octavas No 4,5

Karl Czerny (Germer): Op. 740

No.1-6,10-14,16-18,21,23-25,41

F.Liszt: Estudios de la juventud Op. 1

No.2,8,10,12

I.Kramer: 60 Estudios Escogidos

No.29-31,33-35,37-41

M.Clementi (Tausingka): Estudios de perfeccionamiento

No.1,2,7,9,11,12,13,21

POLIFONÍA

J.S.Bach (Busoni): Preludios corales en fa menor y sol menor

J.S.Bach: Clave bien temperado (II Tomo): Do menor, re menor, fa menor y Sol Mayor

J.S.Bach (Kabalevsky): Preludio y fuga en Do menor

J.S.Bach: Suites Inglesas

J.S.Bach: Suites Francesas

J.S.Bach: Partitas

D.Shostakovich: Preludios y fugas para pianoforte: No.1 en Do Mayor

FORMA GRANDE

J.S.Bach: Concierto Italiano (completo)

L. Beethoven: Concierto #1 en Do Mayor (2do. y 3er. Movimiento)

L. Beethoven: Sonata No. 11 en Si bemol Mayor Op.22

L. Beethoven: Seis variaciones en re menor Op.76

L. Beethoven: Sonata No. 25 en Sol Mayor Op.79

W.A.Mozart: Sonata No.6 K284 en Re Mayor

W.A.Mozart: Sonata No.8 K310 en la menor

W.A.Mozart: Sonata No.9 K311 en Re Mayor

W.A.Mozart: Sonata No.10 K330 en Do Mayor

W.A.Mozart: Sonata No.18 K570 en Si bemol Mayor

W.A.Mozart: Sonata No.19 K576 en Re Mayor

W.A.Mozart: Concierto para piano y orquesta No.15 en Si bemol Mayor

W.A.Mozart: Concierto para piano y orquesta No.20 en re menor

W.A.Mozart: Concierto para piano y orquesta No.21 en Do Mayor

W.A.Mozart: Concierto Rondó para piano y orquesta No.28 en Re Mayor

E.Grieg: Concierto para piano y orquesta en Do Menor

A.Babadjanian: Rapsodia armenia para dos pianos

A.Arnenky: Fantasía para piano y orquesta sobre un tema de Ryabinina

MODERNA.

E.Granados: Allegro de Concierto

M.Falla:El final del sombrero de tres picos

M.Ravel: Espejos

A.Babadjanian: Piezas para pianoforte: Elegia y Baile de Bagarshapad

D.Kabalevsky: Preludios No.5 en re Mayor y No.20 en do menor Op.38
 S.Prokofiev: Suites de Romeo y Julieta Op.75: Mercucio, Montescos y Capuletos, Niña Julieta
 W.A.Mozart: Concierto para piano y orquesta No.15 en Si bemol Mayor
 S.Prokofiev: Diez piezas del ballet "La Cenicienta" Op.97
 A.Scriabin: Preludios Op.11 No.9,10,16,23
 A.Kachaturian: Toccata

ROMÁNTICA

S.Rachmaninoff: Elegía Op.3 No.1
 S.Rachmaninoff: Preludio No.2 en do sostenido menor
 S.Rachmaninoff: Momentos musicales en si menor Op.16
 F.Chopin: Estudio en fa menor No.13 Op.10, estudio en mi Mayor No.3 Op.10
 F.Chopin-F.Liszt: Canciones polacas: Deseos
 F.Schubert: Impromptu No.1 en la bemol Mayor Op.90
 F.Schubert: Impromptu No.2 en Mi bemol Mayor Op.90
 R.Schumann: Novelettas No.2,5,8
 P.I.Tchaicowsky: Humoresque Op.10
 P.I.Tchaicowsky: Nocturno en do sostenido menor Op.19
 P.I.Tchaicowsky: Estaciones Op.37: Canción de otoño y Galope
 F. Liszt: Sueño de Amor No.1 en La bemol Mayor
 J.Brahms: Tres Intermezzos
 J.Brahms: Rapsodias en si menor y sol menor
 F.Chopin: Mazurcas, Nocturnos, Polonesas, Valses, Preludios (De acuerdo a nivel)

NACIONAL

Himno del cantón
 Carlos Amable Ortiz: Reir Llorando
 Obras de cierta dificultad de otros autores ecuatorianos

OBSERVACIONES

De acuerdo a la capacidad del alumno, el profesor puede optar por obras, métodos o técnicas que permitan desarrollar y aprovechar dichas cualidades; así mismo, el profesor optará por obras no mencionadas en este repertorio pero de similares características.

ANEXOS

El siguiente escrito contiene varios dúos para cuatro manos o dos pianos, para cada nivel, que se pueden utilizar para desarrollar el ensamble de los alumnos. Esto es complementario y opcional.

NIVEL INICIAL

A cuatro manos:

- D.Shostakovich: Canción de cuna
- L.Beethoven: Dos bailes alemanes
- F.Schubert: Tres valsos y Escocesas
- A.Arensky: Cuento Op.34
- M.Mussorgsky: Sonido de campana de la ópera Boris Godunov
- A.Gedike: Barcarolla Op.12
- M.Glier: Variación Tai Hoa del ballet Flor del Loto

- S.Prokofiev: Cuento sinfónico "Pedro y el Lobo"
- A.Arensky: Gavota Op.65
- K.Gluck: Gavota

NIVEL TÉCNICO

A cuatro manos:

- P.I.Tchaicowsky: Cinco canciones folklóricas rusas
- M.Glinka: Marcha de la ópera Ruslan y Ludmila
- S.Rachmaninoff: Romanza en sol mayor
- D.Shostakovich: Cazador de la tragedia Hamlet
- L.Beethoven: Marcha en Do Mayor Op.45
- B.Britten: Nocturno
- E.Grieg: Danza de Anitra
- F.Liszt: Canción antigua profana
- F.Schubert: Marcha infantil
- A.Arensky: Suite juvenil
- P.Tchaicowsky: Baile de los angelitos del ballet Shellkunshik (8 manos)
- P.Tchaicowsky: 3 canciones folklórica rusas
- P.Tchaicowsky: Fragmentos del ballet El lago de los cisnes
- A.Gedike: Marcha Op.12
- S.Prokofiev: Bourré, Valse, Pavana del Ballet La Cenicienta
- D:Shostakovich: Aria de Katerina de la ópera Katerina Ismailova
- L.Beethoven: 6 variaciones
- G.Gershwin: Canción de la ópera Porgi y Bess
- E.Grieg: Danza Nórdica No. 2 Op.35
- W.Mozart: Romanza
- I.Strauss: Polka
- F.Schubert: Escocesas
- F.Schubert: Serenata

A dos pianos:

- J.S.Bach: Rondó de Suite No.2
- J.Brahms: Dos valeses
- S.Rachmaninoff: Romanza Op.11
- S.Rachmaninoff: Canción rusa
- P.Tchaicowsky: Baile español, ruso y napolitano
- A.Kachaturian: Música del drama Lermontova: Carnaval
- J.Haydn: Rondó húngaro
- F.Schubert: Polonesa en si bemol Mayor Op.61
- G.Haendel: Allegro para dos pianos
- A.Kachaturian: Danza del Sable del ballet Gayané

NIVEL TECNOLÓGICO

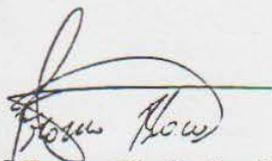
A cuatro manos:

- J.Brahms: Danzas húngaras
- J.Brahms: Valse Op.39
- A.Dvorak: Danzas eslovacas
- F.Liszt: Polonesa
- M.Ravel: Malagueña de la Rapsodia Española
- M.Ravel: Habanera de la Rapsodia Española
- B.Bártok: Cuatro bailes folklóricos rumanos
- D.Shostakovich: Concertino
- F.Liszt: Compromiso
- R.Schumann: Estudio en forma de canon Op.36

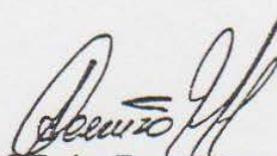
RECOMENDACIONES PARA LA APLICACIÓN DE ESTE PROGRAMA:

1. Que es una obligación del Ministerio de Educación, Cultura, Recreación y Deporte a través de la Subsecretaría de Cultura proveer a los Conservatorios de Música del país, el material Bibliográfico recomendado en este programa, crear las partidas necesarias para maestros del área, dotar de Pianos y recursos para el mantenimiento de estos mismos, con el fin de cumplir cabalmente con el programa unificado del área.
2. Que los Conservatorios del país consideren a la comisión académica del área de Piano, como un cuerpo asesor permanente con el propósito de guiar y reforzar adecuadamente los programas unificados del área de Piano.
3. Que los delegados a este Primer Encuentro se comprometen a facilitar o proveer los recursos bibliográficos que estén a su alcance con la finalidad de intercambiar con aquellos Conservatorios que no cuenten con el suficiente recurso en mención, para cumplir adecuadamente este programa.
4. Que luego de tres años, a partir de esta fecha, se realice una revisión del programa aquí elaborado, a través de una comisión de delegados de los Conservatorios del país con el propósito de valorar, evaluar, mejorar y modificar este programa de Piano, en caso de ser necesario.
5. Que los Rectores del Conservatorio del país se sirvan coordinar un festival anual, con los mejores pianistas, que representen a cada institución previa a una evaluación que se lo hará internamente en cada Conservatorio. Evento que servirá para transmitir experiencias y lograr una mayor motivación en los estudiantes participantes.

Para constancia de lo estipulado firman los delegados de los siguientes Conservatorios:



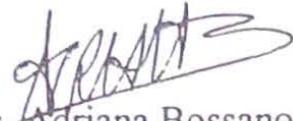
Prof. Franco Blacio Castillo
Rector del Conservatorio de Música
"Machala"



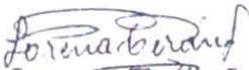
Prof. Carlos Erazo Moreno
Secretario de la Comisión
Académica del I Encuentro.



Mtra. Angela Roushanian
Jefe de Area del Conservatorio
Nacional de Música Quito



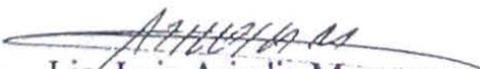
Lic. Adriana Bossano
Delegada del Conservatorio
Nacional de Música Quito



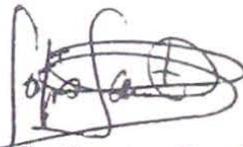
Lic. Lorena Terán Ludeña
Delegada del Conservatorio
"Salvador Bustamante Celi"



Lic. Luis Alfredo Suárez
Jefe de Area del Conservatorio
Ciudad Zamora.



Lic. Luis Arindia Mosquera
Delegado del Conservatorio
"José María Rodríguez" de Cuenca



Lic. Sofía Santos Pardiñas
Jefe del Area del Conservatorio
Ciudad de "Machala"



CONSERVATORIO DE MÚSICA "ANTONIO NEUMANN"

AREA DE PIANO

PROGRAMAS DE ESTUDIO

**Preparatorio - 3° Inicial a 6° curso
Piano Complementario
1° a 3° curso**

Revisión.- 2012

**Jefatura del Área.-
Mtra. Ipólita De Luca
Lcda. Claudina Izurieta**

PROGRAMA DE PIANO

Preparatorio – 3° Inicial

Objetivos.-

1. Adoptar una posición adecuada del cuerpo con respecto al instrumento, que posibilite y favorezca la acción del conjunto brazo – antebrazo – mano sobre el teclado.
2. Iniciar el desarrollo de la técnica y lectura pianística.
3. Conocer las características físicas y sonoras del instrumento y las diferentes octavas del piano, tanto en su número como en su nombre.
4. Diferenciar el legato del staccato.

I semestre

Contenidos.-

- Escala de Do M - Sol M, dos octavas, movimiento directo, manos unidas.
Arpeggios de 3 notas, sin paso del pulgar, una octava, manos separadas (ascendente y descendente)
- Pozzoli, Ejercicios del tenido: 1°, 2° y 3° dedo, escoger 3 ejercicios de cada uno, manos unidas.
- Hannon – Thompson: ejercicios No 1 y No 3.
- Edna Mae Burnam: grupo I y II, completo.
- Mi amigo el piano, Fletcher, Nuestro amigo el piano: 10 lecciones de iniciación, 5 lecciones con alteraciones de un # o b, con ritmo de negras y corcheas. THOMPSON
- Béla Bartók Vol. I: tres piecitas. *enseñando a tocar a los deditos*

II semestre

Contenidos.-

- Escala de La m - Mi m, dos octavas, movimiento directo, manos unidas.
Arpeggios de 4 notas, sin paso del pulgar, una octava, manos unidas (ascendente y descendente)
Arpeggios con pase del pulgar, 1° posición, dos octavas, manos separadas (Do M – la m, Sol M – mi m)
- Pozzoli, Ejercicios del tenido: 3° y 4° dedo, escoger 5 ejercicios de cada dedo, manos unidas
- Hannon-Thompson: ejercicios No 4 y No 5.
- Edna Mae Burnam: grupo III y IV, completo.
- Mi amigo el piano, Fletcher, Nuestro amigo el piano: 15 lecciones.
- Béla Bártok Vol I: tres piecitas.
- Obra a 4 manos: Edna Mar Burnam, Thompson

Las escalas y obras deben memorizarse.

PRIMER CURSO

Objetivos.-

- Iniciar el conocimiento de las estructuras formales.
- Iniciar la práctica de matices y signos de expresión.
- Practicar la lectura a primera vista.
- Comenzar el desarrollo del oído polifónico.
- Iniciar en el conocimiento de la práctica de la mano izquierda como acompañamiento (suave y ligado)
- Desarrollar la musicalidad e interpretación a través del fraseo y matices.
- Desarrollar la memoria pianística.

I semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- Escalas Re M – si m, Fa M – re m, La M, Mi M, cuatro octavas, movimiento directo, manos unidas.
Arpeggio fundamental, con pase del pulgar, dos octavas, movimiento directo, manos unidas.
Acordes de 3 notas, manos separadas, ascendente y descendente.
- Hannon- Thompson: ejercicios #2, #6, #7, #8, #10.
- 1 Estudio: Czerny estudios elegidos vol. 1 y 2, Lemoine, Duvernoy, escoger con dificultad de negra o corchea en el TEMPO indicado.

Obras.-

- 1 Polifónico: Maestros del Clavecín.
- 1 Sonatina: Ferté, Wanhal, 1er. mov. / Diabelli, Clementi, 1º y 2º mov.
- 1 Moderno: Béla Bartók Vol I, Kavalevsky op 39.

II semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- Escalas Mi b M – do m, Si b M – sol m, Si M cuatro octavas, movimiento directo, manos unidas.
Arpeggio fundamental, con pase del pulgar, dos octavas, movimiento directo, manos unidas.
Acordes de 3 notas, manos separadas, ascendente y descendente.
- Hannon-Thompson: ejercicios #14 y # 15. Ejercicios de la pág. 22, elegir cuatro variaciones.
- 1 Estudio: Czerny estudios elegidos vol. 1 y 2, Lemoine, Duvernoy.

Obras.-

- 1 Polifónico: Maestros del Clavecín.
- 1 Sonatina: Ferté, Wanhal, 2º mov. /Diabelli, Clementi, 3º mov.
- 1 Romántico: Schumann (Álbum de la Juventud), Kohler.
- Obra a 4 manos: Edna Mae Burnam, Diabelli: Trozos melódicos.

Escalas y obras deben memorizarse.

Las obras deben ser composiciones originales de los compositores, NO SE ACEPTARAN REDUCCIONES FACILITADAS. El programa exige obras de compositores clásicos, NO SE PERMITIRA PIEZAS DE MUSICA POPULAR.

SEGUNDO CURSO

Objetivos.-

- Desarrollar la velocidad y fortalecimiento de los dedos, particularmente del 4to. y 5to. dedo.
- Diferenciar claramente los planos sonoros así como la musicalidad e interpretación a través del fraseo y matices.
- Reforzar la práctica de la mano izquierda como acompañamiento (suave y ligado).
- Continuar con el desarrollo del oído polifónico.
- Practicar lectura a primera vista.
- Cultivar la memoria pianística.
- Conocer el uso de los pedales.
- Diferenciar los diferentes tempos: largo, larghetto, adagio, andante, moderato, allegro.

I semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- Escalas Re M – si m; Si M – sol m, Mi M – do# m, cuatro octavas, movimiento directo y contrario, manos unidas.
Arpeggio fundamental e inversiones, cuatro octavas, movimiento directo, manos unidas.
Acordes de 3 notas, manos unidas, ascendente y descendente.
- Hannon "El Pianista Virtuoso": ejercicios del No. 1 al No. 5 ($\text{♩} = 60$)
- 1 Estudio: Czerny Estudios elegidos Vol II, Lemoine, Duvernoy, Heller.

Obras.-

- 1 Polifónico: Maestros del Clavecín, Ana Magdalena Bach.
- 1 Sonatina: Diabelli, Clementi, 1º y 2º mov.
- 1 Moderno: Béla Bartók Vol. II, Kavalevsky op 39.

II semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- Escalas [Ab M – fa m, Mi b M – do m, Sib M, Fa# M, cuatro octavas, movimiento directo y contrario, manos unidas.
Arpeggio fundamental e inversiones, cuatro octavas, movimiento directo, manos unidas.
Acordes de 3 notas, manos juntas, ascendente y descendente.
- Hannon "El Pianista Virtuoso": ejercicios del No. 6 al No. 10 ($\text{♩} = 60$)
- 1 Estudio: Czerny Estudios elegidos Vol II, Lemoine, Duvernoy.

Obras.-

- 1 Polifónica: Maestros del Clavecín, Ana Magdalena Bach.
- 1 Sonatina: Diabelli, Clementi, 3º mov.
- 1 Romántico: Schumann (Álbum de la Juventud), Shubert (Valses Escoceses),

Escalas y obras deben memorizarse.

Las obras deben ser composiciones originales de los compositores, NO SE ACEPTARAN REDUCCIONES FACILITADAS. El programa exige obras de compositores clásicos, NO SE PERMITIRA PIEZAS DE MUSICA POPULAR.

TERCER CURSO

Objetivos.-

- Perfeccionar el uso de los pedales aplicado a las obras.
- Desarrollar progresivamente la técnica de la velocidad con igualdad rítmica.
- Iniciar el estudio del trino.
- Interpretar las obras con dinámica y matices.
- Cultivar la memoria pianística.

I semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- Re M y Sib M con velocidad, movimiento directo y contrario, ritmo de semicorcheas, $\text{♩} = 90$.
Escalas en 3° y 10° simples, DoM – la m, Sol M – mi m, si m, La M, Mi M, Fa M
Arpeggio fundamental e inversiones, cuatro octavas, movimiento directo y contrario, manos unidas.
Acordes de 4 notas, manos unidas, ascendente y descendente.
- Hannon "El Pianista Virtuoso": ejercicios del No. 11 al No. 15 ($\text{♩} = 90$)
- 1 Estudio: Czerny "La escuela de la velocidad", Czerny Estudios elegidos vol II (4 últimos)

Obras.-

- 1 Polifónico: Maestros del Clavecín (los más difíciles), Haendel: Fugas.
- 1 Sonatina: Clementi, Diabelli, 1° y 2° mov.
- 1 Moderno: Béla Bartók Vol. III, Kavalevsky Op. 68.

II semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- Mib M y Rem con velocidad, movimiento directo y contrario, ritmo de semicorcheas, $\text{♩} = 90$.
Escalas en 3° y 10° simples, Sib M, Lab M, Fa# M, fa# m, Do# M, do# m.
Arpeggio fundamental e inversiones, cuatro octavas, movimiento directo, manos unidas.
Acordes de 4 notas, manos juntas, ascendente y descendente.
- Hannon "El Pianista Virtuoso": ejercicios del No. 16 al No. 20 ($\text{♩} = 90$)
- 1 Estudio: Czerny "La escuela de la velocidad", Heller.

Obras.-

- 1 Polifónico: Maestros del Clavecín (los más difíciles), Haendel: Fugas.
- 1 Sonatina: Clementi, Diabelli, 3° mov.
- 1 Romántico: Schumann (Álbum de la Juventud), Schubert (Valses Escoceses), Tchaikovsky.

Escalas, sonatina y obras deben memorizarse.

Las obras deben ser composiciones originales de los compositores, **NO SE ACEPTARÁN REDUCCIONES FACILITADAS.** El programa exige obras de compositores clásicos, **NO SE PERMITIRÁ PIEZAS DE MÚSICA POPULAR.**

EXAMEN II SEMESTRE
3° curso

- **1 Polifónico**
- **Sonatina completa**
- **1 Obra (Moderno o Romántico)**

Requisitos.-

* Todo el programa ejecutado de MEMORIA y en PÚBLICO, además de presentarlo con el correcto FRASEO, DINÁMICA Y VELOCIDAD.

CUARTO CURSO

Objetivos:

- Cultivar la lectura a primera vista de las obras.
- Lograr una correcta pulsación.
- Aumentar velocidad y mantener igualdad rítmica.
- Diferenciar estilos: polifónico, romántico, moderno.
- Profundizar en el conocimiento del fraseo y en el uso de la dinámica.
- Desarrollar la práctica de la memoria.

I semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- La M y Mi M con velocidad, movimiento directo y contrario, ritmo de semicorcheas, $\downarrow = 90$.
Escalas en 6tas. Simples en tecla blanca, escalas mayores y menores armónicas.
Escalas cromáticas simples, cuatro octavas, movimiento directo, manos unidas.
Arpeggios, fundamental e inversiones, movimiento directo y contrario, manos unidas.
Acordes 4 notas, ascendente y descendente, manos unidas.
- Hannon "El Pianista Virtuoso": ejercicios del No. 21 al No. 25 ($\downarrow = 90$)
- 1 Estudio: Czerny "La escuela de la velocidad".

Obras.-

- 1 Polifónico: Bach 23 piezas fáciles, Bach Invenciones a 2 voces, Haendel Fugas.
- 1 Sonatina o Sonata o Variaciones: Clementi #6, Kuhlau, Haydn, Mozart, 1° y 2° mov.
- 1 Romántico: Schumann (Álbum de la Juventud), Chopin (Mazurcas, Valses), Mendelshon (Romanzas sin palabras).

II semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- La m - Mi m, con velocidad, movimiento directo y contrario, ritmo de semicorcheas, $\downarrow = 90$.
Escalas en 6° simples en tecla negra, escalas mayores y menores armónicas.
Escalas cromáticas simples, cuatro octavas, movimiento directo, manos unidas.
Arpeggios, fundamental e inversiones, movimiento directo y contrario, manos unidas.
Acordes 4 notas, ascendente y descendente, manos unidas.
- Hannon "El pianista virtuoso": ejercicios del No. 26 al No. 31 ($\downarrow = 90$)
- 1 Estudio: Czerny "La escuela de la velocidad".

Obras.-

- 1 Polifónico: Bach 23 piezas fáciles, Bach Invenciones a 2 voces, Haendel Fugas.
- 1 Sonatina o Sonata o Variaciones: Clementi #6, Kuhlau, Haydn, Mozart, 3° mov.
- 1 Moderno: Béla Bartók Vol. IV, Kavalevsky Op. 88, Shostakovich.
- 1 Obra de la mano izquierda: Rowler.

Escalas y obras deben memorizarse.

Las obras deben ser composiciones originales de los compositores, NO SE ACEPTARAN REDUCCIONES FACILITADAS. El programa exige obras de compositores clásicos, NO SE PERMITIRA PIEZAS DE MUSICA POPULAR.

QUINTO CURSO

Objetivos:

- Iniciar el conocimiento del touché en autores impresionistas y modernos.
- Destacar los planos sonoros en los polifónicos.
- Desarrollar la velocidad, con brillantez y claridad en la ejecución de las obras.
- Comenzar la práctica de la polirritmia y adornos.
- Reforzar las diferencias de estilos: polifónico, romántico, impresionista, moderno.
- Comenzar la práctica de notas dobles: 3° y 6°.
- Desarrollar la práctica de la memoria.

I semestre

Técnica.-

- Si M - si m, con velocidad, movimiento directo y contrario, ritmo de semicorcheas, $\downarrow = 100$
Escalas en 3° dobles en tecla blanca, mayores y menores armónicas.
Arpeggios en 7° disminuida con cuatro inversiones, movimiento directo y contrario, con ritmos de 2, 3 y 4.
- Hannon "El Pianista Virtuoso" o Phillip "Ejercicios prácticos": 4 ejercicios de notas dobles, preparación del trino, octavas y arpeggios.
- 1 Estudio: Czerny La escuela de la velocidad, Czerny Op. 740, Cramer.

Obras.-

- 1 Polifónico: J.S. Bach Invenciones a 2 voces, Haendel Fugas.
- 1 Sonata: Haydn, Mozart, Beethoven, 1° y 2° mov.
- Romántico: Chopin (Mazurcas, Valses, Nocturnos), Schubert (Improntus), Schumann (Noveletas), Beethoven (Bagatelas), Mendelshon (Romanzas sin palabras).
- 1 Dalcroze, "Estudios de métrica y ritmo".
- Himno al 9 de Octubre.

II semestre

Técnica.-

- Lab M y Fa# M, con velocidad, movimiento directo y contrario, ritmo de semicorcheas, $\downarrow = 100$
Escalas en 3° dobles en tecla negra, mayores y menores armónicas.
Arpeggios en 7° disminuida con cuatro inversiones, movimiento directo y contrario, con ritmos de 2, 3 y 4.
- Hannon "El pianista virtuoso" - Phillip "Ejercicios prácticos": 4 ejercicios de notas dobles, preparación del trino, octavas y arpeggios.
- 1 Estudio: Czerny La escuela de la velocidad, Czerny Op. 740, Cramer.

Obras.-

- 1 Preclásico: Old Master, Scarlatti "Sonatas".
- 1 Polifónico: J.S. Bach Invenciones a 3 voces, Clave bien temperado: Preludios y Fugas.
- 1 Sonata: Haydn, Mozart, Beethoven, 3° mov.
- 1 Moderno o Impresionista: Prokofiev, Shostakovich "Tres danzas fantásticas"/ Debussy "El rincón de los niños", "El pequeño negro", "Reverlé".
- 1 Obra Nacional Académica: Guevara, Salgado.
- Himno al Conservatorio.

Escalas y obras deben memorizarse.

Las obras deben ser composiciones originales de los compositores, NO SE ACEPTAN REDUCCIONES FACILITADAS. El programa exige obras de compositores clásicos, NO SE PERMITIRA PIEZAS DE MUSICA POPULAR.

SEXTO CURSO.

Objetivos:

- Afianzar el desarrollo de la velocidad, con brillantez y claridad en la ejecución de las obras.
- Reforzar la práctica de la pulsación y del sonido.
- Afianzar la práctica de los adornos.
- Interpretar las obras respetando los diferentes estilos.
- Reforzar la práctica de la memoria.

I semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- Escalas en 6° dobles en tecla blanca, mayores y menores armónicas.
Escalas en 8° dobles diatónicas y cromáticas: ligadas y picadas.
Arpeggios en 7ª dominante con cuatro inversiones, movimiento directo y contrario, con ritmos de 2, 3 y 4.
- Philip "Ejercicios prácticos": 2° y 3° serie, escoger cinco ejercicios
- 1 Estudio: Czerny Op. 740, Cramer, Moscheles, Chopin, Clementi: Gradus ad Parnasus.

Obras.-

- 1 Polifónico: J.S. Bach Inveniones a 3 voces, Clave bien temperado: Preludios y Fugas.
- 1 Sonata: Haydn, Mozart, Beethoven, 1° y 2° mov.
- 1 Moderno o Impresionista: Bela Bartók Vol. V, Prokofiev (Mazurka), Kachaturian (Las aventuras de Iván) / Debussy (El rincón de los niños) Reviere)
- Himno Nacional del Ecuador.
- Himno al Conservatorio.

II semestre

Contenidos.-

Técnica.-

- Escalas en 6° dobles en tecla negra, mayores y menores armónicas.
Escalas en 8° dobles diatónicas y cromáticas: ligadas y picadas.
Arpeggios en 7ª dominante con cuatro inversiones, movimiento directo y contrario con ritmos de 2, 3 y 4.
- 1 Estudio: Czerny Op. 740, Cramer, Moscheles, Chopin, Clementi: Gradus ad Parnasus.

Obras.-

- 1 Preclásico: Scarlatti, Padre Soler, Rameau, Old Master.
- 1 Sonata: Haydn, Mozart, Beethoven, 3° mov.
- 1 Romántico: Chopin (Mazurcas, Valses, Nocturnos), Schubert (Improntus), Mendelsson (Romanzas sin palabras), Beethoven (Bagatelas).
- 1 Latinoamericano o Español: Ponce (Gavotas, Mazurkas) / Albéniz (Granada, Tango, Rumores de la Caleta), Granados (Danza V Playera, Danza VI Rondalia, Danza IX Romántica)
- 1 Obra Nacional Académica (Guevara, Salgado)

Escalas y obras deben memorizarse.

Las obras deben ser composiciones originales de los compositores, NO SE ACEPTARAN REDUCCIONES FACILITADAS. El programa exige obras de compositores clásicos, NO SE PERMITIRA PIEZAS DE MUSICA POPULAR.

EXAMEN DE GRADO

6° curso

- 1 Polifónico
- 1 Obra (Romántica, Moderna, Impresionista, Latinoamericana o Española)
- 1 movimiento de Sonata (1° mov o 2° y 3° mov.)
- 1 Obra Nacional Académica

Requisitos.-

* Todo el programa ejecutado de MEMORIA y en PÚBLICO, además de presentarlo con el correcto FRASEO, DINÁMICA Y VELOCIDAD.

SUGERENCIAS PARA PROGRAMA DE GRADO - SEXTO CURSO.-

POLIFONICO

Bach.- Invenções a 2 y 3 voces. Preludios y fugas.
Haendel.- Fugas

SONATA

✓ Haydn Vol 1.- Sonata No. 23 FM
Haydn Vol 2.- Sonata No. 33 DM, Sonata No. 34 Em, Sonata No. 35 CM
X Mozart Vol 1.- Sonata No. 5 GM, Sonata No. 8 DM
X Mozart Vol 2.- Sonata No. 16 CM, Sonata No. 17 FM

OBRAS ROMANTICO

Chopin.- Valses No. 10 Bm, No9 Fm, No. 7 C#m, No. 14 Em
Nocturnos No. 5 Fm, No2. EbM, No. 19 Em
Schubert.- Improntu op. 142 No. 2
Improntu op. 90 No. 2
Mendelshonn.- Barcarola Veneciana op. 30 No. 6

MODERNO/IMPRESIONISTA/LATINOAMERICANO/ESPAÑOL

Prokofiev. - ~~Mazurka~~ GAUDIA
Ponce. - Gavottas, Mazurkas
Debussy.- El rincón de los niños, Reviere
Albéniz.- Granada, Tango, Rumores de la Caleta
Granados.- Danza V Playera, Danza VI Rondalia, Danza IX Romántica

NACIONAL

Compositores Académicos como Guevara y Salgado.



ANEXO 2

Encuestas para los profesores de los Conservatorios de las ciudades de Cuenca, Guayaquil, Loja y Quito.

Señores profesores.

Dada la importancia que reviste en el campo de la investigación para la elaboración de mi tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, la cual pretende realizar una Propuesta Metodológica para los niveles Técnico y Tecnológico de la enseñanza del Piano, por favor responda las siguientes preguntas.

Muchas Gracias.

Lcda. Mercedes Crespo González.

NOMBRE:

INSTITUCION:

CARGO:

- 1) Cuál es el programa vigente en su institución, que sirve de orientación para el desarrollo de sus clases en el área de piano?
- 2) Si el programa vigente corresponde al año 2001, por favor indique si en su colectivo se ha realizado algún tipo de modificación.
- 3) Nombre brevemente cuáles han sido estos cambios.
- 4) Considera necesario realizar propuestas al programa vigente?
- 5) Mencione si en su institución y en su área se realizan programas, eventos de participación estudiantil, por ejemplo.
- 6) Mencione si en el repertorio vigente se incorpora la Música Contemporánea Universal, por favor señale ejemplos de compositores que estudian.
- 7) Por favor, mencione el título o nivel académico en piano que usted posee.

MUCHAS GRACIAS



RESULTADOS DE ENCUESTAS A PROFESORES

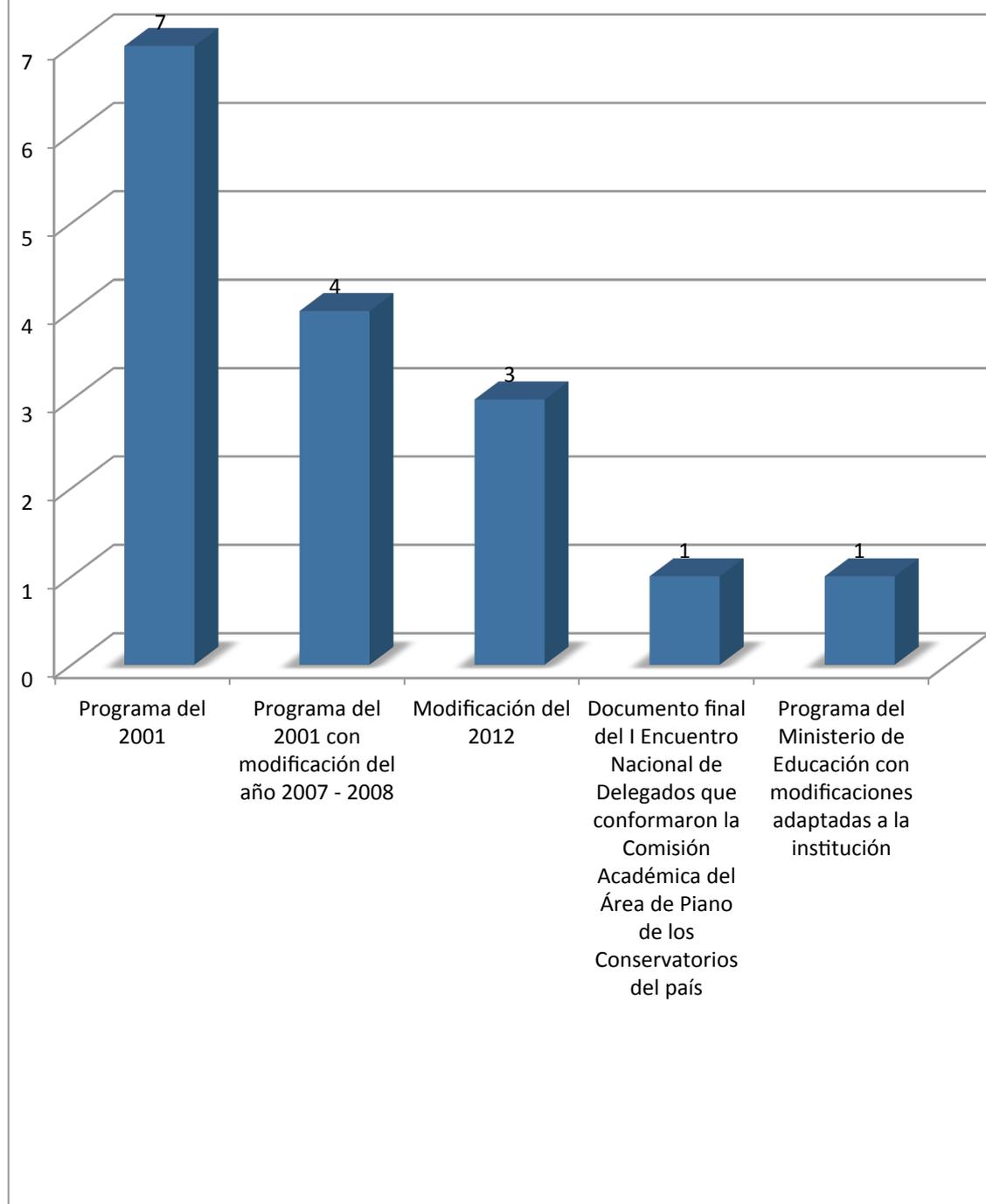
PREGUNTAS	CRITERIO	FRECUENCIA	Variables
1.Cuál es el programa vigente en su institución, que sirve de orientación para el desarrollo de sus clases en el área de piano?	Programa del 2001	7	
	Programa del 2001 con modificación del año 2007 - 2008	4	
	Modificación del 2012	3	
	Documento final del I Encuentro Nacional de Delegados que conformaron la Comisión Académica del Área de Piano de los Conservatorios del país	1	
	Programa del Ministerio de Educación con modificaciones adaptadas a la institución	1	
2. Si el programa vigente corresponde al año 2001, por favor indique si en su colectivo se ha realizado algún tipo de modificación.	Si	8	
	No	4	
	<i>No conoce</i>	4	
3. Nombre brevemente cuáles han sido estos cambios.	Repertorio y Ejercicios	8	
	<i>No conoce</i>	7	
	Ninguno	1	
4. Considera necesario realizar propuestas al programa vigente?	Si	15	Repertorio contemporáneo y nacional, Obras polifónicas y Ejercicios.
	No	1	



<p>5. Mencione si en su institución y en su área se realizan programas, eventos de participación estudiantil, por ejemplo.</p>	<p>Si</p>	<p>16</p>	
<p>6. Mencione si en el repertorio vigente se incorpora la Música Contemporánea Universal, por favor señale ejemplos de compositores que estudian</p>	<p>Si</p>	<p>11</p>	<p>Kavalevsky, Bártok, Shostakovich, Debussy, Villalobos, Cáceres, Rachmaninoff, Piazzolla, Ginastera, Prokofiev, Gershwin, Albéniz</p>
	<p>No</p>	<p>3</p>	
	<p>Optativo</p>	<p>2</p>	
<p>7. Por favor mencione el título o nivel académico en piano que usted posee</p>	<p>Técnico Bachiller</p>	<p>4</p>	
	<p>Tecnólogo Musical</p>	<p>4</p>	
	<p>Profesor</p>	<p>2</p>	
	<p>Lcda. En Educación, mención Pedagogía Musical</p>	<p>2</p>	
	<p>Licenciado</p>	<p>2</p>	
	<p>Licenciado en Ejecución Instrumental: Piano</p>	<p>2</p>	

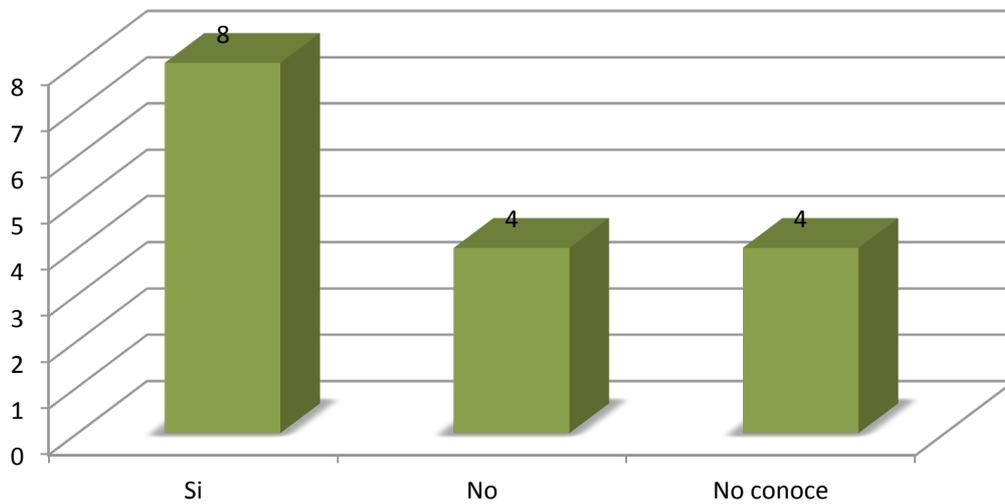


1.Cuál es el programa vigente en su institución, que sirve de orientación para el desarrollo de sus clases en el área de piano?

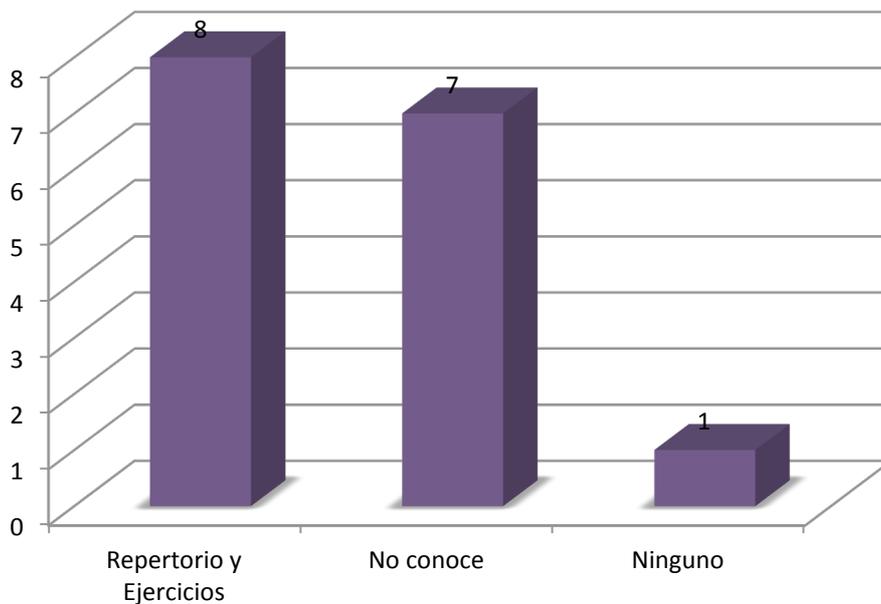




2. Si el programa vigente corresponde al año 2001, por favor indique si en su colectivo se ha realizado algún tipo de modificación.

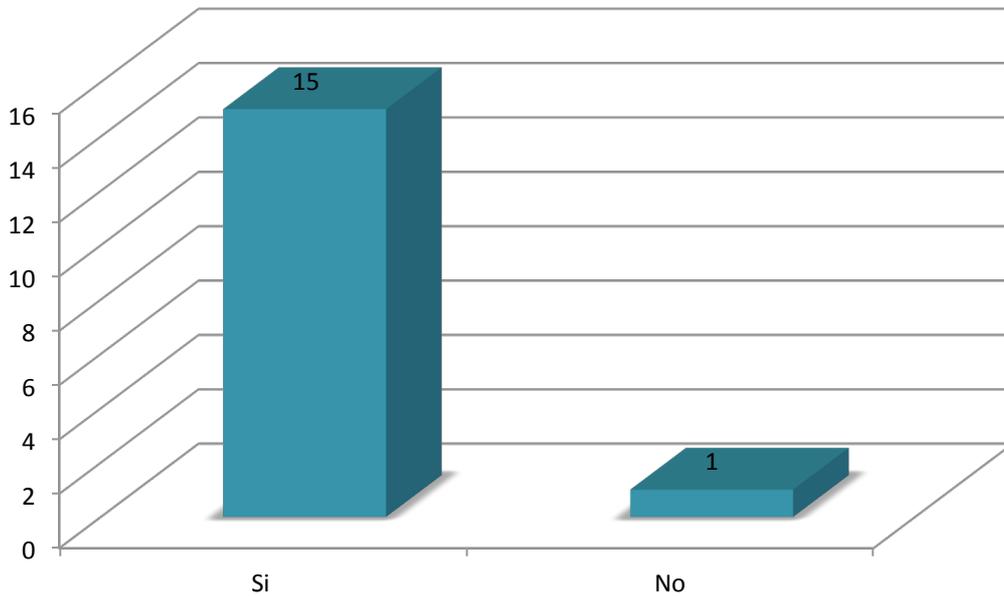


3. Nombre brevemente cuáles han sido estos cambios.



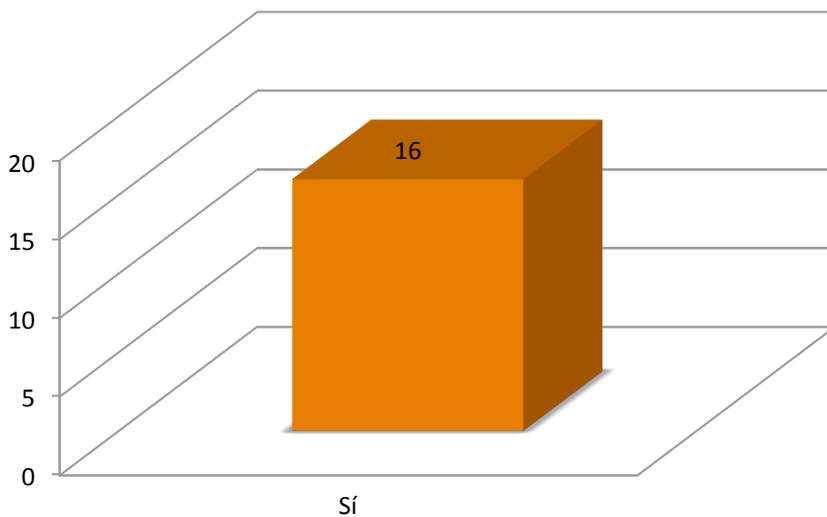


4. Considera necesario realizar propuestas al programa vigente?



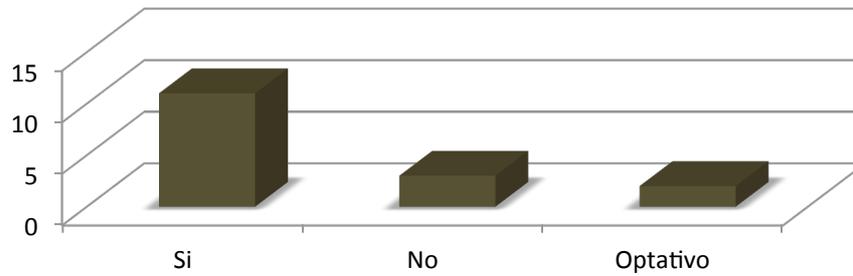
Repertorio contemporáneo y nacional,
Obras polifónicas y Ejercicios.

5. Mencione si en su institución y en su área se realizan programas, eventos de participación estudiantil, por ejemplo.



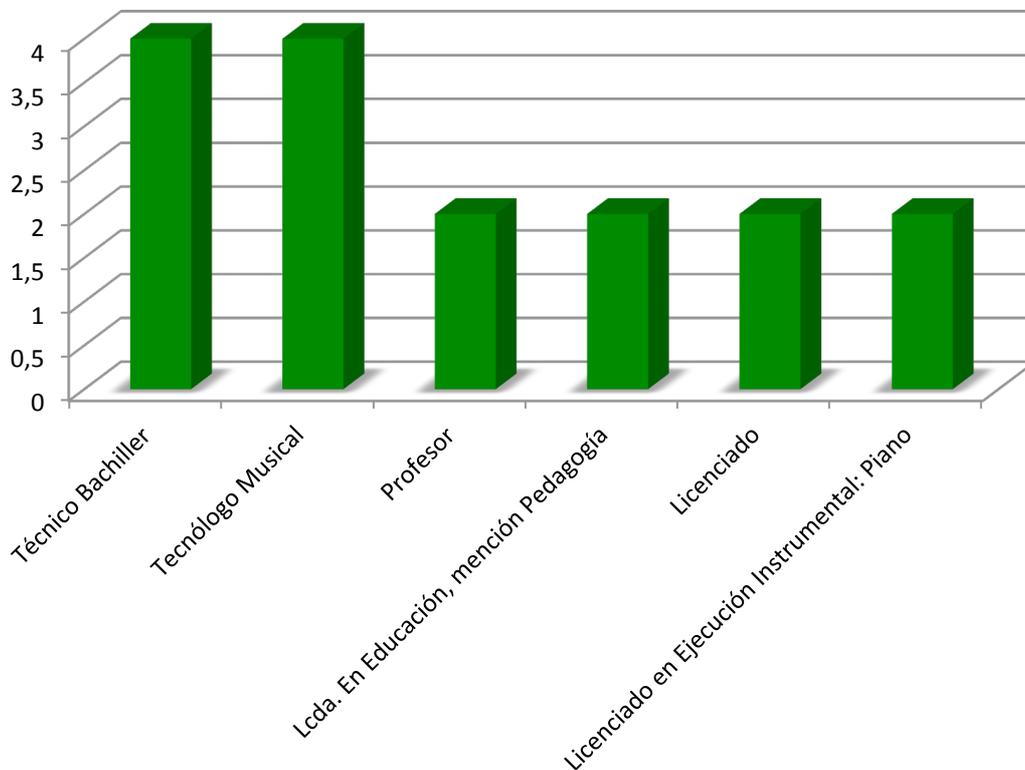


6. Mencione si en el repertorio vigente se incorpora la Música Contemporánea Universal, por favor señale ejemplos de compositores que estudian



Kavalevsky, Bártok, Shostakovich, Debussy, Villalobos, Cáceres, Rachmaninoff, Piazzolla, Ginastera, Prokofiev, Gershwin, Albéniz

7. Por favor mencione el titulo o nivel académico en piano que usted posee





Encuesta para los estudiantes de los Conservatorios Nacionales de las ciudades de Cuenca, Loja, Quito y Guayaquil.

Estimados estudiantes.

Dada la importancia que reviste en el campo de la Investigación para la elaboración de mi tesis de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, la cual pretende realizar una propuesta metodológica para la enseñanza del Piano en los niveles Técnico y Tecnológico, responda las siguientes preguntas.

Muchas Gracias.

Lcda. Mercedes Crespo González

NOMBRE:

CURSO.

CONSERVATORIO:

- 1) Usted tiene el propósito profesional de cursar los estudios superiores en piano?
- 2) En su conservatorio se realizan programas artístico-musicales con frecuencia con la participación de los estudiantes?
- 3) Cuáles son estos eventos?
- 4) Menciones de las obras que estudia en su repertorio, las que gozan de su mayor agrado.
 - Estudios.
 - Oras polifónicas.
 - Formas Grandes-Sonatinas, Sonatas, Variaciones y Rondo.
 - Obras a libre elección –incluyendo el repertorio latinoamericano.
- 5) Está contemplado en su repertorio el estudio de los compositores contemporáneos universales, mencione los ejemplos.
- 6) Se siente estimulado en su estudios musicales y pianísticos

MUCHAS GRACIAS

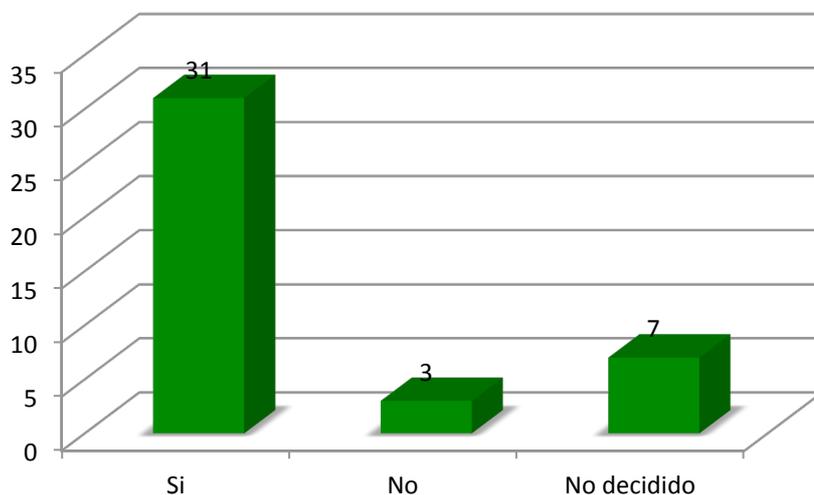


RESULTADOS DE ENCUESTAS A ESTUDIANTES

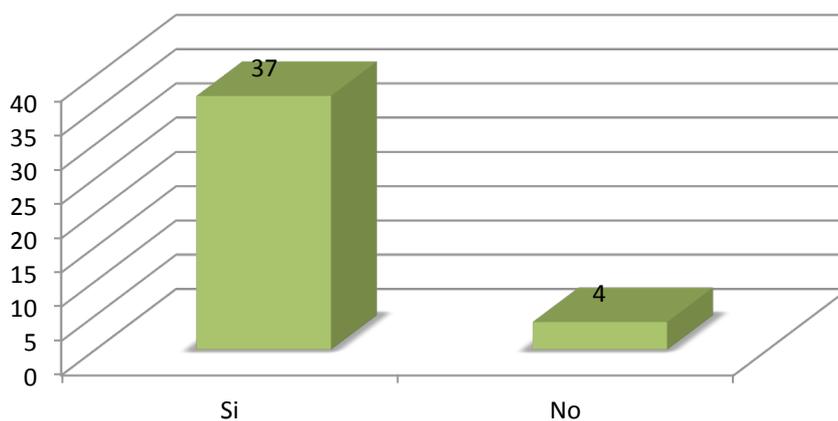
PREGUNTAS	CRITERIO	FRECUENCIA	Variables
1. Usted tiene el propósito profesional de cursar los estudios superiores en piano?	Si	31	
	No	3	
	No decidido	7	
2. En su conservatorio se realizan programas artístico-musicales con frecuencia con la participación de los estudiantes?	Si	37	3. Cuáles son estos eventos? Certámenes, Recitales, Conciertos, Clases Magistrales, Concursos, Aniversarios, Eventos Cívicos
	No	4	
4. Mencione las obras que estudia en su repertorio las que gozan de su mayor agrado.	Formas Grandes: Sonatinas, Sonatas, Variaciones y Rondó	21	
	Obras a libre elección - incluyendo el repertorio latinoamericano	12	
	Obras polifónicas	5	
	Estudios	3	
5. Está contemplado en su repertorio el estudio de los compositores contemporáneos universales, mencione los ejemplos.	No	26	Debussy, Ginastera, Piazzolla, Cáceres, Sancan
	Sí	12	
	Desconoce	3	
6. Se siente estimulado en sus estudios musicales y pianístico?	Si	37	
	No	4	



1. Usted tiene el propósito profesional de cursar los estudios superiores en piano?



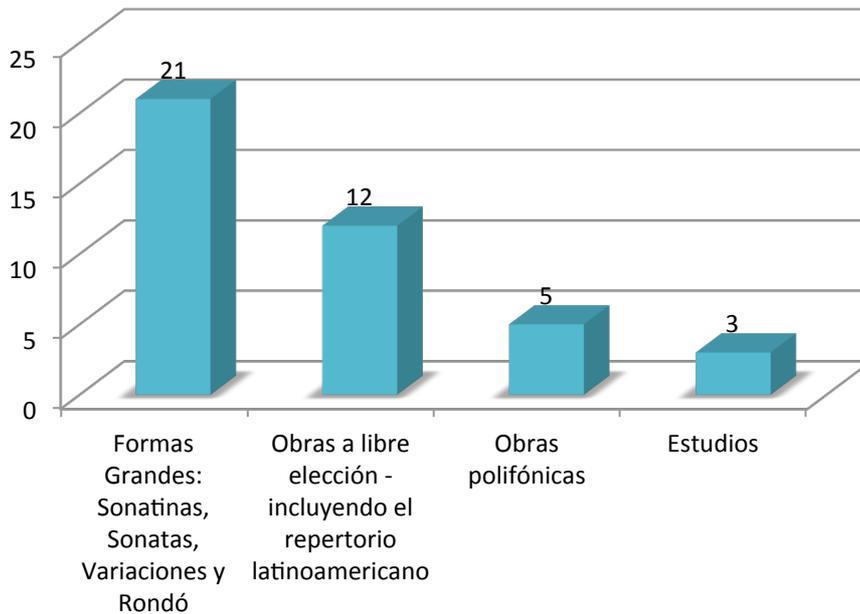
2. En su conservatorio se realizan programas artístico-musicales con frecuencia con la participación de los estudiantes?



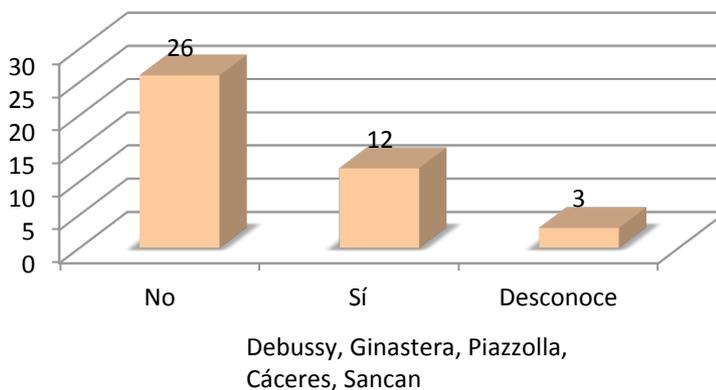
3. Cuáles son estos eventos?
Certámenes, Recitales, Conciertos,
Clases Magistrales, Concursos,
Aniversarios, Eventos Cívicos



4. Mencione las obras que estudia en su repertorio las que gozan de su mayor agrado.

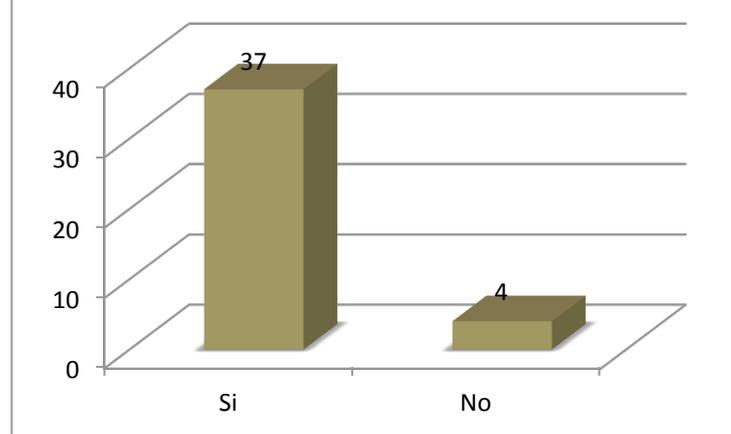


5. Está contemplado en su repertorio el estudio de los compositores contemporáneos universales, mencione los ejemplos.





6. Se siente estimulado en sus estudios musicales y pianístico?





ANEXO 3

Partituras propuestas para los programas
modelo.



NIVEL TÉCNICO

Himno de Cuenca

Letra: LUIS CORDERO

Música: LUIS PAUTA RODRIGUEZ

Marchal MM -110

The musical score is written for piano and voice. It consists of seven 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 key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line.

Pe - ña her - mo - sa de fuen - tes y flo - res, Cuen - ca i -
lus - tre de ga - las ves - ti - da, pe - san - te de
luz y de vi - da, lu - jo y hon - ra del no - ble Ecu -
dor, Re - bo - te de luz y de vi -

da, lu - joy hon - ra del no - ble Ecua - dor, del -- no - ble Ecua -

dor, del no - ble Ecua - dor. *Fin* De su *SOLO* glo - ria tu

glo - ria di - ma - na dig - na ma - dre de E - gre - gios cam -

peo - nes y de san - tos y sa - bios va - ro - nes

lu - mi - na - res del pa - trios - plen - dor. Tu - yo el

bra - vo La - mar de Aya - cu - cho Tu - yo el ni - ño en Pi -

chin - cha inmo la - do cu - yo nom - bre Bo - li - var pas -

ma - do de Co - lom - bia en el pe - cho gra - vó. *217* Rei - na her -

Invention 6

J. S. BACH (1685-1750)
BWV 777

Measures 1-4 of the piece. The music is in G major (one sharp) and 3/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measures 5-8. The right hand continues its melodic development with more complex rhythmic patterns, including a triplet. The left hand maintains its accompaniment.

Measures 9-12. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Measures 13-16. The right hand has a melodic phrase with a repeat sign. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

19

Musical score for measures 19-23. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 19 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 20 has a treble clef with a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The bass clef has a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. Measure 21 has a treble clef with a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass clef has a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Measure 22 has a treble clef with a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The bass clef has a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. Measure 23 has a treble clef with a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F6. The bass clef has a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 23.

24

Musical score for measures 24-28. Measure 24 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 25 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass clef has a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. Measure 26 has a treble clef with a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass clef has a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Measure 27 has a treble clef with a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The bass clef has a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. Measure 28 has a treble clef with a quarter note E6, a quarter note F6, and a quarter note G6. The bass clef has a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 28.

29

Musical score for measures 29-31. Measure 29 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 30 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass clef has a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. Measure 31 has a treble clef with a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass clef has a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3.

32

Musical score for measures 32-35. Measure 32 has a treble clef with a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The bass clef has a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. Measure 33 has a treble clef with a quarter note E6, a quarter note F6, and a quarter note G6. The bass clef has a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Measure 34 has a treble clef with a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. The bass clef has a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. Measure 35 has a treble clef with a quarter note B6, a quarter note C7, and a quarter note D7. The bass clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

36

Musical score for measures 36-39. Measure 36 has a treble clef with a quarter note E6, a quarter note F6, and a quarter note G6. The bass clef has a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Measure 37 has a treble clef with a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. The bass clef has a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. Measure 38 has a treble clef with a quarter note B6, a quarter note C7, and a quarter note D7. The bass clef has a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. Measure 39 has a treble clef with a quarter note C7, a quarter note D7, and a quarter note E7. The bass clef has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5.

40

Musical score for measures 40-43. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 40 features a complex piano introduction with sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line with some accidentals. Measures 41-43 continue with similar rhythmic complexity, including a fermata in measure 43.

44

Musical score for measures 44-48. The melody in the right hand becomes more active with eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment with eighth-note chords.

49

Musical score for measures 49-53. The right hand continues with eighth-note runs, while the left hand maintains a consistent accompaniment pattern.

54

Musical score for measures 54-58. The piece continues with similar rhythmic and melodic patterns, showing a steady development of the musical ideas.

59

Musical score for measures 59-63. The final system concludes with a repeat sign and a fermata, indicating the end of a section.

Sonatina 6

M. CLEMENTI
Op. 36, No. 6

ALLEGRO CON SPIRITO

The musical score for Sonatina 6 by M. Clementi, Op. 36, No. 6, is presented in four systems. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'ALLEGRO CON SPIRITO'. The score includes various musical notations such as fingerings, dynamics, and articulation marks.

System 1: Treble staff begins with a quarter note G4 (fingering 4), followed by eighth notes A4 (3), B4 (2), and C5 (3). A dotted quarter note D5 (5) is followed by eighth notes C5 (3), B4 (2), A4 (1), G4 (2), and F4 (4). Dynamics include *dolce*, *fz*, and *p*.

System 2: Treble staff starts with a quarter note G4 (3), followed by eighth notes A4, B4, and C5. A dotted quarter note D5 (2) is followed by eighth notes C5 (3), B4, A4, and G4. A dotted quarter note F4 (5) is followed by eighth notes E4 (4), D4 (3), C4 (2), and B3 (1). Dynamics include *fz*.

System 3: Treble staff begins with a quarter note G4 (2), followed by eighth notes A4 (3), B4, and C5 (5). A dotted quarter note D5 (5) is followed by eighth notes C5, B4, and A4. Dynamics include *fz*.

System 4: Treble staff starts with a quarter note G4 (3), followed by eighth notes A4 (1), B4 (5), and C5. A dotted quarter note D5 (1) is followed by eighth notes C5 (3), B4 (2), and A4 (1). A dotted quarter note G4 (3) is followed by eighth notes F4 (1), E4 (2), and D4 (5). A dotted quarter note C4 (1) is followed by eighth notes B3 (4), A3 (1), and G3 (4). Dynamics include *cresc.* and *fz*.

12 *ff* 1 3 2 3 1 3 1 3 4 5 2 1 4 *fz*

15 *ff*

18 1 2 4 4 3 1 4 3 2 1

21 2 5 4 2 3 5 2 3 4 *p*

25 *fz*

29

32

35

38

41

44

p

47

cresc. *f* *p* *cresc.*

51

f

54

ff *dim.* *p* *dolce*

57

fz *p*

60

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

f

63

cresc.

66

f *ff*

69

fz

72

#

75 *dolce*

78

81 *f* 2 4

84 *ff* 1 1 1 1 3 3 3 *p*

87 *cresc.* *f*

ALLEGRO SPIRITOSO

Musical score for *Allegro Spiritoso*, measures 1 through 16. The score is in G major and 3/4 time.

Measures 1-4: The piano accompaniment (left hand) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The melodic line (right hand) begins with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 2, 1) and continues with eighth notes (fingerings 3, 2, 5, 3, 2, 4, 1, 3, 1, 3, 4, 5). Dynamics include *p* and *fz*.

Measures 5-8: The piano accompaniment continues with eighth notes. The melodic line features a descending eighth-note run (fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2) and other eighth-note patterns (fingerings 1, 2, 1, 2). Dynamics include *f* and *fz*.

Measures 9-12: The piano accompaniment continues with eighth notes. The melodic line features a descending eighth-note run (fingerings 3, 5, 3, 1) and other eighth-note patterns (fingerings 5, 3, 5, 3, 2, 4, 1, 3, 4). Dynamics include *f* and *fz*.

Measures 13-16: The piano accompaniment continues with eighth notes. The melodic line features a descending eighth-note run (fingerings 1, 3, 1, 3) and other eighth-note patterns (fingerings 1). Dynamics include *dim.* and *p*.

20 *f* *ff*

1 2 3 2 3

24 *Fine* *p* *pp*

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5

5 2 1 5

28

4 2 2 1 5

3 2 5 2 1 5

31 *ff*

3 1

34

3 1

37

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

p

41

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

45

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

dolce

49

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

52

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

56 *f* 1 2 3 5 1 3 5 3 2 5 1

59 3 1 1 *tr.* *tr.* *tr.* *D. C. al Fine*

Six Preludes

Op. 6

I

Vivace $\text{♩} = 04$

8

Piano

The first system of the piano score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure has a dynamic marking of *f*. The piece begins with a series of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

The second system continues the piano score. It features a dynamic marking of *mf cresc.* in the middle of the system. The right hand continues with eighth notes, while the left hand plays chords. The system concludes with a repeat sign.

The third system of the piano score is marked with a dynamic of *f* at the beginning and *p* later in the system. It features a large slur over the right-hand melody. The left hand continues with chords. The system ends with a repeat sign.

The fourth system of the piano score shows dynamics of *mf*, *p*, and *mp*. It continues the melodic line in the right hand and chords in the left hand, ending with a repeat sign.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Second system of musical notation. The right hand features a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and an accent. The left hand has a more complex accompaniment with some rests. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), and *p* (piano).

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano).

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure contains a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure features a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over the right hand. The third measure has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a fermata over the right hand. The fourth measure is marked *mf* and includes a fermata over the right hand and a dotted line labeled "l.h." pointing to the left hand. The system concludes with a double bar line.

Second system of the musical score. It begins with an 8-measure rest in the right hand, indicated by a bracket and the number "8". The first measure of the system has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *mf* and a fermata over the right hand. The fourth measure has a dynamic marking of *mf* and a fermata over the right hand. The system concludes with a double bar line.

Third system of the musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The first measure has a dynamic marking of *fp e cresc.* (fortissimo piano e crescendo). The second measure has a dynamic marking of *poco a poco* (poco a poco). The system concludes with a double bar line.

Fourth system of the musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The first measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over the right hand. The second measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over the right hand. The third measure has a dynamic marking of *f secco* (fortissimo secco) and a fermata over the right hand. The fourth measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over the right hand. The system concludes with a double bar line.

Myosotis

Pasillo

Sixto María Durán Cárdenas
(Quito, 1875-1947)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note Bb2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The third measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The fourth measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. A *dim.* marking is present in the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note Bb2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The third measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The fourth measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note Bb2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The third measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The fourth measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note Bb2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The third measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The fourth measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. A *Fine* marking is present in the upper staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note Bb2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The third measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The fourth measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2.

Мюзон
Andante

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand starts with a quarter rest followed by an eighth-note melody. The left hand provides a bass line with chords and eighth notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present above the right hand in measure 4.

Musical notation for measures 5-8. The right hand features a melody with a *cresc.* (crescendo) marking in measure 5. A first ending bracket labeled '1' spans measures 6 and 7, leading to a repeat sign in measure 8. The left hand continues with a steady bass line.

Musical notation for measures 9-12. The right hand has a melody with a *dim.* (diminuendo) marking in measure 10. The left hand continues with a bass line. The piece concludes with a final chord in measure 12.

Musical notation for measures 13-16. A second ending bracket labeled '2' spans measures 14 and 15, leading to a key signature change to one flat (Bb and F) in measure 16. The right hand has a melody, and the left hand has a bass line.

Musical notation for measures 17-20. The right hand has a melody, and the left hand has a bass line. The piece ends with a *Cresc. F.D.G.* (Crescendo Forte) marking and the instruction *D.C. al Fine* (Da Capo al Fine) in measure 20.



NIVEL TÉCNOLÓGICO

HIMNO NACIONAL DEL ECUADOR

Texto: Juan León Mera
Música: Antonio Neumane

♩ = 100 - 120

Piano

ff mp ff

6

Pno.

p ff p

11

Pno.

cresc. f

16

S
A

Coro Mixto

T
B

CORO

f ¡Sal-veoh Pa tria, mil ve-ces! ¡Oh Pa - tria glo - ríaa ti! glo - ríaa ti! Ya tu

f ¡Sal-veoh Pa-tria, mil ve-ces! ¡Oh Pa - tria, glo - ríaa ti! glo - ríaa ti! Ya tu

16

Pno.

CORO

21

S A

Coro

pe - cho, tu pe - cho re - bo - sa go - zoy paz, ya tu pe - cho re - bo - sa *p* y tu

T B

pe - cho, tu pe - cho re - bo - sa go - zoy paz, ya tu pe - cho re - bo - sa *p* y tu

Pno.

25

S A

Coro

fren - te, tu fren - te ra - dio - sa más queel sol con - tem - pla - mos lu - cir. *f* Y tu

T B

fren - te, tu fren - te ra - dio - sa más queel sol con - tem - pla - mos lu - cir. *f* Y tu

Pno.

29

S A

Coro

fren - te, tu fren - te ra - dio - sa más queel sol con - tem - pla - mos lu - cir. *ff* **Fin**

T B

fren - te, tu fren - te ra - dio - sa más queel sol con - tem - pla - mos lu - cir. *ff*

Pno.

33 (Solo) *p*

Los pri - me - ros los hi - jos del sue - lo que, so - ber - bio, el Pi - chin - cha de - co - ra tea - cla -

33 *pp*

Pno.

38 *p*

ma - ron por siem - pre se - ño - ra y ver - tie - ron su san - gre por ti. Dios mi -

38 *p*

Pno.

42 *p*

el ho - lo caus - to fue ger - men fe - cun - do

42 *p*

ro - ya - cep - toel ho - lo - ca - us - to, ye - sa san - gre fue ger - men fe - cun - do deo - tros

42 *p*

el ho - lo caus - to fue ger - men fe - cun - do

S
A
Coro

T
B

Pno.

46

S
A

Coro

de - - - tros hé - roes vioen tu tor - noa mi - lla - res sur - gir.

T
B

hé - roes que, a - tó ni - to, el mun - do vioen tu tor - noa mi - lla - res sur - gir.
de - - - tros hé - roes

Pno.

46

50

S
A

Coro

ff a mi lla - res sur - gir. a mi - lla - res sur - gir. *f* ¡Sal - veoh

T
B

ff a mi lla - res sur - gir. a mi lla - res sur - gir. *f* ¡Sal - veoh

Pno.

50

Al CORO y Fin

Al CORO y Fin

PRAELUDIUM XX.

First system of musical notation, measures 1-2. Treble and bass clefs, common time signature. The music features a complex, chromatic melody in the treble and a supporting bass line.

Second system of musical notation, measures 3-4. The treble clef part continues with intricate sixteenth-note patterns, while the bass clef part provides harmonic support.

Third system of musical notation, measures 5-6. Measure 5 includes a fingering '5' in the bass clef. Measure 6 shows a melodic phrase with flats in the treble clef.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. Measure 7 features a dense texture of sixteenth notes in the treble. Measure 8 includes a fingering '10' in the bass clef.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The treble clef part continues with rapid sixteenth-note passages, and the bass clef part has a more rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 11-12. Measure 11 includes a fingering '15' in the bass clef. Measure 12 features a trill ('tr') in the bass clef.

15

B.W.XIV.

The first system of music consists of three measures. The treble clef staff features a melodic line with various intervals and accidentals, including a sharp sign. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece with three measures. The melodic line in the treble clef shows a continuation of the previous system's motifs, while the bass clef accompaniment maintains a steady rhythmic pattern.

20

Oder:

The third system contains three measures. A small musical fragment labeled "Oder:" is positioned above the treble clef staff. The main notation shows further development of the melodic and harmonic themes.

25

The fourth system consists of three measures. The treble clef staff has a more active melodic line with many sixteenth notes, while the bass clef accompaniment remains more rhythmic.

The fifth system contains three measures. The melodic line continues with intricate patterns, and the bass clef accompaniment provides a solid harmonic foundation.

30

The sixth system consists of three measures, concluding the page. The melodic line ends with a final cadence, and the bass clef accompaniment provides a clear ending.

FUGA XX.

a 3.

The first system of musical notation for Fuga XX, measures 1-4. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a complex texture with multiple voices. A trill is marked in the right hand at the end of the system.

Oder:

The second system of musical notation, measures 5-8. It continues the complex texture. A trill is marked in the right hand at the end of the system. The number '5' is written below the first measure.

The third system of musical notation, measures 9-12. It continues the complex texture with various rhythmic patterns and accidentals.

The fourth system of musical notation, measures 13-16. It continues the complex texture. Trills are marked in both hands. The number '10' is written below the first measure.

The fifth system of musical notation, measures 17-20. It continues the complex texture with various rhythmic patterns and accidentals.

The sixth system of musical notation, measures 21-24. It continues the complex texture with various rhythmic patterns and accidentals. The number '15' is written below the first measure.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and features a complex accompaniment with many sixteenth notes, some beamed in groups of four. A trill (tr) is marked above the final note of the lower staff in the fourth measure.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns. Trills (tr) are marked above notes in the second, fourth, and eighth measures of the lower staff.

20

The third system shows further development of the musical themes. The upper staff has a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The lower staff continues with its intricate sixteenth-note accompaniment, including a trill (tr) in the fourth measure.

The fourth system features a melodic line in the upper staff with some grace notes. The lower staff has a dense accompaniment of sixteenth notes. A trill (tr) is marked above a note in the fourth measure of the lower staff.

The fifth system contains a melodic line in the upper staff with a trill (tr) in the second measure. The lower staff has a complex accompaniment with many sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

25

The sixth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note of the lower staff.

B.W.XIV.

Beethovens Werke.

Vollständige, kritisch durchgesehene
überall berechtigte Ausgabe.

Mit Genehmigung aller Originalverleger.

Serie 16.

SONATEN

für das Pianoforte.

No. 148. Sonatine. Op. 79. in G.

No. 149. Sonate. Op. 81^a. in Es.

No. 150. Sonate. Op. 90. in E moll.

No. 151. Sonate. Op. 101. in A.

LEIPZIG, BREITKOPF UND HÄRTEL.

Preis: 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

BEETHOVEN'S WERKE.

Instrumental-Musik.

Nr.

Orchester-Werke.

Serie 1.

Symphonien.

- 1 Erste Symphonie. Op. 21. in C.
 2 Zweite ———— » 36. » D.
 3 Dritte ———— » 55. » Es.
 4 Vierte ———— » 60. » B.
 5 Fünfte ———— » 67. » Cm.
 6 Sechste ———— » 69. » F.
 7 Siebente ———— » 92. » A.
 8 Achte ———— » 93. » F.
 9 Neunte ———— » 125. » Dm.

Serie 2.

- 10 Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria. Op. 91.
 11 Die Geschöpfe des Prometheus, Ballet. Op. 43.
 12 Ouverture und Zwischenakte zu Goethe's Egmont. Op. 84.
 13 Allegretto in Es.
 14 Marsch aus Tarpeja, in C.
 15 Militär-Marsch.
 16 12 Menuetten.
 17 12 deutsche Tänze.

Serie 3.

Ouverturen.

- 18 Ouverture zu Coriolan. Op. 62. in Cm.
 19 ———— zu Leonore. No. 1. Op. 138. in C.
 20 ———— » ———— » 2. » 72. » C.
 21 ———— » ———— » 3. » 72. » C.
 22 ———— Op. 115. in C.
 23 ———— zu König Stephan. Op. 117. in Es.
 24 ———— Op. 124. in C.
 Hierzu bei Abnahme der vollständigen Reihe der Ouverturen noch die grösseren Werken zugehörigen:
 25 Ouverture zu Prometheus. Op. 43. in C.
 26 ———— » Fidelio. » 72. » E.
 27 ———— » Egmont. » 84. » Fm.
 28 ———— » Ruinen von Athen. Op. 113. in B.

Serie 4.

Für Violine und Orchester.

- 29 Concert. Op. 61. in D.
 30 Romanze. Op. 40. in G.
 31 ———— » 50. » F.

Kammer-Musik.

Serie 5.

Für fünf und mehrere Instrumente.

- 32 Septett für Vln. Br., Horn, Clar., Fagott, Violoncell u. Contrabass. Op. 20. in Es.
 33 Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell u. 2 oblig. Hörner. Op. 81^b. in Es.
 34 Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncell. Op. 29. in C.
 35 Fuge für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncell. Op. 137. in D.
 36 Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncell. Op. 4. in Es. nach dem Octett, Op. 103.

Serie 6.

Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

- 37 No. 1. Quartett. Op. 18. No. 1. in F.
 38 » 2. ———— » 18. » 2. » G.

Nr.

- 39 No. 3. Quartett. Op. 18. No. 3. in D.
 40 » 4. ———— » 18. » 4. » Cm.
 41 » 5. ———— » 18. » 5. » A.
 42 » 6. ———— » 18. » 6. » B.
 43 » 7. ———— » 59. » 1. » F.
 44 » 8. ———— » 59. » 2. » Em.
 45 » 9. ———— » 59. » 3. » C.
 46 » 10. ———— » 74. in Es.
 47 » 11. ———— » 95. » Fm.
 48 » 12. ———— » 127. » Es.
 49 » 13. ———— » 130. » B.
 50 » 14. ———— » 131. » Cism.
 51 » 15. ———— » 132. » Am.
 52 » 16. ———— » 135. » F.
 53 Grosse Fuge. Op. 133. in B.

Serie 7.

Trios für Violine, Bratsche und Violoncell.

- 54 No. 1. Trio. Op. 3. in Es.
 55 » 2. ———— » 9. No. 1. in G.
 56 » 3. ———— » » 2. » D.
 57 » 4. ———— » » 3. » Cm.
 58 Serenade. Op. 8. in D.

Serie 8.

Für Blasinstrumente.

- 59 Octett für 2 Oboen, 2 Clar., 2 Horn u. 2 Fagotte. Op. 103. in Es.
 60 Rondino für 2 Oboen, 2 Clar., 2 Horn u. 2 Fagotte in Es.
 61 Sextett für 2 Clar., 2 Horn u. 2 Fagotte. Op. 71. in Es.
 62 Serenade für Flöte, Violine u. Bratsche. Op. 25. in D.
 63 Trio für 2 Oboen u. engl. Horn. Op. 87.
 64 3 Duos für Clarinette u. Fagott.

Pianoforte-Musik.

Serie 9.

Für Pianoforte und Orchester.

- 65 Erstes Concert. Op. 15. in C.
 66 Zweites ———— » 19. » B.
 67 Drittes ———— » 37. » Cm.
 68 Viertes ———— » 58. » G.
 69 Fünftes ———— » 73. » Es.
 70 Concert für Pfte., Violine u. Violoncell. Op. 56. in C.
 70^a Cadenzen zu den Pianoforte-Concerten.
 71 Phantasie mit Chören. Op. 80. in Cm.
 72 Rondo in B.

- 73 Prinzipalstimme des nach dem Violin-Concert Op. 61. arrangirten Pianoforte-Concerts.

Serie 10.

Pianoforte-Quintett u. Quartette.

- 74 Quintett für Pfte., Oboe, Clar., Horn u. Fagott. Op. 16. in Es.
 75 3 Quartette für Pfte., Violine, Bratsche u. Vcell. No. 1. in Es.
 76 ———— » 2. » D.
 77 ———— » 3. » C.
 78 Quartett für Pfte., Violine, Bratsche u. Violoncell nach dem Quintett, Op. 16.

Nr.

Serie 11.

Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell.

- 79 No. 1. Trio. Op. 1. No. 1. in Es.
 80 » 2. ———— » 1. » 2. » G.
 81 » 3. ———— » 1. » 3. » Cm.
 82 » 4. ———— » 70. » 1. » D.
 83 » 5. ———— » 70. » 2. » Es.
 84 » 6. ———— » 97. in B.
 85 » 7. ———— in B. in 1 Satze.
 86 » 8. ———— » Es.
 87 Adagio, Rondo u. Var. Op. 121^a. in G.
 88 14 Variationen. Op. 44. in Es.
 89 Trio für Pfte., Clar. od. Violine u. Violoncell. Op. 11. in B.
 90 ———— für Pfte., Violine u. Violoncell nach der Symph., Op. 36.
 91 ———— für Pfte., Clar. od. Vln. u. Vcell. Op. 38. in Es, nach dem Septett, Op. 20.

Serie 12.

Für Pianoforte und Violine.

- 92 No. 1. Sonate. Op. 12. No. 1. in D.
 93 » 2. ———— » 12. » 2. » A.
 94 » 3. ———— » 12. » 3. » Es.
 95 » 4. ———— » 23. in Am.
 96 » 5. ———— » 24. » F.
 97 » 6. ———— » 30. No. 1. in A.
 98 » 7. ———— » 30. » 2. » Cm.
 99 » 8. ———— » 30. » 3. » G.
 100 » 9. ———— » 47. in A.
 101 » 10. ———— » 96. » G.

- 102 Rondo in G.
 103 12 Variationen (Se vuol ballare) in F.
 104 Siehe No. 111^a.

Serie 13.

Für Pianoforte und Violoncell.

- 105 No. 1. Sonate. Op. 5. No. 1. in F.
 106 » 2. ———— » 5. » 2. » Gm.
 107 » 3. ———— » 69. in A.
 108 » 4. ———— » 102. No. 1. in C.
 109 » 5. ———— » 102. » 2. » D.

- 110 12 Variationen (Judas Maccabäus) in G.
 111 12 ———— (Ein Mädchen od. Weibchen) Op. 66. in F.
 111^a 7 Variationen (Bei Männern welche Liebe fühlen) in Es.

Serie 14.

Für Pianoforte u. Blasinstrumente.

- 112 Sonate. Op. 17. mit Horn, in F.
 113 6 Themen. Op. 105. Hft. 1. m. Flöte od. Viol. (ad lib.)
 114 ———— » » » 2. m. Flöte.
 115 10 ———— » 107. Hft. 1. m. Flöte od. Viol. (ad lib.)
 116 ———— » » » 2. m. Flöte.
 117 ———— » » » 3. do.
 118 ———— » » » 4. do.
 119 ———— » » » 5. do.

Serie 15.

Für Pianoforte zu 4 Händen.

- 120 Sonate. Op. 6. in D.
 121 3 Märsche. Op. 45. in C. Es. D.
 122 Variationen (Waldstein) in C.
 123 6 Variationen (Ich denke dein) in D.

Sammlung von Beethoven's Werken.

Vollständige kritisch durchgesehene
überall berechnigte Ausgabe.
Mit Genehmigung aller Originalverleger.

Serie 16.

SONATEN für das Pianoforte.

Nº	Erster Band.	Nº	Zweiter Band.	Nº	Dritter Band.
124.	Nº1. Sonate. Op.2. Nº1 in Fm.	136.	Nº13. Sonate. Op.27. Nº1 in Es. (quasi fantasia)	148.	Nº25. Sonate. Op.79. in G.
125.	" 2. " " 2. " 2. A.	137.	" 14. " " 27. Nº2 in Cism (quasi fantasia)	149.	" 26. " " 81 ^a Es.
126.	" 3. " " 2. " 3. C.	138.	" 15. " " 28. D.	150.	" 27. " " 90. Em
127.	" 4. " " 7. Es	139.	" 16. " " 31. Nº1 in G.	151.	" 28. " " 101. A
128.	" 5. " " 10. " 1. Cm.	140.	" 17. " " 31. " 2. Dm	152.	" 29. " " 106. B (Hammerklavier)
129.	" 6. " " 10. " 2. F.	141.	" 18. " " 31. " 3. Es.	153.	" 30. " " 109. in E.
130.	" 7. " " 10. " 3. D.	142.	" 19. " " 49. " 1. Gm.	154.	" 31. " " 110. As
131.	" 8. " " 13. Cm. (pathétique)	143.	" 20. " " 49. " 2. G.	155.	" 32. " " 111. Em
132.	" 9. " " 14. Nº1 in E.	144.	" 21. " " 53. C.	156.	" 33. " " Es
133.	" 10. " " 14. " 2. G.	145.	" 22. " " 54. F.	157.	" 34. " " Fm
134.	" 11. " " 22. " B.	146.	" 23. " " 57. Fm	158.	" 35. " " D
135.	" 12. " " 26. " As	147.	" 24. " " 78. Fis	159.	" 36. " " in C (leicht)
				160.	" 37.) 2 leichte. Nº1. in G
				161.	" 38.) 2 leichte. Nº2. in F

Dritter Band.

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

*Die Resultate der kritischen Revision dieser Ausgabe sind
Eigenthum der Verleger.*

SONATINE

für das Pianoforte

von

L. VAN BEETHOVEN.

Beethovens Werke.

Serie 16. N° 148.

Presto alla tedesca. Op. 79.

Sonate N° 25.

The first system of the musical score shows the beginning of the piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4, and the key signature has one sharp (F#). The music starts with a forte (f) dynamic and includes various rhythmic patterns and articulations.

The second system continues the musical piece. It features a treble clef staff and a bass clef staff. The dynamic marking changes to piano (p) and includes the instruction "leggiermente" (lighter). The music continues with intricate rhythmic patterns.

The third system of the score shows further development of the piece. It includes a treble clef staff and a bass clef staff. A crescendo ("cresc.") marking is present, indicating a gradual increase in volume. The music features complex rhythmic structures.

The fourth system continues with dynamic markings of forte (f) and piano (p), along with a "cresc." instruction. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands.

The fifth system features a variety of dynamic markings: "cresc.", "f" (forte), "dim." (diminuendo), and another "cresc.". The music maintains its energetic and rhythmic character.

The sixth and final system on this page includes dynamic markings of "dim.", "p", and "f". It concludes with two distinct endings, labeled "1." and "2.", providing alternative ways to finish the piece.

sf *p*

p sf

p dolce sf *Rw.* * *Rw.*

* *Rw.* * *sf.* *sf.*

p cresc. sf

sf p dolce *Rw.*

* *Rw.* *

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *f* and *p*. Performance markings include *ped.* and an asterisk (*). The system concludes with the notes *b a b e*.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *dolce* and *ped.*. Performance markings include an asterisk (*).

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *cresc.* and *ped.*. Performance markings include an asterisk (*).

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *f* and *ped.*. Performance markings include an asterisk (*).

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *f* and *p leggiermente*. Performance markings include an asterisk (*).

Seventh system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., sf, dimin.), articulation (tr), and repeat signs with first and second endings. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a crescendo leading to a forte dynamic. The second system features a piano dynamic in the right hand and a crescendo in the left hand, followed by a piano dynamic. The third system has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics ranging from crescendo to sf, then dimin., and finally cresc. The fourth system includes a melodic line in the right hand with a trill and a bass line in the left hand, with dynamics of sf, dim., p, and f. The fifth system is a repeat section with two endings, marked with first and second endings and dynamics of p and f. The sixth system features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics of p and f. The seventh system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics of sf and f.

p dolce e leggiermente

Andante.

p espressivo

tr
cresc.

dimin.
cresc.
p

3
cresc. *p* *dimin.* *pp* *f*

p

cresc.

dimin. *p*

Vivace.

p dolce

f *p* 1. 2. *f*

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and a *dimin.* marking. The left hand (bass clef) has a bass line with slurs and a *f* marking.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand features a bass line with a *p* marking and triplet markings (*3*) over the notes.

Third system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand features a bass line with a *f* marking.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand features a bass line with a *p* marking.

Fifth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand features a bass line with chords and a *b* marking.

Sixth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand features a bass line with chords and a *b* marking.

Seventh system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand features a bass line with a *p* marking and triplet markings (*3*).

B.148.

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is characterized by rapid, rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first system shows a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The second system introduces triplets in the right hand. The third system features a more complex rhythmic pattern with accents. The fourth system includes dynamic markings of *p* and *f*. The fifth system starts with *p* and includes a *cresc.* marking. The sixth system continues with intricate patterns. The seventh system concludes with a *p* marking and a final cadence.

B. 148.

Landscape

♩ = c.56 Spacious and atmospheric ...

PHILIP CASHIAN

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music. The first system features a piano introduction with dynamics *p*, *pp*, and *ppp*, and includes a *Trid.* marking. The second system continues with dynamics *p*, *l.v.*, *sffz*, *p sub.*, *sffz*, *p sub.*, and *fz*. The third system includes dynamics *p sub.*, *mf*, *p*, *mp*, *p*, *lunga*, *pp*, and *ppp*, with *Trid.* and *(pp)* markings. The fourth system features dynamics *p*, *pp*, *mp*, *mf*, *p*, and *poco accel.*, with *Trid.* markings. The fifth system includes dynamics *mf*, *pp*, and *molto pp*, with *rall.*, *a tempo*, and *Trid.* markings. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic hairpins.

8va

pp ff sub.

8va

pp sub. ff sub. mf f

loco l.v.

rall. al fine

like floating bells ...

sempre molto delicato

pp sempre

lunga

ppp pppp

Landscape was written in November 1995. The composer has told us that the 'tempo is very flexible throughout', and in the last two systems (both with four staves) the 'grace-notes should be placed in relation to the crotchet rests'. Throughout, any accidental refers only to the note it directly precedes.

À Jose Vieira Brandao

5. NA CORDA DA VIOLA

ON THE STRINGS OF A VIOLA

No. 43 from Album 1
of Guia PráticoH. VILLA-LOBOS
Rio, 1932**Poco animato (108 = ♩)**

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a series of eighth notes in the upper staff, with many notes marked with a 'v' (vibrato). The lower staff contains a bass line with some chords and eighth notes. There are several slurs and phrasing marks throughout the system.

The second system continues the piece. It features a prominent **ff** (fortissimo) dynamic marking in the middle of the system. The upper staff continues with eighth-note patterns and vibrato markings. The lower staff has a more active bass line with some chords and eighth notes. Slurs and phrasing marks are used to indicate musical structure.

The third system continues the piece. It features a prominent **mf** (mezzo-forte) dynamic marking in the middle of the system. The upper staff continues with eighth-note patterns and vibrato markings. The lower staff has a more active bass line with some chords and eighth notes. Slurs and phrasing marks are used to indicate musical structure.

The fourth system continues the piece. It features a prominent **mf** (mezzo-forte) dynamic marking in the middle of the system. The upper staff continues with eighth-note patterns and vibrato markings. The lower staff has a more active bass line with some chords and eighth notes. Slurs and phrasing marks are used to indicate musical structure.

First system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with 'v' marks. The bass clef staff contains a bass line with chords and a long note. A diagonal line connects the two staves.

Second system of a musical score. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and a descending eighth-note run. The bass clef staff contains a bass line with chords and a long note. A diagonal line connects the two staves.

Third system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a descending eighth-note run. The bass clef staff contains a bass line with chords and a long note. A diagonal line connects the two staves.

Fourth system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a descending eighth-note run. The bass clef staff contains a bass line with chords and a long note. A diagonal line connects the two staves.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with numerous slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A large slur spans across the first two measures of the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with slurs and accents. The bass staff features a more complex accompaniment with many beamed notes and chords. A large slur is present in the bass staff.

Third system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with slurs and accents. The bass staff features a more complex accompaniment with many beamed notes and chords. A large slur is present in the bass staff.

Meno (84 = ♩)

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking 'Meno (84 = ♩)'. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked 'extremamente ritmado'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked 'cantando'. A triplet of notes is visible in the bass staff.

System 1: Treble clef contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a melodic line with slurs and accents, and a lower register accompaniment with slurs.

System 2: Treble clef continues the complex rhythmic pattern. Bass clef continues the melodic line with slurs and accents, and the lower register accompaniment.

System 3: Treble clef continues the complex rhythmic pattern. Bass clef features a more active melodic line with slurs and accents, and the lower register accompaniment.

System 4: Treble clef continues the complex rhythmic pattern. Bass clef continues the melodic line with slurs and accents, and the lower register accompaniment.

First system of musical notation. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by quarter notes. Vertical strokes (accents) are placed above the notes in both hands.

Second system of musical notation. The right hand continues with a similar rhythmic pattern. The left hand has a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes. Vertical strokes (accents) are placed above the notes in both hands.

Third system of musical notation. The right hand continues with a similar rhythmic pattern. The left hand has a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes. Vertical strokes (accents) are placed above the notes in both hands.

animando e creso. poco a poco

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a crescendo hairpin. The left hand has a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes. Vertical strokes (accents) are placed above the notes in both hands.

a tempo 1^o (100 = ♩)

f

First system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a series of eighth notes with downward-pointing accents (v) above them. The bass staff contains a few chords and a long horizontal line with a brace underneath, indicating a sustained or repeated bass line.

Second system of a musical score. Similar to the first system, it has two staves. The treble staff continues with eighth notes and accents. The bass staff features a series of chords, each with a downward-pointing accent (v) above it.

Third system of a musical score. The treble staff contains chords with downward-pointing accents (v) above them. The bass staff contains a series of chords. The tempo marking *poco allarg.* is written above the treble staff.

Fourth system of a musical score. The treble staff begins with the tempo marking *animato*. It features a melodic line with a triplet of eighth notes (marked '3') and a sequence of notes marked with fingerings 12, 8, 11, 7, and 1. The bass staff starts with a *ff* dynamic marking and contains a few notes. The system concludes with a *fff* dynamic marking and a final chord.

