



**UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE AGUASCALIENTES**

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

DEPARTAMENTO DE ARTE Y GESTIÓN CULTURAL

TRABAJO PRÁCTICO

**LA MATERIA DE PIANO COMPLEMENTARIO PARA INSTRUMENTISTAS NO
PIANISTAS: DISEÑO DE UNA GUÍA DIDÁCTICA CON EL PROPÓSITO DE
HOMOLOGAR LOS CRITERIOS DE LOS DOCENTES QUE LA IMPARTEN EN
EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA UAA**

PRESENTA

Sergio Islas Ávila

PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN ARTE

TUTORES

Raúl Wenceslao Capistrán Gracia

Sergio Ángel Sandoval Antúnez

SINODAL

César Gerardo Zavala Peñaflor

Aguascalientes, Ags, mayo de 2017



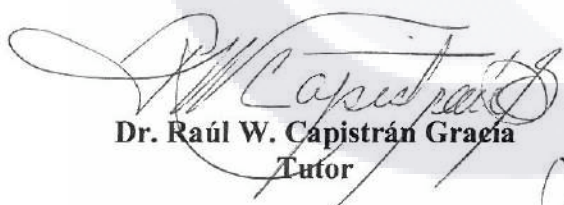
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES
FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

M. EN RSM JOSÉ LUIS GARCIA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
PRESENTE

Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **SERGIO ISLAS ÁVILA** con ID 7409, quién realizó el Trabajo Práctico titulado: **LA MATERIA DE PIANO COMPLEMENTARIO PARA INSTRUMENTISTAS NO PIANISTAS: DISEÑO DE UNA GUÍA DIDÁCTICA CON EL PROPÓSITO DE HOMOLOGAR LOS CRITERIOS DE LOS DOCENTES QUE LA IMPARTEN EN EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA UAA**, y con fundamento en el artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el VOTO APROBATORIO para que él pueda proceder a imprimirla, y así continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
“SE LUMEN PROFERRE”
Aguascalientes, Ags., a 23 de marzo de 2017


Dr. Raúl W. Capistrán Gracia
Tutor


Mtro. Sergio Ángel Sandoval Antúnez
Tutor


Dr. César Gerardo Zavala Peñaflor
Sinodal

c.c.p. Interesado
c.c.p. Jefatura del Departamento de Arte y Gestión Cultural
c.c.p. Secretario de Investigación y Posgrado
c.c.p. Secretario Técnico de la Maestría en Arte
c.c.p. Archivo



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES



Oficio: CAYC/DEC/249/17

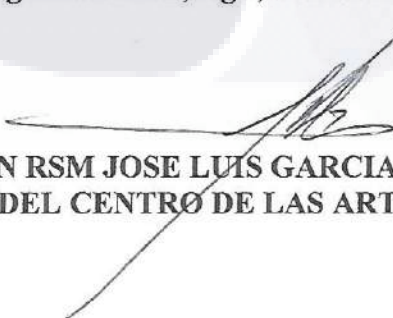
ASUNTO: Conclusión de Trabajo Práctico

DRA. EN ADMÓN. MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ SERNA
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
PRESENTE

Por medio de este conducto informo que el documento final de Trabajo Práctico titulado: **LA MATERIA DE PIANO COMPLEMENTARIO PARA INSTRUMENTISTAS NO PIANISTAS: DISEÑO DE UNA GUÍA DIDÁCTICA CON EL PROPÓSITO DE HOMOLOGAR LOS CRITERIOS DE LOS DOCENTES QUE LA IMPARTEN EN EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA UAA**, presentado por el Sustentante: **SERGIO ISLAS ÁVILA** con ID 7409 egresado de la **MAESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que el autor cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Se extiende el presente para efecto de los trámites que al interesado convengan.

ATENTAMENTE
“SE LUMEN PROFERRE”
Aguascalientes, Ags., a 10 de abril de 2017


M. EN RSM JOSE LUIS GARCIA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. M. en C.E.A. Imelda Jiménez García, Jefa del Departamento de Control Escolar
c.c.p. Mtro. Francisco Fernández Martínez, Secretario Técnico de la Maestría en Arte
c.c.p. Dr. Raúl W. Capistrán Gracia, Tutor
c.c.p. Lic. Sergio Islas Ávila, Egresado de la Maestría en Arte
c.c.p. Archivo

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Autónoma de Aguascalientes, por la creación de la Maestría en Arte, la cual brinda una valiosa oportunidad de profesionalización a los interesados e involucrados en el campo artístico.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por los apoyos otorgados a los estudiantes los cuales hicieron posible llevar a cabo la Maestría en Arte. Así mismo, por el apoyo concedido para la realización de la estancia corta de investigación, en el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara del 19 de septiembre al 19 de octubre de 2016.

Al Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara, por el apoyo y facilidades brindados durante la estancia corta de investigación.

Al Dr. en C. Francisco Javier Avelar González, rector de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y al M. en RSM. José Luis García Ruvalcaba, decano del Centro de las Artes y la Cultura, por las consideraciones que me otorgaron durante mis estudios de maestría.

A mi comité tutorial conformado por el Dr. Raúl W. Capistrán Gracia, el Dr. César Gerardo Zabala Peñaflor y el Mtro. Sergio A. Sandoval Antúnez, gracias a los cuales pudo realizarse y llegar a buen término el presente Trabajo Práctico.

DEDICATORIAS

A mi esposa Laura, por el apoyo y paciencia que me ha demostrado a lo largo de la maestría, así como el amor que me ha brindado, el cual fue de gran sustento en los momentos difíciles.

A mis padres María y Sergio.

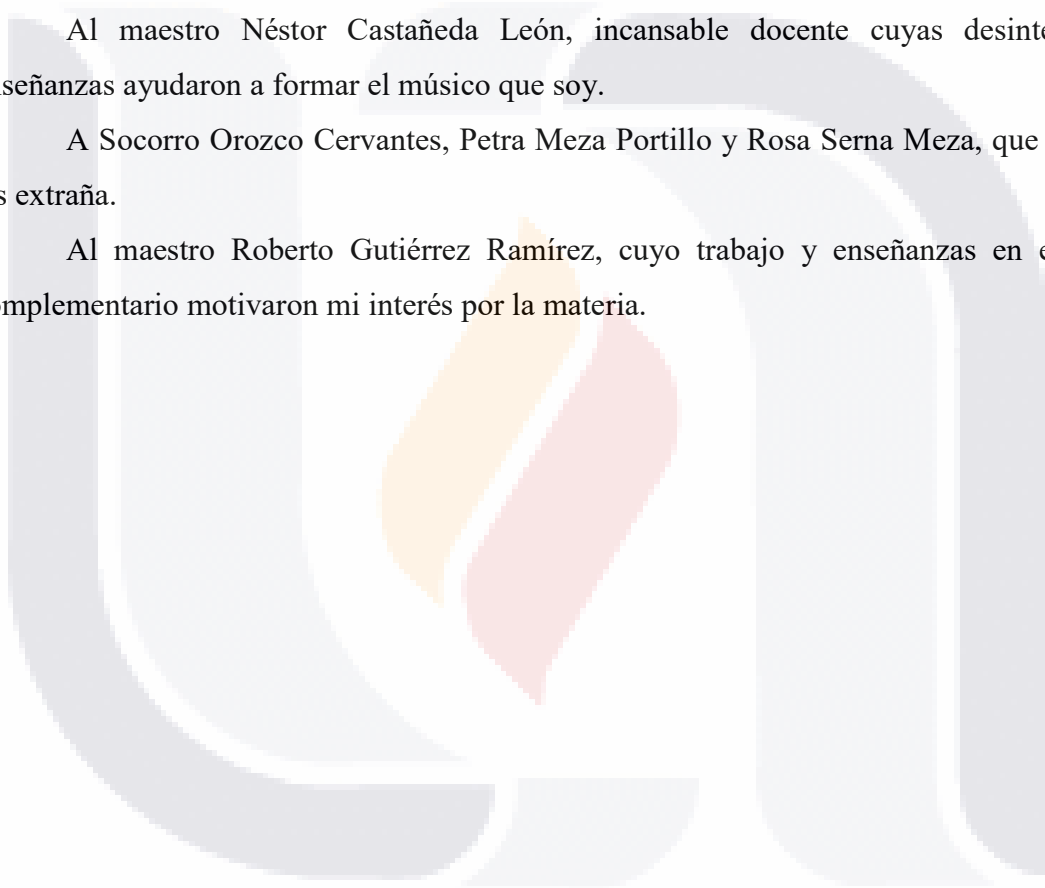
A mis tíos Lucero y Nacho, por su gran apoyo.

A la maestra Esperanza Pérez Vázquez, a quien le debo mis andares en la música.

Al maestro Néstor Castañeda León, incansable docente cuyas desinteresadas enseñanzas ayudaron a formar el músico que soy.

A Socorro Orozco Cervantes, Petra Meza Portillo y Rosa Serna Meza, que tanto se les extraña.

Al maestro Roberto Gutiérrez Ramírez, cuyo trabajo y enseñanzas en el piano complementario motivaron mi interés por la materia.



Índice general

	Página
Índice de tablas	3
Índice de gráficas	4
Siglas	5
Resumen	6
Abstract	7
Introducción	8
1. Justificación y alcance del trabajo	12
2. Planteamiento del problema	13
Objetivo general	13
Objetivos específicos	13
3. Marco teórico	15
Importancia de la materia de Piano Complementario en la formación del músico profesional	15
La guía didáctica y la materia de Piano Complementario	25
4. Estado de la cuestión	31
Panorama evolutivo de la materia en EUA	31
Panorama evolutivo de la materia en las universidades públicas pertenecientes a la Región Centro Occidente de la ANUIES	34
Revisión comparativa de métodos para la clase de Piano Complementario	35
5. Metodología	40
6. Resultado y discusión de las entrevistas a los maestros del Departamento de Música de la UAA	41

7. Resultados y discusión de las encuestas a egresados de la Licenciatura en Música de la UAA	43
8. Conclusiones	51
Referencias	55
Anexos	



Índice de tablas

		Página
Tabla 1	Estudio comparativo de métodos para la clase de Piano Complementario	39
Tabla 2	Edades de los egresados de la Licenciatura en Música	47
Tabla 3	Empleos de los egresados de la Licenciatura en Música	48
Tabla 4	Aspectos a mejorar o incluir en la clase de Piano Complementario	44



Índice de gráficas

		Página
Gráfica 1	Egresados encuestados por género e instrumento	47
Gráfica 2	Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para armonizar melodías	49
Gráfica 3	Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para componer	50
Gráfica 4	Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para hacer arreglo	50
Gráfica 5	Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para analiza música	51
Gráfica 6	Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para acompañar	51
Gráfica 7	Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para aplicarlas en las nuevas tecnologías	52
Gráfica 8	Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para presentaciones públicas	52
Gráfica 9	Opinión sobre la pertinencia y beneficios de implementar una guía didáctica	53

Siglas

ANUIES: Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior

EUA: Estados Unidos de Norteamérica

UAA: Universidad Autónoma de Aguascalientes

U. de G.: Universidad de Guadalajara



Resumen

La clase de Piano Complementario para instrumentistas no pianistas tiene gran relevancia en la preparación del músico profesional, pues ofrece recursos que serán de gran utilidad tanto para el estudiante como para el futuro profesional de la música. Sin embargo, la variedad de criterios para impartirla por parte de los docentes en la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA) ha ocasionado que los objetivos de la misma no se cumplan de manera completa y homogénea.

El presente Trabajo Práctico presenta una propuesta de Guía Didáctica para la materia de Piano Complementario que se imparte en la Licenciatura en Música de la UAA. El trabajo se fundamenta en un marco teórico en el que se establece la relevancia de la asignatura en la preparación del músico y la importancia de las guías didácticas como apoyo en los procesos de enseñanza y aprendizaje. Adicionalmente, se hace una revisión de la bibliografía sobre el tema, un estudio comparativo de métodos para la clase de piano complementario y entrevistas semiestructuradas con los maestros que imparten la materia, así como una encuesta con los egresados.

Palabras Clave: Piano Complementario, guías didácticas, conocimientos, habilidades y destrezas.

Abstract

Piano Class has great relevance in the preparation of the professional musician, since it offers essential resources that will prove very useful in his/her life as a music student, as well as in his/her future experience as a professional musician. In spite of all the benefits of piano class, its objectives have not been fully achieved at Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), due to instructors' different criteria to teach it.

The author proposes the creation of a teaching guide that may be valuable in the teaching and learning process involved in the courses of Piano Class that are part of the curriculum of the Bachelor Degree in Music offered at Universidad Autónoma de Aguascalientes. The work is based on a theoretical framework that establishes the relevance of this class in the preparation of musicians, as well as the importance of teaching guides in supporting the teaching-learning process. Additionally, the paper includes a review of literature on the subject, a comparative study of piano class methods, a semi-structured with Piano class teachers, as a survey of graduates.

Keywords: Piano class, teaching guides, knowledge, habilities and skills.

Introducción

La materia de Piano Complementario, es una asignatura obligatoria para todos los estudiantes que cursan del primero al sexto semestre de la Licenciatura en Música de la UAA. Esta materia se imparte en dos modalidades: la primera, va dirigida a los estudiantes cuyo instrumento principal es el piano; la segunda, se destina a estudiantes cuyo instrumento principal no es el piano. En la modalidad para instrumentistas no pianistas, esta materia tiene como objetivo proporcionar al estudiante la técnica básica para la ejecución del instrumento (repertorio y estudios), así como reforzar los conocimientos teóricos básicos de armonía, contrapunto, entonación y análisis musical. Por todo lo anterior, reviste especial importancia como apoyo a las materias teóricas. El presente Trabajo Práctico se concentra en esta segunda modalidad, por lo que, para propósito de este documento, nos referiremos a la materia como Piano Complementario.

El autor ha tenido la fortuna de ser fundador de la Licenciatura en Música de la UAA. Como maestro de la materia de Piano Complementario, ha sido testigo de discrepancias importantes en la manera cómo se abordan los contenidos de ésta. Es durante el proceso de los exámenes, tanto parciales como finales de cada semestre, que se observa una serie de anomalías tales como:

- **Heterogeneidad en el nivel presentado en el repertorio.** Los estudiantes, a lo largo de los seis semestres que dura la materia, muestran altibajos en el nivel de dificultad del repertorio aprendido.
- **Irregularidad en el nivel de los estudios técnicos presentados.** Durante su paso por la materia, los estudiantes muestran discrepancias, tanto en el nivel de dificultad técnica de los estudios, como en la calidad de ejecución de los mismos. En ocasiones, los profesores llegan a suplirlos con obras de repertorio.
- **Carencia de enlaces armónicos.** En algunos exámenes parciales hay alumnos que no presentan enlaces armónicos, por lo que se deduce que el docente le da más peso a los aspectos técnicos e interpretativos que a los aspectos de tipo teórico. También se observa, en la realización de enlaces, que los temas abordados por los docentes difieren entre ellos, en un mismo período de exámenes y mismo semestre. Esto se puede deber a la falta de comunicación entre ellos, así como con los docentes de las

materias de armonía. Inclusive, en ocasiones se ha llegado a observar discrepancias entre alumnos de un mismo profesor.

- **Inconsistencia en la presentación de las escalas y arpeggios.** Cada docente hace estudiar a sus alumnos este aspecto del programa de manera distinta. Por ejemplo, hay alumnos que presentan las escalas y arpeggios a una octava, mientras que otros las presentan a dos; o bien, hay alumnos del mismo profesor que presentan las escalas y arpeggios “mayores” en dos octavas, pero sus “relativas menores” en una. Además, en los semestres quinto y sexto, hay estudiantes que aún presentan las escalas diatónicas y arpeggios mayores y menores, cuando se deberían presentar escalas pentatónicas, por tonos enteros y cromáticas.
- **Falta de atención en el aspecto de entonación.** En ocasiones, los sinodales no piden al estudiante que presente los ejercicios de entonación. Esto se puede deber a que el sinodal da por hecho la capacidad del alumno para realizar estos ejercicios correctamente, o bien por apatía.

Dado lo anterior, se puede asumir que inclusive, hay alumnos que no abordan todos los contenidos del programa. Con respecto a esto, también se observa, por ejemplo, que algunos docentes no consignan en el *Formato de material de examen*, los puntos del programa que faltan por ver, en el caso del primer parcial, o los que ya se vieron en el primero y, por lo tanto, no hay necesidad de abordarlos en el segundo.

La falta de homogeneidad en la enseñanza de la materia puede deberse a que son demasiados los docentes que la imparten y, a pesar de que aparentemente se ciñen al programa, la forma de abordar los contenidos en ocasiones difiere drásticamente. Lo anterior, ocasiona que los objetivos y contenidos del programa no se cumplan satisfactoriamente con todos los estudiantes y como consecuencia, no se apoye de manera eficiente a las materias teóricas.

Este Trabajo Práctico se divide en dos partes. La primera está dedicada a las cuestiones teóricas referentes a la materia de Piano Complementario, las cuales fundamentan la necesidad de crear una Guía Didáctica que podría contribuir a una mejor impartición de la materia de Piano Complementario.

La segunda parte del Trabajo Práctico consiste en el desarrollo de la Guía Didáctica. Tal Guía Didáctica se enfoca en los objetivos y contenidos del programa de materia vigente del *Plan de estudios 2009*, a saber: aspectos anatómico (postura de cuerpo y posición de las manos ante el teclado); aspectos teóricos de la música tanto elementales como de nivel superior; escalas y arpeggios; estudios y repertorio pianístico; así como enlaces y ejercicios de entonación. También se incluye material complementario, el cual contiene temas adicionales que no se incluyen en el programa de materia, estos son: técnica pianística complementaria, acompañamiento pianístico e improvisación.

La Guía Didáctica para la materia de Piano Complementario, se circunscribe al *Reglamento general de docencia de la UAA*, el cual, en su Artículo 172 (UAA, 2012), define el trabajo práctico de la siguiente manera:

El trabajo práctico consistirá en la resolución de un problema específico real del área, donde se involucren los conocimientos y habilidades adquiridos en el posgrado. El trabajo práctico deberá estar dirigido a un usuario bajo la supervisión y evaluación mediante reportes al Tutor donde se demuestran la aplicación de conocimientos y habilidades adquiridos en sus estudios de Maestría (p. 39).

El presente trabajo, cumple con el objetivo principal de contribuir a la solución de un problema, al apoyar los procesos de enseñanza y aprendizaje de la materia de Piano Complementario, a través de una propuesta metodológico-procedimental representada por una guía didáctica. En lo específico, el trabajo cumple con las características al considerar que:

- a) Está dirigido a los maestros y estudiantes de la materia de Piano Complementario de la Licenciatura en Música de la UAA.
- b) Se fundamenta en una investigación bibliográfica, en dos trabajos de campo y en la experiencia del autor como maestro fundador del Departamento de Música.
- c) Es el resultado de una reflexión profunda del autor bajo la supervisión de su comité tutorial.

Es importante aclarar que el trabajo práctico, en este caso la Guía Didáctica, representa la parte medular de la obtención del grado, como está definido en el Artículo 25-

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

B, el cual establece que el examen de grado se centrará en la defensa del trabajo práctico (UAA, 2012).

Finalmente, el presente trabajo práctico contribuye a la preparación del personal docente y a la formación profesional del autor. Al mismo tiempo, coincide con lo señalado en el Artículo 96 del Reglamento General de Docencia (UAA, 2012).



1. Justificación y alcance del trabajo

Aun cuando cada semestre la Academia de Piano lleva a cabo reuniones para evaluar el programa y unificar los criterios de los docentes, se ha hecho evidente que no es suficiente. Con la finalidad de impartir la materia, el docente debe considerar varios aspectos de la música, entre los que se encuentran la armonía, contrapunto, solfeo, técnica, interpretación y estudios, entre otros. En virtud de que no existe un método que se ajuste a los requerimientos del programa, el maestro debe valerse de una variedad de textos de apoyo. Así, cada maestro recurre a su propia filosofía, criterio, materiales y recursos. Si bien un enfoque ecléctico conlleva el beneficio de la diversidad, este eclecticismo, multiplicado por el número de maestros, ha ocasionado una gran falta de homogeneidad en la enseñanza de la materia.

Dado lo anterior, el autor presenta esta propuesta de Guía Didáctica, la cual podría constituirse en una herramienta útil para una mejor impartición de la materia, que ayude a la unificación de un criterio general entre los docentes y que, a su vez, sea una guía para los estudiantes.

Las guías didácticas ofrecen grandes ventajas como apoyo en los procesos de enseñanza y aprendizaje. Como afirma Aguilar (2004) las guías didácticas tienen gran relevancia en estos procesos pues: “la dificultad de conseguir en el mercado un texto que desarrolle íntegramente los contenidos del programa de la asignatura; de ahí la necesidad de organizarlos, profundizar o completar su desarrollo” (p. 183).

Adicionalmente, la creación de la Guía Didáctica, contribuye a la elaboración de un acervo propio y constituye una propuesta novedosa en el escaso panorama de recursos didácticos nacionales dedicados a este tema. Es importante señalar que en la biblioteca de la UAA sólo existen los cuatro tomos del método *Piano complementario* del maestro Roberto Gutiérrez (2001), editado por la Universidad de Guadalajara (U. de G.) por lo que, adicionalmente, le otorgará al Departamento de Música presencia académica en esta área de la pedagogía pianística.

2. Planteamiento del problema

Debido a la variedad de contenidos en el programa de materia de Piano Complementario para instrumentistas no pianistas de la Licenciatura en Música de la UAA, los docentes que la imparten deben recurrir a una diversidad de métodos para apoyar su labor docente, ya que no existe un método que reúna en sí todos los elementos que componen el programa de materia. Por lo tanto, existe una gran variedad de criterios respecto a cómo impartirla, lo que se ve reflejado en una serie de discrepancias durante las evaluaciones de los estudiantes, tanto en el material que se presenta como en la forma en que lo hacen.

Objetivo general

Crear una guía didáctica para la materia de Piano Complementario para instrumentistas no pianistas de la Licenciatura en Música de la UAA, que sirva como material de apoyo para la impartición de la clase y como probable ayuda en la homologación de criterios entre los docentes que la imparten.

Objetivos específicos

- a) Definir y fundamentar, en base a una revisión de bibliografía, la importancia que revisten los conocimientos, habilidades y destrezas que proporciona y desarrolla la materia de Piano Complementario dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música de la UAA.
- b) Determinar si existe un método que reúna todos los aspectos que cubre la materia de Piano Complementario.
- c) Identificar mediante una entrevista, desde la perspectiva de los docentes, la importancia de la materia de Piano Complementario.
- d) Identificar mediante una encuesta, desde la perspectiva de los egresados, la importancia de la materia de Piano Complementario.
- e) Determinar qué contenidos debería incluir una guía didáctica para la materia, desde la perspectiva de los docentes.
- f) Determinar qué contenidos debería incluir una guía didáctica para la materia, desde la perspectiva de los egresados.

- g) Indagar, desde la perspectiva de los docentes, si una guía didáctica podría contribuir a homogeneizar la impartición y evaluación de la materia.
- h) Indagar, desde la perspectiva de los egresados, si una guía didáctica podría contribuir a homogeneizar la impartición y evaluación de la materia.



3. Marco teórico

Importancia de la materia de Piano Complementario en la formación del músico profesional

La materia de Piano Complementario reviste una gran relevancia en la formación de los estudiantes de música, ya que proporciona herramientas indispensables para su vida académica como estudiante y como profesionista (Gutiérrez, 2001; Young, 2013). Como estudiante, la adquisición de habilidades pianísticas cobra especial importancia, ya que al desarrollar una técnica mínima aceptable, se convierte en una herramienta más que útil, de la que el estudiante puede echar mano a la hora de tener que hacerse una idea musical de algo (Pace, 2006).

Debe mencionarse que las materias de la licenciatura en música guardan una estrecha relación entre sí. Docentes y educadores en música han manifestado su preocupación en relación a este aspecto y han hecho hincapié en la importancia de la transversalidad de las materias relacionadas con la teoría y práctica musicales (González, 2015). Es así que, en la materia de Piano Complementario, confluyen de manera práctica los conocimientos que adquieren en el ámbito musical (Nagode, 1988). Por dar un ejemplo, en la materia de Armonía se estudian las diferentes relaciones de combinaciones de notas y sus estructuras resultantes. Para realizar correctamente dichas estructuras armónicas, los estudiantes deben seguir una serie de reglas. Es aquí donde las habilidades pianísticas adquiridas son de gran utilidad. Con la ayuda de éstas, el estudiante puede darse cuenta cabal de qué es lo que hizo, cómo suena y cuál es su aplicación (Gutiérrez, 2001; Nagode, 1988). Lo mismo puede decirse para la materia de Contrapunto.

Esta materia reviste una gran importancia pues, como menciona Bognar (1998), directora del programa *Music Plus* de la Universidad Estatal de *Bowling Green*, en su artículo “Keyboard classes in a music outreach program”: “los efectos de las clases de teclado son para reforzar las habilidades musicales básicas (lectura de pentagrama, entrenamiento auditivo, ritmo, creatividad y expresión musical) y para ayudar a los estudiantes a desarrollar las habilidades del pensamiento” (p. 10).

Del mismo modo, la descripción incluida en el *Programa de materia* de Piano Complementario de la Licenciatura en Música de la UAA (2015) describe al piano:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

[...] como un instrumento de apoyo a las materias teóricas, así como del instrumento principal, vinculándose directamente con las materias de Armonía, Solfeo, Contrapunto e Instrumento Principal, coadyuvando a un mejor entendimiento de éstas, favoreciendo su aprendizaje, lo que repercutirá en un aprendizaje musical sólido [...] Mediante el desarrollo de habilidades la materia contribuye al propósito de ofrecer un alto nivel de competencia profesional al contribuir: a una natural ejecución psicomotriz de su instrumento; le permite conocer un instrumento que le ayudará en su desempeño docente, así como en una mejor comprensión de las obras musicales a un nivel armónico, contrapuntístico y de análisis musical, así como le servirán al egresado para integrarse mejor en el campo laboral de la educación básica y media como profesor de música (p. 1).

La Asociación Nacional de Escuelas de Música de los Estados Unidos (2016) incluye el desarrollo de las habilidades y destrezas pianísticas como parte integral de las carreras en música. Así, la generalidad de las universidades en los EUA, correlaciona la materia con actividades de aprendizaje en las siguientes categorías: conceptos teóricos, escalas, acordes, lectura a primera vista, transportación, lectura de partituras corales y orquestales, armonización e improvisación (Nagode, 1988). De acuerdo con Nagode: “estos cursos están coordinados entre sí y están diseñados para desarrollar la comprensión de los estudiantes en conceptos musicales y teóricos, siendo por esta razón que los métodos encaminados al apoyo de la materia desarrollen estos temas” (p. 217).

Entre las ventajas que proporcionan las destrezas que se adquieren al cursar la materia de Piano Complementario, podemos mencionar las siguientes:

- a) **Una relativa facilidad de ejecución.** Muchos suelen creer que el aprendizaje del piano reviste gran dificultad. Sin embargo, podría decirse que, en sus niveles básicos, éste es un instrumento de fácil ejecución lo cual lo convierte en una herramienta de gran utilidad. Chang (2008) comenta que:

La destreza innata de los pianistas exitosos y la de una persona común no son tan diferentes. Esto significa que prácticamente cualquiera puede aprender a tocar bien el piano [...] las habilidades pianísticas pueden aprenderse en poco tiempo, si se emplean los procedimientos de aprendizaje correctos (p. 10).

De la misma manera la *Programación didáctica* de la materia de Piano Complementario del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra (2015) nos dice que: “el piano se constituye en el instrumento idóneo para llevar a cabo esta función complementaria ya que ofrece la posibilidad de un aprendizaje

relativamente fácil en los inicios al producir el sonido con total inmediatez y afinación” (p. 5). Por otra, parte la *Programación didáctica* de la materia de Piano Complementario del Conservatorio Profesional de Música de Segovia (2012) enfatiza:

El piano es un instrumento que ofrece un aprendizaje relativamente fácil en los inicios, ya que no padece, a ese nivel, las limitaciones y desventajas que presentan los instrumentos de cuerda o viento (afinación, embocadura, respiración, obtención de un sonido de entonación y calidad razonablemente aceptable, etc.) (p. 3).

- b) Utilidad de comprobación sonora.** Uno de los beneficios que aporta la materia consiste en que, gracias a su gran rango sonoro, si se desea conocer una línea melódica que escapa al rango del propio instrumento del ejecutante no pianista, éste no tiene más que acudir al piano para materializar dicha línea (Bravo, 2009; Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra, 2015).
- c) Transversalidad académica.** Es importante reiterar que, en la enseñanza de la música, las diversas materias que la conforman se interrelacionen, de tal manera que la materia de Piano Complementario contribuye de manera importante en la formación del alumno. Con respecto a esto Bravo (2009) nos comenta: “conviene resaltar que el piano es de gran ayuda al estudiar las materias teóricas (solfeo, armonía, contrapunto, análisis de la forma musical) incluso para la enseñanza las mismas [*sic*]” (p. 13).
- d) Auxiliar en la materia de Armonía.** Un aspecto de utilidad que presenta el piano, consiste en que se vuelve un referente visual ya que, como nos explica el mismo Bravo (2009) el piano: “sirve de herramienta para comprender las leyes de la armonía al poder tocar y ‘ver’ en el teclado las voces o partes de un enlace armónico, buscando las mejores opciones” (p. 13). En otras palabras, el estudiante de hecho puede ver el correcto movimiento de las voces, el rango de las mismas, y corregir aspectos tales como, duplicaciones, quintas y octavas paralelas, entre otros. Por lo tanto, el piano es útil para la comprensión de la materia, de otra manera los ejercicios quedarían en meros “crucigramas” musicales medianamente resueltos.

Adicionalmente, la comprensión de las relaciones armónicas, potencializa la lectura a primera vista al teclado (Pajtas, 2002). En ese sentido, Fast (2008) en su

artículo “*Building blocks to effective sight reading*”, explica: “la comprensión armónica incluye el oído y en última instancia contribuye al desarrollo de una buena lectura a primera vista” (p. 9). Adicionalmente, facilita la memorización de las obras que los estudiantes están aprendiendo en sus propios instrumentos (Nuki, 1984).

- e) **Auxiliar en la materia de Contrapunto.** Los ejercicios de contrapunto poseen un alto grado de complejidad. En no pocas ocasiones sucede que, por muy bien realizados que estén, al ser tocados o ejecutados, no son musicalmente agradables (Bravo, 2009). Es aquí donde el piano se convierte en un recurso eficaz, pues el estudiante podrá comprobar si los ejercicios fueron realizados correctamente, hacer las correcciones pertinentes, o bien crear nuevas ideas musicales (Samoni, 2015). Como se menciona en la *Programación didáctica* de la materia de Piano Complementario del Conservatorio Profesional de Música de Segovia (2012):

Para cualquier músico [...] la práctica de un instrumento polifónico es un auxiliar valiosísimo, una herramienta de trabajo de indudable eficacia, ya que le ofrecerá la posibilidad de penetrar en el tejido de una partitura polifónica más o menos compleja, aprehendiéndola globalmente en sus dimensiones vertical y horizontal, y convirtiéndola de inmediato en realidad sonora (p. 3).

Al igual que en la materia de Armonía, el referente visual del teclado juega un papel importante en la correcta realización de los ejercicios de contrapunto (Bravo, 2009).

- f) **Auxiliar en la materia de Solfeo.** La materia de solfeo es de las que más problemas genera en las licenciaturas de música. Esto se ve reflejado en el alto índice de reprobación. Por mencionar un ejemplo, durante el semestre enero-junio de 2014, un 43.75% de los estudiantes de la Licenciatura en Música de la UAA reprobaron esta materia (Departamento de Estadística UAA, 2015).

Es aquí donde una vez más, las habilidades pianísticas son de gran utilidad, pues el piano se constituye como una herramienta de apoyo para comprobar la entonación de líneas melódicas e intervalos, para desarrollar el oído interno y promover la lectura en las dos claves de más utilidad en la práctica musical (clave de sol y clave de fa) (Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra, 2015; Rincón y Álvarez, 2012). Adicionalmente, métodos de solfeo suelen recomendar el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

apoyo armónico del piano para la realización de sus lecciones (Edlund, s/f). Estas habilidades son cruciales para el músico, ya que como dice Payne (1998) desarrollan: “la certera capacidad para visualizar y auditivamente emplear el teclado en la realización de análisis o ejercicios de entrenamiento auditivo” (p. 17). En ese sentido Hargiss (1962) afirma: “Los tonos de un instrumento [el piano] existen en un patrón espacial, de tal manera que sus relaciones pueden ser vistas y sentidas así como escuchadas. Ciertos tipos de imaginación son desarrollados a través de esta percepción multisensorial en la que se refuerzan mutuamente” (p. 69).

En un estudio hecho a nivel de pregrado con 66 estudiantes de educación musical, en el que se incluyó la entonación de líneas melódicas en la clase de piano complementario, Hargiss (1962), encontró que:

La comprensión de los fundamentos musicales y el desarrollo de algunos tipos de imaginación provistos por la experiencia instrumental, pueden en sí mismos habilitar hasta cierto punto a muchas personas para solfear a primera vista. Sin embargo, la adición de la práctica vocal y su imaginación motriz los habilita para desarrollar esta habilidad mucho más rápida y efectivamente” (p. 75).

En un estudio similar que involucró 198 estudiantes de secundaria, Killian y Henry (2005) encontraron que el entrenamiento pianístico era uno de los factores característicos de los estudiantes con mejor desempeño en solfeo.

g) Auxiliar en la materia de Conjuntos Corales. El piano se destaca como instrumento de utilidad en la materia de Conjuntos Corales al auxiliar a los estudiantes en que:

Mejoren el conocimiento y aprendizaje del repertorio propio de cada instrumento y del canto, al tocar por sí mismo la parte del acompañamiento de las obras y/o ejercicios, conociendo así la obra completa y no solo su propia parte a tocar o cantar (Bravo, 2009, p. 12).

Así mismo, parte del desempeño profesional del docente en música, consiste en la realización y dirección de coros. Es aquí donde las habilidades pianísticas le aportarán el apoyo ya que, como señala Christensen (2000): los “estudiantes [...] deben ser conscientes de que lo más probable es que [en su futura vida laboral como directores de coros] no tendrán el lujo de un acompañante presente en los ensayos, y deben estar preparados en consecuencia” (p. 207).

h) **Auxiliar en el desempeño del instrumento principal.** Adicionalmente a lo que Bravo comenta en el punto anterior, la *Programación didáctica* de la materia de Piano Complementario del Conservatorio Profesional de Música de Segovia (2012) señala:

Para los intérpretes que cultiven instrumentos monódicos como los de viento (lengüetas, boquillas, etc.), o de una capacidad polifónica limitada, como los de arco, el aprendizaje paralelo de un instrumento polifónico resulta ser un medio auxiliar de inestimable utilidad para el mejor conocimiento del repertorio específico de su propio instrumento, necesitado, casi siempre en la práctica, del apoyo o la colaboración más o menos estrecha de un instrumento polifónico (p. 3).

Por otra parte, los instrumentistas no pianistas pueden desarrollar y mejorar la lectura a primera vista en su propio instrumento a través del desarrollo de las habilidades y destrezas pianísticas. Alexander y Henry (2012) sostienen que, estudiar piano como instrumento complementario expone a los estudiantes a tareas adicionales de lectura musical, incluida la lectura horizontal y vertical simultánea, lo que incrementa la velocidad a la que se procesa la información. Como consecuencia, mejora su lectura a primera vista y desarrolla una imagen auditiva más clara de la obra al haber una comprensión más completa de su estructura armónica.

i) **Apoyo a la materia de Análisis Musical.** En la clase de Piano Complementario se realiza, desde el primer semestre, el análisis armónico y formal del material de trabajo del estudiante. Así, esta materia, en muchas ocasiones, anticipa el aprendizaje de conceptos teóricos que el alumno verá en la materia de Análisis Musical (materia que se cursa una vez dominados algunos aspectos teóricos tales como armonía y contrapunto). En este aspecto el Conservatorio de Música Manuel Carrá (2015) señala como objetivo de la materia el “analizar correctamente partituras para piano: tonalidad, ritmo, forma, indicaciones de tempo, de dinámica, de expresión y carácter, elementos técnicos, frases y semifrases” (p. 6). Así mismo, el Centro Superior de Estudios Musicales del País Vasco (citado por Higuera, 2004) señala en su *Plan de estudios*: “[el] estudio de un repertorio que incluya obras de diferentes épocas y estilos” (p. 8) así como el “desarrollo de la capacidad de la

lectura a primera vista, y de la comprensión de los elementos y procedimientos constructivos: estructuras armónicas básicas, procesos formales etc. [sic]" (p. 8).

j) **Ventajas del músico que domina el piano.** Si algo tiene seguro el egresado en música, es que no tiene nada asegurado laboralmente hablando. Los azares de la vida hacen que el profesional de la música termine desempañándose en lo que menos imaginó, siendo la docencia, en sus diferentes niveles educativos, la principal fuente de ingreso del músico profesional (Observatorio Laboral, 2015). como lo menciona Ávila (2013) en su artículo "Acerca de las expectativas musicales en la actualidad":

En México, el músico profesional, en casi todos los casos, es también instructor musical, ya sea en instituciones o de manera particular [...] es por ello que las instituciones que ofertan la carrera de música deberían ofrecer al alumno, a la par de su preparación musical, herramientas que le permitan un desempeño óptimo y eficiente de acuerdo a la época en que vive para lograr una satisfacción, no solamente en el aspecto económico, sino también en el académico, social y humano (p. 7).

En ese sentido Danyew (2015) asevera: "el panorama musical del siglo XXI es multifacético y en cambio constante, requiriendo que los músicos sean flexibles, bien preparados en estilos musicales y equipados con destrezas musicales diversas" (p. 4). Al considerar a Danyew, puede afirmarse que el músico no pianista, que durante su formación cursó la materia de Piano Complementario, estará mejor preparado para enfrentarse a los retos de su vida laboral tanto en el campo de la educación (Kishimoto, 2002) como en el de la interpretación en sus diversas modalidades (Gutiérrez, 2001).

Entre los beneficios que proporcionan las destrezas que se adquieren al cursar la materia de Piano Complementario en la vida profesional, podemos mencionar las siguientes:

a) **Acompañar.** Función importante en la educación artística a nivel de educación básica y media, es la formación y dirección de coros (Gutiérrez, 2001). Es aquí, donde las habilidades pianísticas aportarán un gran apoyo (McWhirter, 2005) ya que, muy seguramente no se podrá contar con un acompañante (Christensen, 2000). En un estudio llevado a cabo por Christensen al encuestar a 472 maestros de coro,

banda y orquesta de nivel preparatoria y secundaria en los Estados Unidos, se encontró que las habilidades pianísticas para acompañar eran consideradas por los maestros como de gran utilidad en su vida profesional, principalmente para aquellos que estaban involucrados en la dirección coral. Los resultados de Christensen se correlacionan con los obtenidos por McWhirter (2005) en su estudio sobre la importancia de esta habilidad y otras destrezas pianísticas en el desempeño de los directores de coro. Esta disciplina musical requiere de un profesional de la música que, aparte de ser un conocedor de la materia, posea suficientes habilidades al teclado para tocar partes y acompañar. Por esta razón, las instituciones educativas prefieren contratar a maestros de música con estas habilidades, tales como las adquiridas a través de la clase de Piano Complementario (Christensen, 2000). Los estudios de Baker (2015) y de Young (2013) arrojan resultados similares respecto al uso de habilidades pianísticas para acompañar canciones y rondas infantiles a nivel preescolar y de educación primaria. Además, como profesor de su instrumento, puede aprovecharlas para acompañar a sus alumnos, analizar armónicamente las obras de estudio, así como auxiliarlos en el estudio formal e interpretativo de su repertorio (Christensen, 2000; Higuera, 2004; Young, 2013).

- b) Componer.** Son innumerables las situaciones en las que un músico se ve en la necesidad de componer. La creación musical es una herramienta de gran utilidad que servirá tanto al músico que esté inserto en el sistema educativo, como a aquel que se desempeña en el mercado publicitario o como integrante de alguna agrupación musical. Es aquí donde las habilidades pianísticas se ponen en juego para salvar estas situaciones. El piano, al ser un instrumento armónico, es la herramienta ideal para abordar la composición ya que, a través de él, se visualiza de mejor manera la concepción vocal-instrumental y las relaciones armónicas, además de poseer en sí mismo un rango sonoro que casi abarca el de la totalidad de todos los instrumentos musicales (Conservatorio Profesional de Música de Segovia, 2012). De la misma manera, la creatividad necesaria para la composición, se ve reforzada cuando en la clase de Piano Complementario se incorporan actividades de improvisación al teclado (Kishimoto, 2002).

- c) Hacer arreglos.** En muchas ocasiones, el músico profesional se enfrenta a la falta de música escrita para alguna combinación de instrumentos o para alguna agrupación musical en específico (ensambles corales, de cámara u orquestas de diversa índole). Del mismo modo, muchos maestros de coro, orquesta o banda se encuentran en la situación de tener que hacer arreglos de composiciones para que se adapten al nivel técnico-musical de sus estudiantes (Lindroth, 2012). En estos casos, el piano auxilia en la realización de arreglos que solventen la ausencia de composiciones originales para dichos ensambles (Bravo, 2009). Un ejemplo palpable se da en el Departamento de Música de la UAA. Semestre tras semestre, al momento de crear los ensambles para la materia de Conjuntos de Cámara, quedan agrupaciones con diversas combinaciones instrumentales (por ejemplo: contrabajo, flauta y marimba) para las cuales casi no existen composiciones originales. Así, maestros e inclusive los mismos alumnos, se dan a la tarea de hacer arreglos instrumentales y crear el material para el semestre (J. Vázquez, comunicación personal, 2 de julio de 2015).
- d) Armonizar y crear patrones de acompañamiento.** Es común enfrentarse a textos musicales (partituras, libros guía para educadores, textos educativos y otros) cuyo repertorio muestra únicamente la línea melódica. El conocimiento de la armonía y su aplicación en el piano a través de patrones de acompañamiento (bajo de Alberti, ritmo de vals, marcha, bolero, entre otros) resulta de gran ayuda para solucionar con éxito la ejecución de dichas melodías (Mach, 2004). Por mencionar algunos ejemplos, muy frecuentemente el maestro de música de jardín de niños se ve en la necesidad de ejecutar rondas infantiles bajo este sistema (Capistrán, 2016). De acuerdo con algunos estudios la habilidad de armonizar al teclado es considerada como una de las más importantes para los maestros de música, principalmente para los directores de coro y maestros de educación musical a nivel básico (Case, 1977; Chin, 2002; Christensen, 2000; McWhirter, 2005; Young, 2013). En el ámbito de la música comercial/popular (jazz, rock, música latina, y demás) fuente de ingreso de muchos músicos, es usual tener que armonizar líneas melódicas al piano, por lo que esta destreza es de vital importancia.

- e) **Aplicar las nuevas tecnologías.** En el campo de la tecnología, es de gran ayuda el contar con habilidades pianísticas sólidas. En la mayoría de los caso, cuando se utilizan programas de edición musical, tales como *Finale* o *Sibelius*, es a través de un teclado electrónico (de piano) como se logra la captura, edición, composición y escritura musical. Bravo (2009) lo comenta de la siguiente manera:

Mientras que los teclados se digitalizan y ofrecen más sonidos, así como opciones de grabación y reproducción, entre 1980 y 1990 aparecen las unidades externas, como el *Roland MT-200* que podrían estar conectados con el teclado. Estas unidades contienen un gran número de sonidos sintetizados y pueden hacer muestras de grabación, secuenciar (programar y reproducir eventos musicales de forma secuencial mediante una interfaz de control físico o lógico conectado a uno o más instrumentos musicales electrónicos. El interfaz de control más extendido es el estándar MIDI) y la cuantificación en múltiples pistas. Con estos desarrollos tecnológicos los profesores podrían componer y orquestar (p. 31).

Algunas universidades como *Leeds Beckett University* en el Reino Unido ya ofrecen cursos en los que se fortalecen las destrezas y habilidades al teclado como recurso para consolidar el conocimiento teórico y abordar la composición, edición y arreglo musical a través de programas computacionales (Free Keyboard Skills for Computer Musicians Course at Leeds Beckett University, 2015).

Como ya se vio, la materia de Piano Complementario contribuye de forma substancial a reforzar el aprendizaje de las materias teóricas en la etapa estudiantil y aporta elementos que serán de gran valor en la vida del músico profesional, al favorecer su desarrollo educativo, artístico y cultural. Al mismo tiempo eleva los estándares de conocimiento, enseñanza y competitividad del estudiante. En palabras de Bravo (2009):

El Piano, abordado no a nivel de concertismo, sino como la máquina más adecuada para el estudio de la música en general [...], ha permitido que los estudiantes de otras especialidades musicales diferentes a la del Piano como concertista, también futuros músicos profesionales, [...] mejoren el conocimiento y aprendizaje del repertorio propio de cada instrumento [...], se sirvan del piano para hacer arreglos musicales, reducciones de partes de coro, orquesta y música de cámara, a la vez que; [...] [tengan] la posibilidad de conocer de manera privilegiada un instrumento que sirve de herramienta para profundizar en todas las áreas de la música (pp. 12-13).

La guía didáctica y la materia de Piano Complementario

Los orígenes de la didáctica musical aplicada a instrumentos de teclado podría remontarse a las obras pedagógicas creadas por Johann Sebastian Bach (1685-1750) quién, obligado por la carencia de métodos para esos instrumentos, compuso, entre otras obras, sus *Pequeños preludios* con la finalidad de enseñar a tocar el clavecín a sus hijos y demás discípulos bajo su supervisión (Dehahard, 1978). De la misma época, nos llega el que podría denominarse el primer método para instrumentos de teclado, *El arte de tocar el clavecín*, escrito en 1716 por Francois Couperin (1668-1733) (Schonberg, 1990). Finalmente, en 1801, Muzio Clementi (1752-1832) publicó su método *Introducción al arte de tocar el piano forte*, considerado como el primer método escrito para el piano. Así, desde entonces, han surgido diversos enfoques y metodologías sobre la manera de abordar la enseñanza del piano que se verán reflejados en una gran cantidad de métodos.

A partir del siglo XX, la enseñanza musical manifiesta una tendencia hacia las experiencias vivenciales (Gispert, 2005). Es en ese sentido que, pedagogos renovadores de la enseñanza pianística como John Thompson y Francis Clark, entre otros, buscaron acercar al estudiante a experimentar en el piano, de una manera vivencial, lo que éste aprende en sus materias teóricas (Uszler, Gordon y McBride Smith, 2000). Más tarde, se desarrolló una nueva visión respecto a la necesidad de proporcionar, a los futuros profesionales de la música, las herramientas pianísticas más indispensables para superar los retos que enfrentarían tanto en su vida académica como en su futura vida profesional. Pedagogos como Robert Pace y Willard A. Palmer, entre otros, desarrollaron enfoques y metodologías propicias a ese propósito (Peare, 2011). La Guía Didáctica aquí propuesta, recupera algunas de esas propuestas, siempre con el objetivo de promover el aprendizaje de conceptos teóricos a través de la experiencia práctica, fomentar una educación musical activa y favorecer el desarrollo intelectual y emocional del individuo (Gispert, 2005).

Para poder comprender el término guía didáctica, conviene abordar el concepto de didáctica, del que existen múltiples definiciones. Por ejemplo, Gispert (2005) la define como “disciplina, campo del conocimiento educativo que se ocupa de los procesos de enseñanza/aprendizaje en contextos institucionales para alcanzar la formación. Explica, y guía y media en el proceso formativo” (p. 51). Por otro lado, Medina y Mata (2009) nos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dicen que la didáctica “es la disciplina o tratado riguroso de estudio y fundamentación de la actividad de enseñanza en cuanto propicia el aprendizaje formativo de los estudiantes en los más diversos contextos” (p. 7). Finalmente, de acuerdo con Nérici (1985) la didáctica es: “el conjunto de técnicas destinado a dirigir la enseñanza mediante principios y procedimientos aplicables a todas las disciplinas, para que el aprendizaje de las mismas se lleve a cabo con mayor eficacia” (p. 56).

Así, se entiende la didáctica musical como la aplicación práctica de la pedagogía y su metodología (Gispert, 2005). Nérici (1985) en su concepto de guía didáctica, traza una serie de objetivos de los cuales, conforme al enfoque del presente Trabajo Práctico, se tomarán los siguientes:

- Lograr que los procesos de enseñanza y aprendizaje resulten eficientes.
- Flexibilizar la enseñanza conforme a las posibilidades y necesidades del alumno.
- Enfocar la planeación de manera que haya avances, continuidad y unidad, para que los objetivos de la educación sean logrados eficientemente.
- Asesorar a los educandos respecto a la organización de las tareas con la finalidad de que aprovechen el tiempo.
- Vigilar que los procesos de enseñanza y aprendizaje, sean adecuados y pertinentes conforme a la realidad y las necesidades del alumno.
- Llevar a cabo un apropiado seguimiento del aprendizaje, con el fin de que pueda haber oportunas rectificaciones o recuperaciones del mismo.

Sin embargo, aunque estos objetivos en gran medida convergen con los de la Guía Didáctica, surgen las cuestiones: ¿A qué se le llama guía didáctica? ¿Cómo podría una guía didáctica homologar el criterio de los docentes? La elaboración de una guía didáctica para la materia de Piano Complementario facilitaría, tanto al profesorado como a los educandos, el desarrollar una visión global del trabajo a realizar. De acuerdo con Aguilar (2004) la guía didáctica: “se convierte en pieza clave para nuestro modelo, porque aproxima al alumno el material de estudio, potenciando sus bondades y compensando las limitaciones de los textos” (p. 179). Para Martínez (citado por Aguilar, 2004) la guía didáctica: “constituye un instrumento fundamental para la organización del trabajo del alumno y su objetivo es

recoger todas las orientaciones necesarias que le permitan al estudiante integrar los elementos didácticos para el estudio de la asignatura” (p. 182) y Mejía ve en la guía didáctica una herramienta práctica que ayuda en los procesos de enseñanza y aprendizaje, contribuyendo a la generación de nuevos conocimientos (2013).

García (2014) en su artículo “La guía didáctica” nos proporciona una definición que responde a las interrogantes arriba planteadas a través de un listado de características que deben poseer. La guía didáctica es un documento donde se especifica la planeación que, a la vez, supone una especie de “contrato” con los estudiantes (e incluso con la sociedad), lo mismo que un compromiso docente respecto a: qué ofrece, qué se espera de los estudiantes, qué es lo relevante, qué recursos se les brinda, qué orientaciones se les garantiza, cuales son las actividades de aprendizaje, cuánto tiempo se le tiene que invertir a cada actividad, cuál es la exigencia que se determina para entender la realización de los objetivos.

El mismo autor proporciona un listado completo de las partes de una guía didáctica que en su mayoría se adaptan, al objetivo de este Trabajo Práctico. Así, el autor ha decidido tomar algunas partes de ese listado y adecuarlas a las características de la materia para conformar la Guía Didáctica. A continuación se proporciona una breve descripción de los elementos constitutivos:

- a) **Índice.** En este apartado, se presenta el contenido de la guía didáctica con la correspondiente paginación. La Guía Didáctica se estructura por semestres, por lo tanto el índice presenta cada uno de éstos, así como cada una de las unidades temáticas que los conforman, un plan de trabajo, la evaluación de la materia, el material complementario y las referencias bibliográficas.
- b) **Presentación e introducción general de la asignatura.** Esta sección presenta, justifica y contextualiza la materia y destaca el interés de la temática que se va a desarrollar.
- c) **Prerrequisitos.** Este punto detallan los conocimientos previos que el estudiante debe poseer para poder cursar la materia.
- d) **Programa de la materia.** La propuesta de guía didáctica del presente Trabajo Práctico está dividida por semestres, por lo que cada aspecto del programa referente

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a objetivos y contenidos se expondrá y desarrollará en el semestre correspondiente.

Por lo tanto cada uno de ellos incluirá:

- Objetivos generales por semestre y objetivos particulares por cada una de las unidades temáticas que lo conforman.
- Presenta los contenidos y propuestas a desarrollar. En términos generales cada uno de los seis semestres de la guía didáctica comprenden y desarrollan los siguientes contenidos:
 - **Aspectos anatómicos.** Es de especial relevancia el que se tenga cuidado en los aspectos concernientes a la postura que se adopta frente al instrumento, ya que una buena o mala postura podría repercutir en una buena o mala ejecución, incluso puede ocasionar lesiones.
 - **Teoría del instrumento.** Dado que la guía didáctica está dirigida a los estudiantes de instrumentos diferentes al piano, es necesario hacer una pequeña introducción vinculada a las características del instrumento, la disposición del teclado y su relación con la escritura musical, la estructura, la acústica, la mecánica, así como el uso de los pedales.
 - **Escalas y arpeggios.** Es esta sección se presentan propuestas o sugerencias para la realización de las escalas y arpeggios, tanto mayores como menores, así como recomendaciones para el estudio de las escalas pentatónicas y cromáticas.
 - **Enlaces de acordes.** Se incluyen ejemplos y propuestas para practicar y aprender los enlaces armónicos de cada uno de los semestres.
 - **Aspectos de entonación.** Se incluyen ejemplos y propuestas para trabajar los aspectos de entonación de cada uno de los semestres.
 - **Estudios.** En el apartado de cada semestre se sugieren algunos estudios apropiados para el desarrollo de la técnica de los estudiantes de acuerdo con el nivel requerido.

- **Repertorio.** Para cada semestre se recomienda seleccionar una o dos obras pianísticas representativas de alguno de los períodos estilísticos más emblemáticos del repertorio musical (barroco, clásico, romántico, siglo XX, así como compositores mexicanos). Todas las obras fueron seleccionadas tomando en consideración el nivel de dificultad técnico-musical de cada semestre.
- e) **Recursos didácticos.** Especifica los recursos materiales básicos y complementarios que se consideran necesarios como el piano, la Guía Didáctica, los apuntes, etc.). Así como la serie de elementos técnicos-musicales que un estudiante debe aprender y dominar en sus clases de instrumento, los cuales comprenden:
- Escalas y arpeggios
 - Enlaces de acordes
 - Ejercicios de entonación
 - Estudios
 - Repertorio
 - Material complementario
- f) **Referencias.** Se presenta un listado con libros, métodos, páginas de internet y materiales que se pueden consultar para un mejor desarrollo de los procesos de enseñanza y aprendizaje.
- g) **Plan de trabajo.** En este apartado, el autor propone un modelo de plan de trabajo que será de utilidad para establecer el ritmo de trabajo y las secuencias de aprendizaje.
- h) **Orientaciones específicas para el estudio.** Se trata de sugerencias y estrategias de práctica que se pueden utilizar en cada unidad, contenido o actividad. Delimita actividades a realizar, y se especifica en los problemas a resolver.
- i) **Actividades.** Actividades recomendadas y ejercicios presentados por unidades.
- j) **Metodología.** Este apartado presenta el conjunto de pasos y estrategias para orientar el aprendizaje del alumnado hacia los objetivos de aprendizaje previstos.
- k) **Información de contacto.** Este apartado presenta el horario que el docente cubre en el centro escolar, en el que se especifica el tiempo asignado para asesorías, sean

personales, grupales o a través de plataformas virtuales. En este apartado también debe incluirse el correo electrónico y el número telefónico a través del cual, tanto el docente como el estudiante, pueden ponerse en contacto.

l) Evaluación. Esta sección da a conocer en detalle los procedimientos de evaluación y el porcentaje asignado a cada uno de los rubros, aspectos o dimensiones que integran la asignatura.

m) Material complementario¹. Este apartado incluye una selección de escalas y arpeggios que no contempla el programa, pero que pueden serle de utilidad al estudiante. Así mismo, se presenta una propuesta metodológica para desarrollar la habilidad las habilidades de improvisación y acompañamiento, aspectos que no contempla el programa de materia y que los egresados han expresado como una necesidad en su vida laboral (ver resultados y discusión de las encuestas a egresados de la Licenciatura en Música de la UAA).

¹ Este aspecto no lo menciona García en su artículo. Sin embargo, dado que se incluirá material complementario, se incluye en el listado.

4. Estado de la Cuestión

Panorama evolutivo de la materia en EUA

Para abordar este tema es necesario remontarnos a la historia de la materia en EUA, la cual se encuentra ampliamente documentada. Debe mencionarse, que la materia que en México generalmente se conoce como Piano Complementario, en EUA recibe los nombres de *Group Piano*, *Piano Class* o *Group Piano Class*. Como su nombre lo indica, es una materia que se imparte de forma grupal.

Richards (1978) uno de los autores más citados cuando se trata de la historia de las clases grupales de piano en EUA, menciona que éstas comenzaron alrededor de cincuenta años después de que el pianoforte se convirtiera en un instrumento reconocido.

De acuerdo con Richards en 1815, el alemán Johann Bernhard Logier (1780-1846) ofrecía clases en Dublín a grupos de hasta 30 de estudiantes. El objetivo de Logier era “la introducción de conceptos teóricos musicales y su subsecuente aplicación en el teclado” (Fisher, 2010, p. 3). Fueron estudiantes de otros países, los que tomaron este sistema de enseñanza para adaptarlo en Europa y los Estados Unidos de América, en donde las clases grupales de piano se convertirían en una tradición (Peare, 2011). A continuación se menciona una cronología del desarrollo de la materia en EUA:

- 1860, se tiene noticia de la existencia de clases grupales de piano en Holly Springs, Mississippi (Richards, 1978).
- 1870, en Ann Arbor, Michigan, se menciona a Calvin Bernard Cady como el padre de las clases grupales de piano en EUA (Richards, 1978).
- 1913, se establece la enseñanza del piano por grupos en el sistema público en Boston (Richards, 1978).
- 1915, se capacita a profesores para la enseñanza del piano en forma grupal (Richards, 1978).
- 1919, Thaddeus Giddings publica el primer material didáctico diseñado para las clases grupales de piano, el *Giddings Public School Class Method for Piano* (Richards, 1978; Fisher, 2010).

- En las décadas de 1920 y 1930 las clases grupales de piano viven una época de auge:
 - Se crea una *Guía para la realización de clases de piano en las escuelas públicas*, creado por la *Music Supervisors National Conference* (Conferencia Nacional de Supervisores de Música) como respuesta a la necesidad de tener maestros especializados en la impartición de la materia (Fisher, 2010).
 - Se llevan a cabo campañas para la formación de maestros especializados en la materia. Por ejemplo, en 1920 y 1921 Hazel Kinscella ofreció dos programas para certificación de maestros en la Escuela de Música de la Universidad de Nebraska (Fisher, 2010).
 - Para la década de 1930, existían más de 150 instituciones a lo largo de los EUA que ofrecían clases grupales de piano (Fisher, 2010).
 - A partir de 1930, maestros ofrecían clases de piano en varios formatos: algunos iniciaban a los alumnos de manera grupal o en parejas y otros combinaban las clases grupales con individuales (Kowalchyk y Lancaster, 1997).
- La depresión económica y la Segunda Guerra Mundial provocaron una falta de interés en el curso (Fisher, 2010; Kowalchyk y Lancaster, 1997).
- Durante las décadas de 1940, 1950 y 1960, Raymond Burrows ofreció exitosamente clases grupales de piano para adultos principiantes en la Escuela para Maestros de la Universidad de Columbia. Debido a este éxito, las clases para adultos fueron incorporadas en los cursos regulares que ofrecía la institución y estableció las bases para el trabajo del piano en grupos. Los principales contenidos a abordar fueron: canto, tocar de oído y análisis armónico, así como la armonización de melodías populares (Fisher, 2010; Kowalchyk y Lancaster 1997; Peare, 2011).
- Entre las décadas de 1950 y 1960, diversas universidades incorporaron la asignatura en su currícula ordinaria de materias. Tales programas incluyeron clases de piano como parte de una formación musical más amplia. Estos cursos tenían como finalidad, desarrollar destrezas fundamentales, tales como la lectura a primera vista,

la armonización, la transposición y la lectura de partituras orquestales (Fisher, 2010).

- Robert Pace, alumno de Burrows, escribe en 1956 su *Piano for classroom music*. En este método se enfatiza la adquisición de fundamentos teórico-musicales a través de ejercicios y pequeñas piezas que deben tocarse en todas las tonalidades. El método aborda distintos contenidos, entre los que se encuentra la armonización, el entrenamiento auditivo, la lectura a primera vista y la improvisación. Pace desarrolló aún más la idea de la musicalidad integral como una secuencia basada en el *currículo en espiral*, que transfiere los amplios fundamentos musicales a conceptos y principios altamente relacionados (Fisher, 2010; Peare, 2011).
- En 1956 se instaló el primer *Piano Lab* en la Universidad Estatal de Ball, en Indiana y la década de 1960 vio surgir éstos a lo largo de los EUA. De esta manera los pianos electrónicos suplían a los instrumentos acústicos y proporcionan herramientas novedosas para el desarrollo de la materia (Kowalchyk y Lancaster, 1997; Nagode, 1988; Richards, 1978).
- La década de 1970 vivió un resurgimiento de la enseñanza grupal. En 1977 se fundó la *National Piano Foundation*, cuyo primer director fue Robert Pace. Esta fundación proporcionaba seminarios de enseñanza grupal por todo el país (Fisher, 2010).
- La década de 1980, vio nacer el Primer Simposio Nacional de Piano Grupal. Desde entonces se han establecido importantes programas de enseñanza de piano grupal tales como los de la Universidad de Oklahoma y Universidad de Texas (Fisher, 2010).
- A partir del 2000, la *National Group Piano* y el *Piano Pedagogy Forum*, realizan congresos cada dos años, los cuales están diseñados como una plataforma para los profesores de piano grupal de escuelas y universidades. En estos foros se comparten estrategias de enseñanza, resultados de investigación relacionada con el tema, junto con ideas para conformar la dirección de la profesión en el futuro (Fisher, 2010).
- Desde 1998, el *Piano Pedagogy Forum* publica la primera revista en línea sobre el tema, la cual se publica cuatrimestralmente. En cada número, la revista incluye al menos un artículo relacionado con la enseñanza grupal y temas relacionados. Así

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

mismo, pone a disposición las actas de los congresos del *National Group Piano* y del *Piano Pedagogy Forum* (Fisher, 2010).

- Actualmente, las clases grupales de piano se aplican tanto a nivel particular, así como en escuelas públicas e instituciones de nivel superior. A nivel universitario se ofrecen clases grupales tanto para estudiantes que no son músicos como a estudiantes de música a nivel superior. (Young, 2013).

Panorama evolutivo de la materia en las universidades públicas pertenecientes a la Región Centro Occidente de la ANUIES

En EUA existe una gran cantidad de material relacionado con el tema. Sin embargo, en México y específicamente en la Región Centro Occidente de la ANUIES, es tarea difícil el rastrear dónde, cuándo y por qué, surgió la materia.

En el caso de la U. de G., la materia de Piano Complementario se comenzó a impartir a mediados de la década de 1990, cuando se oficializó la licenciatura en música. En palabras del Mtro. Sergio Sandoval Antúnez (docente de tiempo completo de la U. de G.), probablemente fue una idea tomada de la Escuela Superior de Música del INBA (comunicación personal, 3 de julio, 2015).

En la Licenciatura en Música de la UAA, la materia fue propuesta por la maestra Silvia Alba Roa, quién formó parte de la comisión que desarrolló el Plan de Estudios vigente, la cual trajo la idea directamente de la Universidad de Guanajuato (J. Vázquez, comunicación personal, 2 de julio, 2015).

Finalmente, cabe hacer mención que, de las universidades perteneciente a la Región Centro Occidente de la ANUIES, únicamente la Universidad Autónoma de Nayarit no contempla la materia de Piano Complementario dentro del Plan de Estudios de su Licenciatura en Música (Universidad Autónoma de Nayarit, 2016).

Revisión comparativa de métodos para la clase de Piano Complementario

Como fundamento para realizar el Trabajo Práctico, se llevó a cabo un estudio comparativo de los siguientes métodos:

- Strecher, M., Horowitz, N., Gordon, C., Kern, R., y Lancaster, E. (1984). *Keyboard Strategies*. Milwaukee: G. Schirmer.
- Starr, W., y Starr, C. (1992). *Practical Piano Skills*. USA: Wm. C. Brown Publishers.
- Lyke, J., Edwards, D., y Haydon, G. (2012). *Keyboard Fundamentals*. USA: Stipes Publishing Llc.
- Lindeman, C. (2012). *PianoLab: An introduction to class piano*. USA: Schirmer Cengage Learning.
- Mach, E. (2004). *Contemporary Class Piano*. New York: Oxford University Press.
- Allen, D. (1993). *Creative Keyboard for Adult Beginners*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc.
- Zimmerman, A., y Priesing, D. (1985). *Basic Piano*. USA: Wm. C. Brown Publishers.
- Lloyd, R. Lloyd, N. (1975). *Creative Keyboard Musicianship*. New York: Dodd, Mead & Company, Inc.
- Gutiérrez, R. (2001). *Piano Complementario*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

En el estudio se incluyeron ocho métodos utilizados comúnmente en EUA y un método editado en México². El estudio tuvo como objetivo determinar si había un método que se ajustara a los requerimientos del programa de materia de la Licenciatura en Música de la UAA.

En el siguiente cuadro sinóptico, se muestran los diversos temas que aborda el programa de materia de Piano Complementario de la UAA, y se indica si los métodos

² Es importante mencionar que, durante la búsqueda de métodos publicados en castellano, únicamente fue posible localizar tres métodos enfocadas a la materia de Piano Complementario: el que se menciona del Mtro. Roberto Gutiérrez, uno publicada en España por Apellániz, González y Molina, y un último escrito por Henao *et al.*, editado por la Universidad de Cali en Colombia. Sin embargo, solo se pudo obtener el primero.

especializados los incluyen. Adicionalmente, se incluye una columna denominada "Otro" donde se muestran los contenidos que abarca el método y que omite el programa.

Tabla 1
Estudio comparativo de métodos para la clase de Piano Complementario

Métodos	Enlaces armónicos a manera de bajo continuo	Entonación	Escalas y arpeggios mayores y menores	Estudios	Repertorio	Otro
<i>Keyboard Strategies</i>	No -Progresiones armónicas sencillas, sin enfoque de armonía tradicional	No	Si -Modales	Si Muy limitado	En orden progresivo de dificultad -composiciones originales de los autores -arreglos de los clásicos -piezas de tradición estadounidense	-Armonización -Transportación -Improvisación -Patrones de acompañamiento -Ensamblés grupales -Ejercicios rítmicos -Lectura a primera vista -Tocar por oído -Lectura de partituras corales -Cifrado por letras
<i>Practical Piano Skills</i>	No -Progresiones armónicas sencillas, sin enfoque de armonía tradicional	No	Si	Si Muy limitado	En orden progresivo de dificultad -composiciones originales de los autores -arreglos de los clásicos -clásicos sencillos -arreglos de temas populares	-Armonización -Transportación -Patrones de acompañamiento -Lectura a primera vista -Lectura de partituras corales -Cifrado por letras
<i>Keyboard Fundamentals</i>	No -Progresiones armónicas sencillas, sin enfoque de armonía tradicional	No	Si, de una manera muy básica -Cromáticas -Pentatónicas	Si Muy limitado	En orden progresivo de dificultad -composiciones originales de los autores -clásicos sencillos -piezas de tradición estadounidense -arreglos de música popular	-Armonización -Improvisación -Ensamblés grupales -Ejercicios rítmicos -Lectura a primera vista -Cifrado por letras -Composición
<i>Piano Lab, An</i>	No	No	Si	Si	En orden	-Armonización

Introduction to Class Piano	-Progresiones armónicas sencillas, sin enfoque de armonía tradicional		-Modales -Pentatónicas -Cromáticas -Por tonos enteros		progresivo de dificultad -composiciones originales de los autores -clásicos sencillos -piezas de tradición estadounidense -arreglos de temas populares -arreglos de música de otros países	-Transportación -Improvisación -Ensamblés grupales -Ejercicios rítmicos -Lectura a primera vista -Composición -Formas musicales
Contemporary Class Piano	No -Progresiones armónicas sencillas, sin enfoque de armonía tradicional	No	Si -Por tonos enteros -Pentatónicas -Cromática	Si Muy limitado	En orden progresivo de dificultad, de los períodos -Barroco, -Clásico -Romántico -Contemporáneo -composiciones originales de la autora -arreglos de música de otros países -arreglos de temas populares -arreglos de los clásicos	-Armonización -Transportación -Improvisación -Patrones de acompañamiento -Ensamblés grupales -Ejercicios rítmicos -Lectura a primera vista -Tocar por oído -Cifrado por letras -Formas musicales
Creative Keyboard for Adult Beginners	No -Progresiones armónicas sencillas, sin enfoque de armonía tradicional	No	Si, de una manera muy básica -Pentatónicas -Por tonos enteros -Modales -Cromática	Si Muy limitado	En orden progresivo de dificultad -composiciones originales de la autora -clásicos sencillos -arreglos de temas clásicos -arreglos de temas populares -arreglos de música de otros países	-Armonización -Transportación -Improvisación -Patrones de acompañamiento -Ensamblés grupales -Tocar por oído -Cifrado por letras -Formas musicales
Basic Piano	No	No	Si	No	En orden progresivo de dificultad -composiciones originales de los autores	-Armonización -Transportación -Improvisación -Patrones de acompañamiento

					-clásicos sencillos -arreglos de temas clásicos -arreglos de música de otros países	-Ensamblés grupales -Ejercicios rítmicos -Lectura a primera vista -Tocar por oído -Lectura de partituras corales
<i>Creative Keyboard Musicianship</i>	Si, sin embargo los ejercicios no se ajustan a la modalidad de la materia	No	Si	Si Muy limitado	En orden progresivo de dificultad -clásicos sencillos -arreglos de temas clásicos	-Armonización -Improvisación -Patrones de acompañamiento o -Tocar por oído -Cifrado por letras -Formas musicales
<i>Piano Complementario</i>	Presenta enlaces armónicos a la manera “coral”, no se ajustan a la modalidad de la materia	No	Si	No	En orden progresivo de dificultad. Únicamente presenta composiciones originales	-Armonización -Transportación -Improvisación -Patrones de acompañamiento o

Después de haber llevado a cabo el análisis comparativo, podemos concluir que:

- **Enlaces armónicos a manera de bajo continuo.** Únicamente dos métodos presentan encadenamientos de acordes a la manera de la armonía tradicional, pero presentan los enlaces de forma “coral” (distribuidas las cuatro voces en las dos manos). El resto, excepto uno, presentan progresiones armónicas básicas y no se abordan a la manera de la armonía tradicional.
- **Entonación.** Ningún método aborda el tema de la entonación.
- **Escalas y arpeggios, mayores y menores.** Todos los métodos, en mayor o menor grado de dificultad, las abordan. A su vez, algunos de los métodos incluye escalas pentatónicas, cromáticas, por tonos enteros y modales.
- **Estudios.** A excepción de dos métodos, todos los demás incluyen estudios. Sin embargo, el nivel de dificultad que se aborda es muy limitado, excepto en uno que aborda a más profundidad el aspecto técnico.

- **Repertorio.** La mayoría de los métodos aborda repertorio clásico e incluyen composiciones sencillas que van del período barroco al contemporáneo, así como arreglos simplificados de obras clásicas. También se presentan arreglos de temas populares y música folklórica estadounidense. Algunos métodos incluyen arreglos de música folklórica de diversas regiones del mundo. Excepto un método, todos incluyen composiciones originales de sus autores. Solo un método contiene exclusivamente composiciones del autor.
- **Otro.** La totalidad de los libros presenta aspectos relacionados con la armonización. En lo relativo a la improvisación sólo un método no la aborda. En lo concerniente a la transportación, patrones de acompañamiento y los ensambles grupales sólo dos métodos no lo hacen. Seis de los métodos abordan ejercicios rítmicos, lectura a primera vista, tocar por oído y el cifrado por letra. Aspectos como la composición, la lectura de partituras corales y/u orquestales, y las formas musicales, pueden considerarse como esporádicos.

De los métodos revisados, sólo dos presentan, casi en su totalidad, los contenidos que se abordan en la materia. Sin embargo, ninguno de los dos aborda los enlaces a la manera de bajo continuo, ni presentan aspectos de entonación. Además, carecen de escalas pentatónicas, cromáticas y por tonos enteros y sólo uno de los dos incluye estudios, sin embargo, su nivel de dificultad es muy básico. Ambos métodos presentan repertorio que podría considerarse adecuado para su implementación en la materia.

5. Metodología

El presente Trabajo Práctico presenta una propuesta de guía didáctica para la clase de Piano Complementario. Para llevarla a cabo, el trabajo se fundamenta en un marco teórico consistente en la revisión de fuentes de información sobre el tema (libros, tesis, artículos, disertaciones, páginas web y demás) para establecer la relevancia de la materia en la preparación del músico profesional y la importancia de las guías didácticas como apoyo en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

La parte correspondiente a la investigación, se nutre de varias fuentes. Primero, se hace una breve revisión bibliográfica sobre el tema, que proporcione un panorama sobre el desarrollo de esta materia, tanto a nivel internacional como nacional. Segundo, el autor elaboró un estudio comparativo de métodos para la clase de Piano Complementario, con el objetivo de contrastar convergencias y divergencias entre ellos, definir sus debilidades y fortalezas y tomar elementos que puedan contribuir a una mejor enseñanza de la misma.

Adicionalmente, para la elaboración de la Guía Didáctica, se tomaron en cuenta los resultados de entrevistas semiestructuradas con los maestros que imparten la materia. Esta entrevista se integró con seis preguntas. Los maestros de piano complementario fueron abordados durante la junta de inicio de semestre Enero-Junio 2016.

Finalmente, con el objetivo de conocer las percepciones de los estudiantes con respecto a la materia y detectar posibles áreas de oportunidad que deban ser atendidas, se encuestó el cien por ciento de los egresados, cuyo instrumento principal no es el piano. Es importante aclarar que, al momento de la encuesta, se contaba con dos generaciones de egresados, así el investigador contactó a cada uno de ellos a través de llamadas telefónicas. Las encuestas se levantaron las dos primeras semanas del mes de febrero de 2016.

6. Resultados y discusión de las entrevistas a los maestros del Departamento de Música de la UAA

De las entrevistas que se les realizó a los cinco profesores de Piano Complementario de la UAA se obtuvieron los siguientes resultados:

1. ¿Considera importante la inclusión de la materia de Piano Complementario, dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música?, ¿por qué?

Los cinco docentes estuvieron de acuerdo en que la materia de Piano Complementario es importante y necesaria dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música de la UAA. Tres de los maestros hicieron especial énfasis en que la materia proporciona herramientas de gran utilidad a los estudiantes, tanto para su vida académica como profesional.

2. ¿Qué aspectos del programa considera relevantes?

Los cinco profesores señalaron el aspecto de armonía como el más relevante. Dos de ellos consideraron todos los aspectos del programa como relevantes. Uno de ellos consideró de importancia los aspectos de armonía, entonación y repertorio. Uno de ellos consideró importante el aspecto de análisis musical. Uno de ellos consideró importante el apoyo en la materia de contrapunto.

3. ¿Qué aspectos del programa considera de poca importancia?

Tres de los profesores consideraron los aspectos de técnica y estudios menos relevantes que el resto de los aspectos. Uno de ellos incluyó el repertorio.

4. ¿Qué aspectos considera usted que deba incluir o excluir el programa?

Un profesor consideró que se debería de reforzar el aspecto concerniente al solfeo y la armonía. Dos consideraron que se debería incluir improvisación. Dos consideraron que se deben incluir aspectos de armonización. Dos consideraron que se debería de ampliar la materia en el Plan de Estudios: uno de ellos propuso una ampliación a ocho semestres, el otro propuso su inclusión en el Diplomado en Música que ofrece la UAA, así como una diversificación de la materia que dependa de los intereses del estudiante (enseñanza, composición, acompañamiento, entre otros).

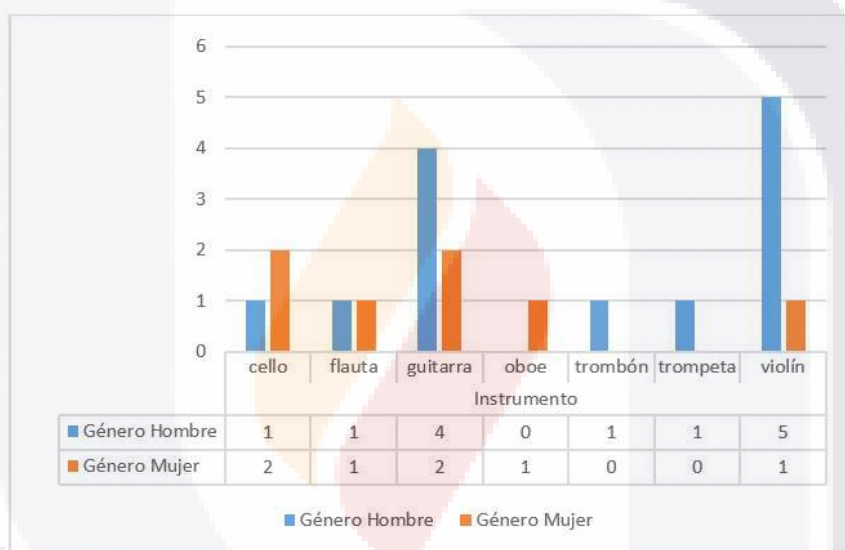
5. ¿Considera usted que una guía didáctica podría contribuir a una mejor impartición de la materia?

Los cinco profesores estuvieron de acuerdo en que una guía didáctica podría ayudar a una mejor impartición de la materia.



7. Resultado y discusión de las encuestas a egresados de la Licenciatura en Música de la UAA

Al momento de elaborar este trabajo de investigación solo habían egresado dos generaciones de la Licenciatura en Música del Departamento de Música de la UAA. En ese sentido, fue relativamente fácil localizar a los egresados y encuestarlos. La confiabilidad de la escala para medir la utilidad de los conocimientos, habilidades y destrezas adquiridas en la materia de Piano Complementario fue aceptable, ya que el coeficiente alfa de Cronbach resultó de 0.704. En el estudio participaron 20 licenciados en música, 7 mujeres y 13 hombres, con especialidad en cello, flauta, guitarra, oboe, trombón, trompeta y violín.



Gráfica 1. Egresados encuestados por género e instrumento.

Las edades oscilaron entre los 23 y los 40 años con un promedio de 26.8 y una media de 25.50. La desviación estándar fue de 4.13.

Tabla 2

Edades de los egresados de la Licenciatura en Música

Edad	23	24	25	26	28	29	30	31	32	40
Frecuencia	4	2	4	3	2	1	1	1	1	1
Porcentaje	20%	10%	20%	15%	10%	5%	5%	5%	5%	5%

Como puede observarse, los resultados presentados en la siguiente tabla, un 89.5% de los estudiantes se dedica a la docencia, información que se correlaciona con la

información proporcionada por el Observatorio Laboral (2015), la cual indica que el trabajo más frecuente de los licenciados en música y artes escénicas a nivel nacional, es la docencia en diferentes niveles educativos, seguida por la labor de artista interpretativo al tocar en grupos musicales de distinta índole (grupos versátiles, grupos para tocar en misas y recepciones, mariachis, etc.). Después de la docencia, un 57.9% se considera músico independiente, mientras que un 36.8% toca en la orquesta sinfónica local (Orquesta Sinfónica de Aguascalientes). Igualmente, un 57.9% de los encuestados dice tener grupos para tocar en ceremonias religiosas, mientras que solo un 26.3% toca en grupos versátiles (grupos para amenizar fiestas).

Tabla 3
Empleos de los egresados de la Licenciatura en Música

	Frecuencias	Respuestas	
		%	% de casos
Atrilista de la OSA	7	13.7%	36.8%
Maestro	17	33.3%	89.5%
Músico independiente	11	21.6%	57.9%
Toco en un grupo versátil	5	9.8%	26.3%
Tengo un grupo para tocar en misas	11	21.6%	57.9%

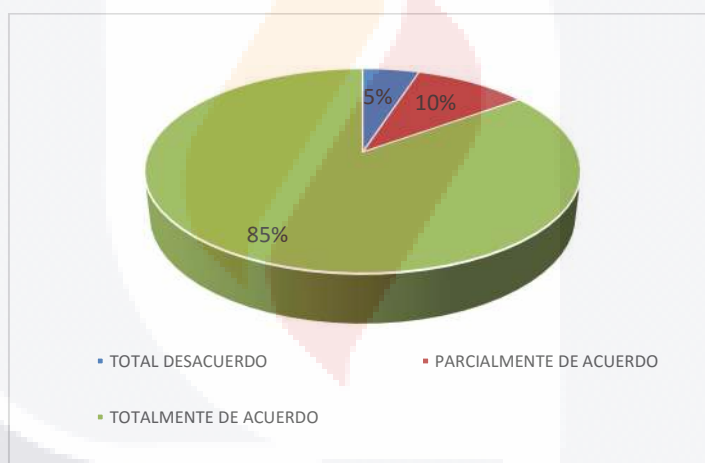
La segunda parte de la encuesta incluyó siete ítems relacionados con la utilidad de los conocimientos, habilidades y destrezas pianísticos adquiridos por los egresados en la clase de piano complementario y su uso durante su vida académica y laboral y tres reactivos estuvieron relacionados con su percepción respecto a la importancia de la materia. A cada ítem correspondió una escala tipo Likert de 5 puntos. Así para la variable “utilidad de los conocimientos, habilidades y destrezas adquiridas en la clase de Piano Complementario”, el puntaje más alto podría ser de 35 mientras que el más bajo podría ser de 7.

Análisis reactivo por reactivo.

Para ítem 1.1, “Considero importante la materia de Piano Complementario dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música de la UAA”, el 100% de los egresados está totalmente de acuerdo.

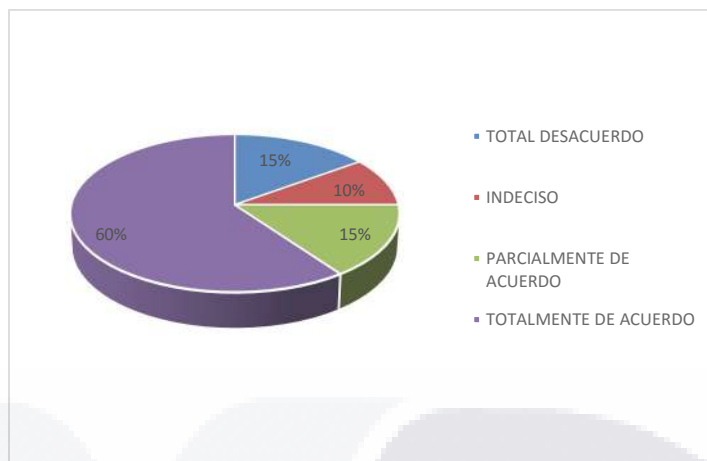
Para el ítem 1.2, “Considero de utilidad las habilidades y destrezas pianísticas en mi desempeño como músico profesional”, el 90% de los estudiantes considera importante el haber adquirido las habilidades y destrezas pianísticas para su desempeño como músico profesional. Mientras que el otro 10% considera de menor utilidad las habilidades y destrezas pianísticas en su desempeño como músico profesional.

Para el ítem 1.3, “He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para armonizar melodías”, el 85% de los egresados ha tenido la necesidad de utilizar sus conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para armonizar melodías. El 5% no se ha visto en la necesidad de utilizarlas y el 10% restante no ha tenido mucha necesidad de sus habilidades pianísticas para armonizar.



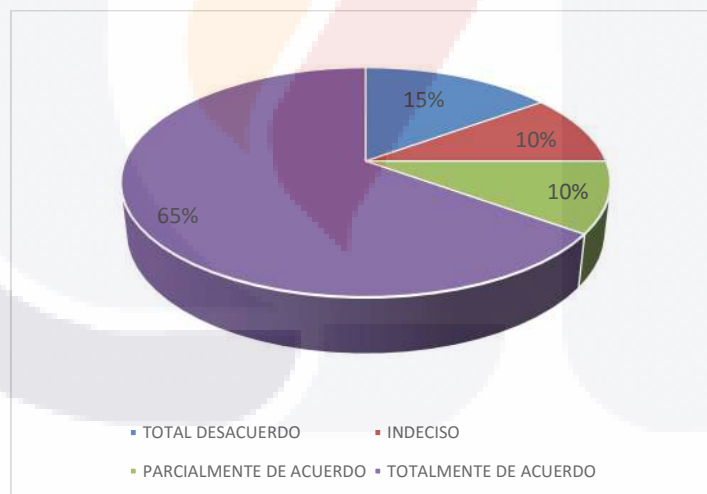
Gráfica 2. Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para armonizar melodías.

Para el ítem 1.4, “He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para componer”, el 60% de los egresados ha tenido la necesidad de utilizar sus conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para componer, mientras que el 15% no se ha visto en la necesidad de componer, el 10% está indeciso y el 15% restante ha utilizado poco el piano para componer.



Gráfica 3. Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para componer.

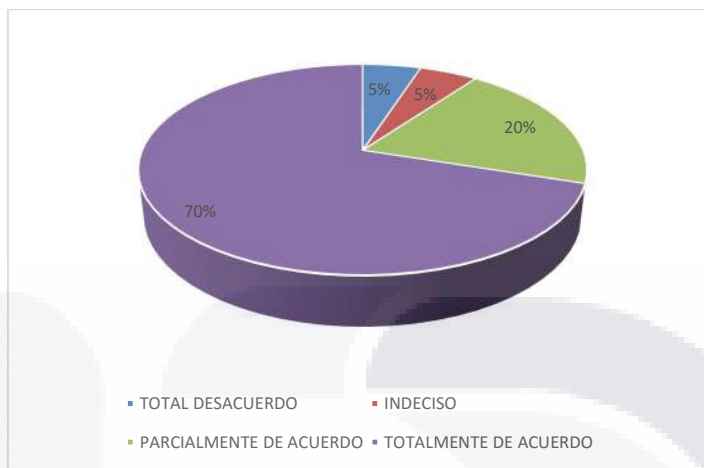
Para el ítem 1.5, “He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para hacer arreglos”, el 65% de los egresados ha tenido la necesidad de utilizar sus conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para hacer arreglos, mientras que el 15% no se ha visto en la necesidad de hacer arreglos. Por otra parte el 20% restante ha utilizado poco el piano para hacer arreglos.



Gráfica 4. Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para hacer arreglos.

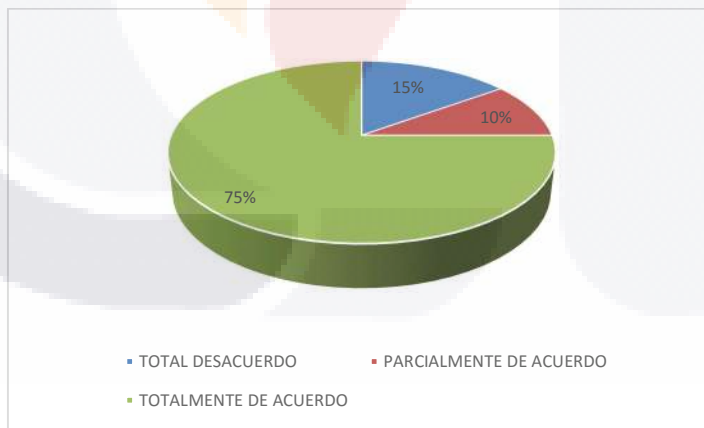
Para el ítem 1.6, “He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para analizar música”, el 70% de los egresados ha tenido la necesidad de utilizar sus conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para analizar

música, mientras que el 5% de los egresados nunca ha utilizado el piano para analizar música. El 25% restante ha utilizado poco el piano para analizar música.



Gráfica 5. Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para analizar música.

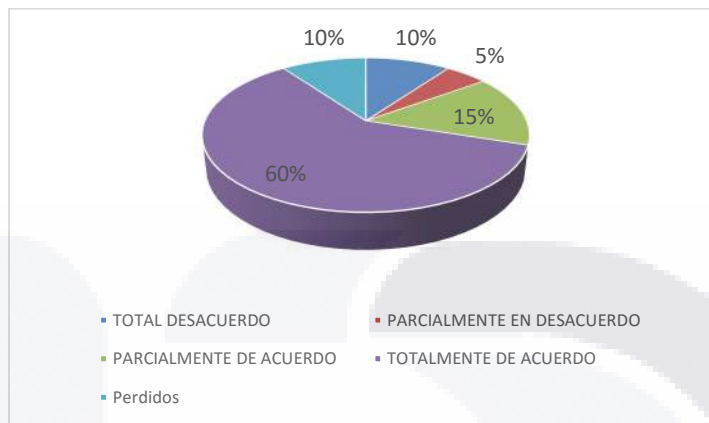
Para el ítem 1.7, “He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para acompañar (alumnos de instrumento, clases de solfeo, otro)”, el 75% de los egresados ha tenido la necesidad de utilizar sus conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para acompañar, mientras que el 10% no ha utilizado el piano para acompañar. Mientras que el 10% restante ha utilizado poco el piano para acompañar.



Gráfica 6. Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para acompañar.

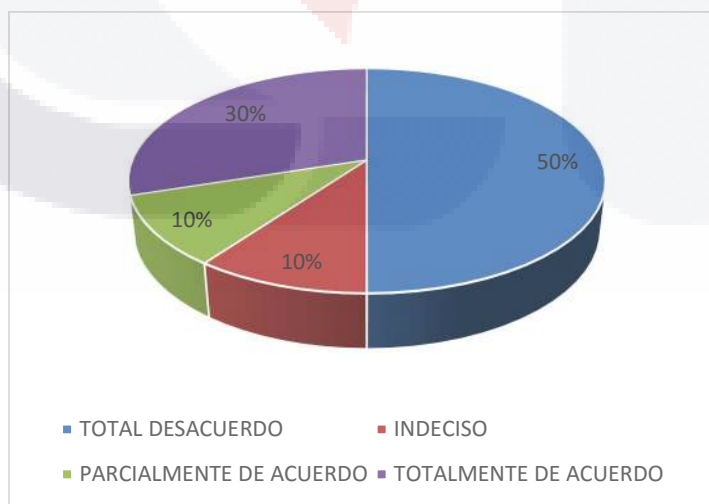
Para el ítem 1.8, “He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para aplicarlas en las nuevas tecnologías (programas de escritura musical, de edición, secuenciar, etc.)”, el 60% de los egresados ha tenido la necesidad de utilizar sus conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para aplicarlas en las nuevas

tecnologías, mientras que el 15% no ha aplicado sus conocimientos y habilidades pianísticas en las nuevas tecnologías. El 25% ha aplicado poco sus conocimientos y habilidades pianísticas en las nuevas tecnologías.



Gráfica 7. Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para aplicarlas en las nuevas tecnologías.

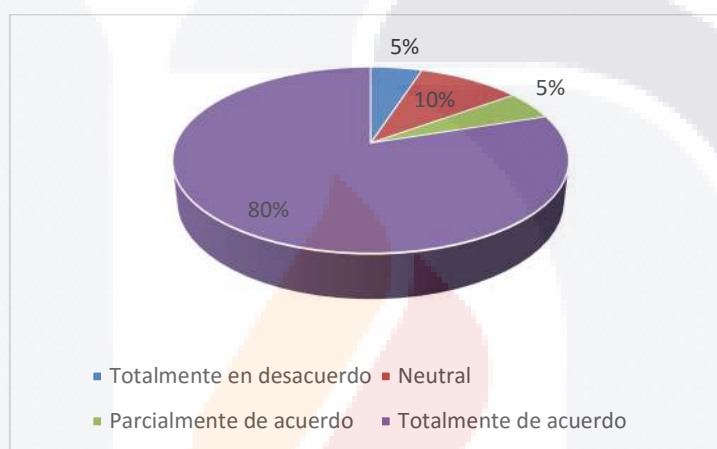
Para el ítem 1.9, “He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para presentaciones públicas (por ejemplo, el ‘hueso’)", el 30% de los egresados ha tenido la necesidad de utilizar sus conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para presentaciones públicas, mientras que el 50% no ha utilizado el piano en presentaciones públicas. El 20% restante se ha visto poco en la necesidad de utilizar el piano en presentaciones públicas.



Gráfica 8. Utilización de conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para presentaciones públicas.

Para el ítem 1.10, “Recomiendo a los estudiantes de música que se esfuercen en el estudio de esta materia”, el 100% de los egresados recomienda a los estudiantes de música que se esfuercen en el estudio de esta materia.

Para el ítem 1.11, “Considero que una guía didáctica podría contribuir a una buena impartición de la materia”, el 80% de los egresados considera que una guía didáctica podría contribuir a una buena impartición de la materia, mientras que el 5% no considera que una guía didáctica contribuya a una buena impartición de ésta. El 15% restante no considera tan importante una guía didáctica para su impartición.



Gráfica 9. Opinión sobre la pertinencia y beneficios de implementar una guía didáctica.

Preguntas abiertas a los exalumnos.

Para propósito del estudio, las respuestas de los estudiantes fueron transcritas, conceptualizadas, categorizadas en unidades de análisis, estructuradas y organizadas. A continuación se presentan los resultados más importantes.

Para la pregunta “Desde tu perspectiva como egresado y profesional de la música: ¿Qué tanto ha cambiado tu percepción de la materia en la actualidad?, ¿por qué?”, el 45% de los encuestados declaro haber tenido una percepción equivocada de la materia de piano complementario y haberla cambiado al darse cuenta de los beneficios que implicaba, sobre todo, al enfrentarse al mundo laboral. De acuerdo a las respuestas proporcionadas por el 55% de los encuestados restantes, la materia siempre fue considerada por ellos como importante y útil, opinión que han corroborado en su vida profesional.

Para la pregunta “¿Qué aspectos consideras que deben incluirse en el programa de Piano Complementario?”, los aspectos mencionados fueron los siguientes:

Tabla 4
Aspectos a mejorar o incluir en la clase de Piano Complementario

Aspecto a mejorar o incluir	Frecuencia	Porcentaje
Incluir prácticas de acompañamiento	10	50%
Incluir armonización de melodías	9	45%
Incluir improvisación	9	45%
Incluir lectura a primera vista	7	35%
Incluir aprendizaje de patrones de acompañamiento	4	20%
Más énfasis en enlaces armónicos	3	15%
Más repertorio	3	15%
Más técnica	3	15%
Menos repertorio	2	10%
Incluir composición	1	5%
Más énfasis en entonación	1	5%
Incluir reducción de partituras de ensambles	1	5%
Incluir transportación	1	5%

8. Conclusiones

La literatura revisada indica que la materia de Piano Complementario contribuye a reforzar el aprendizaje de las materias teóricas, así como proporciona elementos que fortalecen la educación musical y aporta una herramienta de utilidad en la vida laboral del músico profesional, ya sea en el campo de la enseñanza o bien de su quehacer músico-interpretativo.

La mayoría de los textos consultados proviene de los EUA, mientras que un mínimo porcentaje provienen de España, Colombia y México. Cabe destacar que, al momento de realizar este trabajo, la única tesis encontrada en castellano, que aborda el tema de la materia, había sido elaborada por el colombiano Esteban Emilio Bravo Henao. Por otro lado, no fue posible localizar ningún trabajo de posgrado realizado en México. Esto puede deberse a la relativamente joven presencia de posgrados musicales en el país.

Se observa que, dentro de las universidades públicas pertenecientes a la Región Centro Occidente de la ANUIES, sólo una de ellas no contempla la materia de Piano Complementario en su Plan de Estudios. A su vez, es difícil el rastreo de la historia de esta materia dentro de estas universidades, lo cual presenta un amplio tema para otra investigación.

Por otra parte, la revisión de métodos especializados para la clase nos demuestra una diversidad de enfoques; no obstante, es posible constatar que ninguno de los métodos revisados contiene todos los temas abordados dentro del programa de materia que imparte el Departamento de Música de la UAA, por lo que podría no existir un texto cien por ciento aplicable en la Licenciatura en Música de la UAA. Así, el diseño de una guía didáctica que se ajuste a los objetivos de la materia, se presenta como un recurso viable para su aplicación dentro de la licenciatura y podría contribuir a una buena impartición de ésta.

Es un punto interesante señalar que en castellano hasta el momento la literatura especializada es muy escasa. Únicamente fue posible localizar tres metodologías dedicadas al piano complementario: en México la de Roberto Gutiérrez, en España la de Apellániz, González y Molina, y en Colombia la editada por la Universidad del Valle. Si a estas tres metodologías agregamos la tesis de Emilio Bravo, se puede observar que el tema de piano complementario ha sido poco abordado en los países de lengua hispana, por lo que la

creación de la guía didáctica y el presente Trabajo Práctico contribuirían a ampliar el acervo en castellano, sobre este tema.

Los resultados que arrojan las entrevistas a los docentes que imparten la materia en el Departamento de Música de la UAA, destacan la importancia que reviste la materia de Piano Complementario, dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música. Incluso, dos de ellos abogan por que se amplíe a ocho semestres. Ninguno de ellos propuso que se redujera el número de semestres dentro de la carrera. Sin embargo, podemos notar que algunos de ellos se manifiestan poco conformes con los aspectos del programa destinados al repertorio, estudios y técnica.

Por otra parte, dos maestros consideraron la improvisación como un aspecto que se debería de incluir en el programa y otros dos opinaron lo mismo en lo referente a la armonización. Por lo que respecta a la guía didáctica, los cinco docentes creen que una guía didáctica podría contribuir a una mejor impartición de la materia. También se puede observar a través de las respuestas ofrecidas por los docentes, las tendencias preferentes de algunos de ellos hacia ciertos aspectos del programa, lo cual podría darnos algunas luces acerca de las inconsistencias que se observan en los exámenes de la materia.

De los resultados arrojados por las encuestas realizadas a los egresados, se desprende que el total de los alumnos considera de importancia la materia dentro del Plan de Estudios de la licenciatura y casi el total de ellos considera que los conocimientos adquiridos a través de ella les han sido de utilidad en su vida profesional. Solo un egresado no la consideró relevante en su desempeño como profesional de la música, así como solo uno no se ha visto en la necesidad de utilizar el piano, debido a que está enfocado en el estudio de su instrumento, ya que pretende ingresar a una maestría en perfeccionamiento guitarrístico.

Exceptuando ese exalumno, el resto de los egresados se ha visto en la necesidad de utilizar sus habilidades pianísticas adquiridas a través de la materia de Piano Complementario en alguna de las exigencias que le demanda su vida profesional. La armonización de melodías es en lo que más han utilizado el piano, seguido de su utilización para acompañar, armonizar melodías, componer, hacer arreglos, así como aplicar sus conocimientos pianísticos en el uso de nuevas tecnologías. De un 60 a un 85% de los

estudiantes han abordado estas diferentes facetas musicales con el apoyo del piano. Por otra parte, únicamente un 30% se ha valido del piano para presentaciones públicas.

De las áreas de oportunidad más importantes que los estudiantes encuestados señalaron, destaca la ausencia de dos contenidos en el programa de materia de Piano Complementario y que son: armonización de melodías y prácticas de acompañamiento. De acuerdo con los egresados, esos aspectos han sido muy importantes en su vida como profesionales de la música. Así mismo, coinciden con los aspectos que los docentes entrevistados, así como la literatura revisada, consideran que se deben incluir en el Programa de Materia. Por este motivo, se tomó la decisión de enriquecer la Guía Didáctica añadiendo dos apartados en los que se abordan, aunque de manera superficial, ambos aspectos.

Por lo que respecta al tema de la aplicación de las habilidades pianísticas a las nuevas tecnologías, el autor considera que no es necesario añadir un apartado dentro del programa de materia, dado que este aspecto queda cubierto por medio de las habilidades y destrezas que el alumno desarrolla a través de los ejercicios de técnica y el aprendizaje de las obras que integran el repertorio de la clase.

Es importante hacer notar que el 85% de los egresados se dedica a la enseñanza musical, de ahí que la necesidad de apoyarse en el piano para desempeñar su labor docente adquiere especial importancia a la hora de acompañar, armonizar, ejemplificar a través del teclado, entre otros aspectos que les demanda la enseñanza de la música.

Así mismo, es muy similar el porcentaje de los egresados que ejerce como ejecutante, ya sea como músico independiente o como perteneciente a alguna agrupación musical, por lo que se puede mencionar la importancia del piano como herramienta de apoyo en los aspectos de composición, arreglo y aplicación en las nuevas tecnologías, puntos que comúnmente aborda el músico profesional.

Es de especial importancia la opinión que les genera el piano en la actualidad, ya que casi la totalidad de los egresados lo considera una herramienta importante para su desempeño como músico profesional, mientras que poco más de la mitad de ellos no lo considera importante durante su paso por la licenciatura.

Los egresados manifiestan, a través de su corta experiencia como músicos profesionales, que el programa de la materia de Piano Complementario debería de incluir

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los siguientes aspectos: acompañamiento, improvisación, armonización, lectura a primera vista, elaboración de patrones de acompañamiento, como aspectos más relevantes; mayor énfasis en armonía, mayor énfasis en técnica y repertorio, como aspectos menos relevantes; mayor énfasis en el solfeo, transportación, mayor énfasis a la composición y reducción de partituras de ensambles, fueron aspectos que sólo fueron mencionados por un exalumno cada punto. Mientras que sólo dos egresados manifestaron que se debería reducir la carga en el repertorio. Así mismo, el 80% de los egresados considera que una guía didáctica podría contribuir a una buena impartición de la materia.

Es importante hacer notar que los aspectos que manejan los programas de la materia en EUA, que coinciden con las necesidades a las que se enfrentan en su vida profesional los egresados de la Licenciatura en Música de la UAA y que, en su mayoría, no se incluyen en el programa de la materia. Lo anterior pone de manifiesto la importancia de la materia y su inclusión en la currícula de la licenciatura, así como la importancia de contar con un programa de materia correctamente diseñado.

Se puede concluir que la materia de Piano Complementario es una asignatura indispensable, dentro del Plan de Estudios del Departamento de Música, al proporcionar a sus egresados un instrumento de gran utilidad para su desempeño como estudiantes y como profesionales de la música.

Finalmente, el diseño de una guía didáctica se presenta como una opción viable para una mejor impartición de la materia dentro del Departamento de Música de la UAA.

Referencias

- Academia de Piano Complementario. (agosto de 2015). Programas de la materia Piano Complementario I a VI. *Programa de Materia*. Aguascalientes, Ags., México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Aguilar, R. M. (2004). La guía didáctica, un material educativo para promover el aprendizaje autónomo. Evaluación y mejoramiento de su calidad en la modalidad abierta y a distancia de la utpl. *Revista iberoamericana de educación a distancia*, 7:1/2, 179-192.
- Apellániz, E., González, F. J., y Molina, E. (2006). *Piano complementario, 1-4*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones.
- Bognar, A. B. (1 de Enero de 1998). *Keyboard Classes in a Music Outreach Program*. Recuperado de <http://www.keyboardpedagogy.org/images/PPF/PPF%20Vol.%201.pdf>
- Bravo, E. E. (2009). *Enseñanza en grupo del piano para estudiantes de otras especialidades musicales* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogotá.
- Capistrán, R. (2016). La educación musical a nivel preescolar: el caso del Instituto de Educación del Estado de Aguascalientes. *Revista Internacional de Educación Musical*(4), 3-11.
- Chang, C. (8 de abril de 2008). *Fundamentos del estudio del piano, 2a. edición*. Recuperado de <http://www.pianopractice.org/spanish.pdf>
- Christensen, L. (2000). *A survey of the importance of functional piano skills as reported by band, choral, orchestra, and general music teachers* (Tesis doctoral). University of Oklahoma, Norman.
- Conservatorio Profesional de Música de Segovia. (2012). *Conservatorio Profesional de Música de Segovia, Programación Didáctica, Piano Complementario, Curso 2012-2013*. Recuperado de http://conservatoriosegovia.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/PROGRAMACI%D3N_PC_2014-15_1.pdf
- Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra. (20 de marzo de 2015). *Piano Complementario. Enseñanzas Profesionales. Programación Didáctica*. Recuperado de http://www.conservatoriomanuelcarra.es/programaciones/tecla/piano_complementario.pdf
- Dehard, W. (1978). *Pequeños preludios y fugas de Johann Sebastian Bach*. Madrid: Real Musical.

- Departamento de Estadística UAA. (2015). *Índice de reprobación de materias. Lic. en Música*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Edlund, L. (s/f). *Modus Vetus*. New York: Wilhelm Hanes/Chester Music New York.
- Fast, B. (2008). *Building Blocks to Effective Sight Reading*. Recuperado de <http://www.keyboardpedagogy.org/images/PPF/PPF%20Vol.%2011-15.pdf>
- Fisher, C. (2010). *Teaching Piano in Groups*. Oxford: Oxford University.
- García, L. (2014). *La Guía Didáctica*. Recuperado de <https://aretio.hypotheses.org/1144>
- Gispert, C. (Ed.). (2005). *Manual de la educación*. Barcelona: Oceano.
- González Moreno, P. (2015). Retos y oportunidades de innovación en la enseñanza musical a nivel superior. *2o Coloquio de de Educación Musical a Nivel Superior*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Gutiérrez, R. (2001). *Piano Complementario, 1-4*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Henao, A., Tello, B., Mora, L., Figueroa, L., Tchijova, O., Cruz, O., Pérez, P., y Ramírez de Arellano, V. (2004). *Piano complementario Niveles 1-4*. Cali: Universidad del Valle.
- Higuera, G; (2004). Procedimientos creativos para piano complementario en el grado superior. *Revista de Psicodidáctica*, (17) Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17501712>
- Kowalchyk, G., y Lancaster, E. (1997). *Alfred's Basic Group Piano Course: Teacher's Handbook for Books 1 & 2*. USA: Alfred Publishing.
- Lindeman, C. (2012). *PianoLab: An introduction to class piano*. USA: Schirmer Cengage Learning.
- Lloyd, R. Lloyd, N. (1975). *Creative Keyboard Musicianship*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Lyke, J., Edwards, D., y Haydon, G. (2012). *Keyboard Fundamentals*. USA: Stipes Publishing.
- Mach, E. (2004). *Contemporary Class Piano*. New York: Oxford University.
- Medina Rivilla, A., y Mata, F. (Edits.). (2009). *Didáctica general*. Madrid: Pearson educación.
- Mejía, L. G. (abril de 2013). La guía didáctica: práctica de base en el proceso de enseñanza-aprendizaje y en la gestión del conocimiento. *Apertura*, 5(1), 66-73.

- Nagode, E. (1988). The College Group Piano Program for Music Majors. En J. Bastien (Ed.), *How to Teach Piano Successfully* (pp. 217-230). San Diego, CA: General Words and Music Company.
- Nérici, I. (1985). *Hacia una didáctica general dinámica*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Pace, R. (2006). *The Robert Pace Keyboard Approach, Creative Music I-IV*. New York: Lee Roberts Music Publications.
- Pajtas, D. (2002). *The Effect of Tonal Keyboard Pattern Instruction on Sight-Reading Achievement of College Class Piano Students* (Tesis de maestría). Universidad Estatal de Michigan, East Lansing.
- Payne, D. (1 de Enero de 1998). *The Keyboard Harmony Course: Its Need and Importance*. Recuperado de <http://www.keyboardpedagogy.org/images/PPF/PPF%20Vol.%201.pdf>
- Peare, C. (13 de febrero de 2011). *The History of Group Piano Classes*. Recuperado de <http://www.hunterdonacademyofthearts.com/Music-and-Art-for->
- Richards, W. (1978). Group piano history. A brief chronology. *Piano Quarterly*(101), 12 y 13.
- Rincón, L. F., y Álvarez, Á. P. (2012). Vínculos entre el Piano Complementario, la adquisición del lenguaje musical y la educación auditiva. *II Seminario sobre adquisición y desarrollo del lenguaje musical en la enseñanza formal de la música* (pp. 14-24). Buenos Aires: Favio Shifres Editor.
- Samoni. (2 de febrero de 2015). Introducción al Contrapunto. Recuperado de <http://www.entre88teclas.es/foro/viewtopic.php?t=3969>
- Schonberg, H. C. (1990). *Los Grandes Pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Starr, W., y Starr, C. (1992). *Practical Piano Skills*. USA: Wm. C. Brown.
- Strecher, M., Horowitz, N., Gordon, C., Kern, R., y Lancaster, E. (1984). *Keyboard Strategies*. Milwaukee: G. Schirmer.
- Universidad Autónoma de Aguascalientes. (24 de febrero de 2012). Reglamento General de Docencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Aguascalientes, Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Universidad Autónoma de Nayarit. (13 de marzo de 2016). Recuperado de <http://www.uan.edu.mx/es/licenciatura-en-musica>
- Universidad de la República Uruguay. (16 de enero de 2013). *Elementos Constitutivos De La Guía Didáctica*. Recuperado de <http://eva.universidad.edu.uy/mod/page/view.php?id=77793>

Uszler, M., Gordon, S., y McBride Smith, S. (2000). *The well-tempered keyboard teacher*. Boston: Schirmer.

Young, M. M. (2013). University level group piano instruction and professional musicians. *Music Education Research*, 15(1), 59-73.

Zimmerman, A., y Priesing, D. (1985). *Basic Piano*. USA: Wm. C. Brown.



Anexos

Anexo A: Entrevista para maestros de la materia de Piano Complementario, del Departamento de Música de la UAA.

Anexo B: Encuesta para exalumnos de la materia de Piano Complementario.

Anexo C: Guía Didáctica



Anexo A

Entrevista para maestros de la materia de Piano Complementario, del Departamento de Música de la UAA

A cada uno de los docentes que imparten la materia de Piano Complementario se les hicieron las siguientes preguntas:

1. ¿Considera importante la inclusión de la materia de Piano Complementario, dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música? ¿Por qué?
2. ¿Qué aspectos del programa considera relevantes?
3. ¿Qué aspectos del programa considera de poca importancia?
4. ¿Qué aspectos considera usted que deba incluir o excluir el programa?
5. ¿Considera usted que una guía didáctica podría contribuir a una mejor impartición de la materia?

Profesor A.

1. ¿Considera importante la inclusión de la materia de Piano Complementario, dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música? ¿Por qué?

“Sí, sí lo considero importante, me parece muy importante porque es el complemento especialmente de la materia de Solfeo y de Armonía.”

2. ¿Qué aspectos del programa considera relevantes?

“Lo más relevante que veo de la materia de Piano Complementario es la posibilidad de poner en el teclado los tópicos que se aprenden en Solfeo y en Armonía como acordes, intervalos, enlaces armónicos, cadencias, lo cual le da de manera práctica, efectiva, auditiva, el vínculo entre la teoría y la práctica, y que eso sirve para pues entrenar su, su oído y su entonación.”

3. ¿Qué aspectos del programa considera de poca importancia?

“Bueno, lo que, lo que menos tendría importancia y así lo recalco, lo que menos tendría importancia, porque todo es importante, lo que menos tendría, sería el, el tratar de poner demasiado repertorio, es decir, piezas aunque sean de un nivel sencillo y básico. Considero que sería secundario a la primera importancia que sería la otra, la que mencionaba al principio de poner en práctica enlaces, cadencias y ejercicios de, de entonación.”

4. ¿Qué aspectos considera usted que deba incluir o excluir del programa?

“Mmm... de retirar no, no me atrevo a, a decir que retiráramos algo, hace un momento hablaba del, del, de lo que yo considero de poca importancia de poner piezas, sin embargo no lo quitaría porque depende del maestro el buen ojo, el buen tino, la astucia del maestro en que una pieza la convierta en algo didáctico. Más bien, yo añadiría rutinas, rutinas de estudio, tocar-cantar como le llamamos en la clase de Solfeo, que fueran supervisadas mutuamente tanto por el maestro de Piano Complementario como por el maestro de, de Solfeo, rutinas muy puntuales que ambos maestros tuvieran y que de manera particular, dado que la clase es individual en el Piano Complementario, que el maestro de Piano Complementario pudiera verificar que efectivamente el alumno puede hacer tal ejercicio, cosa que desafortunadamente en la clase de Solfeo por ser grupal, no se puede revisar uno por uno, eso es lo que añadiría.”

5. ¿Considera usted que una guía didáctica podría contribuir a una mejor impartición de la materia?

“Sí, una guía didáctica, mmm... no con la finalidad de, de limitar, sino más bien con la finalidad de, de tener bien claro qué es lo que debería de poder hacer el alumno. Me refiero específicamente a estas rutinas, por decir algo, que la rutina 1, 2, 3, 4 y 5 el, el, cada semestre, el, el maestro de Piano Complementario se cerciorara de que en el transcurso del semestre y al final del semestre, en su examen, las hiciera. Eso es lo que yo llamaría guía didáctica, junto con las cosas que están en el programa, las cuales mmm... tienen la ventaja de, de poder aplicar la creatividad del maestro, la libertad de cátedra y la adaptación en que el maestro y alumno, pero estas rutinas que fueran como una guía didáctica un tanto más severa, un tanto más estricta, pero que estuvieran alrededor de toda esta libertad que el maestro tiene con el programa.”

Profesor B.

1. ¿Considera importante la inclusión de la materia de Piano Complementario, dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música? ¿Por qué?

“Sí pues, definitivamente sí lo considero no sólo importante, sino es vital para el desarrollo de todas las cuestiones auditivas eh, de todos los estudiante y de todos los alumnos. Si emmm... me parece que mmm... el que la materia de Piano Complementario

se incluya eh, para todos los alumnos, emmm... es muy importante porque mmm... de esa manera ellos pueden eh, trabajar en el instrumento toda la cuestión de la armonía, el contrapunto inclusive eh, desarrollar un buen oído eh, ya sea cantando y entonando, entonces por eso creo que es muy importante que, que si esté en el Plan de Estudios.”

2. ¿Qué aspectos del programa considera relevantes?

“Pues definitivamente el más relevante es emmm... poder entonar y cantar eh, pero también el que me parece muy importante que creo que falta desarrollar es un poco la coordinación eh, muscular y mental, ¿sí? Por qué digo esto, porque eh, emmm... yo siento que ah debemos tener una, bueno los chicos deben tener una preparación antes de hacer cualquier ejercicio, algún enlace, ¿sí?, emmm... preparatorio. ¿Qué quiero decir?, emmm... muchas veces ven lo que tienen que hacer, pero lo hacen automático, lo hacen mecánico, o sea no, realmente no están pensando lo que tienen que hacer. Entonces, me parece que debe, debe de haber un trabajo preparatorio fuera del instrumento, aunque estén sentados ahí y estén viendo el papel, pero que primero resuelvan mentalmente lo que tienen que hacer en el teclado, ¿no? O sea, que sean capaces de decir: “esta voz baja, esta sube, esta resuelve, esta es nota de paso”; o sea, y entonces a la hora que lo tocan que lo hagan correctamente. Entonces, siento que hace falta ese tipo de trabajo ¿sí?, hacer como esa preparación, antes tan siquiera de tocar el teclado, ¿no? Ese es un aspecto que, que bueno yo la verdad sí trato de hacerlo con mis alumnos, cuesta trabajo porque no tienen esa, esa práctica. Pero hacer como un mapeo, un mapa pues, para decirlo más claro, un mapa mental de la estructura de lo que van a hacer. Eso es lo que, lo que, lo que siento que falta y que me pa, me parece que sería relevante hacerlo en cada clase, ¿no?... (ininteligible)”

3. ¿Qué aspectos del programa considera de poca importancia?

“Pues yo creo que ninguno mmm... o sea, todos son muy importantes ¿no? Emmm... quizás a lo mejor, emmm... eh, no sé, emmm... a lo mejor no ver tanta técnica, por así decirlo, es muy importante que, que sepan todas las escalas ¿no?, inclusive hay alumnos como sabemos que tienen eh, mucha habilidad, mucha destreza y que inclusive tocan muy bien y lo pueden hacer ¿no? Mmm... creo que a lo mejor emmm... no sé, pudiera ser eh, por ejemplo mmm... a lo mejor hacer la clase un poco más dinámica ¿no?, porque es así como, muy este, bueno son escalas, son enlaces eh, estudios del Czerny y algo de repertorio ¿no? Eh, a veces no les gusta tanto la técnica, que bueno es importante

para poder tocar eh, el, el piano o cualquier otro instrumento necesitamos solamente la técnica ¿no? Pero quizás emmm... es la forma de darles la técnica, entonces lo que yo trato de hacer es también emmm... ver la técnica pero precisamente también desde fuera del instrumento ¿no?, o sea, no estar ahí repitiendo sin, sin realmente un, un seguimiento sin, sin un propósito ¿no?, o sea, nada más emmm... o sea que sepan y que, que de hecho he, fuera de la clase puedan ir en su traslado de la escuela a la casa, e ir estudiando mentalmente sin necesidad de estar ahí tantas horas: “no me sé la digitación de Sol mayor” ¿no?, “el arpeggio, este, ¿con qué dedos era?”. Entonces, te digo, si hay una programación, un estudio preparatorio antes de (ininteligible) un instrumento, se les hace muy divertida la clase, entonces entra un proceso de concentración que eso también les ayuda a, a estar mejor preparados ¿no?, que eso es lo que yo hago con, pues con todos los alumnos, ¿no?.”

4. ¿Qué aspectos considera usted que deba incluir o excluir del programa?

“Pues emmm... incluir... pues no sé, a lo mejor me parece un poco mmm... tener eh, no sé, unos veinte minutos para enseñarlos a improvisar ¿no?, porque es algo muy necesario ¿no?, o sea, hay personas que lo hace que, que lo tienen natural y que lo han desarrollado, entonces definitivamente no pueden improvisar nada, llegan al último, al último año de Piano Complementario y cuando se les pide: eh, “bueno sobre este eh, este enlace o este cifrado vas a hacer tu pieza” ¿no?, o sea, “vas a hacer emmm... mmm... una composición” ¿no? que es lo que, lo que se pide y sin embargo no pueden. A lo mejor lo pueden hacer en su instrumento, alguien que no es pianista, pero a veces ni el pianista lo puede hacer ¿no? Entonces, me parece que eso ha faltado, un poco de improvisación ¿no?, que, que realmente eh, lo tomen como una herramienta. Entonces, eso es lo que me parece que habría que incluir y a lo mejor eh, mmm... pues es que yo la verdad no quitaría nada, como te decía hace rato pues a lo mejor un poco de técnica, a lo mejor emmm... no sé, no saber, sí saber todas las escalas y sus relativos menores y armónicos, arpeggios. Pero, quizás no tanta técnica ¿no?, o a lo mejor emmm... no sé, no incluir por ejemplo tantos estudios de Czerny ¿no?, a lo mejor para los pianistas pianistas, ¿no?, y eso lo verán en su materia de piano principal, pero a lo mejor Piano Complementario yo creo que no, yo sí lo que lo quitaría un poco, ¿no?.”

5. ¿Considera usted que una guía didáctica podría contribuir a una mejor impartición de la materia?

“Pues yo creo que defin, definitivamente sí, este, no estaría nada mal hacerlo y que todos los profesores emmm... pues lo, lo aplicáramos ¿no?, directamente ¿no? a la, con el alumno en la clase, eh... yo creo que no estaría mal, o sea a mí me parece que, que sí es un buena idea ¿no? con ciertos puntos, o sea muy específicos pero sí (ininteligible).”

Profesor C.

1. ¿Considera importante la inclusión de la materia de Piano Complementario, dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música? ¿Por qué?

“Definitivamente si la considero importante y necesaria. Todo músico debe estar en cierta forma capacitado, me refiero a músicos instrumentistas no pianistas, para saber manejarse un poco en el teclado, ya que es una herramienta que la pueden usar como auxiliar para su materia como para otras, que tal si dan coro o solfeo, pues este, un recurso invaluable. De hecho, conozco muchos músicos que la usan, o sea usan sus conocimientos del piano aunque no son pianistas y al contrario conozco músicos que se arrepienten de no haber llevado o aprovechado sus clases de piano complementario.”

2. ¿Qué aspectos del programa considera relevantes?

“Bueno, los más relevantes son el, el que en Piano Complementario se vean en detalle el, los recursos de armonía, los recursos técnicos, eso es lo más relevante. En cuestión de armonía es que sepan apoyar aunque sea en forma de acordes a cualquier instrumentista o a ellos mismos si fueran, si fuesen cantantes, apoyar una clase de solfeo o de armonía, y en caso de, ¿y qué más, de los no relevantes...?”

3. ¿Qué aspectos del programa considera de poca importancia?

“Yo creo que el repertorio es muy importante, aunque sea básico, pero les va dar la técnica necesaria para mover los dedos para, como quién dice, como dicen ‘desentumirlos’ ¿verdad?, para aprender a, a controlar este movimiento acertadamente. Los estudios son lo que podría dejar a un lado, porque ya que, este, si no hay tiempo o no hay tanto capacidad, simplemente con el repertorio se pueden aprovechar para hacer esto, a forma de estudio.”

4. ¿Qué aspectos considera usted que deba incluir o excluir del programa?

“¿Del programa que está actualmente en...? Yo creo que incluir debe hacer mmm..., hacerlo más largo el programa, inclusive ocho semestres para que vayan, en primer lugar para que vayan parejo con la cuestión de la clase de armonía ya que se dan

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ocho, ocho, cuatro, cuatro años de armonía y de análisis. Eh... en este programa yo no quitaría nada, lo que añadiría sería un año más para ver estos aspectos. Eh... en primer lugar, este añadiría dos semestres más para el curso, para poder ver estos aspectos que son importantes, eh... el desarrollo de, de partituras populares, el desarrollo de, el que puedan tocar en cierta manera el, el bajo continuo de, del barroco, porque nuestro programa se está quedando muy básico y se está quedando en, en solamente apoyo a las materias de armonía y de solfeo. Sin embargo, en la vida real un, un músico que sabe tocar lo básico en piano se puede, tiene más herramientas y más posibilidades de desarrollo.”

5. ¿Considera usted que una guía didáctica podría contribuir a una mejor impartición de la materia?

“Claro que sí, una guía didáctica es de mucho apoyo, sin embargo siempre está el libre libertad de cátedra, las experiencias personales, lo que a uno la ha tocado aprender y enseñar, a veces vemos métodos o guías que no compartimos o no tuvimos esas experiencias o consideramos nosotros que no, no son importantes ciertos objetivos. Una guía es muy importante para apoyarnos y poder tener la libertad de discernir qué puntos sí y qué puntos no. Bueno, en pocas palabras sí es importante más no imprescindible.”

Profesor D.

1. ¿Considera importante la inclusión de la materia de Piano Complementario, dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música? ¿Por qué?

“Por supuesto, es una materia indispensable, la considero indispensable para el futuro músico profesional, porque le van a proporcionar herramientas que lo van a ayudar, literalmente a sobrevivir, a sobrevivir en el mundo laboral. En muchas situaciones en las que el músico profesional tiene que hacer uso de sus habilidades pianísticas porque lo requiere su trabajo, por ejemplo si le toca ser maestro de música a nivel preescolar o a nivel primaria, tiene que acompañar un corito, o es director de coro, es contratado como director de coro va a tener que hacer uso de sus habilidades pianísticas.”

2. ¿Qué aspectos del programa considera relevantes?

“Todos son relevante, todos, porque las habilidades pianísticas que se adquieren a través de la materia de Piano Complementario ayudan en distintos ámbitos, contribuyen en la formación del estudiante y del futuro músico profesional en distintos ámbitos. Por

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ejemplo, como estudiante las habilidades, las destrezas pianísticas que adquirieran le van a servir para apoyarlo en el desarrollo de sus habilidades auditivas para la clase de solfeo, para resolver problemas, retos, de tipo armónico, en contrapunto, para analizar sus obras, para acompañarse a sí mismo algunas veces o acompañar compañeros. En el ámbito laboral como expliqué anteriormente pueden ser de gran utilidad para sobrevivir dependiendo de el trabajo que, en el que se han contratado. Entonces, en todos los ámbitos la materia de Piano Complementario es de gran utilidad, indispensable, como mencioné al principio.”

3. ¿Qué aspectos del programa considera de poca importancia?

“Ninguno, ninguno. En el mundo de la música no tenemos garantizado que vayamos a hacer una sola cosa. La experiencia demuestra que hay muchísimas posibilidades de que un egresado se desempeñe como maestro en cualquier nivel, desde preescolar hasta preparatoria, de que tenga que desempeñar distintas labores musicales, desde hacer arreglos, acompañar, que le sirva el teclado para crear una composición, para transcribir música, para analizar. En fin, este, es de gran utilidad las habilidades pianísticas que adquiriera en su formación.”

4. ¿Qué aspectos considera usted que deba incluir o excluir del programa?

“De ser retirado ninguno. De incluir considero que la armonización es básica. En Estado Unidos en la clase de Piano Complementario, Piano Class como se le llama por allá, la armonización es un aspecto que es requisito para el estudiante, el estudiante debe aprender a armonizar, es decir a ver una melodía y poder acompañar esa melodía. Otra habilidad que debe desarrollar es la improvisación, porque es una habilidad que le va a desarrollar, le va a ayudar a desarrollar su creatividad y que puede serle de mucha utilidad en el futuro, son incontables las circunstancias en las que un alumno se ve, un profesional de la música, perdón, se ve en la necesidad de improvisar. Entonces yo añadiría esos dos aspectos en el programa de, de la materia: armonización e improvisación.”

5. ¿Considera usted que una guía didáctica podría contribuir a una mejor impartición de la materia?

“Definitivamente, por eh... muchas razones no se cuenta con un material didáctico apropiado para la clase, mucho menos con un método o, si estos los hay, no reúnen las eh... características, los requisitos, los materiales que se utilizan en la clase. Entonces, una guía didáctica para la impartición de la materia de Piano Complementario sería de mucha

utilidad. Le ayudaría tanto al estudiante, como al maestro, tendría una fuente, una referencia a adonde acudir para auxiliarse en la impartición de la materia.”

Profesor E.

1. ¿Considera importante la inclusión de la materia de Piano Complementario, dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música? ¿Por qué?

“Considero que es muy importante incluir esta materia puesto que brinda a los alumnos eh, muy importantes herramientas para desarrollar su, su labor como músico, tanto en el período en que son estudiantes como en el período posterior en que consiguen trabajo y se van acoplando a la vida musical del país. Mmm... es, es importantísima, para mí sí es muy importante que, que esté dentro del programa y pues eh, creo que es provechosa tanto como para hacer que los alumno rindan más en sus materias teóricas como para abrirles paso en los caminos posteriores. Abrirles paso me refiero a cuando den clases, cuando ellos, cuando les toque el momento de compartir lo que saben el piano brinda un arsenal de herramientas para desarrollar la sensibilidad de las personas, con el piano se puede dar clases en las escuelas primarias, en el kínder, en la preparatoria, incluso en los niveles de licenciatura. Como maestro el piano es una, un arma importantísima para hace que los compositores eh, por ejemplo, que los compositores aprendan armonía, que l, que los violinistas sepan también eh, de la línea melódica que ellos trabajan, en el piano ellos pueden aterrizar las frases, encontrar congruencia en, en todo lo que, lo que musicalmente hablando pueden, pueden desarrollar. Entonces, pues sí definitivamente para mí es importantísima la materia.”

2. ¿Qué aspectos del programa considera relevantes?

“Bueno, los aspectos del programa más relevantes mmm... pues el programa está dividido en tres, en tres eh, fundamentos digamos, uno es mmm... la eh, la cuestión somática que se refiere a la posición del cuerpo: como el alumno debe de sentarse en el teclado, como posicionar las manos, eso es muy importante, es relevante pues es su, es fundamental digamos. El segundo eje sería como lo va a aplicar en sus otras materias, por ejemplo como lo va a aplicar en solfeo, como lo va a aplicar en armonía, también es muy importante. Y el otro eje es como va a aplicar todo lo que aprenda técnicamente al

repertorio. Entonces para mí los tres ejes son importantísimos y creo que el, el Plan de Estudios debe de equilibrar las tres, los tres ejes propuestos.”

3. ¿Qué aspectos del programa considera de poca importancia?

“Bueno, los aspectos del programa que yo considero de menor importancia emmm... no porque sean menos importantes pero mmm, en eh, si aterrizamos el programa a un contexto real nos vamos a dar cuenta que los alumnos no llegan con iguales capacidades, entonces a veces el eh, se pretende que el programa sea muy enfático en, en hacer que los alumnos trabajen mucha armonía al teclado, entonces hay al, alu, algunos alumno que no tienen todavía los fundamentos necesarios para desarrollar bien esta, esta práctica, entonces a ellos sí vería cierta deficiencia pero no es porque esté mal planeado el programa, sino porque hace falta un propedéutico, es decir que los alumnos que entran a la licenciatura vinieran ya con un nivel básico de piano, de técnico, o sea de, de , de poder tocar ya con cierta facilidad algunas cosas para que les sea más fácil entender los conceptos armónicos. La armonía, este mmm... la armonía es muy compleja, de por sí, y entonces trasladarla al teclado pues es todavía más complejo y si el alumno nunca ha tocado el piano en ve, es verdaderamente muy difícil. Entonces yo veo que en, en ese aspecto el programa sí debería de ser más mmm... amplio, eh, eh, eh, o sea eh, contemplar un, un espectro más grande de alumnos. Los alumnos son variados, hay unos que tocan más, unos que tocan menos, unos que nunca han tocado el piano, entonces yo eso, eso lo veía como, lo veo como un, es... como cierta deficiencia al programa: que no incluye la capacidad de, de cada uno de los alumnos (afirmación gutural), y eso es en cuanto a algo que, que me parece que no está tan bien. Algo que me parece que es bueno, por ejemplo, es que se les obligue a tocar repertorio. Hay muchos maestros que opinan que el repertorio no, no se necesita, yo al contrario creo que es muy importante, pues en el piano al, al tocar el repertorio en el piano ellos pueden analizar mejor las obras y, emmm... contextualizarlas, es decir, relacionarlas en la época en que fueron escritas y así mmm... ellos pueden darse cuenta de qué forma se utilizaban en qué períodos de la historia de la música y que tipo de armonía usaban para cada, para cada época.”

4. ¿Qué aspectos considera usted que deba incluir o excluir del programa?

“Mmm... bueno, yo considero que tal vez sería pertinente hacer una cierta reestructuración del programa pues he visto que los alumnos tienen diferentes, mmm...

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

diferentes expectativas o diferentes deseos con respecto a lo que aprenden en el piano. Yo creo que sería bueno hacer unos semestres, primero como eh, de enseñanza general, es decir a enseñarles la técnica, que toquen su repertorio, que aprendan a, a hacer la armonía emmm... básica, tocarla en el, en el teclado, hacer en, enlaces sencillos muy eh, de los más usuales, que lo aprendan a hacer de una manera fluida, eso se podría contener en unos dos o tres semestres de, de muy buenas bases eh, técnicas y teóricas de armonía fundamental y después dividirlos en énfasis es decir, si los muchachos lo que quieren es ser maestros de música, enseñarles técnicas que puedan aplicar posteriormente en, en sus trabajos eh, cómo por ejemplo vocalizar un, aprender a, a como se vocaliza un, un coro, como podrían ellos armonizar una melodía sencilla para niños de preescolar, como podrían organizar ellos un coro de primaria eh, cómo usar el piano para estos fines, eso les redituaria muchísimo en el futuro, porque tendrían técnicas de enseñanza. Si unos muchachos quieren ser compositores, pues a ellos habría que hacerles énfasis en el estudio más profundo de la armonía eh, después el estudio de la armonía cromática, después de las técnicas contemporáneas de composición y luego el piano en eso les brindaría una herramienta grandiosa para poder ellos concretizar sus composiciones. Podría haber otro énfasis, por ejemplo en jazz para los muchachos interesados en, en hacer grupos de jazz, si algún muchacho está interesado en un grupo versátil pues también un énfasis en, en, en Piano Complementario enfocado a la formación de un grupo versátil: cómo *me* puede ayudar el piano, que *yo* sepa piano, para organizar mi grupo, mi grupo que después en el futuro me va a, a servir para vivir. Y pues eso es lo que yo pienso.”

5. ¿Considera usted que una guía didáctica podría contribuir a una mejor impartición de la materia?

“Pienso que sí, sería muy bueno una guía didáctica, mmm... que organizara todo el principio de la materia. Es decir, en dónde se, se explicara fácilmente todos los este, fundamentos de la técnica, todos los fundamentos de la armonía eh, básica, eso sería muy bueno, que hubiera un, un manual, un, un texto al que todo mundo le pudiera entender, tanto los que vienen con poco, con poco tiempo de haber tocado, como los que ya, ya pueden ejecutar repertorio más complicado. Sí, sí creo que sea de mucha utilidad.”

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Anexo B

Encuesta para exalumnos de la materia de Piano Complementario

La siguiente encuesta tiene como objetivo conocer, desde su propia perspectiva, la relevancia de la materia de piano complementario, tanto en su desempeño académico en su época de estudiante, como en su desempeño como músico profesional.

Confidencialidad de la información

La Universidad Autónoma de Aguascalientes entiende la importancia de la privacidad de la información personal. La UUA se ha comprometido a respetar su privacidad, ofrecer protección especial a cualquier información personal que usted decida compartir con nosotros y utilizar los datos que resulten de la investigación únicamente para el propósito en cuestión.

Instrucciones generales para contestar

Con el objeto de conocer, desde su propia perspectiva, su percepción sobre la relevancia de la materia de piano complementario, tanto en su desempeño académico en su época de estudiante, como en su desempeño como músico profesional le rogamos conteste a las siguientes preguntas:

Datos Generales:

- I. Edad: _____ (años cumplidos)
- II. Instrumento principal: _____
- III. ¿Cuánto tiempo hace que egreso de la Licenciatura en Música? _____
- IV. Género: a) Hombre: _____ b) Mujer: _____
- V. ¿En que se desempeña en la actualidad como músico profesional? (Subraye los que apliquen a su situación)
 - a) Atrilista en la OSA
 - b) Maestro (en qué nivel académico)
 - c) Músico independiente
 - d) Toco en un grupo versátil
 - e) Tengo un grupo musical para tocar en misas
 - f) Otro: _____

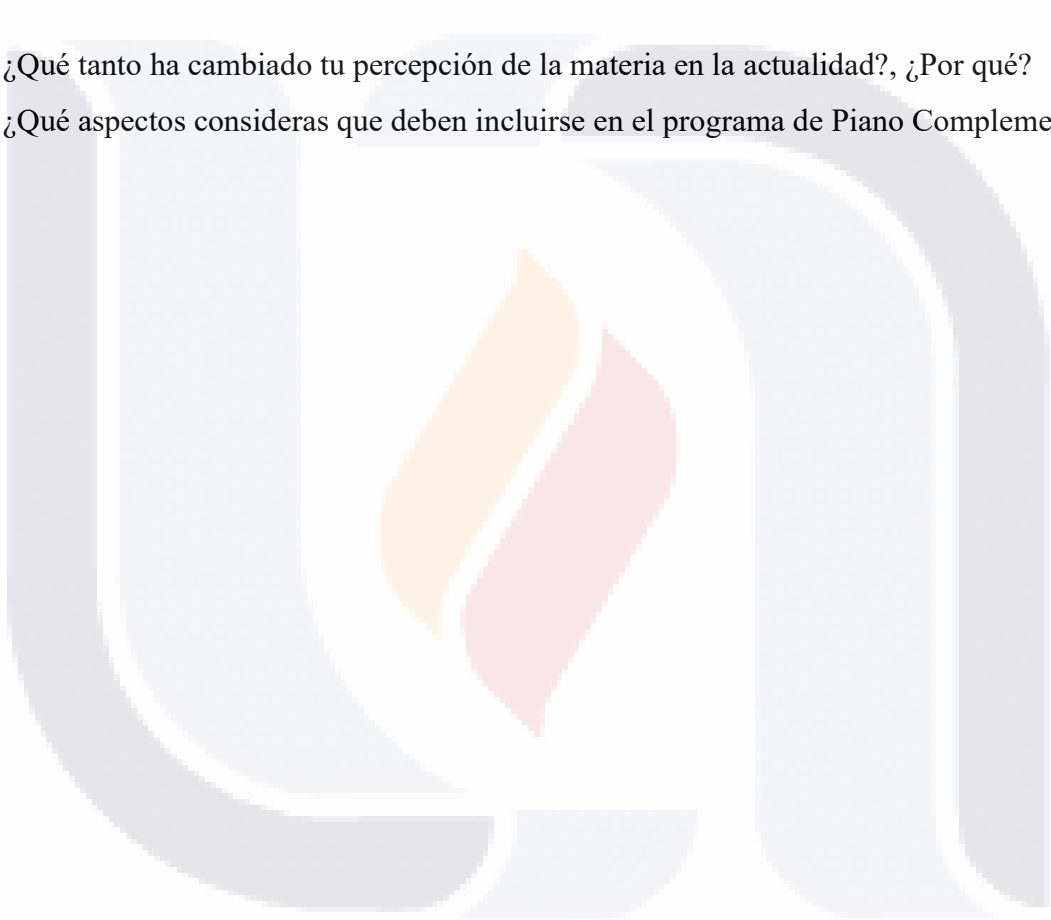
1. Marca con una “X” el recuadro que más refleja tu percepción en función del enunciado que le precede.

	1 Totalmente en desacuerdo	2 Parcialmente en desacuerdo	3 Neutral	4 Parcialmente de acuerdo	5 Totalmente de acuerdo
1.1 Considero importante la materia de Piano Complementario dentro del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música de la UAA.					
1.2 Considero de utilidad las habilidades y destrezas pianísticas en mi desempeño como músico profesional.					
1.3 He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para armonizar melodías					
1.4 He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para componer					
1.5 He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para hacer arreglos					
1.6 He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para analizar música					
1.7 He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para acompañar (alumnos de instrumento, clases de solfeo, otro)					
1.8 He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para aplicarlas en las nuevas tecnologías (programas de escritura musical, de edición, secuenciar, etc.)					
1.9 He tenido la necesidad de utilizar mis conocimientos, habilidades y destrezas pianísticas para presentaciones públicas (por ejemplo, el “hueso”)					

1.10 Recomiendo a los estudiantes de música que se esfuercen en el estudio de esta materia					
1.11 Considero que una guía didáctica podría contribuir a una buena impartición de la materia					

Desde tu perspectiva como egresado y profesional de la música:

- 2. ¿Qué tanto ha cambiado tu percepción de la materia en la actualidad?, ¿Por qué?
- 3. ¿Qué aspectos consideras que deben incluirse en el programa de Piano Complementario?



TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS



Anexo C

Guía Didáctica

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS

TESIS



**UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE AGUASCALIENTES**

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**GUÍA DIDÁCTICA PARA LA MATERIA DE PIANO COMPLEMENTARIO DEL
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

por

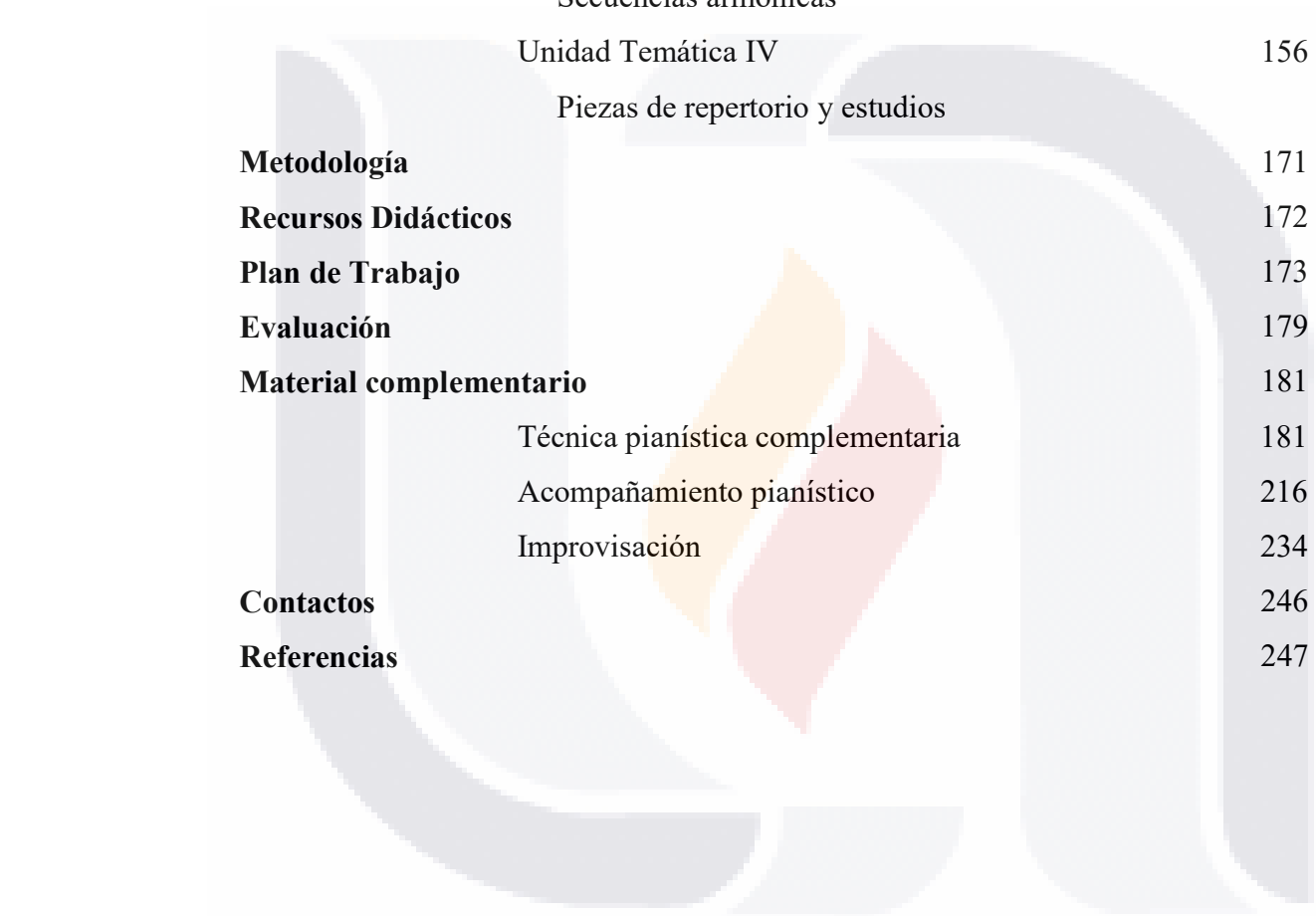
Sergio Islas Ávila

**Aguascalientes, Ags,
2017**

ÍNDICE

	página
Introducción	5
Primer Semestre	7
Unidad Temática I	7
Aspectos teóricos del instrumento	
Unidad Temática II	14
Aspectos anatómicos	
Unidad Temática III	18
Técnica pianística	
Unidad Temática IV	26
Secuencias armónicas	
Unidad Temática V	35
Entonación y reconocimiento auditivo	
Unidad Temática VI	39
Piezas de repertorio y estudios	
Segundo Semestre	50
Unidad Temática I	50
Aspectos anatómicos	
Unidad Temática II	51
Técnica pianística	
Unidad Temática III	59
Secuencias armónicas	
Unidad Temática IV	67
Entonación y reconocimiento auditivo	
Unidad Temática V	69
Piezas de repertorio y estudios	
Tercer Semestre	77
Unidad Temática I	77
Aspectos anatómicos	

	Unidad Temática II	78
	Técnica pianística	
	Unidad Temática III	86
	Secuencias armónicas	
	Unidad Temática IV	91
	Entonación y reconocimiento auditivo	
	Unidad Temática V	94
	Piezas de repertorio y estudios	
Cuarto Semestre		102
	Unidad Temática I	102
	Aspectos anatómicos	
	Unidad Temática II	103
	Técnica pianística	
	Unidad Temática III	111
	Secuencias armónicas	
	Unidad Temática IV	115
	Entonación y reconocimiento auditivo	
	Unidad Temática V	118
	Piezas de repertorio y estudios	
Quinto Semestre		128
	Unidad Temática I	128
	Aspectos anatómicos	
	Unidad Temática II	129
	Técnica pianística	
	Unidad Temática III	135
	Secuencias armónicas	
	Unidad Temática IV	136
	Piezas de repertorio y estudios	



Sexto Semestre	150
Unidad Temática I	150
Aspectos anatómicos	
Unidad Temática II	151
Técnica pianística	
Unidad Temática III	155
Secuencias armónicas	
Unidad Temática IV	156
Piezas de repertorio y estudios	
Metodología	171
Recursos Didácticos	172
Plan de Trabajo	173
Evaluación	179
Material complementario	181
Técnica pianística complementaria	181
Acompañamiento pianístico	216
Improvisación	234
Contactos	246
Referencias	247

Introducción

La Guía Didáctica que se presenta a continuación es una propuesta para apoyar la materia de Piano Complementario, que cursan todos los estudiantes no pianistas de la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA) de primero a sexto semestre.

El propósito principal de la Guía Didáctica es contribuir a la unificación del criterio en la impartición de la materia sin menoscabo de la libertad de cátedra. Es por esto que los ejercicios, estudios, repertorio, etc., se presentan como alternativas para la impartición de la materia y no como imposiciones.

La Guía Didáctica también está dirigida a los estudiantes, esperando que sea un recurso útil para encontrar repertorio, estudios, ejercicios de armonía, formas de analizar, etc., que les sirvan de apoyo para su vida como estudiantes. De la misma manera, se espera que en su vida profesional les sirva como un texto al cual pueden recurrir, tanto para recordar conceptos como para encontrar repertorio y ejercicios que podrían aplicar en sus clases.

Dado que la Guía Didáctica se presenta como un apoyo para el estudiante de Licenciatura en Música se obvian algunos conceptos teóricos básicos, los cuales el estudiante debe de conocer y dominar. Es por esta razón, que la Guía Didáctica no se detendrá en dar explicación a conceptos básicos de la música, tales como: notas, silencios, pentagrama, claves, intervalos, formación de acordes, indicaciones de fraseo, indicaciones dinámicas e indicaciones de tempo.

La Guía Didáctica está organizada por semestres, por lo que se divide en seis partes. Cada una de estas expone las Unidades Temáticas, sus Objetivos Particulares y sus Contenidos, desarrolla cada uno de estos y propone material en caso de que sea pertinente, como es el caso del contenido temático correspondiente a la interpretación de repertorio, donde se propone un material adecuado a cada nivel, el cual sólo es una muestra en la que se puede basar el docente y no una serie de piezas obligatorias.

De la misma manera, tanto los estudios pianísticos, como los enlaces armónicos y las sugerencias presentadas a lo largo de la Guía Didáctica, tienen el propósito de sugerir un material que, ya sea que el docente siga al pie de la letra o bien le sirva de modelo para

proponer sus dinámicas, le de cohesión a la diversidad de maneras de abordar la materia, contribuyendo a que los estudiantes, sea quien sea su maestro, terminen la materia con un criterio unificado, así como un mismo nivel formativo.

Es el propósito que esta Guía Didáctica cumpla satisfactoriamente las expectativas, tanto del docente y como del estudiante, y que se convierta en una herramienta útil de la cual se puedan apoyar y que facilite tanto el trabajo de unos como el paso por su vida estudiantil de otros.

Finalmente, la Guía Didáctica pretende contribuir a la consolidación del Departamento de Música, ya que al ser, entre otras cosas, una herramienta de apoyo para las materias teóricas musicales, refuerza el aprendizaje de éstas al ayudar a una mejor formación del estudiante. De esta manera, entre mejor formación tenga el estudiante, mejor desempeño profesional mostrará y fortalecerá, día a día, el prestigio de la Licenciatura de Música.

PRIMER SEMESTRE

OBJETIVO GENERAL

Al finalizar el semestre el alumno demostrará habilidades y destrezas necesarias para lograr un aprendizaje valioso de las materias teóricas, así como para el desarrollo de su musicalidad general y de una técnica pianística elemental.

UNIDAD TEMÁTICA I

Aspectos teóricos del instrumento

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad el alumno conocerá las características físicas del piano y su relación con la escritura musical.

CONTENIDOS

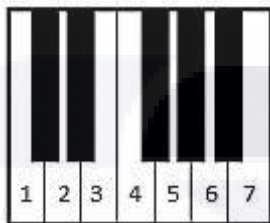
1.1 Reconocimiento del teclado.



Como se puede observar en la gráfica superior, el teclado del piano muestra una sucesión de teclas blancas y negras. Si se exceptúa la primera tecla negra que se muestra a la extrema izquierda del teclado, se puede apreciar que a un grupo de dos teclas negras le sucede un grupo de tres teclas negras, los cuales se encuentran separados por dos teclas blancas; al grupo de tres teclas negras le sucede nuevamente un grupo de dos teclas negras con igual separación entre ellas de dos teclas blancas, y así sucesivamente.

El teclado presenta los sonidos de grave a agudo, en dirección de izquierda a derecha, por lo que la primera tecla blanca a la izquierda de éste, será la nota más grave del piano y a su vez, la tecla a la extrema derecha será la más aguda.

Las teclas blancas corresponden a las siete notas naturales Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Mientras que las teclas negras corresponderán a las alteraciones de estas, es decir, a las notas con sostenido o con bemol. Por otra parte, si contamos las teclas blancas que van, la primera, ubicada a la extrema izquierda de algún grupo de dos teclas negras, hasta la tecla blanca a la extrema derecha del grupo de tres que continúa inmediatamente, se cuenta con siete teclas blancas, el mismo número de notas naturales.

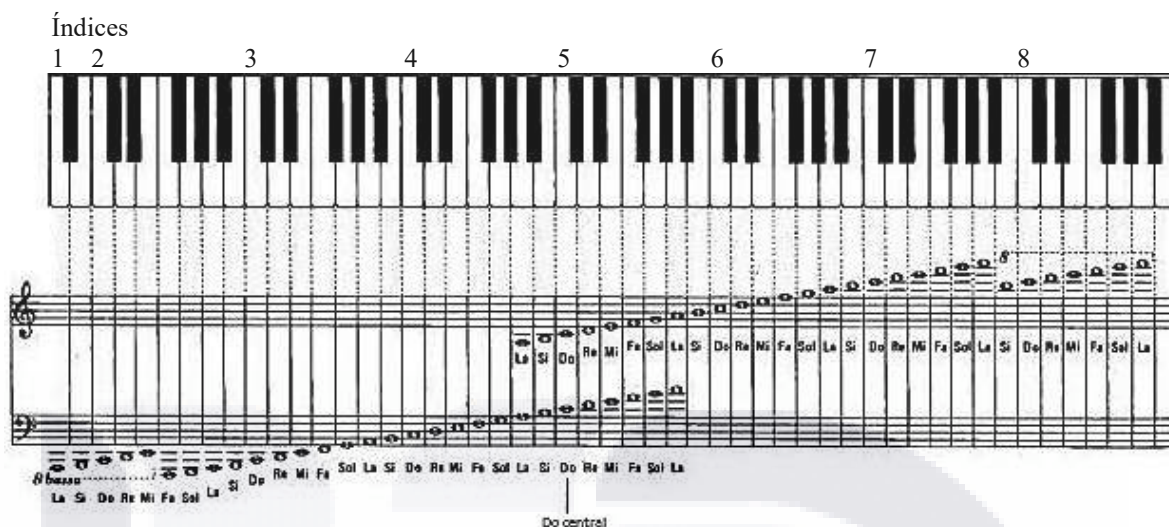


Para una ubicación rápida de las notas en el teclado, la primera tecla blanca, a la extrema izquierda de los grupos de dos teclas negras corresponderá a la nota Do, por lo que las siguientes seis teclas blancas hacia la derecha, corresponderán a las seis notas sucesivas al Do: Re, Mi, Fa, Sol, La y Si.



1.2 Relación entre la escritura musical (claves de Sol y Fa) con el teclado.

Una vez relacionadas las notas con su respectiva tecla, habrá que llevar a cabo la correspondencia de las notas según su posición en el pentagrama en relación a las claves de Sol y Fa las cuales, a través de un sistema de dos pentagramas, se utilizan para la interpretación de música al piano, donde lo escrito en el pentagrama superior, generalmente en clave de Sol, se debe ejecutar con la mano derecha y lo escrito en el pentagrama inferior, generalmente en clave de Fa, se debe ejecutar con la mano izquierda. En la gráfica de abajo puede observarse como las notas en clave de Sol se encuentran en el pentagrama superior, mientras que las notas en clave de Fa se encuentran en el pentagrama inferior.



En la misma gráfica puede observarse que existen ocho *índices*¹, estos corresponden a cada una de las repeticiones del grupo de siete notas². Se podrá notar que en el Do del índice 5 convergen las dos notas Do, el de clave de Fa (hacia la parte superior del pentagrama en primera línea auxiliar) y el de clave de Sol (hacia la parte inferior del pentagrama en primera línea auxiliar), por lo que a este Do se le conoce como “Do central”, además de ser el Do más cercano al centro del teclado.

Es necesario llamar la atención en este punto, ya que si bien se pueden utilizar cualquiera de las claves para la ubicación de cualquier nota en el teclado, nos toparemos con la siguiente dificultad de lectura: si se quieren localizar notas hacia los agudos en clave de Fa una vez pasado el Do central, se tendrá que utilizar tal cantidad de líneas auxiliares que la lectura de las notas se hará casi imposible; lo mismo podría decirse para las notas graves en relación a la clave de Sol. Por lo tanto, la clave de Fa se utilizará para la ubicación de las notas de registro grave y la clave de Sol para las de registro agudo.

Advertencia: Es muy común que los estudiantes se confundan en la escritura musical que ronda el Do central, debido a que, para muchos instrumentistas, es común leer notas en clave de Sol por debajo del Do central que utilizan líneas auxiliares, así como en clave de Fa por arriba del Do central. Por ejemplo, si se observa en la tabla superior la nota La ubicada en la quinta línea del pentagrama en clave de Fa, se verá que es exactamente la

¹ Para fines de esta guía didáctica le llamaremos *índice* a cada una de las octavas (de Do a Si) del rango que tiene un piano.

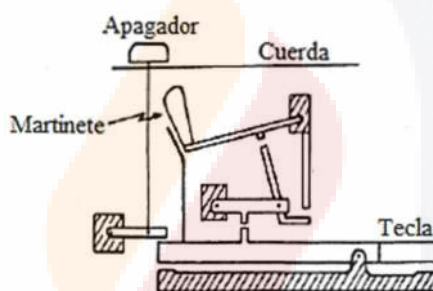
² Nota: El índice 1 es una octava incompleta la cual únicamente conserva las dos últimas notas.

misma nota La en el pentagrama de clave de Sol escrito por debajo del pentagrama con dos líneas auxiliares, por lo que a ambas notas les corresponde la misma tecla; de la misma manera, la nota Mi correspondiente a la primer línea del pentagrama de clave de Sol es exactamente la misma nota Mi en el pentagrama de clave de Fa escrito por arriba del pentagrama con dos líneas auxiliares, por lo que a ambas notas les corresponde la misma tecla.

1.3 Mecánica y acústica del instrumento.

A. Teclado

El piano es un instrumento cuyo mecanismo podemos observar en la siguiente gráfica.



Para producir un sonido en el piano, se deben oprimir o *atacar* las teclas. Al hacerlo, se accionan los martinetes que se encargan de golpear las cuerdas las cuales, al entrar en vibración, producirán el sonido correspondiente a las teclas que se accionaron.

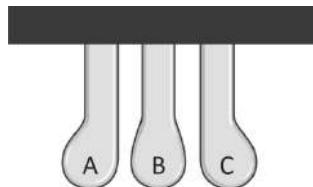
El mecanismo del piano incluye un pequeño cojinete de fieltro conocido como apagador. Su función consiste en evitar que la cuerda vibre libremente. Cuando una tecla es pulsada, el apagador se retira y deja la cuerda en libertad para vibrar durante todo el tiempo que la tecla siga oprimida o el pedal de resonancia³ permanezca activado.

La intensidad del volumen se controla desde el ataque mismo: a mayor fuerza aplicada, mayor volumen y viceversa.

³ Ver más adelante pedal C

B. Los pedales

Los pedales se encuentran ubicados en la parte baja y central del piano y se utilizan por acción de los pies.



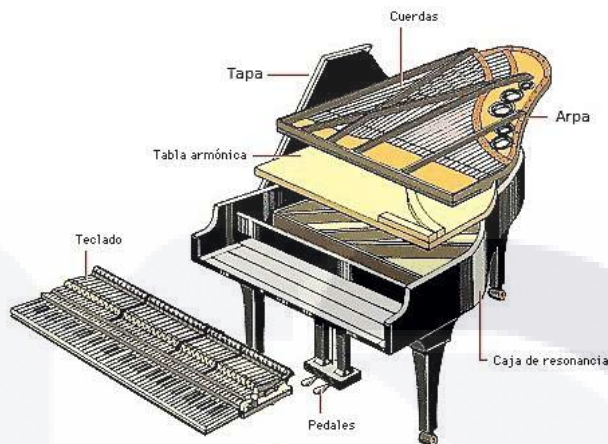
- En los pianos de cola, el pedal A es conocido como *una corda*. Cuando se le oprime mueve todo el mecanismo del piano hacia la derecha de tal manera que los martinetes únicamente golpean una cuerda de los grupos de dos y tres cuerdas, con lo cual se produce una sonoridad más tenue⁴. En los pianos verticales, el pedal hace que el conjunto de martinetes se aproxime a las cuerdas, con lo que se consigue que, al acortarse la distancia entre martinete y cuerda, la fuerza del golpe se reduzca y provoque un sonido menos intenso.
- En los pianos de cola, el pedal B se conoce como pedal tonal. Su función consiste en dejar algunas notas vibrar mientras el resto de los apagadores se mantiene en contacto con las cuerdas, con lo cual se produce un efecto sonoro. En muchos pianos verticales se separan los apagadores de las notas graves, mientras que se dejan los apagadores de las notas agudas en contacto con las cuerdas. Sin embargo, en la mayoría de los pianos verticales, el pedal B hace que un fieltro entre en contacto con las cuerdas y aminora la sonoridad. Este pedal suele utilizarse cuando el pianista no desea causar muchas molestias, sin embargo, no tiene un propósito musical.
- El pedal C es conocido como pedal de resonancia y es el más utilizado de los tres. Como ya se mencionó, es un pedal que al accionarse libera todos los apagadores del

⁴ Las cuerdas que producen el sonido suelen ser tres por nota en la región aguda del piano, de la misma manera suelen ser dos por nota en la región central y una por nota en la región grave. Así mismo, hay que hacer notar que las cuerdas se van acortando e irán disminuyendo su calibre de grave a agudo, por lo que las cuerdas graves serán más largas y gruesas que las agudas. Es por esta razón que, conforme se van acortando y “adelgazando” las cuerdas conforme van hacia lo agudo, requieren de más cantidad, pues de otra manera su volumen sonoro se descompensaría en relación a las cuerdas más largas y gruesas que sonarían más fuerte.

⁴ Ver pedal C más adelante.

instrumento, por lo que las cuerdas quedan libres y permanecen en vibración aún después de haber soltado la tecla que produjo el sonido.

C. Acústica del piano



Una vez que la cuerda entra en vibración, ésta se transmite al arpa⁵, que a su vez la transmite a la tabla armónica de la cual pasa a la caja de resonancia y ayuda en su amplificación. Por otra parte, la tapa del piano de cola, al estar abierta, ayuda a proyectar el sonido hacia el espectador, sin la tapa el sonido se proyectaría hacia arriba y no llegaría con la misma calidad.

D. Pianos electrónicos

Los pianos electrónicos tienen como objetivo imitar el sonido del piano acústico. La mayoría tienen teclas con resistencia similar a las de los pianos reales y responden dinámicamente al toque del pianista.

Hay que hacer notar que existen otros instrumentos de tecla electrónicos que se conocen con el nombre de teclados o sintetizadores, los cuales tienen un peso de tecla demasiado ligero, que en nada se compara con el peso de un piano. Por otra parte, estos instrumentos por lo general producen el sonido con un volumen uniforme, por lo que no responden a la fuerza ejercida en el ataque. Así mismo son instrumentos con un número de teclas variable y que, por lo general, no tienen el mismo número de teclas que un piano. Por estas razones es que el piano electrónico es un instrumento diferente al teclado o sintetizador a pesar de que ambos funcionan electrónicamente y tengan teclas.

⁵ Soporte metálico en forma de arpa, por lo cual recibe su nombre, el cual soporta la tensión de las cuerdas.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para los propósitos de la materia, se recomienda el empleo del piano electrónico, ya que éste es un instrumento relativamente económico que se encuentra por lo general dentro del presupuesto de muchas personas e instituciones. Adicionalmente, posee la función de volumen, independiente de la gradación que se ejerce desde la tecla misma, así como salida para auriculares, por lo que se facilita el estudio personal sin molestar a otras personas. Finalmente, es un instrumento que no se desafina, por lo que representa una herramienta para mejorar la afinación, la entonación y la formación del oído interno.



UNIDAD TEMÁTICA II

Aspectos anatómicos

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno conocerá los elementos anatómicos básicos para la interpretación musical en el piano.

CONTENIDOS

2.1 Postura para sentarse.

- El estudiante se situará al centro del banco y del piano, con una postura cómoda y sana (que evite tensiones y lesiones).
- La columna debe de mantener una vertical derecha.
- Las piernas van ligeramente separadas con los pedales entre los pies.
- Los pies deben mantener las plantas bien sentadas en el piso.



2.2 Postura de manos, brazos y hombros.

- Los brazos, además de mantener la postura arriba señalada, van ligeramente separados del cuerpo. Si se separan demasiado del cuerpo seguramente se realiza una tensión muscular innecesaria.
- Los hombros deben caer en perfecta relajación. Si se levantan los hombros mientras se ejecuta alguna pieza o ejercicio, seguramente se llevará a cabo una tensión innecesaria.

- Los dedos índice, medio, anular y meñique, deben colocar preferentemente la punta de los dedos sobre las teclas; el dedo pulgar, debido a su complexión distinta a los demás, deberá permanecer “recostado” de perfil sobre la tecla. Los estudiantes que tocan guitarra como instrumento principal pueden colocar completamente las yemas de los dedos índice, medio, anular y meñique, de tal manera que no expongan las uñas al contacto de las teclas.
- La muñeca deberá mantener una línea recta entre el antebrazo y la parte posterior de la mano. Ésta no deberá mantenerse alta al grado que el pulgar toque la tecla con la punta, ni tan baja que los dedos parezcan sostenerse de las teclas.
- La palma de la mano deberá mantener una posición de tal manera que deba formar una “bóveda” y mantener los dedos curvos. Esta postura se refleja en la parte posterior de la mano al formar el “puente” o arco que se hace en la parte proximal de las falanges, los huesecillos que se forman cuando cerramos la mano en puño.



Es tarea constante, tanto del estudiante como del docente, estar siempre alerta de la postura ante el piano, ya que una mala postura podría acarrear tensiones musculares, dolores innecesarios y mal desempeño, tanto en el piano como en su instrumento principal.

2.3 Técnicas de relajación y concentración.

La Relajación Muscular

Relajarse significa utilizar solamente aquellos músculos que se necesitan para tocar. Por lo tanto, representa una habilidad de coordinación de alto nivel y al mismo tiempo un mecanismo de conservación de energía. El cerebro humano tiende a utilizar todos los músculos del cuerpo aún para las tareas más sencillas y si la tarea es difícil, el cerebro tiende a bloquear el cuerpo entero convirtiéndolo en una masa de músculos tensos. Por lo tanto, para poder relajarse el ejecutante debe hacer un esfuerzo consciente para evitar

involucrar músculos innecesarios. Lo anterior no es fácil, ya que va en contra de las tendencias naturales del cerebro.

Existen por lo menos dos maneras de mantener la relajación. La primera consiste en liberar la tensión una vez que se ha concluido la acción. Por ejemplo, después de tocar un acorde no es necesario presionar las teclas con fuerza, sino que basta sostenerlas con el mínimo de esfuerzo para así mantener los apagadores lejos de las cuerdas. Del mismo modo, no es necesario utilizar fuerza para tocar, sino que en muchas ocasiones basta utilizar el peso del brazo para hacerlo.

Es importante estar siempre consciente de todo nuestro cuerpo y mantener nuestras funciones fisiológicas, tales como respirar, de manera normal. Por ejemplo, tener la boca seca después de practicar es un síntoma de que no hemos pasado saliva, lo cual a su vez es un síntoma del estrés.

La relajación permite un aprendizaje más rápido y eficiente, pues favorece la comunicación entre nuestros músculos y el cerebro, y al mismo tiempo previene lesiones como las tendinitis y las distonías.

La Concentración

Por lo que respecta a la concentración, es muy importante que el estudiante tenga un buen número de estrategias de práctica efectiva y autorregulación para promover sesiones de práctica más productivas y con mayor concentración. En los primeros años de la formación musical, se recomienda que el maestro ayude al estudiante a establecer una rutina de estudio cuidadosamente diseñada que lo guíe en su práctica diaria. Sin embargo, gradualmente el maestro deberá fomentar en el estudiante el desarrollo de sus habilidades metacognitivas y enseñarlo a aprender a aprender, para que llegue a ser independiente.

Una de las estrategias que más promueven la concentración es el establecimiento de objetivos a largo, mediano y corto plazo. La práctica es más efectiva cuando está dirigida sobre la base de la realización de tareas específicas y el logro de objetivos. Establecer objetivos claros y realistas incrementa la persistencia, motiva al desarrollo de estrategias y promueven la concentración. En la mayoría de los casos el objetivo a largo plazo consistirá en tener aprendidos los ejercicios, cadencias, escalas, y obras para ser presentadas en el examen. Así, toca al maestro y al estudiante establecer objetivos a corto plazo (ej. objetivos

semanales) mediante los cuales pueda lograr los objetivos a mediano plazo (ej. mensuales) y finalmente alcanzar el objetivo final o a largo plazo.



UNIDAD TEMÁTICA III

Técnica pianística

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los diferentes ataques y dinámicas a través del estudio de las escalas y arpeggios.

CONTENIDOS

3.1 Elementos básicos de ataques (legato y staccato) y dinámicas (forte y piano).

Las escalas y arpeggios que se ejecutarán en esta Unidad deberán realizarse con los elementos básicos de ataque *legato* y *staccato*, así como con dinámicas de *forte* y *piano*. A continuación se exponen algunas sugerencias para una correcta ejecución tanto de los ataques como de las dinámicas.

La ejecución del ataque *legato* se consigue al no soltar la tecla (nota) previa hasta la entrada de la que le sigue. La mayoría de los estudiantes logra el toque *legato* sin explicación previa, pero hay alumnos que no logran realizar el toque en un primer intento, por lo que se recomienda el estudio lento de las escalas y arpeggios y observar atentamente que el dedo que precede no suelte la tecla antes de la entrada del siguiente dedo. Una vez que se consigue esto de manera lenta, se aumentará gradualmente la velocidad hasta llegar al *tempo* que el profesor considere adecuado.

La ejecución del ataque *staccato* es algo más compleja que la del *legato* y hay diferentes maneras de conseguirlo, ya sea a través del dedo, de la muñeca o del brazo. Es tarea del docente titular decidir cómo explicarlo al alumno.

Para las dinámicas es necesario el control de volumen desde la mano misma. El alumno deberá ser consciente de que el sonido que produzca debe tener una calidad musical aceptable, para lo cual es indispensable la guía del profesor.

Como recomendaciones básicas, se aconseja que al ejecutar las escalas y arpeggios en la dinámica *piano* ésta no sea tan débil que el sonido se pierda, o bien que la intensidad de las notas varíe de nota a nota.

Igualmente, para la ejecución de las escalas y arpeggios en la dinámica *forte* se recomienda evitar el exceso de fuerza en la ejecución, ya que con esto sólo producirá un sonido estridente, musicalmente desagradable. Es indispensable que el estudiante observe con detenimiento y cuidado las indicaciones de su profesor, él sabrá guiarlo adecuadamente a la consecución del sonido correcto.

No hay que olvidar que las sugerencias arriba expuestas son sólo eso, sugerencias. La última palabra la tiene el docente titular de cada estudiante.

3.2 *Tocar las escalas mayores de Do, Sol y Fa, sus relativas menores (armónica y melódica) así como los arpeggios correspondientes. Se ejecutarán en un rango de una y dos octavas usando la digitación correcta.*

A continuación se presenta una propuesta de cómo realizar las escalas y arpeggios con diversas dinámicas y toques.

Escala y Arpeggio de Do Mayor legato

Escala

Arpeggio

Escala y Arpeggio de Do Mayor

Escala staccato

The musical score is divided into three systems. The first system is for the Do Major scale in 4/4 time, marked 'f-p' and 'staccato'. It consists of two staves: a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of two flats (Bb). The scale is played in both directions. The second system is for the scale in 3/4 time, also marked 'f-p'. The third system is for the arpeggio in 3/4 time, marked 'f-p'. The arpeggio is played in both directions. The score includes fingerings and dynamics for both hands.

Arpeggio

El presente, es sólo un ejemplo de cómo se puede llevar a cabo el contenido temático, el docente titular decidirá la manera en que cada alumno, de acuerdo a sus facultades, deba presentar las escalas y arpeggios.

Realizar las escalas y arpeggios, en las tonalidades indicadas, de la misma manera que se presentan en la versión de Do mayor.

Escalas y Arpeggio de La Menor

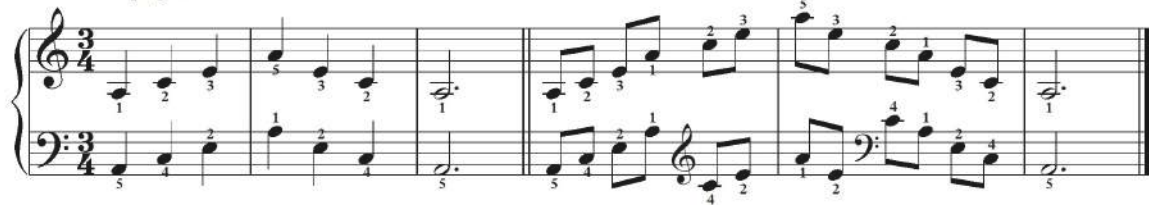
Escala Armónica



Escala Melódica



Arpeggio



Escala y Arpeggio de Sol Mayor

Escala

Arpeggio

The image displays a musical score for the G major scale and arpeggio. The score is written for piano and is divided into two main sections: 'Escala' (Scale) and 'Arpeggio'. The 'Escala' section is in 4/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the scale repeated with different fingering. The 'Arpeggio' section is in 3/4 time and also consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the ascending and descending arpeggios. The second system shows the arpeggio repeated with different fingering. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4 for the scale and 3/4 for the arpeggio.

Escalas y arpeggio de Mi Menor

Escala Armónica

Handwritten musical notation for the Harmonic Scale of E Minor in 4/4 time. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The scale is played in two directions: ascending and descending. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The ascending scale is: E4 (1), F#4 (2), G4 (3), A4 (4), B4 (5), A4 (4), G4 (3), F#4 (2), E4 (1). The descending scale is: D5 (1), C#5 (2), B4 (3), A4 (4), G4 (5), F#4 (4), E4 (3), D4 (2), C#4 (1).

Continuation of the Harmonic Scale of E Minor in 4/4 time. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The scale is played in two directions: ascending and descending. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The ascending scale is: D5 (1), C#5 (2), B4 (3), A4 (4), G4 (5), F#4 (4), E4 (3), D4 (2), C#4 (1). The descending scale is: C#4 (1), B3 (2), A3 (3), G3 (4), F#3 (5), E3 (4), D3 (3), C#3 (2), B2 (1).

Escala Melódica

Handwritten musical notation for the Melodic Scale of E Minor in 4/4 time. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The scale is played in two directions: ascending and descending. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The ascending scale is: E4 (1), F#4 (2), G4 (3), A4 (4), B4 (5), A4 (4), G4 (3), F#4 (2), E4 (1). The descending scale is: D5 (1), C#5 (2), B4 (3), A4 (4), G4 (5), F#4 (4), E4 (3), D4 (2), C#4 (1).

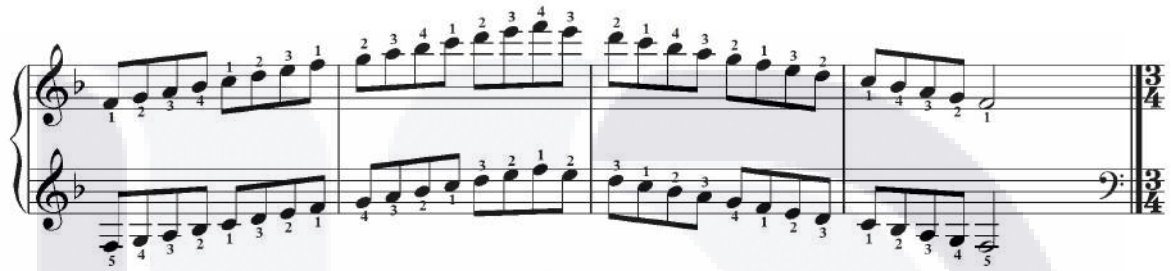
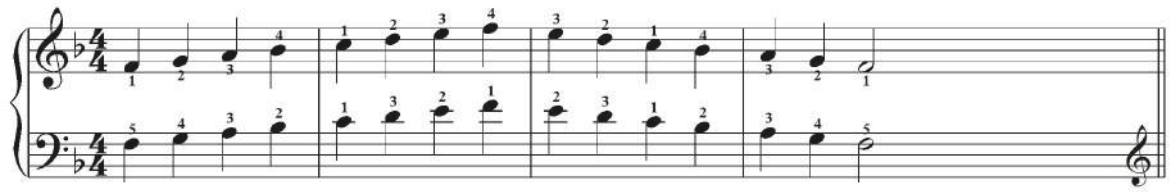
Continuation of the Melodic Scale of E Minor in 4/4 time. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The scale is played in two directions: ascending and descending. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The ascending scale is: D5 (1), C#5 (2), B4 (3), A4 (4), G4 (5), F#4 (4), E4 (3), D4 (2), C#4 (1). The descending scale is: C#4 (1), B3 (2), A3 (3), G3 (4), F#3 (5), E3 (4), D3 (3), C#3 (2), B2 (1).

Arpeggio

Handwritten musical notation for the Arpeggio of E Minor in 3/4 time. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The arpeggio is played in two directions: ascending and descending. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The ascending arpeggio is: E4 (1), G4 (2), B4 (3), A4 (4), G4 (5), F#4 (4), E4 (3), D4 (2), C#4 (1). The descending arpeggio is: C#4 (1), B3 (2), A3 (3), G3 (4), F#3 (5), E3 (4), D3 (3), C#3 (2), B2 (1).

Escala y Arpeggio de Fa Mayor

Escala



Arpeggio



Escalas y Arpeggio de Re Menor

Escala Armónica



Escala Melódica



Arpeggio



UNIDAD TEMÁTICA IV

Secuencias armónicas

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los fundamentos armónicos en el teclado a través de enlaces.

CONTENIDOS

4.1 Realización al teclado de toda la gama de acordes mayores y menores.

Se propone el siguiente ejemplo como ejercicio para realizar todas las triadas mayores y menores.



Como se puede observar, la triada mayor se ejecuta primeramente en bloque para posteriormente tocar individualmente los grados melódicos 1, 3 y 5 del acorde, seguido de los grados melódicos 1, 2, 3 y cerrar nuevamente con la triada en bloque; posteriormente se lleva a cabo el mismo procedimiento con la triada menor de la misma fundamental.

El ejemplo únicamente muestra el ejercicio que toma como fundamental el Do. El ejercicio completo consiste en realizar todas las triadas mayores y menores al partir de cada una de las doce notas.

Desarrollar los siguientes acordes de la misma manera en que se presenta el ejemplo anterior, para lo cual se aplicará la misma digitación a cada acorde. El *tempo* se ajustará a la habilidad de cada estudiante hasta ser capaz de tocarlo, referentemente, a una velocidad de ♩ = 60.



Este ejercicio es excelente para acostumbrar al alumno al teclado, así como para consolidar la posición de su mano, ya que realizar el acorde favorece la formación del arco o “puente”. De la misma manera, este ejercicio también favorece la memoria visual de las triadas, con lo que a la larga el alumno tocará de manera automática cualquier triada mayor o menor. Así mismo, si las notas que se tocan de manera individual se ejecutan de manera *non legato* se ejercitará la fuerza individual de los dedos.

Se recomienda que el alumno ejecute sin detenerse el ejercicio completo. El maestro y el alumno no deben esperar que desde las primeras clases pueda ejecutarlo inmediatamente y de manera fluida. Se recomienda que en una sesión se lleven a cabo únicamente algunos acordes, por ejemplo de Do a Mib, con lo que para la siguiente sesión se comenzará de Mi para llegar hasta Sol y terminar en una tercera sesión tocando de Lab a Si; la siguiente sesión es muy probable que pueda realizar con menor esfuerzo las triadas y pueda ir de Do a Fa y posteriormente de Fa# a Si. Una vez que pueda realizar el ejercicio de manera fluida, el alumno deberá tocarlo partiendo de cualquier nota al azar.

Se propone el siguiente ejercicio que involucra los grados armónicos I, IV y V. Mientras la mano izquierda mantiene el bajo en posición fundamental, la mano derecha realiza las tres voces restantes (Tenor, Alto y Soprano) a la manera de bajo continuo, por lo que se duplica la fundamental para completar las cuatro voces, así la mano derecha completa el acorde en posición de 5ª, 8ª y 3ª. De manera similar al ejercicio anterior, se propone que después de haber realizado los acordes en bloque, se realicen de manera arpegiada los grados melódicos 1, 3 y 5.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is presented in four systems, each consisting of a treble and a bass staff. The first system is labeled with a Roman numeral 'I' below the bass staff. The fourth system is labeled with a Roman numeral 'IV' below the bass staff. The music features a simple melody in the treble and a supporting bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score ends with a double bar line and a final 'I' marking.



El ejemplo anterior está en la tonalidad de Sol mayor y su relativa Mi menor. Ahora, el alumnos deberá realizar el ejercicio en las tonalidades mayores de Do, Re, La, Fa, Sib y Mib, así como en sus relativas menores.

4.3 Realización al teclado de los enlaces I-V-I, I-IV-I, I-IV-V-I con el grado armónico V como V7, con la 7ª directa y como nota de paso, tocando el bajo con la mano izquierda y con las diferentes posiciones de soprano en la derecha.

A continuación se muestra la realización de cada uno de los enlaces propuestos. Cada ejemplo se presenta en una de las tonalidades señaladas en el contenido temático 4.2, tanto en mayor como en su relativa menor.

Enlace I-V-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

Handwritten musical notation for the I-V-I progression in C major, showing three positions: 5a, 8a, and 3a. Each position consists of a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Roman numerals I, V, and I are written below the bass staff for each position.

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

Handwritten musical notation for the I-V-I progression in C major, showing three positions: 5a, 8a, and 3a. Each position consists of a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Roman numerals i, V, and i are written below the bass staff for each position. A large, faint watermark is visible in the background.

Enlace I-IV-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

Handwritten musical notation for the I-IV-I progression in C major, showing three positions: 5a, 8a, and 3a. Each position consists of a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Roman numerals I, IV, and I are written below the bass staff for each position.

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

Handwritten musical notation for the I-IV-I progression in C major, showing three positions: 5a, 8a, and 3a. Each position consists of a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Roman numerals i, iv, and i are written below the bass staff for each position. A large, faint watermark is visible in the background.

Enlace I-IV-V-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

The first system shows the I-IV-V-I progression in G major across three positions: 5a, 8a, and 3a. Each position is shown in a 4-measure block. The treble clef has a key signature of one flat (F major/C minor). The bass clef has a key signature of two flats (B-flat major/D-flat minor). The progression is: I (G major), IV (C major), V (F major), I (G major). The notation includes fingerings (1-5) and a watermark 'TESIS'.

I IV V I I IV V I I IV V I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

The second system shows the i-iv-v-i progression in G minor across three positions: 5a, 8a, and 3a. Each position is shown in a 4-measure block. The treble clef has a key signature of one flat (F major/C minor). The bass clef has a key signature of two flats (B-flat major/D-flat minor). The progression is: i (G minor), iv (C minor), v (F minor), i (G minor). The notation includes fingerings (1-5) and a watermark 'TESIS'.

i iv v i i iv v i i iv v i

Enlace I-V7-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

The third system shows the I-V7-I progression in G major across three positions: 5a, 8a, and 3a. Each position is shown in a 4-measure block. The treble clef has a key signature of one flat (F major/C minor). The bass clef has a key signature of two flats (B-flat major/D-flat minor). The progression is: I (G major), V7 (F7 major), I (G major). The notation includes fingerings (1-5) and a watermark 'TESIS'.

I V⁷ I I V⁷ I I V⁷ I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

The fourth system shows the i-V7-i progression in G minor across three positions: 5a, 8a, and 3a. Each position is shown in a 4-measure block. The treble clef has a key signature of one flat (F major/C minor). The bass clef has a key signature of two flats (B-flat major/D-flat minor). The progression is: i (G minor), V7 (F7 major), i (G minor). The notation includes fingerings (1-5) and a watermark 'TESIS'.

i V⁷ i i V⁷ i i V⁷ i

Enlace I-IV-V7-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

I IV V⁷ I I IV V⁷ I I IV V⁷ I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

i iv V⁷ i i iv V⁷ i i iv V⁷ i

Enlace I-V⁸-7-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

I V⁸ - 7 I I V⁸ - 7 I I V⁸ - 7 I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

i V⁸ - 7 i i V⁸ - 7 i i V⁸ - 7 i

Enlace I-IV-V⁸-7-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

I IV V⁸ - 7 I I IV V⁸ - 7 I I IV V⁸ - 7 I

i iv V⁸ - 7 i i iv V⁸ - 7 i i iv V⁸ - 7 i

El alumno realizará cada uno de los enlaces en las tonalidades restantes de las señaladas en el contenido temático 4.2.

La digitación propuesta se puede aplicar para los enlaces en las demás tonalidades, sin embargo, no es obligatoria, ya que la estructura anatómica, así como la habilidad entre los alumnos varía. El docente titular deberá vigilar que los enlaces se realicen de manera correcta y orientar al estudiante.

4.4 Aplicar a través de la realización de enlaces armónicos, conceptos tales como: resoluciones obligadas, quintas directas, octavas directas, inversiones y notas de paso como recursos melódicos para el bajo.

El presente contenido tiene la finalidad de llamar la atención acerca de la correcta realización de los enlaces que se proponen anteriormente (contenido 4.3). Por lo anterior, el docente titular deberá poner especial atención y corregir oportunamente los errores que el estudiante pueda cometer.

4.5 Practicar las secuencias armónicas proporcionadas en clase de solfeo y armonía.

Dado que la materia de Piano Complementario constituye un apoyo a las materias teóricas, el docente auxiliará al estudiante en la realización de los enlaces que se trabajen en las materias de Armonía y Solfeo, especialmente aquellos que el alumno encuentre difíciles o bien en los ejercicios que los titulares de las materias crean conveniente que se les deba de apoyar.



UNIDAD TEMÁTICA V

Entonación y reconocimiento auditivo

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno reforzará las habilidades de entonación y reconocimiento auditivo con apoyo del teclado.

CONTENIDOS

5.1 Reconocer auditivamente una escala mayor de una menor y auxiliarse del teclado para estudiar la entonación de los grados melódicos.

Se recomienda realizar las escalas del contenido temático 3.2 y aplicar la siguiente metodología:

- a) Ejecutar la escala e inmediatamente entonarla sin apoyo sonoro⁶.
- b) Si el alumno muestra dificultades para la entonación de la escala puede entonarla al mismo tiempo que la toca.
- c) Otra manera de facilitar la entonación es que, una vez que se haya ejecutado la escala, se toque la triada del acorde de tónica de la escala correspondiente. Conforme el alumno domine la entonación de las escalas podrá invertir el proceso y tocar la fundamental o bien el grado armónico I y entonar la escala correspondiente antes de ejecutarla.

Es recomendable realizar lo expuesto también con los arpeggios.

5.2 Reconocer auditivamente los enlaces armónicos indicados en la unidad temática IV.

El presente contenido tiene la finalidad de desarrollar el oído interno del estudiante. Para ello el docente tocará en clase las secuencias armónicas que se exponen en el contenido temático 4.3 y el estudiante tendrá que mencionar de cuál enlace se trata.

⁶ Es decir, sin tocar simultáneamente al momento en que se entona.

La realización de los ejercicios que se proponen para los contenidos temáticos 5.3 y 5.4, ayudará de manera importante al desarrollo del oído interno de tal manera que el estudiante pueda distinguir cada vez mejor los enlaces armónicos.

5.3 Entonar las triadas en posición fundamental y en sus distintas inversiones con el acorde tenido.

Se recomienda realizar los ejercicios propuestos en los contenidos temáticos 4.1 y 4.2 de la siguiente manera:

- a) Para el ejercicio del contenido temático 4.1 se procederá conforme al siguiente ejemplo.

- b) Para el ejercicio del contenido temático 4.2 se procederá conforme al siguiente ejemplo.

Se sugiere que los ejercicios de los contenidos temáticos 4.1 y 4.2 no se realicen de manera aislada. Se recomienda realizar, desde el principio, los ejercicios de la forma aquí presentada, es decir, alternar la ejecución con la entonación, de lo contrario el alumno trabajaría el doble.

5.4 Cantar una de las cuatro voces de los enlaces de la unidad temática IV con el nombre de las notas.

Un enlace de los propuestos en el contenido temático 4.3 debe ser tocado de forma completa, es decir, en las posiciones de 5ª, 8ª y 3ª. Una vez que se toque el enlace, el docente pedirá al alumno que toque el enlace en una posición específica y que entone una voz específica (Bajo, Tenor, Alto o Soprano). Ejemplo

El alumno tocará el enlace I-IV-V₈₋₇-I en Mi menor en las posiciones de 5ª, 8ª y 3ª.

Posición de 5ª Posición de 8ª Posición de 3ª

i iv V⁸⁻⁷ i i iv V⁸⁻⁷ i i iv V⁸⁻⁷ i

Una vez realizado, el docente pedirá al alumno que toque el enlace en una posición específica y que entone alguna de las voces. Por ejemplo, que en posición de 8ª entone la voz de Alto, como se muestra a continuación.

tocar entonar simultáneamente

i iv V⁸⁻⁷ i

Este ejercicio se realizará con todos los enlaces y en todas las tonalidades correspondientes a este semestre.

5.5 Responder cantando el nombre de las notas, al dictado de grados melódicos tocados por el profesor.

Este contenido temático se complementa con el contenido temático 5.2 El objetivo de estos contenidos es que el alumno sea capaz de cantar el movimiento melódico del bajo y enunciar el grado armónico cuando el profesor toque un enlace. Por ejemplo:

El profesor toca

i V⁷ i

El alumno responde entonando

"primero" "quinto" "primero"

De hecho, al realizar el ejercicio de esta manera se cumplen ambos contenidos temáticos.

UNIDAD TEMÁTICA VI

Piezas de repertorio y estudios

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno tocará estudios y piezas de repertorio.

CONTENIDOS

6.1 Ejecución de repertorio adecuado al nivel del estudiante.

A continuación, se presentan cuatro piezas correspondientes a los cuatro períodos estilísticos más representativos de la música académica: Periodo Barroco, Periodo Clásico, Periodo Romántico y Siglo XX. Así mismo se incluye una quinta pieza que corresponde a un compositor mexicano.

El repertorio mínimo a presentar a lo largo del semestre es una pieza. Sin embargo, de manera informal, se exhorta a los estudiantes a tocar por lo menos dos obras.

Grave

Georg Philipp Telemann



Allegro en Fa KV. 1c

W. A. Mozart

Allegro

The musical score is written for piano in 2/4 time, F major (one flat). It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system contains 5 measures, the second contains 4 measures, and the third contains 5 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Pequeña Pieza

Nicht schnell

Robert Schumann

The image displays a musical score for a piece titled "Pequeña Pieza" by Robert Schumann. The tempo marking is "Nicht schnell". The score is written for piano in 4/4 time and consists of six systems of two staves each. The right hand (treble clef) plays a melody of quarter notes, often with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) indicated above the notes. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also featuring slurs and fingerings. The key signature has one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Andantino

Igor Stravinsky

The image displays a musical score for the piece "Andantino" by Igor Stravinsky. The score is written for piano (p) and violin (v). The piano part is in 2/4 time, while the violin part is in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the piano part with a melodic line and a bass line, and the violin part with a melodic line. The second system shows the piano part with a melodic line and a bass line, and the violin part with a melodic line. The third system shows the piano part with a melodic line and a bass line, and the violin part with a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized watermark is visible in the background of the score.

Fine

D.C. al Fine

LOS XTOLES (Canto Maya)

Arr. Manuel M. Ponce

Allegretto

The musical score is for a piano piece titled 'Los Xtoles' by Manuel M. Ponce. It is arranged for piano and consists of three systems of music. The first system is marked 'Allegretto' and 'p espress.'. The second system is marked 'p' and 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece is in 2/4 time and key of D major.

El piano es, muy seguramente, el instrumento al que más composiciones se le han dedicado, por lo que los docentes de la materia tienen mucho material para elegir. Las piezas que aquí se incluyen son una pequeña muestra de lo que un alumno de facultades musicales promedio, que nunca ha estudiado piano, puede abordar. El docente titular de la materia puede elegir entre alguna(s) de las obras aquí propuestas, o bien puede basar su criterio de elección en el nivel técnico que éstas proponen. La última palabra siempre la tendrá el docente titular de la materia.

6.2 Ejecución de estudios para piano de diversos autores clásicos.

La mayoría de los docentes que imparten la materia en la UAA se basan en la selección de estudios que realizó Heinrich Germer (1837-1913) del extenso corpus de estudios pianísticos compuestos por Carl Czerny (1791-1857). De ahí que estos se seleccionen para incluirlos dentro de la presente Guía.

Estos cuatro estudios presentan un grado de dificultad adecuado para el estudiante que inicia sus estudios pianísticos. Los estudios están organizados en grado progresivo de dificultad. Su objetivo consiste en proporcionar, a los estudiantes, habilidades pianísticas básicas para que puedan abordar el repertorio que se propone y desarrollar gradualmente la habilidad para realizar los ejercicios armónicos cada vez con mayor soltura. Los estudios son parte fundamental de la técnica pianística y contribuyen a preparar al estudiante para el siguiente semestre.

Ejecutar los siguientes estudios pianísticos.

Estudio Czerny-Germer 1

Allegro Carl Czerny

The musical score for Estudio Czerny-Germer 1 is written in common time (C). The right hand (treble clef) plays a melody with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand (bass clef) plays a bass line with chords and single notes. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'mf'.

Estudio Czerny-Germer 2

Allegro Carl Czerny

The musical score for Estudio Czerny-Germer 2 is written in common time (C). The right hand (treble clef) plays a melody with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand (bass clef) plays a bass line with chords and single notes. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'mf'.

Estudio Czerny-Germer 3

Allegro Carl Czerny

The musical score for Estudio Czerny-Germer 3 is in C major and 2/4 time. It is marked 'Allegro'. The first system shows a right hand with a continuous eighth-note pattern (1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1) and a left hand with a simple bass line (1 2 3 4 5 4 3 2 1). The second system continues the pattern with more complex fingering in the right hand (3 1 3 1 5 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1).

Estudio Czerny-Germer 4

Allegro Carl Czerny

The musical score for Estudio Czerny-Germer 4 is in C major and 2/4 time. It is marked 'Allegro'. The first system shows a right hand with a simple bass line (1 2 3 4 5 4 3 2 1) and a left hand with a continuous eighth-note pattern (5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1). The second system continues the pattern with more complex fingering in the left hand (5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1).

Hay estudiantes que presentan una destreza especial para tocar el piano, así como otros que ya han estudiado piano anteriormente y han desarrollado una técnica más avanzada que el resto de sus compañeros, por lo que el docente titular tendrá que proveerles de estudios que se adapten a sus habilidades y conocimientos.

Finalmente, estos cuatro estudios son sólo una muestra de lo que se puede trabajar durante el semestre, por lo que el docente titular está en la libertad de escogerlos o bien puede optar por otros del amplio repertorio existente.

6.3 Realización del análisis armónico, formal e interpretativo (estilo, simbología) del repertorio estudiado.

La materia de Análisis Musical se cursa hasta el octavo semestre de la licenciatura, de ahí que al llevar a cabo el análisis de las piezas del repertorio se adelantarán conceptos que posteriormente se abordarán de manera más amplia.

Ya que el estudiante inicia su paso por la licenciatura se deben tomar en cuenta sus limitaciones armónicas y contrapuntísticas, por lo que se recomienda que el análisis se realice al nivel de comprensión teórica del alumno, esto con la intención de reforzar sus conocimientos y no de saturarlo de cosas que en el momento le serán de difícil comprensión.

A continuación se realizará, a manera de ejemplo, el análisis del Allegro en Fa de Mozart.

Allegro en Fa KV. 1c

W. A. Mozart

Allegro

A

V I (V⁶ vii^o) I I⁶ ii⁶ I⁶ V I

B

I V⁶ I V⁶ I V⁶ V I V⁶ I V⁶ I

A

V⁶ V

Formalmente, la pieza presenta una estructura ternaria A-B-A, donde A expone un Tema, de una frase de cuatro compases, que inicia en anacrusa y va hasta la doble barra de repetición. Así mismo, esta primera frase se forma de dos semifrases, como se indica con la ligadura punteada. La repetición de A es una manera de reforzar la idea musical principal, el cual era un recurso muy común del Periodo Clásico.

Esta pieza, más que ser una melodía con acompañamiento, representa una pequeña obra contrapuntística a dos voces. Ya que el alumno de primer semestre aún no sabe contrapunto bastará con una breve explicación acerca de la independencia de las voces o líneas melódicas.

Armónicamente la pieza presenta algunas complicaciones ya que, al ser una obra contrapuntística a dos voces, en ocasiones no presenta los acordes completos. De cualquier

manera es una obra que no presenta gran complejidad armónica. Así tenemos que la pieza inicia con un Do anacrusa al primer compás, el cual es el 5º grado melódico de la tonalidad y por lo tanto, puede tomarse como un grado armónico V; el primer compás presenta de igual manera un unísono de Fa, 1er grado melódico de la tonalidad y por lo tanto puede tomarse como un grado armónico I; le sigue un Mi-Sol, lo cual complica las cosas, ya que igual puede ser un V en primera inversión sin fundamental o bien un viiº sin 5ª. Debido a que el viiº es un grado armónico que aún no conoce el estudiante, puede analizarse o interpretarse como V6. Continuamos con un I sin 5ª, a la que le siguen dos dieciseisavos como notas de paso que no hacen más que cambiar la disposición a I6 para llegar la cadencia ii6-I6/4-V-I.

La sección B inicia en la anacrusa inmediata a la doble barra de repetición y termina en el compás ocho. Al igual que la sección A, aquí también encontramos la frase dividida en dos semifrases, como se señala con la ligadura punteada.

Armónicamente, presenta una sucesión de I y V6. En el compás seis el V6 se dirige al V a través de dos dieciseisavos que funcionan como notas de paso, para comenzar la segunda semifrase en I grado.

Finalmente viene la repetición de A que comienza en la anacrusa al compás nueve y termina con la pieza. Esta repetición de A se presenta de forma literal por lo que no es necesario hacer su análisis.

Para una interpretación de esta pieza se puede mencionar al estudiante que la versión que se le presenta es Urtext, es decir que, a excepción de la digitación que presenta, la cual es una propuesta, es tal cual se encuentra en el original, en este caso, casi sin indicaciones de fraseo y sin indicaciones dinámicas. Así, el docente explicará la manera en que se podría ejecutar esta pieza de acuerdo a los parámetros interpretativos de la época.

A continuación se propone una manera en que se podría interpretar la pieza.

Allegro en Fa

KV. 1c

W. A. Mozart

Allegro

The musical score is written for piano and bass. It consists of three systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The first system has a dynamic marking of *mf - p*. The second system has a dynamic marking of *mf* and then *p*. The third system has a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

SEGUNDO SEMESTRE

OBJETIVO GENERAL

Al finalizar el semestre el alumno demostrará habilidades y destrezas necesarias para lograr un aprendizaje valioso de las materias teóricas, así como para el desarrollo de su musicalidad general y de una técnica pianística elemental.

UNIDAD TEMÁTICA I

Aspectos anatómicos

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno reforzará los elementos anatómicos básicos para la interpretación musical en el piano.

CONTENIDOS

1.1 Postura para sentarse.

1.2 Postura de manos, brazos y hombros.

1.3 Técnicas de relajación y concentración.

Se seguirán las recomendaciones expuestas en la Unidad II del Primer Semestre o las indicaciones que el titular de la materia haya dispuesto con relación a los contenidos 1.1, 1.2 y 1.3.

Es tarea constante, tanto del estudiante como del docente, estar siempre alerta de la postura ante el piano, ya que una mala postura podría acarrear tensiones musculares y dolores innecesarios y mal desempeño, tanto en el piano como en su instrumento principal.

UNIDAD TEMÁTICA II

Técnica pianística

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los diferentes ataques y dinámicas a través del estudio de las escalas y arpeggios.

CONTENIDOS

2.1 Elementos básicos de ataques (legato y staccato) y dinámicas (forte y piano).

Las escalas y arpeggios que se ejecutarán a continuación deberán realizarse con los elementos básicos de ataque *legato* y *staccato*, así como con dinámicas de *forte* y *piano*. Para una correcta ejecución, tanto de los ataques como de las dinámicas, se recomienda seguir las sugerencias expuestas en la Unidad III del Primer Semestre. Se debe recordar que el docente titular de cada estudiante siempre tiene la última palabra.

2.2 Tocar las escalas mayores de Re, Sib y La, sus relativas menores (armónica y melódica) así como los arpeggios correspondientes. Se ejecutarán en un rango de una y dos octavas usando la digitación correcta.

A continuación se presenta una propuesta de cómo realizar las escalas y arpeggios con diversas dinámicas y toques.

Escala y Arpeggio de Do Mayor legato

Escala

The first system shows the legato scale in 4/4 time. The treble clef starts on middle C (C4) and ascends to C5, then descends. The bass clef starts on C3 and ascends to C4, then descends. Fingering is indicated by numbers 1-5. The second system continues the scale, including a trill on the final C in the treble. The third system shows the legato arpeggio in 3/4 time, starting on C4 and ascending to C5, then descending. Fingering is indicated by numbers 1-5. The fourth system continues the arpeggio, including a trill on the final C in the treble. Dynamics *f-p* are marked at the beginning of each system.

Escala y Arpeggio de Do Mayor

staccato

Escala

The first system shows the staccato scale in 4/4 time. The treble clef starts on middle C (C4) and ascends to C5, then descends. The bass clef starts on C3 and ascends to C4, then descends. Fingering is indicated by numbers 1-5. The second system continues the scale, including a trill on the final C in the treble. The third system shows the staccato arpeggio in 3/4 time, starting on C4 and ascending to C5, then descending. Fingering is indicated by numbers 1-5. The fourth system continues the arpeggio, including a trill on the final C in the treble. Dynamics *f-p* are marked at the beginning of each system.

El presente, es sólo un ejemplo de cómo se puede llevar a cabo el contenido temático, el docente titular decidirá la manera en que cada alumno, de acuerdo a sus facultades, deba presentar las escalas y arpeggios.

Realizar las escalas y arpeggios, en las tonalidades indicadas, de la misma manera que se presentan en la versión de Do mayor.

Escala y Arpeggio de Re Mayor

Escala

Arpeggio

Escalas y Arpeggio de Si Menor

Escala Armónica



Escala Melódica



Arpeggio



Escala y Arpeggio de La Mayor

Escala

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

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

Arpeggio

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

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

Escalas y Arpeggio de Fa# Menor

Escala Armónica

Handwritten musical notation for the Harmonic Scale of F# Minor in 4/4 time. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The scale is played in two measures, with fingerings indicated by numbers 1-4. The first measure contains the notes F# (bass), C# (bass), G# (bass), D (treble), E (treble), A (treble), B (treble), and C# (treble). The second measure contains the notes B (treble), A (treble), G# (treble), F# (treble), E (treble), D (treble), C# (bass), and B (bass).

Handwritten musical notation for the Harmonic Scale of F# Minor in 4/4 time, continuing the sequence. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The scale is played in two measures, with fingerings indicated by numbers 1-4. The first measure contains the notes C# (treble), D (treble), E (treble), F# (treble), G# (treble), A (treble), B (treble), and C# (bass). The second measure contains the notes B (bass), A (bass), G# (bass), F# (bass), E (bass), D (bass), C# (bass), and B (bass).

Escala Melódica

Handwritten musical notation for the Melodic Scale of F# Minor in 4/4 time. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The scale is played in two measures, with fingerings indicated by numbers 1-4. The first measure contains the notes F# (bass), C# (bass), G# (bass), D (treble), E (treble), A (treble), B (treble), and C# (treble). The second measure contains the notes B (treble), A (treble), G# (treble), F# (treble), E (treble), D (treble), C# (bass), and B (bass).

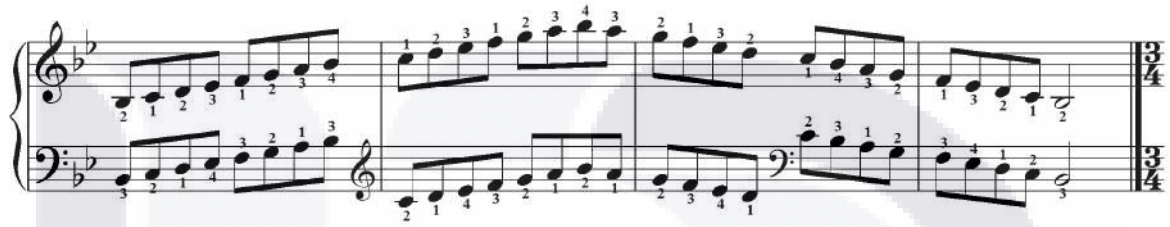
Handwritten musical notation for the Melodic Scale of F# Minor in 4/4 time, continuing the sequence. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The scale is played in two measures, with fingerings indicated by numbers 1-4. The first measure contains the notes C# (treble), D (treble), E (treble), F# (treble), G# (treble), A (treble), B (treble), and C# (bass). The second measure contains the notes B (bass), A (bass), G# (bass), F# (bass), E (bass), D (bass), C# (bass), and B (bass).

Arpeggio

Handwritten musical notation for the Arpeggio of F# Minor in 3/4 time. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The arpeggio is played in two measures, with fingerings indicated by numbers 1-4. The first measure contains the notes F# (bass), C# (bass), G# (bass), D (treble), E (treble), A (treble), B (treble), and C# (treble). The second measure contains the notes B (treble), A (treble), G# (treble), F# (treble), E (treble), D (treble), C# (bass), and B (bass).

Escala y Arpeggio de Sib Mayor

Escala

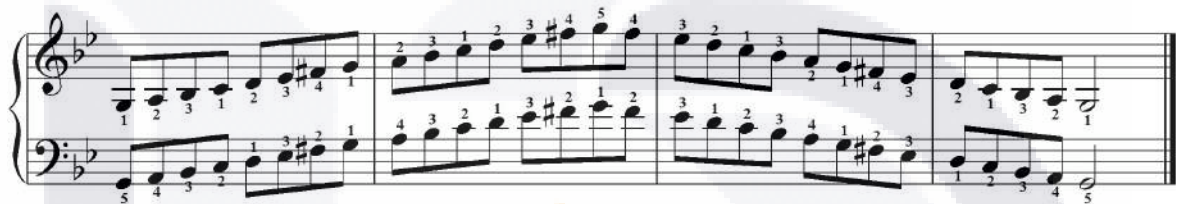
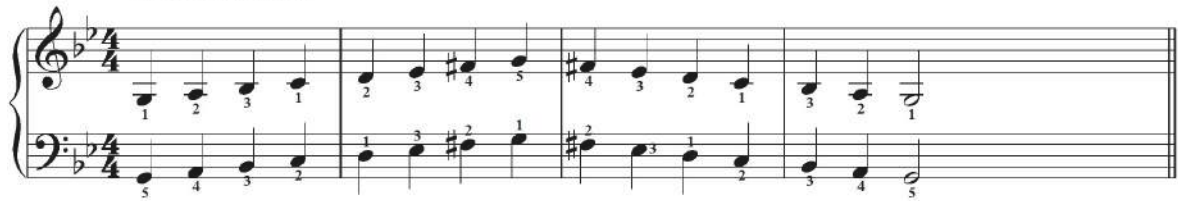


Arpeggio



Escalas y Arpeggio de Sol Menor

Escala Armónica



Escala Melódica



Arpeggio



UNIDAD TEMÁTICA III

Secuencias armónicas

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los fundamentos armónicos en el teclado a través de enlaces.

CONTENIDOS

3.1 Realización al teclado de los enlaces I-ii⁶-V⁷, I-ii⁶/5-V⁷, I-ii⁶/5-I₆/4, I-IV-I₆/4, I-V⁷/IV-IV, I-V₆/5/IV, I-V⁷/V-V, I-ii⁶/5-V₆/5/V-V, I-ii⁶/5-V₆/5/V-I₆/4, tocando el bajo con la mano izquierda y con las diferentes posiciones de soprano en la derecha, transportándolos a tonalidades mayores y sus relativas menores que contengan hasta tres alteraciones.

A continuación se muestra la realización de cada uno de los enlaces propuestos. Cada ejemplo se presenta en alguna tonalidad de las señaladas, tanto en mayor como en su relativa menor.

Enlace I-ii⁶-V⁷-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

I ii⁶ V⁷ I I ii⁶ V⁷ I I ii⁶ V⁷ I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

i ii^{°6} V⁷ i i ii^{°6} V⁷ i i ii^{°6} V⁷ i

Enlace I-ii6/5-V7-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

Enlace I-ii6/5-I6/4-V7-I

Posición de 5a Posición de 8a

Posición de 3a

Posición de 5a

Posición de 8a

i ii⁶ 5 -⁶ 14 V⁷ i i ii⁶ 5 -⁶ 14

Posición de 3a

V⁷ i i ii⁶ 5 -⁶ 14 V⁷ i

Enlace I-IV-I⁶/4-V⁸-7-I

Posición de 5a

Posición de 8a

I IV I⁶/4 V⁸ - 7 I I IV I⁶/4

Posición de 3a

V⁸ - 7 I I IV I⁶/4 V⁸ - 7 I

Posición de 5a

Posición de 8a

i iv i⁶/4 V⁸ - 7 i i iv i⁶/4

Posición de 3a

V⁸ - 7 i i iv i⁶/4 V⁸ - 7 i

Enlace I-V7/IV-IV-V7-I

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

Enlace I-V6/5/IV-IV-I6/4-V7-I

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

Posición de 5a Posición de 8a

Posición de 3a

i V⁶/iv iv i⁶₁₄ V⁷ i i V⁶/iv iv

i⁶₁₄ V⁷ i i V⁶/iv iv i⁶₁₄ V⁷ i

Enlace I-V⁷/V-V⁸-7-I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

I V⁷/V V⁸-7 I I V⁷/V V⁸-7 I I V⁷/V V⁸-7 I

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

i V⁷/V V⁸-7 i i V⁷/V V⁸-7 i i V⁷/V V⁸-7 i

Enlace I-ii6/5-V6/5/V-V8-7-I4-3

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

I ii⁶/₅ V⁶/₅/V V⁸ - 7 I⁴ - 3 I ii⁶/₅ V⁶/₅/V

V⁸ - 7 I⁴ - 3 I ii⁶/₅ V⁶/₅/V V⁸ - 7 I⁴ - 3

i ii⁶/₅ V⁶/₅/V V⁸ - 7 I⁴ - 3 i ii⁶/₅ V⁶/₅/V

V⁸ - 7 I⁴ - 3 i ii⁶/₅ V⁶/₅/V V⁸ - 7 I⁴ - 3

Enlace I-ii6/5-V6/5/V-I6/4-V7-I4-3

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

I ii⁶/₅ V⁶/₅/V I⁶/₄ V⁷ I⁴ - 3 I ii⁶/₅ V⁶/₅/V

I⁶/₄ V⁷ I⁴ - 3 I ii⁶/₅ V⁶/₅/V I⁶/₄ V⁷ I⁴ - 3

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Posición de 5a' and 'Posición de 8a'. The second system is labeled 'Posición de 3a'. The score shows various chords and their resolutions, with fingerings indicated by numbers 1-5. Chord symbols are written below the notes: i, ii^{°6}, V⁷/V, ⁶14, V⁷, ⁴1 - 3, i, ii^{°6}, V⁷/V, ⁶14, V⁷, ⁴1 - 3.

El alumno realizará cada uno de los enlaces en cada una de las tonalidades correspondientes a este semestre.

La digitación propuesta se puede aplicar para los enlaces en las demás tonalidades, sin embargo, no es obligatoria, ya que la estructura anatómica, así como la habilidad entre los alumnos varía. El docente titular deberá vigilar que los enlaces se realicen de manera correcta y orientar al estudiante.

3.2 Aplicar a través de la realización de enlaces armónicos, conceptos tales como: resoluciones obligadas, quintas directas, octavas directas, inversiones y notas de paso como recursos melódicos para el bajo.

El presente contenido tiene la finalidad de llamar la atención acerca de la correcta realización de los enlaces que se proponen en el contenido temático anterior (3.1). Por lo anterior, el docente titular deberá poner especial atención y corregir oportunamente los errores que el estudiante pudiera cometer.

3.3 Practicar las secuencias armónicas proporcionadas en clase de solfeo y armonía.

Dado que la materia de Piano Complementario constituye un apoyo a las materias teóricas, el docente auxiliará al estudiante en la realización de los enlaces que se trabajen en las materias de Armonía y Solfeo, especialmente aquellos que el alumno encuentre difíciles

o bien en los ejercicios que los titulares de las materias crean conveniente que se les deba de apoyar.



UNIDAD TEMÁTICA IV

Entonación y reconocimiento auditivo

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno reforzará las habilidades de entonación y reconocimiento auditivo con apoyo del teclado.

CONTENIDOS

4.1 Entonar las triadas en posición fundamental y en sus distintas inversiones con el acorde tenido.

Se recomienda realizar los ejercicios propuestos en el contenido temático 3.1 de la siguiente manera:

The image shows three musical exercises labeled I, II, and V. Each exercise consists of a piano part (left hand) and a vocal part (right hand). The piano part plays a triad in G major (G-B-D) in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part has a melody. The instructions for each exercise are: 'entonar los compases 2, 3 y 4 mientras se deja tenido el acorde del compás 1'.

En el presente ejemplo el enlace se presenta en la posición de 5ª, para los fines de entonación, no es necesario realizarlo en las dos posiciones restantes.

Aunque sólo se ejemplifica el primer enlace del contenido temático 3.1, se recomienda, preferentemente, realizar todos los enlaces del contenido temático, así como en todas las tonalidades correspondientes.

4.2 Cantar una de las cuatro voces de los enlaces de la unidad temática III con el nombre de las notas.

Los enlaces propuestos en el contenido temático 3.1 deben ser tocados de forma completa, es decir, en posición de 5ª, 8ª y 3ª. Una vez que se toque el enlace, el docente

pedirá al alumno que toque el enlace en una posición específica y que entone una voz específica. Ejemplo:

El alumno tocará el enlace I-ii⁶-V⁷-I en La menor en posición de 5^a, 8^a y 3^a.

Posición de 5a Posición de 8a Posición de 3a

i ii⁶ V⁷ i i ii⁶ V⁷ i i ii⁶ V⁷ i

Una vez realizado, el docente pedirá al alumno que toque el enlace en una posición específica y que entone alguna de las voces. Por ejemplo que en posición de 3^a entone la voz de Tenor, como se muestra a continuación.

tocar entonar simultáneamente

i ii⁶ V⁷ i

Este ejercicio se realizará con todos los enlaces y en todas las tonalidades correspondientes a este semestre.

UNIDAD TEMÁTICA V

Piezas de repertorio y estudios

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno tocará estudios y piezas de repertorio.

CONTENIDOS

5.1 Ejecución de repertorio adecuado al nivel del estudiante.

A continuación, se presentan cuatro piezas correspondientes a los cuatro períodos estilísticos más representativos de la música académica: Periodo Barroco, Periodo Clásico, Periodo Romántico y Siglo XX. Así mismo se incluye una quinta pieza que corresponde a un compositor mexicano.

El repertorio mínimo a presentar a lo largo del semestre es una pieza. Sin embargo, de manera informal, se exhorta a los estudiantes a tocar por lo menos dos obras.

Petit Menuet

Jean-Nicolas Geoffroy



Johann Christian Bach

The musical score is for a piece titled "D.C. al Fine senza replica". It is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece consists of 10 measures. The notation includes various rhythmic values: eighth notes, quarter notes, and half notes. There are several slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. A dynamic marking "sfz" (sforzando) is placed under the first measure of the final phrase. The piece concludes with a double bar line and the instruction "D.C. al Fine senza replica".

La Candeur

Friedrich Burgmüller

Allegro moderato

p dolce

cresc.

p

sf

p dolce e poco riten.

dim. e poco riten.

pp

Dream

John Cage

♩ = 88 Rubato

Siempre con resonancia; sin silencio; las notas deben se sostenidas libremente, manualmente o con pedal, más allá de sus duraciones

The musical score for "Dream" by John Cage is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "♩ = 88 Rubato". The key signature has one flat (B-flat). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with the instruction "m.d. 3 1 5 3" above the notes. The second staff has "sempre una corda *pp*" written below it. The third staff has "m.i. 3" above it. The fourth staff has "5 3 1" above it. The fifth staff has "5 3 1" above it. The sixth staff has "4 3 2 1 3 1" below it. The seventh staff has "2 4" above it. The eighth staff has "2 4" above it. The ninth staff has "1 3 4 (1)" above it. The tenth staff has "2 4" above it. The score includes various fingerings (1-5) and articulations (accents, slurs). A large, faint watermark "TESIS" is visible across the center of the page. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

*sempre una corda *pp**

m.d. 3 1 5 3

m.i. 3

5 3 1

5 3 1

4 3 2 1 3 1

2 4

2 4

1 3 4 (1)

2 4

Ped.
(libremente en cualquier sitio)

1. 2.

3.

Arrullo

Adolfo Díaz Chávez

Andantino

p *cresc.* *dim.* *pp*

p *cresc.* *dim. e rit.* *pp* Fin

p *rit.* *mf* D.S. al Fin

Las composiciones que aquí se incluyen son una pequeña muestra de lo que un alumno de facultades musicales promedio, de segundo semestre, puede abordar. El docente titular de la materia puede elegir entre alguna(s) de las piezas aquí propuestas, o bien puede

basar su criterio de elección en el nivel técnico que éstas proponen. La última palabra siempre la tendrá el docente titular de la materia.

5.2 Ejecución de estudios para piano de diversos autores clásicos.

Como ya se mencionó en el contenido temático 6.2 del Primer Semestre, correspondiente al presente contenido temático, se proponen cuatro estudios de Carl Czerny (1791-1857) de la selección realizada por Heinrich Germer (1837-1913).

Estos cuatro estudios presentan un grado de dificultad adecuado para el estudiante que continúa sus estudios de piano complementario. Los estudios están organizados en grado progresivo de dificultad. Su objetivo consiste en proporcionar, a los estudiantes, habilidades pianísticas básicas para que puedan abordar el repertorio que se propone y desarrollar gradualmente la habilidad para realizar los ejercicios armónicos cada vez con mayor soltura. Los estudios son parte fundamental de la técnica pianística y contribuyen a preparar al estudiante para el siguiente semestre.

Ejecutar los siguientes estudios pianísticos.

Estudio Czerny-Germer 5

Allegro Carl Czerny

mf f dim.

Estudio Czerny-Germer 6

Allegro Carl Czerny

mf cresc. f dim.

Estudio Czerny-Germer 7

Allegro Carl Czerny

The musical score for Estudio Czerny-Germer 7 is written for piano. It is in C major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two systems. The first system shows a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment of quarter notes. The second system continues the melody and accompaniment, with a crescendo marking and a final forte (f) section.

Estudio Czerny-Germer 8

Allegro Carl Czerny

The musical score for Estudio Czerny-Germer 8 is written for piano. It is in C major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two systems. The first system shows a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment of quarter notes. The second system continues the melody and accompaniment, with a crescendo marking and a final forte (f) section.

Hay estudiantes que presentan una destreza especial para tocar el piano, así como otros que ya han estudiado piano anteriormente y han desarrollado una técnica más avanzada que el resto de sus compañeros, por lo que el docente titular tendrá que proveerles de estudios que se adapten a sus habilidades y conocimientos.

Finalmente, estos cuatro estudios son sólo una muestra de lo que se puede trabajar durante el semestre, por lo que el docente titular está en la libertad de escogerlos o bien puede optar por otros del amplio repertorio existente.

5.3 Realización del análisis armónico, formal e interpretativo (estilo, simbología) del repertorio estudiado.

Como ya se señaló en el Primer Semestre, en el contenido 6.3, la materia de Análisis Musical se cursa hasta el octavo semestre de la licenciatura, de ahí que al llevar a cabo el análisis de las piezas del repertorio se adelantarán conceptos que posteriormente se abordarán de manera más amplia.

Se recomienda que el análisis se realice al nivel de comprensión teórica del alumno y se tomarán en cuenta sus limitaciones armónicas y contrapuntísticas, esto con la intención de reforzar sus conocimientos y no de saturarlo de cosas que en el momento le serán de difícil comprensión.

En cuanto a la interpretación, técnicamente se proponen digitaciones cuando no las contiene la partitura original, respetándose las del autor cuando la obra ha sido transcrita de una edición Urtext. De la misma manera, siempre que se pudo se seleccionaron ediciones Urtext con la finalidad de que el estudiante aprenda a interpretar éstas, de acuerdo a los parámetros interpretativos de la época, como se ejemplifica en el apartado correspondiente del primer semestre. Es por esto, que se alienta a los docentes de la materia, siempre que se pueda, a elegir ediciones Urtext o bien ediciones comentadas.

TERCER SEMESTRE

OBJETIVO GENERAL

Al finalizar el semestre el alumno demostrará habilidades y destrezas necesarias para lograr un aprendizaje valioso de las materias teóricas, así como para el desarrollo de su musicalidad general y de una técnica pianística elemental.

UNIDAD TEMÁTICA I

Aspectos anatómicos

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno reforzará los elementos anatómicos básicos para la interpretación musical en el piano.

CONTENIDOS

1.1 Postura para sentarse.

1.2 Postura de manos, brazos y hombros.

1.3 Técnicas de relajación y concentración.

Se seguirán las recomendaciones expuestas en la Unidad II del Primer Semestre o las indicaciones que el titular de la materia haya dispuesto con relación a los contenidos 1.1, 1.2 y 1.3.

Es tarea constante, tanto del estudiante como del docente, estar siempre alerta de la postura ante el piano, ya que una mala postura podría acarrear tensiones musculares y dolores innecesarios y mal desempeño, tanto en el piano como en su instrumento principal.

UNIDAD TEMÁTICA II

Técnica pianística

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los diferentes ataques y dinámicas a través del estudio de las escalas y arpeggios.

CONTENIDOS

2.1 Elementos básicos de ataques (legato y staccato) y dinámicas (forte y piano).

Las escalas y arpeggios que se ejecutarán a continuación deberán realizarse con los elementos básicos de ataque *legato* y *staccato*, así como con dinámicas de *forte* y *piano*. Para una correcta ejecución, tanto de los ataques como de las dinámicas, se recomienda seguir las sugerencias expuestas en la Unidad III del Primer Semestre. Se debe recordar que el docente titular de cada estudiante siempre tiene la última palabra.

2.2 Tocar las escalas mayores de Mi, Mib y Lab, sus relativas menores (armónica y melódica) así como los arpeggios correspondientes. Se ejecutarán en un rango de una y dos octavas usando la digitación correcta.

A continuación se presenta una propuesta de cómo realizar las escalas y arpeggios con diversas dinámicas y toques.

Escala y Arpeggio de Do Mayor legato

Escala

f-p

Arpeggio

f-p

Escala y Arpeggio de Do Mayor

staccato

Escala

f-p

Arpeggio

f-p

El presente, es sólo un ejemplo de cómo se puede llevar a cabo el contenido temático, el docente titular decidirá la manera en que cada alumno, de acuerdo a sus facultades, deba presentar las escalas y arpeggios.

Realizar las escalas y arpeggios, en las tonalidades indicadas, de la misma manera que se presentan en la versión de Do mayor.

Escala y Arpeggio de Mi Mayor

Escala

Arpeggio

Escalas y Arpeggio de Do# Menor

Escala Armónica

4/4

4/4

Escala Melódica

4/4

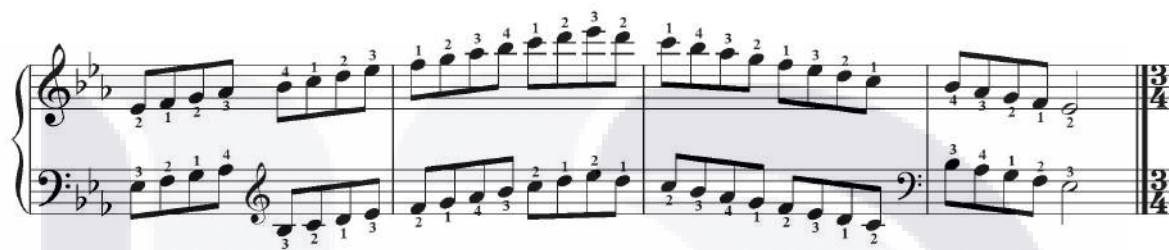
4/4

Arpeggio

3/4

Escala y Arpeggio de Mib Mayor

Escala



Arpeggio



Escalas y Arpeggio de Do Menor

Escala Armónica

First system of the harmonic scale of D minor, measures 1-4. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure 1: Treble (D4, E4, F4, G4), Bass (D3, C3, B2, A2). Measure 2: Treble (A4, Bb4, C5, D5), Bass (G2, F2, E2, D2). Measure 3: Treble (C5, Bb4, A4, G4), Bass (C2, Bb1, A1, G1). Measure 4: Treble (F4, E4, D4), Bass (F2, E2, D2).

Second system of the harmonic scale of D minor, measures 5-8. Measure 5: Treble (D5, C5, Bb4, A4), Bass (F2, E2, D2, C2). Measure 6: Treble (G4, F4, E4, D4), Bass (B1, A1, G1, F1). Measure 7: Treble (F4, E4, D4, C4), Bass (E1, D1, C1, Bb0). Measure 8: Treble (D4, C4, Bb3, A3), Bass (D1, C1, Bb0, A0).

Escala Melódica

First system of the melodic scale of D minor, measures 1-4. Measure 1: Treble (D4, E4, F4, G4), Bass (D3, C3, B2, A2). Measure 2: Treble (A4, Bb4, C5, D5), Bass (G2, F2, E2, D2). Measure 3: Treble (C5, Bb4, A4, G4), Bass (C2, Bb1, A1, G1). Measure 4: Treble (F4, E4, D4), Bass (F2, E2, D2).

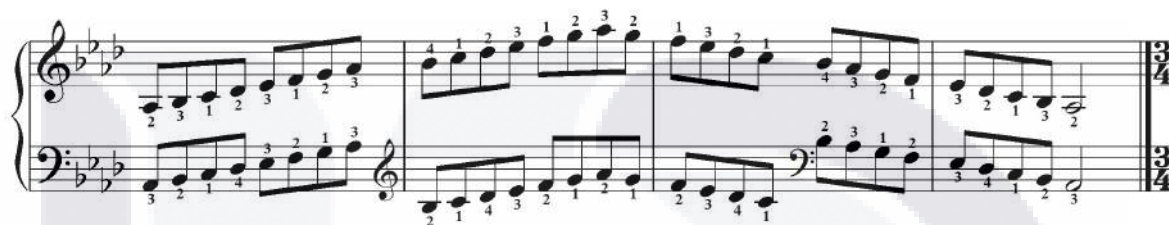
Second system of the melodic scale of D minor, measures 5-8. Measure 5: Treble (D5, C5, Bb4, A4), Bass (F2, E2, D2, C2). Measure 6: Treble (G4, F4, E4, D4), Bass (B1, A1, G1, F1). Measure 7: Treble (F4, E4, D4, C4), Bass (E1, D1, C1, Bb0). Measure 8: Treble (D4, C4, Bb3, A3), Bass (D1, C1, Bb0, A0).

Arpeggio

Arpeggio of D minor, measures 1-6. The time signature is 3/4. Measure 1: Treble (D4), Bass (D3, C3, B2). Measure 2: Treble (E4), Bass (A2, G2, F2). Measure 3: Treble (F4), Bass (G2, F2, E2). Measure 4: Treble (G4), Bass (A2, G2, F2). Measure 5: Treble (A4), Bass (B1, A1, G1). Measure 6: Treble (Bb4), Bass (C1, Bb0, A0).

Escala y Arpeggio de Lab Mayor

Escala



Arpeggio



Escalas y Arpeggio de Fa Menor

Escala Armónica

First system of the Harmonic Scale of F minor, measures 1-4. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 4/4. The treble clef staff contains notes F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, and F5. The bass clef staff contains notes F3, Eb3, D3, C3, Bb2, Ab2, G2, and F2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of the Harmonic Scale of F minor, measures 5-8. The treble clef staff continues the ascending and descending scale. The bass clef staff contains notes F2, G2, Ab2, Bb2, C3, D3, Eb3, and F3. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Escala Melódica

First system of the Melodic Scale of F minor, measures 1-4. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 4/4. The treble clef staff contains notes F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, and F5. The bass clef staff contains notes F3, Eb3, D3, C3, Bb2, Ab2, G2, and F2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of the Melodic Scale of F minor, measures 5-8. The treble clef staff continues the ascending and descending scale. The bass clef staff contains notes F2, G2, Ab2, Bb2, C3, D3, Eb3, and F3. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Arpeggio

First system of the Arpeggio of F minor, measures 1-4. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/4. The treble clef staff contains notes F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, and F5. The bass clef staff contains notes F3, Eb3, D3, C3, Bb2, Ab2, G2, and F2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

UNIDAD TEMÁTICA III

Secuencias armónicas

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los fundamentos armónicos en el teclado a través de enlaces.

CONTENIDOS

3.1 Realización al teclado de los enlaces que incluyan dominantes auxiliares y sexta napolitana, tocando el bajo con la mano izquierda y con las diferentes posiciones de soprano en la derecha, transportándolos a tonalidades mayores y sus relativas menores que contengan hasta tres alteraciones.

A continuación se muestran algunas propuestas de enlaces con dominantes auxiliares y de sexta napolitana. Cada ejemplo se presenta en tonalidades diferentes de las señaladas, tanto en mayor como en su relativa menor. Es tarea del docente titular, decidir si aborda los enlaces que aquí se proponen, o pide a sus estudiantes que toquen otros que el considere más adecuados.

Enlace I-V⁷/V-V-V²/ii-ii⁶-I⁶/₄-V⁷-I

Posición de 5a

I

V⁷/V

V

V⁷/ii

ii⁶

I⁶₄

V⁷

I

Posición de 8a

I

V⁷/V

V

V⁷/ii

ii⁶

I⁶₄

V⁷

I

Posición de 3a

I

V⁷/V

V

V⁷/ii

ii⁶

I⁶₄

V⁷

I

Enlace i-V7/v-v-V6/5/iv-iv-i6/4-V7-i

Posición de 5a

i V7/v v V6/5/iv iv i6/4 V7 i

Posición de 8a

i V7/v v V6/5/iv iv i6/4 V7 i

Posición de 3a

i V7/v v V6/5/iv iv i6/4 V7 i

Enlace i-iv-6N-i⁶/4-V⁸-7-i⁴-3

Posición de 5a

i iv 6N i⁶/4 V⁸ - 7 i⁴ - 3

Posición de 8a

i iv 6N i⁶/4 V⁸ - 7 i⁴ - 3

Posición de 3a

i iv 6N i⁶/4 V⁸ - 7 i⁴ - 3

Enlace I-IV-6N-V⁷-I⁴-3

Posición de 5a

I IV 6N V⁷ I⁴ - 3

Posición de 8a

I IV 6N

Posición de 3a

V⁷ I⁴ - 3 I IV 6N V⁷ I⁴ - 3

El alumno realizará cada uno de los enlaces en cada una de las tonalidades correspondientes a este semestre.

La digitación propuesta se puede aplicar para los enlaces en las demás tonalidades, sin embargo, no es obligatoria, ya que la estructura anatómica, así como la habilidad entre

los alumnos varía. El docente titular deberá vigilar que los enlaces se realicen de manera correcta y orientar al estudiante.

3.2 Aplicar a través de la realización de enlaces armónicos, conceptos tales como: resoluciones obligadas, quintas directas, octavas directas, inversiones y notas de paso como recursos melódicos para el bajo.

El presente contenido tiene la finalidad de llamar la atención acerca de la correcta realización de los enlaces que se proponen en el contenido temático anterior (3.1). Por lo anterior, el docente titular deberá poner especial atención y corregir oportunamente los errores que el estudiante pudiera cometer.

3.3 Practicar las secuencias armónicas proporcionadas en clase de solfeo y armonía.

Dado que la materia de Piano Complementario constituye un apoyo a las materias teóricas, el docente auxiliará al estudiante en la realización de los enlaces que se trabajen en las materias de Armonía y Solfeo, especialmente aquellos que el alumno encuentre difíciles o bien en los ejercicios que los titulares de las materias crean conveniente que se les deba de apoyar.

UNIDAD TEMÁTICA IV

Entonación y reconocimiento auditivo

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno reforzará las habilidades de entonación y reconocimiento auditivo con apoyo del teclado.

CONTENIDOS

4.1 Entonar las triadas en posición fundamental y en sus distintas inversiones con el acorde tenido.

Se recomienda realizar los ejercicios propuestos en el contenido temático 3.1 de la siguiente manera:

The image displays three musical exercises for triads in 4/4 time. Each exercise consists of a treble and bass staff. The first exercise shows a C major triad (C-E-G) in position I. The second exercise shows a C major triad in position IV (E-G-C). The third exercise shows a C major triad in position V (G-C-E). Each exercise is labeled 'tocar' and includes instructions: 'entonar los compases 2, 3 y 4 mientras se deja tenido el acorde del compás 1'.

En el presente ejemplo el enlace se presenta en la posición de 5ª, para los fines de entonación, no es necesario realizarlo en las dos posiciones restantes.

Aunque sólo se ejemplifica el primer enlace del contenido temático 3.1, se recomienda, preferentemente, realizar todos los enlaces del contenido temático, así como en todas las tonalidades correspondientes.

4.2 Cantar una de las cuatro voces de los enlaces de la unidad temática III con el nombre de las notas.

Los enlaces propuestos en el contenido temático 3.1 deben ser tocados de forma completa, es decir, en posición de 5ª, 8ª y 3ª. Una vez que se toque el enlace, el docente pedirá al alumno que toque el enlace en una posición específica y que entone una voz específica. Ejemplo:

El alumno tocará el enlace I-IV-6N-V⁷-I⁴-3 en Fa mayor en posición de 5ª, 8ª y 3ª.

The image displays two staves of musical notation for the sequence I-IV-6N-V⁷-I⁴-3 in F major. The first staff, labeled 'Posición de 5a', shows the sequence in the 5th position. The second staff, labeled 'Posición de 8a', shows the sequence in the 8th position. The third staff, labeled 'Posición de 3a', shows the sequence in the 3rd position. The notation includes chord symbols (I, IV, 6N, V⁷, I⁴) and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) for each chord. The sequence is repeated in each position.

Una vez realizado, el docente pedirá al alumno que toque el enlace en una posición específica y que entone alguna de las voces. Por ejemplo que en posición de 3ª entone la voz de Alto, como se muestra a continuación.

The image displays two staves of musical notation for the sequence I-IV-6N-V⁷-I⁴-3 in F major. The first staff, labeled 'tocar', shows the sequence in the 5th position. The second staff, labeled 'entonar simultáneamente', shows the sequence in the 3rd position. The notation includes chord symbols (I, IV, 6N, V⁷, I⁴) and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) for each chord. The sequence is repeated in each position.

Este ejercicio se realizará con todos los enlaces y en todas las tonalidades correspondientes a este semestre.



UNIDAD TEMÁTICA V

Piezas de repertorio y estudios

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno tocará estudios y piezas de repertorio.

CONTENIDOS

5.1 Ejecución de repertorio adecuado al nivel del estudiante.

A continuación, se presentan cuatro piezas correspondientes a los cuatro períodos estilísticos más representativos de la música académica: Periodo Barroco, Periodo Clásico, Periodo Romántico y Siglo XX. Así mismo se incluye una quinta pieza que corresponde a un compositor mexicano.

El repertorio mínimo a presentar a lo largo del semestre es una pieza. Sin embargo, de manera informal, se exhorta a los estudiantes a tocar por lo menos dos obras.

Menuet en Re menor

George Frideric Handel



Bourlesq

Leopold Mozart

Fine

D.C. al Fine

Scherzo

Cornelius Gurliitt

Allegretto

mf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf*

sf *ff*

sf *sf*

Marcha

Dmitri Shostakovich

Tiempo de marcha

The musical score for 'Marcha' by Dmitri Shostakovich is presented in five systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 4-measure rest in the bass staff. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a forte (*f*) dynamic. The fourth system returns to a piano (*p*) dynamic. The fifth system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is marked 'Tiempo de marcha' and includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings and articulations are indicated throughout the piece.

Estudio

Robert Gutiérrez Ramírez

Allegretto

The musical score is for a piano study in 3/4 time, key of B-flat major. It is marked 'Allegretto'. The piece consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, mp). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. A large, faint watermark of a stylized 'U' is visible in the background.

Las composiciones que aquí se incluyen son una pequeña muestra de lo que un alumno de facultades musicales promedio, de tercer semestre, puede abordar. El docente titular de la materia puede elegir entre alguna(s) de las piezas aquí propuestas, o bien puede basar su criterio de elección en el nivel técnico que éstas proponen. La última palabra, siempre la tendrá el docente titular de la materia.

5.2 Ejecución de estudios para piano de diversos autores clásicos.

Como ya se mencionó en el contenido temático 6.2 del Primer Semestre, correspondiente al presente contenido temático, se proponen cuatro estudios de Carl Czerny (1791-1857) de la selección realizada por Heinrich Germer (1837-1913).

Estos cuatro estudios presentan un grado de dificultad adecuado para el estudiante que continúa sus estudios de piano complementario. Los estudios están organizados en grado progresivo de dificultad. Su objetivo consiste en proporcionar, a los estudiantes, habilidades pianísticas básicas para que puedan abordar el repertorio que se propone y desarrollar gradualmente la habilidad para realizar los ejercicios armónicos cada vez con mayor soltura. Los estudios son parte fundamental de la técnica pianística y contribuyen a preparar al estudiante para el siguiente semestre.

Ejecutar los siguientes estudios pianísticos.

Estudio Czerny-Germer 9

Allegretto Carl Czerny

mf

cresc.

Estudio Czerny-Germer 10

Allegro vivo Carl Czerny

mf

Estudio Czerny-Germer 11

Allegro

Carl Czerny

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 11' is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages in the right hand and slower, often dyadic, movements in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and articulation marks are used throughout. The piece concludes with a repeat sign at the end of the third system.

Estudio Czerny-Germer 12

Carl Czerny

Andante

8va

(8)

Hay estudiantes que presentan una destreza especial para tocar el piano, así como otros que ya han estudiado piano anteriormente y han desarrollado una técnica más avanzada que el resto de sus compañeros, por lo que el docente titular tendrá que proveerles de estudios que se adapten a sus habilidades y conocimientos.

Finalmente, estos cuatro estudios son sólo una muestra de lo que se puede trabajar durante el semestre, por lo que el docente titular está en la libertad de escogerlos o bien puede optar por otros del amplio repertorio existente.

5.3 Realización del análisis armónico, formal e interpretativo (estilo, simbología) del repertorio estudiado.

Como ya se señaló en el Primer Semestre, en el contenido 6.3, la materia de Análisis Musical se cursa hasta el octavo semestre de la licenciatura, de ahí que al llevar a

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cabo el análisis de las piezas del repertorio se adelantarán conceptos que posteriormente se abordarán de manera más amplia.

Se recomienda que el análisis se realice al nivel de comprensión teórica del alumno se tomará en cuenta sus limitaciones armónicas y contrapuntísticas al presente semestre, esto con la intención de reforzar sus conocimientos y no de saturarlo de cosas que en el momento le serán de difícil comprensión, tal como se ejemplifica en Primer Semestre.

En cuanto a la interpretación, técnicamente se proponen digitaciones cuando no las contiene la partitura original, respetándose las del autor cuando la obra ha sido transcrita de una edición Urtext. De la misma manera, siempre que se pudo se seleccionaron ediciones Urtext con la finalidad de que el estudiante aprenda a interpretar éstas, de acuerdo a los parámetros interpretativos de la época, como se ejemplifica en el apartado correspondiente del primer semestre. Es por esto, que se alienta a los docentes de la materia, siempre que se pueda, a elegir ediciones Urtext o bien ediciones comentadas.

CUARTO SEMESTRE

OBJETIVO GENERAL

Al finalizar el semestre el alumno demostrará habilidades y destrezas necesarias para lograr un aprendizaje valioso de las materias teóricas, así como para el desarrollo de su musicalidad general y de una técnica pianística elemental.

UNIDAD TEMÁTICA I

Aspectos anatómicos

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno reforzará los elementos anatómicos básicos para la interpretación musical en el piano.

CONTENIDOS

1.1 Postura para sentarse.

1.2 Postura de manos, brazos y hombros.

1.3 Técnicas de relajación y concentración.

Se seguirán las recomendaciones expuestas en la Unidad II del Primer Semestre o las indicaciones que el titular de la materia haya dispuesto con relación a los contenidos 1.1, 1.2 y 1.3.

Es tarea constante, tanto del estudiante como del docente, estar siempre alerta de la postura ante el piano, ya que una mala postura podría acarrear tensiones musculares y dolores innecesarios y mal desempeño, tanto en el piano como en su instrumento principal.

UNIDAD TEMÁTICA II

Técnica pianística

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los diferentes ataques y dinámicas a través del estudio de las escalas y arpeggios.

CONTENIDOS

2.1 Elementos básicos de ataques (legato y staccato) y dinámicas (forte y piano).

Las escalas y arpeggios que se ejecutarán a continuación deberán realizarse con los elementos básicos de ataque *legato* y *staccato*, así como con dinámicas de *forte* y *piano*. Para una correcta ejecución, tanto de los ataques como de las dinámicas, se recomienda seguir las sugerencias expuestas en la Unidad III del Primer Semestre. Se debe recordar que el docente titular de cada estudiante siempre tiene la última palabra.

2.2 Tocar las escalas mayores de Si, Reb y Solb, sus relativas menores (armónica y melódica) así como los arpeggios correspondientes. Se ejecutarán en un rango de una y dos octavas usando la digitación correcta.

A continuación se presenta una propuesta de cómo realizar las escalas y arpeggios con diversas dinámicas y toques.

Escala y Arpeggio de Do Mayor legato

Escala

f-p

Arpeggio

f-p

This musical score is for a legato exercise in C major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is a scale in 4/4 time, with the right hand ascending and descending, and the left hand playing a simple bass line. The second system is a scale in 3/4 time, with the right hand ascending and descending, and the left hand playing a simple bass line. The third system is an arpeggio in 3/4 time, with the right hand ascending and descending, and the left hand playing a simple bass line. The score is marked with a dynamic of *f-p* (forte-piano).

Escala y Arpeggio de Do Mayor staccato

Escala

f-p

Arpeggio

f-p

This musical score is for a staccato exercise in C major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is a scale in 4/4 time, with the right hand ascending and descending, and the left hand playing a simple bass line. The second system is a scale in 3/4 time, with the right hand ascending and descending, and the left hand playing a simple bass line. The third system is an arpeggio in 3/4 time, with the right hand ascending and descending, and the left hand playing a simple bass line. The score is marked with a dynamic of *f-p* (forte-piano).

El presente, es sólo un ejemplo de cómo se puede llevar a cabo el contenido temático, el docente titular decidirá la manera en que cada alumno, de acuerdo a sus facultades, deba presentar las escalas y arpeggios.

Realizar las escalas y arpeggios, en las tonalidades indicadas, de la misma manera que se presentan en la versión de Do mayor.

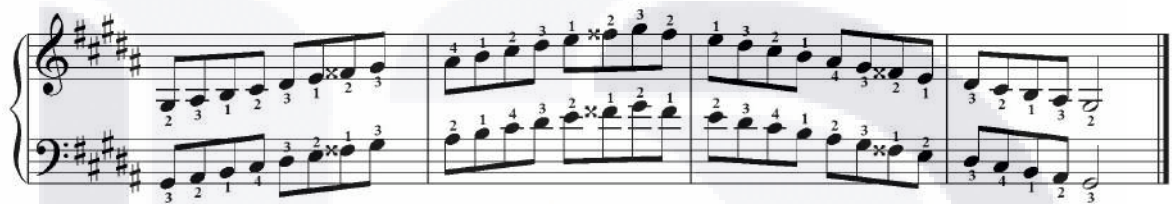
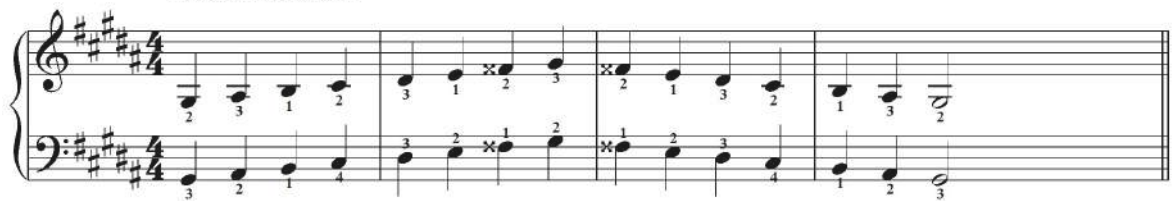
Escala y Arpeggio de Si Mayor

Escala

Arpeggio

Escalas y Arpeggio de Sol# Menor

Escala Armónica



Escala Melódica



Arpeggio



Escala y Arpeggio de Reb Mayor

Escala

Musical notation for the scale of Reb Mayor (D major) in 4/4 time. The notation is in G-clef (treble) and F-clef (bass) staves. The key signature has two flats (Bb and Eb). The scale is written in two systems. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The time signature is 4/4.

Arpeggio

Musical notation for the arpeggio of Reb Mayor (D major) in 3/4 time. The notation is in G-clef (treble) and F-clef (bass) staves. The key signature has two flats (Bb and Eb). The arpeggio is written in two systems. The first system shows the ascending and descending arpeggios. The second system shows the ascending and descending arpeggios with fingerings. The time signature is 3/4.

Escalas y Arpeggio de Sib Menor

Escala Armónica

Escala Melódica

Arpeggio

Escala y Arpeggio de Solb Mayor

Escala

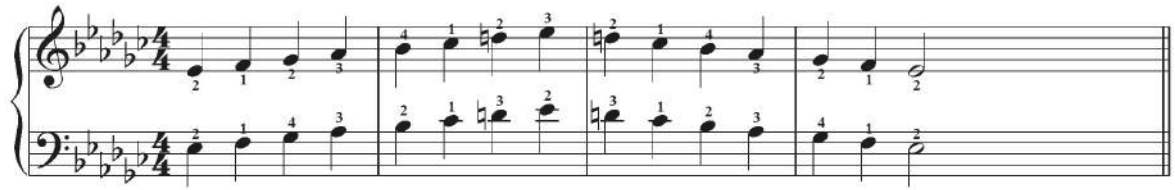
Musical score for the Solb Major Scale in 4/4 time. The score is written for piano in G major (one sharp). It consists of two systems of four measures each. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first system has a 4/4 time signature, and the second system has a 3/4 time signature.

Arpeggio

Musical score for the Solb Major Arpeggio in 3/4 time. The score is written for piano in G major (one sharp). It consists of two systems of four measures each. The first system shows the ascending and descending arpeggios. The second system shows the ascending and descending arpeggios with fingerings. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The first system has a 3/4 time signature, and the second system has a 3/4 time signature.

Escalas y Arpeggio en Mib Menor

Escala Armónica



Escala Melódica



Arpeggio



UNIDAD TEMÁTICA III

Secuencias armónicas

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los fundamentos armónicos en el teclado a través de enlaces.

CONTENIDOS

3.1 Realización al teclado de los enlaces que incluyan dominantes auxiliares y sextas aumentadas (italiana, francesa y alemana), tocando el bajo con la mano izquierda y con las diferentes posiciones de soprano en la derecha, transportándolos a tonalidades mayores y sus relativas menores que contengan hasta tres alteraciones.

A continuación se muestran algunas propuestas de enlaces. Cada ejemplo se presenta en tonalidades diferentes de las señaladas, tanto en mayor como en su relativa menor. Es tarea del docente titular, decidir si aborda los enlaces que aquí se proponen, o pide a sus estudiantes que toquen otros que el considere más adecuados.

Enlace I-V²/IV-IV⁶-It-V⁸-7-I

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

I V²/IV IV⁶ It V⁸ - 7 I I V²/IV IV⁶

It V⁸ - 7 I I V²/IV IV⁶ It V⁸ - 7 I

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

It $V^8 - 7$ i i V^7/iv iv

It $V^8 - 7$ i i V^7/iv iv

It $V^8 - 7$ i i V^7/iv iv

Enlace I-V₂/IV-IV₆-Fr-V₈₋₇-I

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

I V^7/IV IV Fr $V^8 - 7$ I I V^7/IV IV

Fr $V^8 - 7$ I I V^7/IV IV Fr $V^8 - 7$ I

Posición de 5a

Posición de 8a

i V^7/iv iv⁶ Fr $V^8 - 7$ i i V^7/iv iv⁶

Posición de 3a

Fr $V^8 - 7$ i i V^7/iv iv⁶ Fr $V^8 - 7$ i

Enlace I-V²/IV-IV⁶-Ger-I⁶/4-V⁷-I

The image displays four musical staves, each representing a different fingering position for the chord sequence I-V²/IV-IV⁶-Ger-I⁶/4-V⁷-I in B-flat major (4/4 time). Each staff includes a title, a musical score with fingerings, and a chord diagram below.

- Posición de 5a:** The first staff shows the sequence starting with the 5th position. The chord diagrams below are: I, V²/IV, IV⁶, Ger, I⁶, V⁷, I, I, V²/IV, IV⁶.
- Posición de 8a:** The second staff shows the sequence starting with the 8th position. The chord diagrams below are: Ger, I⁶, V⁷, I, I, V²/IV, IV⁶, Ger, I⁶, V⁷, I.
- Posición de 3a:** The third staff shows the sequence starting with the 3rd position. The chord diagrams below are: i, V²/iv, iv⁶, Ger, i⁶, V⁷, i, i, V²/iv, iv⁶.
- Posición de 5a:** The fourth staff shows the sequence starting with the 5th position. The chord diagrams below are: Ger, i⁶, V⁷, i, i, V²/iv, iv⁶, Ger, i⁶, V⁷, i.

El alumno realizará cada uno de los enlaces en cada una de las tonalidades correspondientes a este semestre.

La digitación propuesta se puede aplicar para los enlaces en las demás tonalidades, sin embargo, no es obligatoria, ya que la estructura anatómica, así como la habilidad entre los alumnos varía. El docente titular deberá vigilar que los enlaces se realicen de manera correcta y orientar al estudiante.

3.2 Aplicar a través de la realización de enlaces armónicos, conceptos tales como: resoluciones obligadas, quintas directas, octavas directas, inversiones y notas de paso como recursos melódicos para el bajo.

El presente contenido tiene la finalidad de llamar la atención acerca de la correcta realización de los enlaces que se proponen en el contenido temático anterior (3.1). Por lo anterior, el docente titular deberá poner especial atención y corregir oportunamente los errores que el estudiante pudiera cometer.

3.3 Practicar las secuencias armónicas proporcionadas en clase de solfeo y armonía.

Dado que la materia de Piano Complementario constituye un apoyo a las materias teóricas, el docente auxiliará al estudiante en la realización de los enlaces que se trabajen en las materias de Armonía y Solfeo, especialmente aquellos que el alumno encuentre difíciles o bien en los ejercicios que los titulares de las materias crean conveniente que se les deba de apoyar.

UNIDAD TEMÁTICA IV

Entonación y reconocimiento auditivo

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno reforzará las habilidades de entonación y reconocimiento auditivo con apoyo del teclado.

CONTENIDOS

4.1 Entonar las triadas en posición fundamental y en sus distintas inversiones con el acorde tenido.

Se recomienda realizar los ejercicios propuestos en el contenido temático 3.1 de la siguiente manera:

The exercises are arranged in a grid. Each exercise consists of a piano part (labeled 'tocar') and a vocal part (labeled 'entonar'). The piano part plays a triad while the vocal part sings the notes. The exercises are for the following chords: I, V⁷/IV, IV⁶, Ger, I⁶, V⁷, and I. The instructions for each exercise are: 'entonar los compases 2, 3 y 4 mientras se deja tenido el acorde del compás 1'.

En el presente ejemplo el enlace se presenta en la posición de 5ª, para los fines de entonación, no es necesario realizarlo en las dos posiciones restantes.

Aunque sólo se ejemplifica el primer enlace del contenido temático 3.1, se recomienda, preferentemente, realizar todos los enlaces del contenido temático, así como en todas las tonalidades correspondientes.

4.2 Cantar una de las cuatro voces de los enlaces de la unidad temática III con el nombre de las notas.

Los enlaces propuestos en el contenido temático 3.1 deben ser tocados de forma completa, es decir, en posición de 5ª, 8ª y 3ª. Una vez que se toque el enlace, el docente pedirá al alumno que toque el enlace en una posición específica y que entone una voz específica. Ejemplo:

El alumno tocará el enlace I-V²/IV-IV⁶-Ger-I⁶/4-V⁷-I en La mayor en posición de 5ª, 8ª y 3ª.

Posición de 5a

Posición de 8a

Posición de 3a

I V⁷/IV IV⁶ Ger I⁶ V⁷ I I V⁷/IV IV⁶

Ger I⁶ V⁷ I I V⁷/IV IV⁶ Ger I⁶ V⁷ I

Una vez realizado, el docente pedirá al alumno que toque el enlace únicamente en la posición de 5ª y que entone la voz de Soprano.

tocar

entonar simultáneamente

I V⁷/IV IV⁶ Ger I⁶ V⁷ I

Este ejercicio se realizará con todos los enlaces y en todas las tonalidades correspondientes a este semestre.



UNIDAD TEMÁTICA V

Piezas de repertorio y estudios

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno tocará estudios y piezas de repertorio.

CONTENIDOS

5.1 Ejecución de repertorio adecuado al nivel del estudiante.

A continuación, se presentan cuatro piezas correspondientes a los cuatro períodos estilísticos más representativos de la música académica: Periodo Barroco, Periodo Clásico, Periodo Romántico y Siglo XX. Así mismo se incluye una quinta pieza que corresponde a un compositor mexicano.

El repertorio mínimo a presentar a lo largo del semestre es una pieza. Sin embargo, de manera informal, se exhorta a los estudiantes a tocar por lo menos dos obras.

Les Coucous Bénévoles

Francois Couperin

The musical score for 'Les Coucous Bénévoles' by Francois Couperin is presented in three systems. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/8. The score is written for piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The first system contains five measures, the second system contains five measures, and the third system contains six measures. The right hand (treble staff) features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The left hand (bass staff) provides a steady accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers are indicated throughout the score.

Allegro

de la Sonata en Sol

Franz Josef Haydn

Allegro

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system has two staves, the second and third systems have three staves each. The music features various fingerings, slurs, and articulation marks. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and a repeat sign. The third system ends with a double bar line and a repeat sign. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature is one sharp (F#).

Fine

D.C. al Fine

Danza Alemana

Franz Schubert

The musical score for 'Danza Alemana' by Franz Schubert is presented in four systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system begins with a forte (*f*) dynamic. The third system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Canción de Burla

Béla Bartók

Sostenuto **Allegro vivace**

leggiero

f *mf* *mp* *cresc.* *f* *p* *sempre p* *mp* *cresc.* *f*

ritenuto *acceler.* *a tempo*

Minueto con Variación

J. M. Aldana

Andante

The musical score is written for piano in 3/4 time, key of D major. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Andante'. The second system ends with a double bar line and the word 'Fin'. The third system begins with a repeat sign. The fourth system ends with a double bar line and the instruction 'D.C. al Fin'. The score includes various musical notations such as notes, rests, fingerings, and articulation marks.

Las composiciones que aquí se incluyen son una pequeña muestra de lo que un alumno de facultades musicales promedio, de cuarto semestre, puede abordar. El docente titular de la materia puede elegir entre alguna(s) de las piezas aquí propuestas, o bien puede basar su criterio de elección en el nivel técnico que éstas proponen. La última palabra siempre la tendrá el docente titular de la materia.

5.2 Ejecución de estudios para piano de diversos autores clásicos.

Como ya se mencionó en el contenido temático 6.2 del Primer Semestre, correspondiente al presente contenido temático, se proponen cuatro estudios de Carl Czerny (1791-1857) de la selección realizada por Heinrich Germer (1837-1913).

Estos cuatro estudios presentan un grado de dificultad adecuado para el estudiante que continúa sus estudios de piano complementario. Los estudios están organizados en grado progresivo de dificultad. Su objetivo consiste en proporcionar, a los estudiantes, habilidades pianísticas básicas para que puedan abordar el repertorio que se propone y desarrollar gradualmente la habilidad para realizar los ejercicios armónicos cada vez con mayor soltura. Los estudios son parte fundamental de la técnica pianística y contribuyen a preparar al estudiante para el siguiente semestre.

Ejecutar los siguientes estudios pianísticos.

Estudio Czerny-Germer 13

Vivace Carl Czerny

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 13' is written in 6/8 time and marked 'Vivace'. It consists of three systems of piano and treble clef staves. The first system contains four measures, the second contains four measures, and the third contains four measures. The music features various piano techniques including arpeggios, scales, and chords, with fingerings indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

Estudio Czerny-Germer 14

Allegro

Carl Czerny

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 14' is presented in four systems, each consisting of a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (1-5). The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with chords. The second system continues the treble staff with eighth notes and the bass staff with chords. The third system features a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. The fourth system concludes the piece with a treble staff featuring a final flourish and a bass staff with a final chord. A large, faint watermark 'U' is visible in the background of the score.

Estudio Czerny-Germer 15

Allegro Carl Czerny

Measures 1-8 of Estudio Czerny-Germer 15. The piece is in C major, 2/4 time, marked Allegro. The first system (measures 1-4) features a treble staff with ascending and descending eighth-note runs, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The second system (measures 5-8) continues the melodic patterns in the treble, with the bass staff showing more complex chordal textures. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the melodic lines.

Estudio Czerny-Germer 16

Allegro Carl Czerny

Measures 1-8 of Estudio Czerny-Germer 16. The piece is in 3/4 time, marked Allegro. The first system (measures 1-4) features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic eighth-note pattern, starting with a forte (f) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the rhythmic patterns, with the treble staff showing more complex chordal textures. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the melodic lines.

Hay estudiantes que presentan una destreza especial para tocar el piano, así como otros que ya han estudiado piano anteriormente y han desarrollado una técnica más avanzada que el resto de sus compañeros, por lo que el docente titular tendrá que proveerles de estudios que se adapten a sus habilidades y conocimientos.

Finalmente, estos cuatro estudios son sólo una muestra de lo que se puede trabajar durante el semestre, por lo que el docente titular está en la libertad de escogerlos o bien puede optar por otros del amplio repertorio existente.

5.3 Realización del análisis armónico, formal e interpretativo (estilo, simbología) del repertorio estudiado.

Como ya se señaló en el Primer Semestre, en el contenido 6.3, la materia de Análisis Musical se cursa hasta el octavo semestre de la licenciatura, de ahí que al llevar a cabo el análisis de las piezas del repertorio se adelantarán conceptos que posteriormente se abordarán de manera más amplia.

Se recomienda que el análisis se realice al nivel de comprensión teórica del alumno y se tomarán en cuenta sus limitaciones armónicas y contrapuntísticas, esto con la intención de reforzar sus conocimientos y no de saturarlo de cosas que en el momento le serán de difícil comprensión.

En cuanto a la interpretación, técnicamente se proponen digitaciones cuando no las contiene la partitura original, respetándose las del autor cuando la obra ha sido transcrita de una edición Urtext. De la misma manera, siempre que se pudo se seleccionaron ediciones Urtext con la finalidad de que el estudiante aprenda a interpretar éstas, de acuerdo a los parámetros interpretativos de la época, como se ejemplifica en el apartado correspondiente del primer semestre. Es por esto, que se alienta a los docentes de la materia, siempre que se pueda, a elegir ediciones Urtext o bien ediciones comentadas.

QUINTO SEMESTRE

OBJETIVO GENERAL

Al finalizar el semestre el alumno demostrará habilidades y destrezas necesarias para lograr un aprendizaje valioso de las materias teóricas, así como para el desarrollo de su musicalidad general y de una técnica pianística elemental.

UNIDAD TEMÁTICA I

Aspectos anatómicos

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno reforzará los elementos anatómicos básicos para la interpretación musical en el piano.

CONTENIDOS

1.1 Postura para sentarse.

1.2 Postura de manos, brazos y hombros.

1.3 Técnicas de relajación y concentración.

Se seguirán las recomendaciones expuestas en la Unidad II del Primer Semestre o las indicaciones que el titular de la materia haya dispuesto con relación a los contenidos 1.1, 1.2 y 1.3.

Es tarea constante, tanto del estudiante como del docente, estar siempre alerta de la postura ante el piano, ya que una mala postura podría acarrear tensiones musculares y dolores innecesarios y mal desempeño, tanto en el piano como en su instrumento principal.

UNIDAD TEMÁTICA II

Técnica pianística

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los diferentes ataques y dinámicas a través del estudio de escalas.

CONTENIDOS

2.1 Elementos básicos de ataques (legato y staccato) y dinámicas (forte y piano).

Las escalas y arpeggios que se ejecutarán a continuación deberán realizarse con los elementos básicos de ataque *legato* y *staccato*, así como con dinámicas de *forte* y *piano*. Para una correcta ejecución, tanto de los ataques como de las dinámicas, se recomienda seguir las sugerencias expuestas en la Unidad III del Primer Semestre. Se debe recordar que el docente titular de cada estudiante siempre tiene la última palabra.

2.2 Tocar las escalas pentatónicas de Do, Re, Fa y Sol mayores y sus relativos, en un rango de una y dos octavas con las dos manos usando la digitación correcta.

A continuación se presenta una propuesta de cómo realizar las escalas y arpeggios con diversas dinámicas y toques.

Escala y Arpeggio de Do Mayor legato

Escala

Arpeggio

Escala y Arpeggio de Do Mayor staccato

Escala

Arpeggio

El presente, es sólo un ejemplo de cómo se puede llevar a cabo el contenido temático, el docente titular decidirá la manera en que cada alumno, de acuerdo a sus facultades, deba presentar las escalas y arpeggios.

Realizar las escalas, en las tonalidades indicadas, de la misma manera que se presentan en la versión diatónica de Do mayor.

Escala Pentatónica de Do Mayor

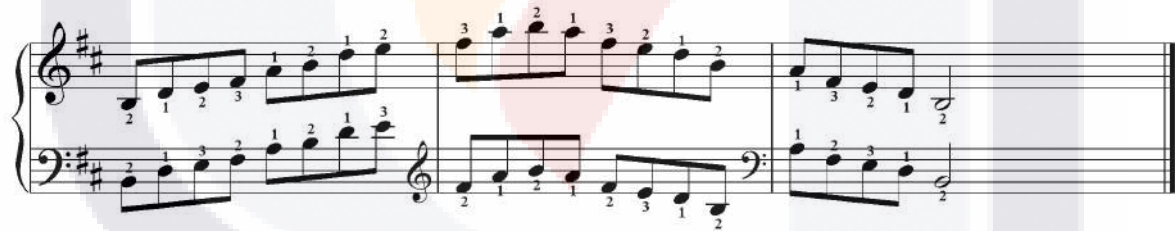
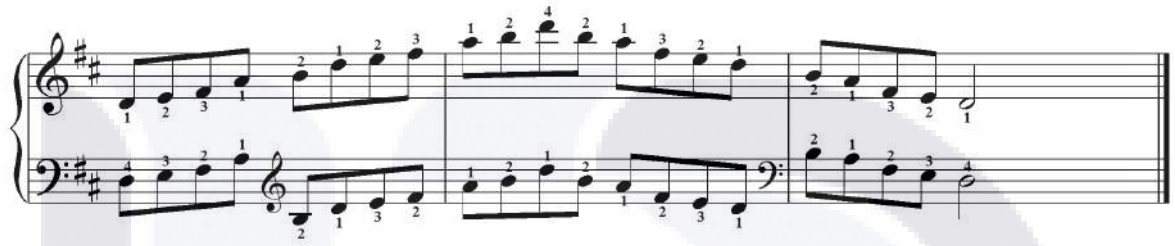


Escala Pentatónica de La Menor



1 2 3 1 2 4 2 1 3 2 1

4 3 2 1 2 1 2 1 2 3 4



Escala Pentatónica de Fa Mayor

Musical score for the F Major Pentatonic Scale (Fa Mayor) in 4/4 time. The score is written for piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system shows the scale in both ascending and descending directions with fingerings. The second system shows the scale in both ascending and descending directions with fingerings. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Escala Pentatónica de Re Menor

Musical score for the D Minor Pentatonic Scale (Re Menor) in 4/4 time. The score is written for piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system shows the scale in both ascending and descending directions with fingerings. The second system shows the scale in both ascending and descending directions with fingerings. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4.

Escala Pentatónica de Sol Mayor



Escala Pentatónica de Mi Menor



UNIDAD TEMÁTICA III

Secuencias armónicas

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los fundamentos armónicos en el teclado a través de enlaces.

CONTENIDOS

3.1 Practicar las secuencias armónicas proporcionadas en clase de armonía.

Dado que la materia de Piano Complementario constituye un apoyo a las materias teóricas, el docente auxiliará al estudiante en la realización de los enlaces que se trabajen en la materia de Armonía, especialmente aquellos que el alumno encuentre difíciles o bien en los ejercicios que el titular de la materia crea conveniente que se les deba de apoyar.

3.2 Realizar y tocar una pequeña composición aplicando los temas de la clase de armonía.

Para realizar la composición se aplicarán los aspectos formales ya abordados en los semestres anteriores y se utilizará algún o algunos de los temas que se vean en la materia de Armonía.

Para abordar este contenido, el alumno puede presentar algún ejercicio compositivo realizado en la materia de Armonía y el docente lo auxiliará para que este ejercicio pueda ser tocado en el piano, es decir: que no contenga intervalos o acordes imposibles de ejecutar, que se la digitación sea lógica y cómoda, y que técnicamente sea factible de tocar.

UNIDAD TEMÁTICA IV

Piezas de repertorio y estudios

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno tocará estudios y piezas de repertorio.

CONTENIDOS

4.1 Ejecución de repertorio adecuado al nivel del estudiante.

A continuación, se presentan cuatro piezas correspondientes a los cuatro períodos estilísticos más representativos de la música académica: Periodo Barroco, Periodo Clásico, Periodo Romántico y Siglo XX. Así mismo se incluye una quinta pieza que corresponde a un compositor mexicano.

El repertorio mínimo a presentar a lo largo del semestre es una pieza. Sin embargo, de manera informal, se exhorta a los estudiantes a tocar por lo menos dos obras.

Preludio

BWV 939

J. S. Bach

The image displays a musical score for J.S. Bach's Preludio BWV 939. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. There are also some specific markings like '231' and '5' in the bass staff of the third system. The score is presented in a clear, legible format with a light blue background.

Vals en Do mayor

Ignaz Josef Pleyel

The musical score for "Vals en Do mayor" by Ignaz Josef Pleyel is presented in six systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score is written for piano and bass. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system introduces a forte (*f*) dynamic. The piece features various musical notations, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score concludes with a double bar line and the word "Fine".

Antigua Canción Francesa

Pyotr Ilyich Tchaikovsky

Moderato assai

The musical score for 'Antigua Canción Francesa' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky is presented in four systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato assai'. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system includes a piano (*p*) dynamic and a piano (*pp*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The fourth system concludes the piece. The score features various musical notations, including notes, rests, slurs, and fingerings. The piece concludes with a double bar line.

Marcha

Sergei Prokofiev

Tempo di marcia

The musical score for 'Marcha' by Sergei Prokofiev is presented in a standard piano score format, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo di marcia'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*), with a crescendo marked 'poco a poco cresc.'. The score is watermarked with a large, stylized 'A' in the background.

p

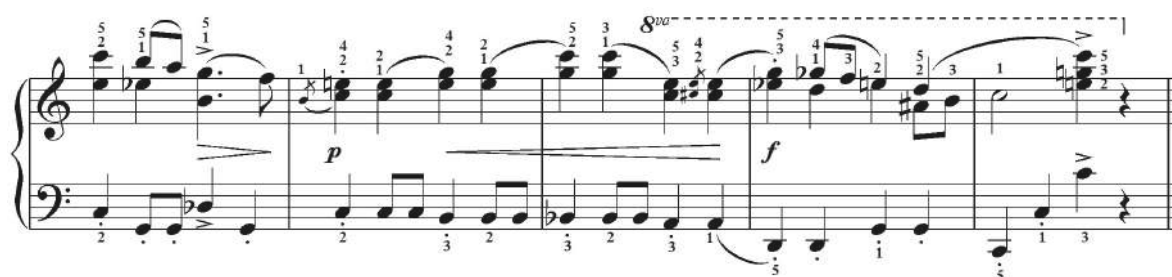
mf *p*

mf

f *p*

poco a poco cresc.

f



Canción de Cuna

Armando Lavalle

Andante moderato

p *dim.* *m.d.* *pp dolce* *cresc.* *mf* *dim.* *pp* *cresc.* *mf* *cresc.* *f*



Las composiciones que aquí se incluyen son una pequeña muestra de lo que un alumno de facultades musicales promedio, de quinto semestre, puede abordar. El docente titular de la materia puede elegir entre alguna(s) de las piezas aquí propuestas, o bien puede basar su criterio de elección en el nivel técnico que éstas proponen. La última palabra siempre la tendrá el docente titular de la materia.

4.2 Ejecución de estudios para piano de diversos autores clásicos.

Como ya se mencionó en el contenido temático 6.2 del Primer Semestre, correspondiente al presente contenido temático, se proponen cuatro estudios de Carl Czerny (1791-1857) de la selección realizada por Heinrich Germer (1837-1913).

Estos cuatro estudios presentan un grado de dificultad adecuado para el estudiante que continúa sus estudios de piano complementario. Los estudios están organizados en grado progresivo de dificultad. Su objetivo consiste en proporcionar, a los estudiantes, habilidades pianísticas básicas para que puedan abordar el repertorio que se propone y desarrollar gradualmente la habilidad para realizar los ejercicios armónicos cada vez con mayor soltura. Los estudios son parte fundamental de la técnica pianística y contribuyen a preparar al estudiante para el siguiente semestre.

Ejecutar los siguientes estudios pianísticos.

Estudio Czerny-Germer 17

Carl Czerny

Allegro

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 17' by Carl Czerny is presented in a standard piano format. It begins with the tempo marking 'Allegro' and a dynamic of 'mf'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a right-hand melody with a triplet of eighth notes and a left-hand accompaniment of eighth notes. The second system introduces a 'cresc.' marking and features more complex right-hand patterns. The third system includes a 'dim.' marking and a 'p' dynamic, with a repeat sign. The fourth system continues the development of the right-hand melody. The fifth system features a 'cresc.' marking and a 'mf' dynamic. The final system concludes with a 'f' dynamic and a repeat sign. The score is annotated with numerous fingerings and articulation marks throughout.

Estudio Czerny-Germer 18

Allegro Carl Czerny

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 18' is presented in four systems. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/8. The tempo is marked 'Allegro'. The first system begins with a forte 'f' dynamic and a 'legato' instruction. The score is filled with intricate patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings (1-5) are indicated throughout. The third system introduces a fortissimo 'ff' dynamic. The piece concludes in the fourth system with a final cadence marked by a double bar line.

Estudio Czerny-Germer 19

Moderato Carl Czerny

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 19' is written for piano and bass. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into four systems. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system features a sfz (sforzando) dynamic. The third system is marked with ffz (fortissimo). The fourth system concludes with a dim. (diminuendo) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Estudio Czerny-Germer 20

Allegro moderato

Carl Czerny

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 20' is presented in six systems. Each system contains a piano (treble) staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a 'legato' instruction. The first system shows a series of triplet sixteenth notes in the right hand, while the left hand plays a simple bass line. The second system continues this pattern, with the left hand adding more complex figures. The third system introduces a 'dim.' (diminuendo) marking and a repeat sign. The fourth system features a 'mf' (mezzo-forte) dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. The fifth system includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The sixth system concludes with a 'dolce' (dolce) marking and a final cadence. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents.



Hay estudiantes que presentan una destreza especial para tocar el piano, así como otros que ya han estudiado piano anteriormente y han desarrollado una técnica más avanzada que el resto de sus compañeros, por lo que el docente titular tendrá que proveerles de estudios que se adapten a sus habilidades y conocimientos.

Finalmente, estos cuatro estudios son sólo una muestra de lo que se puede trabajar durante el semestre, por lo que el docente titular está en la libertad de escogerlos o bien puede optar por otros del amplio repertorio existente.

4.3 Realización del análisis armónico, formal e interpretativo (estilo, simbología) del repertorio estudiado.

Como ya se señaló en el Primer Semestre, en el contenido 6.3, la materia de Análisis Musical se cursa hasta el octavo semestre de la licenciatura, de ahí que al llevar a cabo el análisis de las piezas del repertorio se adelantarán conceptos que posteriormente se abordarán de manera más amplia.

Se recomienda que el análisis se realice al nivel de comprensión teórica del alumno y se tomarán en cuenta sus limitaciones armónicas y contrapuntísticas, esto con la intención de reforzar sus conocimientos y no de saturarlo de cosas que en el momento le serán de difícil comprensión.

En cuanto a la interpretación, técnicamente se proponen digitaciones cuando no las contiene la partitura original, respetándose las del autor cuando la obra ha sido transcrita de

una edición Urtext. De la misma manera, siempre que se pudo se seleccionaron ediciones Urtext con la finalidad de que el estudiante aprenda a interpretar éstas, de acuerdo a los parámetros interpretativos de la época, como se ejemplifica en el apartado correspondiente del primer semestre. Es por esto, que se alienta a los docentes de la materia, siempre que se pueda, a elegir ediciones Urtext o bien ediciones comentadas.



SEXTO SEMESTRE

OBJETIVO GENERAL

Al finalizar el semestre el alumno demostrará habilidades y destrezas necesarias para lograr un aprendizaje valioso de las materias teóricas, así como para el desarrollo de su musicalidad general y de una técnica pianística elemental.

UNIDAD TEMÁTICA I

Aspectos anatómicos

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno reforzará los elementos anatómicos básicos para la interpretación musical en el piano.

CONTENIDOS

1.1 Postura para sentarse.

1.2 Postura de manos, brazos y hombros.

1.3 Técnicas de relajación y concentración.

Se seguirán las recomendaciones expuestas en la Unidad II del Primer Semestre o las indicaciones que el titular de la materia haya dispuesto con relación a los contenidos 1.1, 1.2 y 1.3.

Es tarea constante, tanto del estudiante como del docente, estar siempre alerta de la postura ante el piano, ya que una mala postura podría acarrear tensiones musculares y dolores innecesarios y mal desempeño, tanto en el piano como en su instrumento principal.

UNIDAD TEMÁTICA II

Técnica pianística

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los diferentes ataques y dinámicas a través del estudio de escalas.

CONTENIDOS

2.1 Elementos básicos de ataques (legato y staccato) y dinámicas (forte y piano).

Las escalas y arpeggios que se ejecutarán a continuación deberán realizarse con los elementos básicos de ataque *legato* y *staccato*, así como con dinámicas de *forte* y *piano*. Para una correcta ejecución, tanto de los ataques como de las dinámicas, se recomienda seguir las sugerencias expuestas en la Unidad III del Primer Semestre. Se debe recordar que el docente titular de cada estudiante siempre tiene la última palabra.

2.2 Tocar la escala cromática, en un rango de una y dos octavas con las dos manos usando la digitación correcta, en movimiento paralelo y contrario.

A continuación se presenta una propuesta de cómo realizar las escalas y arpeggios con diversas dinámicas y toques.

Escala y Arpeggio de Do Mayor legato

Escala

Arpeggio

Escala y Arpeggio de Do Mayor staccato

Escala

Arpeggio

El presente, es sólo un ejemplo de cómo se puede llevar a cabo el contenido temático, el docente titular decidirá la manera en que cada alumno, de acuerdo a sus facultades, deba presentar las escalas y arpeggios.

Realizar las escalas, en las tonalidades indicadas, de la misma manera que se presentan en la versión diatónica de Do mayor.

Escalas Cromáticas

Por movimiento paralelo

The image displays three systems of chromatic scale exercises in 4/4 time, labeled 'Por movimiento paralelo' (By parallel movement). Each system consists of two staves (treble and bass) and shows both ascending and descending scales. The first system covers the range from C4 to C5. The second system covers the range from C4 to C5, with the descending scale starting on B4. The third system covers the range from C4 to C5, with the descending scale starting on B4. Fingering is indicated by numbers 1-4 below the notes. The scales are written in a way that they can be played in any key, as indicated by the instruction 'de la misma manera que se presentan en la versión diatónica de Do mayor'.

Por movimiento contrario

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and a bass staff. The notation includes various notes, rests, and fingerings (indicated by numbers 1, 2, 3, 4). The first system shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 3 in the treble and 1, 2, 3, 1, 3 in the bass. The second system continues the sequence with fingerings 1, 2, 3, 1, 3 in the treble and 1, 2, 3, 1, 3 in the bass. The third system shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 3 in the treble and 1, 2, 3, 1, 3 in the bass. A large, stylized watermark is visible in the background, featuring a large 'U' shape and a colorful abstract design.

UNIDAD TEMÁTICA III

Secuencias armónicas

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno aplicará los fundamentos armónicos en el teclado a través de enlaces.

CONTENIDOS

3.1 Practicar las secuencias armónicas proporcionadas en clase de solfeo y armonía.

Dado que la materia de Piano Complementario constituye un apoyo a las materias teóricas, el docente auxiliará al estudiante en la realización de los enlaces que se trabajen en la materia de Armonía, especialmente aquellos que el alumno encuentre difíciles o bien en los ejercicios que el titular de la materia crea conveniente que se les deba de apoyar.

3.2 Realizar y tocar una pequeña composición aplicando los temas de la clase de armonía.

Para realizar la composición se aplicarán los aspectos formales ya abordados en los semestres anteriores y se utilizará algún o algunos de los temas que se vean en la materia de Armonía.

Para abordar este contenido, el alumno puede presentar algún ejercicio compositivo realizado en la materia de Armonía y el docente lo auxiliará para que este ejercicio pueda ser tocado en el piano, es decir: que no contenga intervalos o acordes imposibles de ejecutar, que se la digitación sea lógica y cómoda, y que técnicamente sea factible de tocar.

UNIDAD TEMÁTICA IV

Piezas de repertorio y estudios

OBJETIVO PARTICULAR

En el desarrollo de esta unidad, el alumno tocará estudios y piezas de repertorio.

CONTENIDOS

4.1 Ejecución de repertorio adecuado al nivel del estudiante.

A continuación, se presentan cuatro piezas correspondientes a los cuatro períodos estilísticos más representativos de la música académica: Periodo Barroco, Periodo Clásico, Periodo Romántico y Siglo XX. Así mismo se incluye una quinta pieza que corresponde a un compositor mexicano.

El repertorio mínimo a presentar a lo largo del semestre es una pieza. Sin embargo, de manera informal, se exhorta a los estudiantes a tocar por lo menos dos obras.

Follia

Alessandro Scarlatti

The image displays a musical score for the piece "Follia" by Alessandro Scarlatti. The score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. Trills are marked with "tr." above a note. The score is presented in a clean, black-and-white format with a light gray background.

This musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score is characterized by intricate fingerings and trills. The first system has six measures with complex chordal textures in the right hand and moving lines in the left hand. The second system continues this texture, ending with a trill in the right hand. The third system features more complex right-hand passages with many beamed notes. The fourth system continues these passages. The fifth system shows a change in the right-hand texture, with more sustained notes and trills. The sixth system concludes the piece with a final trill and a double bar line. A large, faint watermark of a hand is visible in the background of the score.

Écossaise

Ludwig van Beethoven

Allegro

The musical score for 'Écossaise' by Ludwig van Beethoven is presented in four systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system contains five measures with fingerings (3, 2, 1, 3) and a triplet in the treble. The second system contains four measures, ending with a repeat sign and a 'Fine' instruction. The third system starts with a forte (*f*) dynamic and contains four measures with various fingerings (1, 3, 1, 5, 4, 1, 5, 4). The fourth system contains six measures, ending with a repeat sign and a 'D.C. al Fine' instruction. The score includes numerous fingerings, articulation marks (accents and staccato), and dynamic markings.

Preludio en La Mayor

Op. 28 No. 7

Fédéric Chopin

Andantino

p dolce

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'p dolce'. The first system contains six measures, the second contains five, and the third contains six. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. There are also performance markings like 'p dolce' and 'Andantino'. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

Estudio

Aram Khachaturian

Allegretto moderato

p marcato

p *marcato*

poco rit. *a tempo*

p *mf* *cresc.* *f*

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a treble and bass staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The second system continues the melody and bass line with fingerings indicated above and below notes. The third system features a crescendo marking and a mezzo-forte (m.f.) dynamic. The fourth system includes a fortissimo (ff) dynamic and a key change to two flats. The fifth and sixth systems show further melodic and harmonic development with various fingerings and dynamics. The notation is presented in a clear, professional format suitable for a music score.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays a sequence of eighth notes with fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The left hand has a whole rest followed by a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4) with fingerings 5, 4, 3, 1. A crescendo hairpin is present. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking and a half note chord (B-flat4, E-flat5).

Second system of musical notation. Treble clef. The right hand plays a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 1, b, 4, b, b, 1. The left hand plays a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4) with fingerings 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The system ends with a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 2, 1.

Third system of musical notation. Treble clef. The right hand plays a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 3, b, 2, 1, b, 1. The left hand plays a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4) with fingerings 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The system ends with a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.

Fourth system of musical notation. Treble clef. The right hand plays a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The left hand plays a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4) with fingerings 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The system ends with a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.

Fifth system of musical notation. Treble clef. The right hand plays a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 4, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The left hand plays a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4) with fingerings 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The system ends with a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.

Sixth system of musical notation. Treble clef. The right hand plays a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The left hand plays a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4) with fingerings 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The system ends with a half note chord (B-flat4, E-flat5) with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4.



Piano introduction for El Joropo. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line uses chords and single notes. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

El Joropo

Allegretto

Mario Ruiz Armengol



First system of the piece. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The first measure is marked 'fp' (fortissimo piano). The melody in the right hand is played with eighth notes, and the left hand provides a steady bass accompaniment. Fingering is indicated for both hands.



Second system of the piece. It continues the melody and bass line from the first system. The right hand features a series of eighth notes, and the left hand plays chords and single notes. A 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking is present. Fingering numbers are shown for the right hand.



Third system of the piece. The melody in the right hand continues with eighth notes, and the left hand plays a steady bass line. Fingering numbers are indicated for both hands.



Fourth system of the piece. The melody in the right hand continues with eighth notes, and the left hand plays a steady bass line. Fingering numbers are indicated for both hands.



Fifth system of the piece. It concludes the piece with a final cadence. The right hand plays a series of eighth notes, and the left hand plays a steady bass line. Fingering numbers are indicated for both hands. The system ends with a double bar line and a 'Ped.' (pedal) marking.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Las composiciones que aquí se incluyen son una pequeña muestra de lo que un alumno de facultades musicales promedio, de sexto semestre, puede abordar. El docente titular de la materia puede elegir entre alguna(s) de las piezas aquí propuestas, o bien puede basar su criterio de elección en el nivel técnico que éstas proponen. La última palabra siempre la tendrá el docente titular de la materia.

4.2 Ejecución de estudios para piano de diversos autores clásicos.

Como ya se mencionó en el contenido temático 6.2 del Primer Semestre, correspondiente al presente contenido temático, se proponen cuatro estudios de Carl Czerny (1791-1857) de la selección realizada por Heinrich Germer (1837-1913).

Estos cuatro estudios presentan un grado de dificultad adecuado para el estudiante que continúa sus estudios de piano complementario. Los estudios están organizados en grado progresivo de dificultad. Su objetivo consiste en proporcionar, a los estudiantes, habilidades pianísticas básicas para que puedan abordar el repertorio que se propone y desarrollar gradualmente la habilidad para realizar los ejercicios armónicos cada vez con mayor soltura. Los estudios son parte fundamental de la técnica pianística y contribuyen a preparar al estudiante para el siguiente semestre.

Ejecutar los siguientes estudios pianísticos.

Estudio Czerny-Germer 21

Allegretto Carl Czerny

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 21' is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is marked 'Allegretto' and by 'Carl Czerny'. The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 1, 3, 5 in the left hand. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Estudio Czerny-Germer 22

Carl Czerny

Allegro

The musical score for Estudio Czerny-Germer 22 is written for piano in 4/4 time. It consists of 16 measures. The tempo is marked 'Allegro'. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*), with a crescendo section marked 'cresc. sempre'. The score includes various fingerings, slurs, and a repeat sign. The piece is composed of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system contains measures 1-8, and the second system contains measures 9-16. The piece concludes with a double bar line.

Estudio Czerny-Germer 23

Allegretto

Carl Czerny

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 23' is written for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of 8 measures. The tempo is marked 'Allegretto'. The composer is Carl Czerny. The score is divided into two systems of four staves each. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The piece begins with a piano (p) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The notation includes various fingerings, slurs, and articulations. A watermark '8me' is visible in the center of the page.

Estudio Czerny-Germer 24

Allegro moderato

Carl Czerny

The musical score for 'Estudio Czerny-Germer 24' is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The composer is Carl Czerny.

System 1: The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to the end of the system. The bass staff has fingerings 1/2, 4, and 3.

System 2: The treble staff features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The bass staff has fingerings 1/2/5, 3, and 2. A repeat sign is present.

System 3: The treble staff includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The bass staff has fingerings 2, 1, 5, 1, and 2.

System 4: The treble staff shows a diminuendo (*dim.*) and a crescendo (*cresc.*). The bass staff has fingerings 3/5, 1/3/5, and 2/4.

System 5: The treble staff includes an 8va (octave) marking and a diminuendo (*dim.*). The bass staff has fingerings 1/3/5, 1/2/5, 1/3, and 1.

Hay estudiantes que presentan una destreza especial para tocar el piano, así como otros que ya han estudiado piano anteriormente y han desarrollado una técnica más avanzada que el resto de sus compañeros, por lo que el docente titular tendrá que proveerles de estudios que se adapten a sus habilidades y conocimientos.

Finalmente, estos cuatro estudios son sólo una muestra de lo que se puede trabajar durante el semestre, por lo que el docente titular está en la libertad de escogerlos o bien puede optar por otros del amplio repertorio existente.

4.3 Realización del análisis armónico, formal e interpretativo (estilo, simbología) del repertorio estudiado.

Como ya se señaló en el Primer Semestre, en el contenido 6.3, la materia de Análisis Musical se cursa hasta el octavo semestre de la licenciatura, de ahí que al llevar a cabo el análisis de las piezas del repertorio se adelantarán conceptos que posteriormente se abordarán de manera más amplia.

Se recomienda que el análisis se realice al nivel de comprensión teórica del alumno y se tomarán en cuenta sus limitaciones armónicas y contrapuntísticas, esto con la intención de reforzar sus conocimientos y no de saturarlo de cosas que en el momento le serán de difícil comprensión.

En cuanto a la interpretación, técnicamente se proponen digitaciones cuando no las contiene la partitura original, respetándose las del autor cuando la obra ha sido transcrita de una edición Urtext. De la misma manera, siempre que se pudo se seleccionaron ediciones Urtext con la finalidad de que el estudiante aprenda a interpretar éstas, de acuerdo a los parámetros interpretativos de la época, como se ejemplifica en el apartado correspondiente del primer semestre. Es por esto, que se alienta a los docentes de la materia, siempre que se pueda, a elegir ediciones Urtext o bien ediciones comentadas.

METODOLOGÍA

El programa de la materia contempla la siguiente metodología:

Dado el carácter individual de la clase, se utilizará la técnica del *método de casos*, el cual está centrado en el alumno, quien aprende sobre la base de experiencias y situaciones de la vida real, lo que le permite construir y desarrollar su propio aprendizaje, con un estrecho enlace entre la teoría y la práctica. Así mismo, el profesor debe asegurarse de que el alumno cuenta con una buena base técnica y teórica que le permita trabajar adecuadamente y transferir sus conocimientos a una situación real.

La materia se impartirá en la modalidad educativa presencial y se realizarán, preferentemente, dos sesiones de una hora por semana de manera individual.

Las clases se enfocarán en un trabajo práctico con intermedios cortos para explicar los conceptos teóricos y técnicos necesarios.

El profesor elaborará un diario o bitácora para anotar las tareas de cada estudiante y registrar observaciones particulares como progresos, repertorio, mejorías, etc. Este diario servirá para hacer revisiones en conjunto con el alumno para medir la evolución del aprendizaje y reevaluar las metas y/o incluir nuevas.

Se espera que el profesor adecue su forma de transmitir las instrucciones a cada alumno y se ajuste a su estilo de aprendizaje para que la idea sea captada con certeza.

El profesor motivará la autogestión de la materia a través de la preparación individual del caso, mantener una relación sincera, afable e informal y promover la participación del alumno, llevándolo de una fase a otra de manera sistemática.

Según el Modelo Educativo Institucional de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, el fundamento filosófico de este enfoque consiste en poner las relaciones humanas en el centro del aprendizaje al facilitar las condiciones para que se desarrolle un ambiente de cooperación entre el alumno y el profesor, donde cada individuo esté dispuesto a contribuir desde su propia experiencia y se alimente de esa contribución.

RECURSOS DIDÁCTICOS

El programa de la materia contempla los siguientes recursos didácticos:

Las herramientas que servirán para el correcto desempeño de los procesos de enseñanza y aprendizaje de la materia serán el piano, la Guía Didáctica, así como los estudios, repertorio y material de armonía que no se incluya en la misma. También se utilizarán los apuntes y material bibliográfico de las materias de Solfeo y Armonía en caso de que el alumno requiera de apoyo en estas materias.

La universidad proporcionará el piano o piano electrónico a los alumnos que carezcan de él.

Para fines de la obtención de evidencias de exámenes se contará con equipo de video.

PLAN DE TRABAJO

A continuación se presenta una propuesta de *Plan de Trabajo* para lograr los objetivos y abordar o cumplir con los contenidos de cada uno de los semestres de la materia de Piano Complementario.

Dado que los semestres normalmente cuentan con un promedio de dieciséis semanas, se señalan las actividades por semanas y se tomará en cuenta que en cada semana se realizan dos sesiones individuales de una hora.

El formato que se muestra es una propuesta que puede modificarse de acuerdo con las necesidades tanto del estudiante como del profesor y/o los requerimientos de la institución (tomar en cuenta días feriados, actividades diversas del centro y del departamento, etc.).

Finalmente es necesario señalar que, debido a la naturaleza práctica de la asignatura, cada uno de los objetivos y contenidos que la comprenden se llevan a cabo a lo largo del semestre de manera diferida, por lo que se evaluarán todos o la mayoría de los objetivos en cada uno de los dos exámenes parciales. Esto hace difícil el determinar el tiempo que se le dedica a cada uno de los objetivos y contenidos, ya que a lo largo de una sesión se abordan varios de estos, por ejemplo: se puede comenzar la clase con la realización de escalas y arpeggios, continuar con la ejecución y entonación de enlaces, y terminar la sesión con la revisión de repertorio; otra posibilidad sería, trabajar técnica y enlaces un día y repertorio el otro. Como puede observarse cada una de las actividades (escalas y arpeggios, enlaces, entonación y repertorio) corresponden a unidades temáticas diferentes. A continuación se presenta un ejemplo de Plan de Trabajo para aplicarlo en la materia.

Plan de Trabajo Piano Complementario I

Fecha	Tema
Semana 1	Evaluación Inicial e introducción al curso. Diagnóstico de habilidades y selección de repertorios adecuados. Presentación de elementos metodológicos y fundamentos del programa. Unidad temática I Aspectos teóricos del instrumento. Reconocimiento del

	teclado y su relación con la escritura musical. Mecánica y acústica del instrumento.
Semana 2	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escala y arpeggio de Do mayor. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Secuencia de acordes mayores y menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas.
Semana 3	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Do mayor y La menor armónica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Secuencia de acordes mayores y menores. Grados armónicos I, IV y V en posición de 5ª, 8ª y 3ª con bajo en fundamental, en tonalidades de Do, Sol y Re mayores con sus relativas menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas.
Semana 4	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Do mayor y La menor armónica y melódica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Secuencia de acordes mayores y menores. Grados armónicos I, IV y V en posición de 5ª, 8ª y 3ª con bajo en fundamental, en tonalidades de Do, Sol, Re, La y Fa mayores con sus relativas menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas.
Semana 5	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Do y Sol mayores, y La menor armónica y melódica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Secuencia de acordes mayores y menores. Grados armónicos I, IV y V en posición de 5ª, 8ª y 3ª con bajo en

	fundamental, en tonalidades de Do, Sol, Re, La, Fa, Sib y Mib mayores con sus relativas menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudio Czerny-Germer 1 con manos separadas.
Semana 6	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Do y Sol mayores, de La menor armónica y melódica y Mi menor armónica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Secuencia de acordes mayores y menores. Grados armónicos I, IV y V en posición de 5ª, 8ª y 3ª con bajo en fundamental, en tonalidades de Do, Sol, Re, La, Fa, Sib y Mib mayores con sus relativas menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudio Czerny-Germer 1 con manos juntas.
Semana 7	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Do y Sol mayores, y de La y Mi menores armónicas y melódicas. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Secuencia de acordes mayores y menores. Grados armónicos I, IV y V en posición de 5ª, 8ª y 3ª con bajo en fundamental, en tonalidades de Do, Sol, Re, La, Fa, Sib y Mib mayores con sus relativas menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudio Czerny-Germer 1 con manos juntas.
Semana 8	Repaso general para el primer examen parcial. Primer examen parcial.

Semana 9	Resultados del examen. Retroalimentación con el estudiante sobre los logros alcanzados hasta el momento. Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escala y arpeggio de Fa mayor. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Enlace armónico I-V-I en las tonalidades mayores de Do, Sol, Re, La, Fa, Sib y Mib. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudio Czerny-Germer 2 con manos separadas. Pieza de repertorio.
Semana 10	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Fa mayor y Re menor armónica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Enlace armónico I-V-I en las tonalidades de Do, Sol, Re, La, Fa, Sib y Mib, y sus relativas menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudio Czerny-Germer 2 con manos juntas. Pieza de repertorio.
Semana 11	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Fa mayor y Re menor armónica y melódica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Enlace armónico I-V-I en las tonalidades ya señaladas. Enlace I-IV-I en las tonalidades mayores de Do, Sol, Re, La, Fa, Sib y Mib. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudios Czerny-Germer 2 con manos juntas y 3 con manos separadas. Pieza de repertorio.
Semana	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal.

12	Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Fa mayor y Re menor armónica y melódica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Enlace armónico I-V-I en las tonalidades ya señaladas. Enlace I-IV-I en las tonalidades mayores de Do, Sol, Re, La, Fa, Sib y Mib, y sus relativas menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudios Czerny-Germer 2 y 3 con manos juntas. Pieza de repertorio.
Semana 13	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Fa mayor y Re menor armónica y melódica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Enlaces armónicos I-V-I y I-IV-I en las tonalidades ya señaladas. Enlace I-IV-V-I en las tonalidades mayores de Do, Sol, Re y La. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudios Czerny-Germer 2 y 3 con manos juntas y 4 con manos separadas. Pieza de repertorio.
Semana 14	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Fa mayor y Re menor armónica y melódica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Enlaces armónicos I-V-I y I-IV-I en las tonalidades ya señaladas. Enlace I-IV-V-I en las tonalidades mayores de Do, Sol, Re y La, y sus relativas menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudios Czerny-Germer 2, 3 y 4 con manos juntas. Pieza de repertorio.
Semana	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal.

15	Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Fa mayor y Re menor armónica y melódica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Enlaces armónicos I-V-I y I-IV-I en las tonalidades ya señaladas. Enlace I-IV-V-I en las tonalidades mayores de Do, Sol, Re y La, y sus relativas menores, así como las tonalidades mayores de Fa, Sib y Mib. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudios Czerny-Germer 2, 3 y 4 con manos juntas. Pieza de repertorio.
Semana 16	Unidad temática II Aspectos anatómicos. Postura corporal. Unidad temática III Técnica pianística. Escalas y arpeggios de Fa mayor y Re menor armónica y melódica. Unidad temática IV Secuencias armónicas. Enlaces armónicos I-V-I y I-IV-I en las tonalidades ya señaladas. Enlace I-IV-V-I en las tonalidades mayores de Do, Sol, Re, La Fa, Sib y Mib, y sus relativas menores. Unidad temática V Entonación y reconocimiento auditivo. Realizar las entonaciones correspondientes a las secuencias armónicas realizadas. Unidad temática VI Piezas de repertorio y estudios. Estudios Czerny-Germer 2, 3 y 4 con manos juntas. Pieza de repertorio.
	Segundo examen parcial.

EVALUACIÓN

En el Departamento de Música de la UAA se realizan dos evaluaciones por semestre, para las materias de naturaleza práctica. Es por ello que, en la materia de Piano Complementario, los estudiantes son evaluados dos veces por semestre: la primera a la mitad del semestre (aproximadamente a las ocho semanas de haberlo comenzado) y la segunda al final del semestre.

Cada evaluación contará con la presencia del titular y de dos sinodales. Con la finalidad de recabar la evidencia del examen y para posibles aclaraciones, cada examen se deberá grabar en video. Cada evaluación será calificada con una ponderación del 80% correspondiente al examen práctico más 20% del desempeño en clase.

Para dichas evaluaciones, el Departamento de Música ha manejado con satisfacción, a lo largo de varios semestres, dos formatos para la aplicación de los exámenes, los cuales son:

- **Formato para Presentación de Resultados de Evaluaciones.** Este formato presenta los parámetros a evaluar y las ponderaciones para cada uno de éstos. Así mismo, los sinodales podrán realizar observaciones pertinentes, tanto para los estudiantes como para los docentes, con la finalidad de mejorar los procesos de enseñanza y aprendizaje.
- **Formato para presentación de Material de Examen.** En este formato se consignan los contenidos a evaluar del programa, así como los contenidos restantes en caso de que se trate de la primera evaluación parcial.

El alumno cubrirá todos los contenidos de los objetivos particulares en los exámenes parciales, quedando a criterio del maestro la dosificación de éstos.

Para tener derecho a examen es preciso cubrir el 80% de las asistencias. Como criterio de asistencia se tomarán en cuenta los primeros 10 minutos de clase después de los cuales se considerará falta.

La calificación mínima aprobatoria será de siete.

La calificación final semestral será el promedio de las dos evaluaciones.

La evidencia de los exámenes será a través de la grabación en video, para lo cual se necesitará el correspondiente equipo de video.



MATERIAL COMPLEMENTARIO

Técnica Pianística Complementaria

A continuación se propone una serie de ejercicios de técnica pianística que no son contemplados en el programa de materia, pero que pueden ser de utilidad ya sea para estudiantes avanzados que adelantaron los ejercicios que se contemplan a lo largo de los seis semestres que dura la materia, o bien que le pueden ser de utilidad a estudiantes que al abordar cierto repertorio les exige la correcta ejecución de ciertos pasajes técnicos. Así mismo, se completan algunos ejercicios que el programa únicamente contempla parcialmente, por ejemplo, escalas que no se alcanzan a ver en todas las tonalidades.

Escalas Pentatónicas en las tonalidades faltantes⁷:

Escala Pentatónica de La Mayor

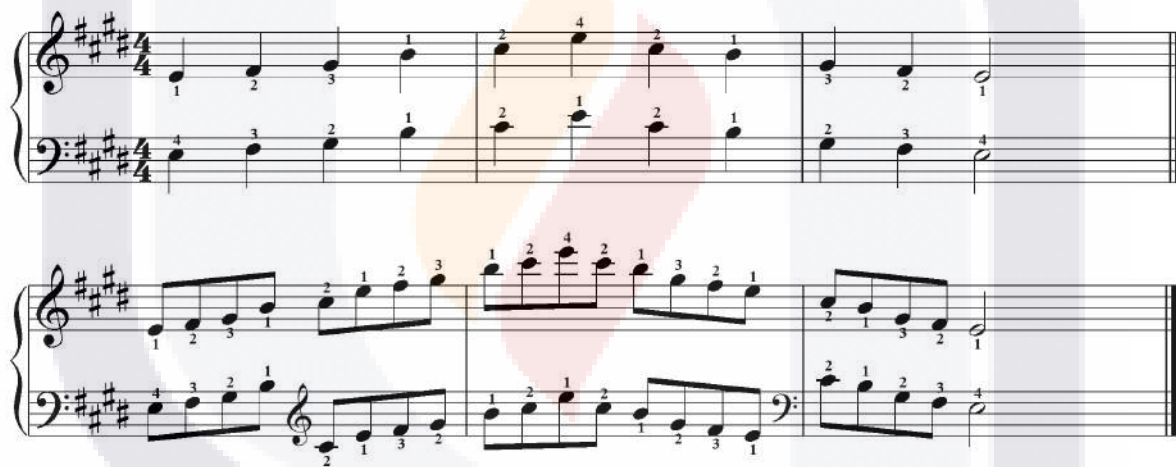


⁷ Recordemos que en Quinto Semestre únicamente se les pidió que ejecutaran las escalas pentatónicas de Do, Re, Fa y Sol mayores con sus relativas menores.

Escala Pentatónica de Fa# Menor



Escala Pentatónica de Mi Mayor



Handwritten musical score for 'The Rose Tree' in 4/4 time. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes fingerings (1-3) and a final double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a grand staff consisting of a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the bass clef. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass. The background of the image features a faint, stylized rose.

Escala Pentatónica de Fa# Mayor

Two systems of musical notation for the Fa# Major Pentatonic Scale in 4/4 time. The first system shows the ascending and descending scales in a grand staff. The second system shows the ascending and descending scales in a grand staff, with the descending scale in the right hand and the ascending scale in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

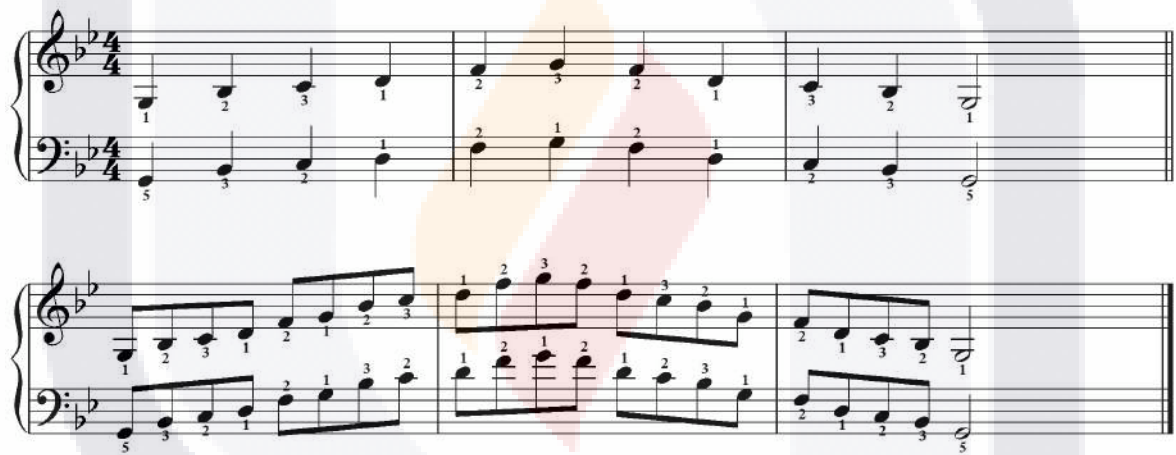
Escala Pentatónica de Mib Menor

Two systems of musical notation for the Mib Minor Pentatonic Scale in 4/4 time. The first system shows the ascending and descending scales in a grand staff. The second system shows the ascending and descending scales in a grand staff, with the descending scale in the right hand and the ascending scale in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-3.

Escala Pentatónica de Sib Mayor



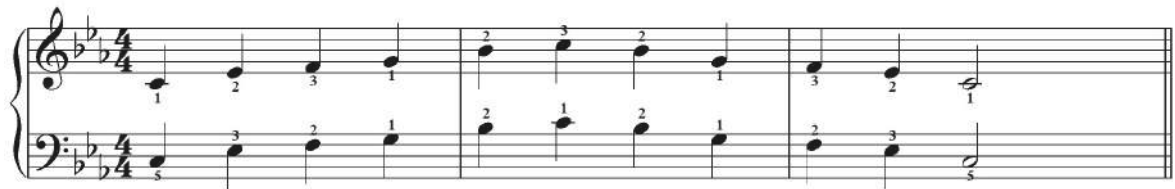
Escala Pentatónica de Sol Menor



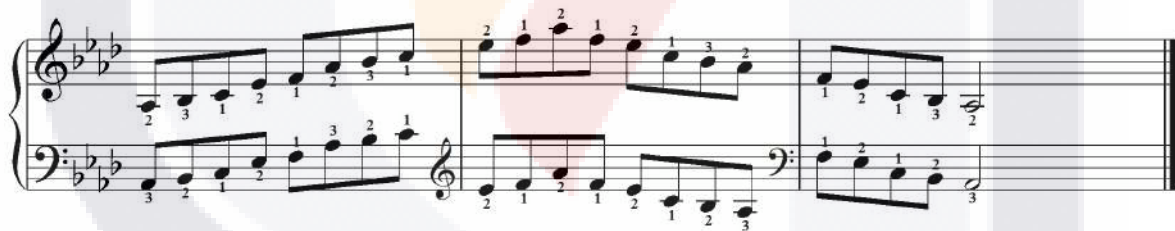
Escala Pentatónica de Mib Mayor



Escala Pentatónica de Do Menor



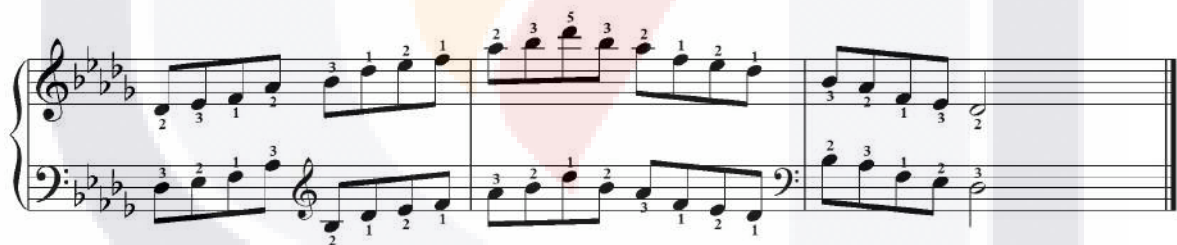
Escala Pentatónica de Lab Mayor



Escala Pentatónica de Fa Menor



Escala Pentatónica de Reb Mayor



Escala Pentatónica de Sib Menor



Escalas por tonos enteros, modelo⁸ de Do⁹:

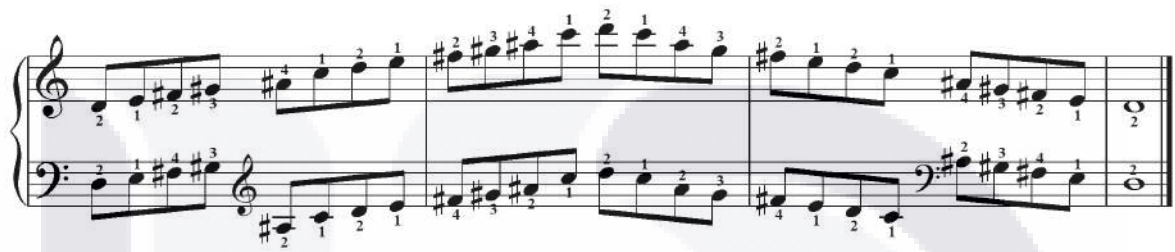
Escala por Tonos Enteros de Do



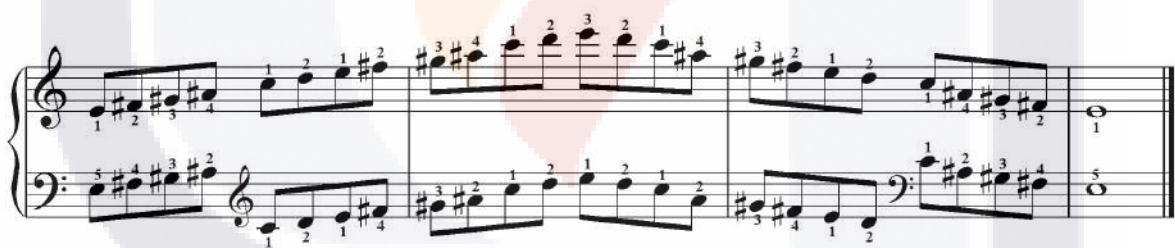
⁸ Se menciona que es modelo de Do o de Fa, debido a la coincidencia de notas que comprenden el grupo de escalas de cada modelo, por lo que se desprende la similitud en las digitaciones y en consecuencia la facilidad para su estudio.

⁹ Cuando se encuentren digitaciones superpuestas, significa que son digitaciones alternativas.

Escala por Tonos Enteros de Re



Escala por Tonos Enteros de Mi



Escala por Tonos Enteros de Fa#

Two systems of musical notation for the whole-tone scale of F# in 4/4 time. The first system shows the scale in half notes, ascending and descending, with fingerings (1-4) indicated above the notes. The second system shows the scale in eighth notes, ascending and descending, with fingerings (1-4) indicated above the notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Escala por Tonos Enteros de Sol#

Two systems of musical notation for the whole-tone scale of G# in 4/4 time. The first system shows the scale in half notes, ascending and descending, with fingerings (1-3) indicated above the notes. The second system shows the scale in eighth notes, ascending and descending, with fingerings (1-3) indicated above the notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Escala por Tonos Enteros de La#

Musical score for the scale of La# (A major) in 4/4 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The scale is: A, B, C#, D, E, F#, G#, A.

Escalas por tonos enteros, modelo de Fa:

Escala por Tonos Enteros de Fa

Musical score for the scale of Fa (F major) in 4/4 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 4/4. The scale is: F, G, A, Bb, C, D, E, F.

Escala por Tonos Enteros de Sol

Musical score for the whole-tone scale of G (Escala por Tonos Enteros de Sol) in 4/4 time. The score consists of two systems. The first system shows the ascending and descending scales in both treble and bass staves. The second system shows the ascending and descending scales in both treble and bass staves, with the right hand playing a continuous eighth-note pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Escala por Tonos Enteros de La

Musical score for the whole-tone scale of A (Escala por Tonos Enteros de La) in 4/4 time. The score consists of two systems. The first system shows the ascending and descending scales in both treble and bass staves. The second system shows the ascending and descending scales in both treble and bass staves, with the right hand playing a continuous eighth-note pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Escala por Tonos Enteros de Si

Two systems of musical notation for the Si natural whole-tone scale in 4/4 time. The first system shows the ascending and descending half-note scale. The second system shows the ascending and descending eighth-note scale. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a whole note on Si in both staves.

Escala por Tonos Enteros de Do#

Two systems of musical notation for the Do sharp whole-tone scale in 4/4 time. The first system shows the ascending and descending half-note scale. The second system shows the ascending and descending eighth-note scale. Fingerings are indicated by numbers 1-3. The piece concludes with a whole note on Do sharp in both staves.

Escala por Tonos Enteros de Re#



Escalas octatónicas, modelo¹⁰ de Do tono-semitono¹¹:

Escala Octatónica de Do Tono/Semitono



¹⁰ Se menciona que es modelo de Do tono-semitono, de Do semitono-tono o de Si tono-semitono, debido a la coincidencia de notas que comprenden el grupo de escalas de cada modelo, por lo que se desprende la similitud en las digitaciones y en consecuencia la facilidad para su estudio.

¹¹ Cuando se encuentren digitaciones superpuestas, significa que son digitaciones alternativas.

Escala Octatónica de Re Semitono/Tono

Handwritten musical score for the Octatonic Scale of D (Re) in 4/4 time, Semitone/Whole note pattern. The score is written for piano (piano) and includes fingerings (1-3) and breath marks (b). The scale is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales. The third system shows the ascending and descending scales. The scale is written in D major (one sharp) and 4/4 time.

Escala Octatónica de Mib Tono/Semitono

Handwritten musical score for the Octatonic Scale of D-flat (Mib) in 4/4 time, Whole note/Half note pattern. The score is written for piano (piano) and includes fingerings (1-3) and breath marks (b). The scale is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales. The third system shows the ascending and descending scales. The scale is written in D-flat major (two flats) and 4/4 time.

Escala Octatónica de Fa Semitono/Tono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of F (F Semitone/Whole) in 4/4 time. The score is written for piano (piano) and includes fingerings (1-4) and breath marks (h). The scale is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the scale in F major (F, G, A, Bb, C, D, Eb, F). The second system shows the scale in F minor (F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F). The third system shows the scale in F major (F, G, A, Bb, C, D, Eb, F). The score concludes with a double bar line and a final F note.

Escala Octatónica de Fa# Tono/Semitono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of F# (F# Whole/Half) in 4/4 time. The score is written for piano (piano) and includes fingerings (1-4) and breath marks (h). The scale is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the scale in F# major (F#, G#, A, B, C, D, E, F#). The second system shows the scale in F# minor (F#, G#, Ab, B, C, D, E, F#). The third system shows the scale in F# major (F#, G#, A, B, C, D, E, F#). The score concludes with a double bar line and a final F# note.

Escala Octatónica de Sol# Semitono/Tono



Escala Octatónica de La Tono/Semitono



The image displays three systems of piano accompaniment for the song "The Rose Tree". Each system is written for a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time. The first system shows the initial chords and fingerings. The second system continues the accompaniment with more complex fingerings. The third system concludes the piece with a final chord and a repeat sign.

Escala Octatónica de Do Semitono/Tono

The image displays three systems of piano accompaniment for the song "The Rose Tree". Each system is written for piano in 4/4 time, featuring a treble staff and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a half note G4, a half note Bb4, and a half note D5, followed by a half note G4, a half note Bb4, and a half note D5. The bass staff contains a half note G2, a half note Bb2, and a half note D3, followed by a half note G2, a half note Bb2, and a half note D3. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a final chord and a whole note bass line.

Escala Octatónica de Reb Tono/Semitono

Escala Octatónica de Reb Tono/Semitono

Escala Octatónica de Mib Semitono/Tono

Escala Octatónica de Mib Semitono/Tono

Escala Octatónica de Mi Tono/Semitono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of E (Mi) in 4/4 time. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the scale. The second system shows the middle of the scale. The third system shows the end of the scale. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The scale is written in a continuous line with fingering numbers (1-4) and accidentals (sharps and flats) indicating the specific notes and their alterations. The scale is: E, F#, G, A, Bb, Ab, Gb, F.

Escala Octatónica de Fa# Semitono/Tono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of F# in 4/4 time. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the scale. The second system shows the middle of the scale. The third system shows the end of the scale. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 4/4. The scale is written in a continuous line with fingering numbers (1-4) and accidentals (sharps and flats) indicating the specific notes and their alterations. The scale is: F#, G, A, Bb, Ab, Gb, F, E.

Escala Octatónica de Sol Tono/Semitono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of Sol (G) in 4/4 time. The score is written for piano (piano) and includes fingering numbers (1-3) for both hands. The scale is composed of eight notes: G, A, Bb, C, D, Eb, F, and G. The interval pattern is Tonic-Semitone (T-S). The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with a repeat sign. The third system shows the ascending and descending scales with a repeat sign.

Escala Octatónica de La Semitono/Tono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of La (F) in 4/4 time. The score is written for piano (piano) and includes fingering numbers (1-3) for both hands. The scale is composed of eight notes: F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, and F. The interval pattern is Semitone-Tonic (S-T). The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with a repeat sign. The third system shows the ascending and descending scales with a repeat sign.

Escala Octatónica de Sib Tono/Semitono

Escala Octatónica de Sib Tono/Semitono

Escalas octatónicas, modelo de Si tono-semitono:

Escala Octatónica de Si Tono/Semitono

Escala Octatónica de Si Tono/Semitono

Escala Octatónica de Do# Semitono/Tono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of D# in Semitone/Whole tone pattern. The score is written in 4/4 time and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The third system shows the ascending and descending scales with fingerings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Escala Octatónica de Re Tono/Semitono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of D in Whole tone/Semitone pattern. The score is written in 4/4 time and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The third system shows the ascending and descending scales with fingerings. The key signature is no sharps or flats and the time signature is 4/4.

Escala Octatónica de Mi Semitono/Tono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of Mi Semitono/Tono in 4/4 time. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The third system shows the ascending and descending scales with fingerings. The scale is: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Escala Octatónica de Fa Tono/Semitono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of Fa Tono/Semitono in 4/4 time. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The third system shows the ascending and descending scales with fingerings. The scale is: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Escala Octatónica de Sol Semitono/Tono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of G (Semitone/Whole tone) in 4/4 time. The score is written for piano (piano) and consists of three systems of staves. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The third system shows the ascending and descending scales with fingerings. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Escala Octatónica de Lab Tono/Semitono

Handwritten musical score for the Octatonic scale of A (Whole tone/Semitone) in 4/4 time. The score is written for piano (piano) and consists of three systems of staves. The first system shows the ascending and descending scales. The second system shows the ascending and descending scales with fingerings. The third system shows the ascending and descending scales with fingerings. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#).

Escala Octatónica de Sib Semitono/Tono

Musical score for the Octatonic scale of B-flat, semitone/whole tone. The score is written for piano in 4/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system shows the scale ascending and descending. The second system shows the scale ascending and descending with fingerings. The third system shows the scale ascending and descending with fingerings. The key signature has one flat (B-flat).

Arpeggios de Dominante con séptima:

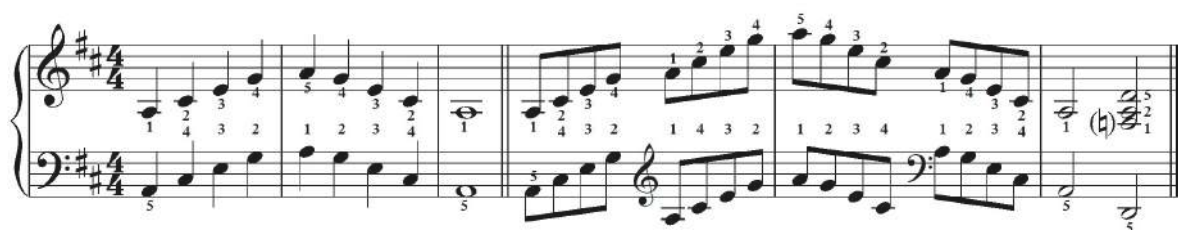
Arpeggio de Dominante con Séptima de Do

Musical score for the Dominant arpeggio with seventh of C. The score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the arpeggio ascending and descending. The second system shows the arpeggio ascending and descending with fingerings. The key signature has one flat (B-flat).

Arpeggio de Dominante con Séptima de Sol

Musical score for the Dominant arpeggio with seventh of G. The score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the arpeggio ascending and descending. The second system shows the arpeggio ascending and descending with fingerings. The key signature has two sharps (F# and C#).

Arpeggio de Dominante con Séptima de Re



Arpeggio de Dominante con Séptima de La



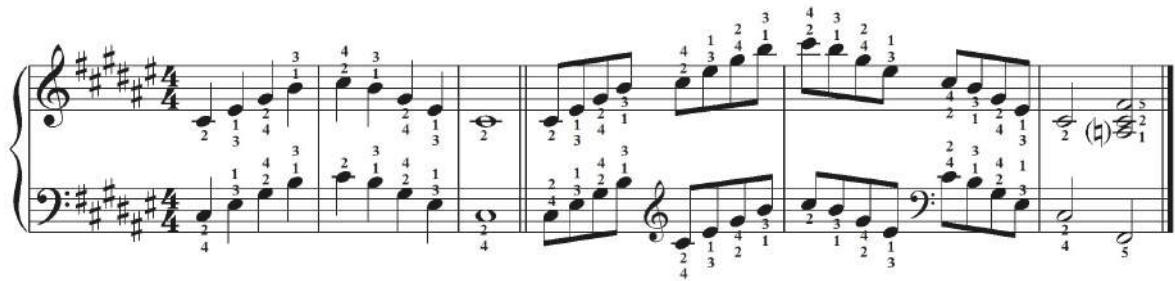
Arpeggio de Domianate con Séptima de Mi



Arpeggio de Dominante con Séptima de Si



Arpeggio de Dominante con Séptima de Fa#



Arpeggio de Dominante con Séptima de Fa



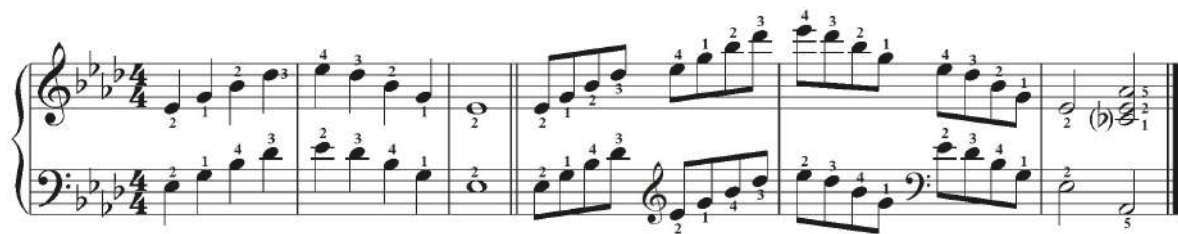
Arpeggio de Dominante con Séptima de Sib



Arpeggio de Dominante con Séptima de Mib



Arpeggio de Dominante con Séptima de Lab



Arpeggio de Dominante con Séptima de Reb



Arpeggios disminuidos con séptima disminuida modelo¹² de Do:

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en Do



¹² Se menciona que es modelo de Do, de Re o de Mi, debido a la coincidencia de notas que comprenden el grupo de escalas de cada modelo, por lo que se desprende las similitud en las digitaciones y en consecuencia la facilidad para su estudio.

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida
en Re#

Two systems of musical notation for the diminished arpeggio with a diminished seventh in D major (Re#). The first system shows the basic arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending eighth-note pattern and the left hand playing an ascending eighth-note pattern. The second system shows a more complex, flowing version of the arpeggio, with the right hand playing a descending eighth-note pattern and the left hand playing an ascending eighth-note pattern. The notation includes fingerings (1-4) and a large watermark 'A' in the background.

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida
en Fa#

Two systems of musical notation for the diminished arpeggio with a diminished seventh in F# major (Fa#). The first system shows the basic arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending eighth-note pattern and the left hand playing an ascending eighth-note pattern. The second system shows a more complex, flowing version of the arpeggio, with the right hand playing a descending eighth-note pattern and the left hand playing an ascending eighth-note pattern. The notation includes fingerings (1-4) and a large watermark 'A' in the background.

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en La

Two systems of musical notation for the Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida in La. The first system shows the basic arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending sequence of notes (G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3) and the left hand playing an ascending sequence (F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4). The second system shows the arpeggio in a more complex, flowing arrangement, with the right hand playing a descending sequence of notes (G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3) and the left hand playing an ascending sequence (F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4).

Arpeggios disminuidos con séptima disminuida, modelo de Re:

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en Re

Two systems of musical notation for the Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida in Re. The first system shows the basic arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending sequence of notes (E4, D#4, C#4, B4, A#4, G#4, F#4) and the left hand playing an ascending sequence (D#3, E3, F#3, G#3, A#4, B4, C#4). The second system shows the arpeggio in a more complex, flowing arrangement, with the right hand playing a descending sequence of notes (E4, D#4, C#4, B4, A#4, G#4, F#4) and the left hand playing an ascending sequence (D#3, E3, F#3, G#3, A#4, B4, C#4).

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en Fa



Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en Sol#



Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en Si

The musical score for the diminished arpeggio with a diminished seventh in B major (Si) is presented in two systems. The first system shows the basic arpeggio in the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The second system shows the arpeggio with fingerings and a final chord.

Arpeggios disminuidos con séptima disminuida, modelo de Mi:

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en Mi

The musical score for the diminished arpeggio with a diminished seventh in D major (Mi) is presented in two systems. The first system shows the basic arpeggio in the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The second system shows the arpeggio with fingerings and a final chord.

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en Sol

Two systems of musical notation for the Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida in G major. The first system shows the basic arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending eighth-note pattern (G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3) and the left hand playing a descending eighth-note pattern (G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2). The second system shows the arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending eighth-note pattern (G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3) and the left hand playing a descending eighth-note pattern (G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2). The final measure of each system shows the arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending eighth-note pattern (G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3) and the left hand playing a descending eighth-note pattern (G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2).

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en La#

Two systems of musical notation for the Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida in A major. The first system shows the basic arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending eighth-note pattern (A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3) and the left hand playing a descending eighth-note pattern (A3, G#3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2). The second system shows the arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending eighth-note pattern (A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3) and the left hand playing a descending eighth-note pattern (A3, G#3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2). The final measure of each system shows the arpeggio in 4/4 time, with the right hand playing a descending eighth-note pattern (A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3) and the left hand playing a descending eighth-note pattern (A3, G#3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2).

Arpeggio Disminuido con Séptima Disminuida en Do#



Acompañamiento pianístico

Uno de los objetivos de la clase de Piano Complementario es la de proporcionar a los estudiantes los conocimientos necesarios para superar los retos que enfrentará en su vida profesional futura. Dado que una de las fuentes laborales más comunes para el instrumentista no pianista es la docencia, en muchas ocasiones deberá hacer uso de las habilidades y destrezas pianísticas adquiridas para acompañar coros, rondas infantiles, himnos, canciones y demás. Desgraciadamente, no siempre contará con una partitura para piano y deberá crear el acompañamiento a partir de cuatro fuentes:

- Partituras en las que únicamente se muestra la línea melódica y el cifrado armónico¹³.
- Partituras en las que únicamente se muestra la línea melódica.
- Letras de canciones con cifrado armónico.
- Grabaciones en audio y/o video

En cada una de las situaciones listadas, el maestro debe tener la destreza suficiente para tocar una melodía con la mano derecha y crear un acompañamiento con la mano izquierda, o bien, tocar con ambas manos un acompañamiento para la melodía que interpretará un cantante, un instrumentista, un coro, etc.

En muchas ocasiones el pianista contará con un cifrado armónico para desarrollar acompañamiento. Sin embargo, en otras, carecerá de él por lo que deberá poner en juego sus facultades para armonizar las melodías. Más aún, en ocasiones el cifrado no es correcto, o bien, no es del agrado del pianista, y éste deberá cambiarlo o corregirlo.

Ya que la guía está dedicada a los estudiantes de música, cuya especialización no es el piano, nos enfocaremos en la creación de acompañamientos sobre melodías con cifrado, ya que es una de las modalidades más comunes que se encuentra en la música popular, la música folklórica, así como las canciones que contienen los libros de música del sistema educativo básico. El presente apartado no pretende ser exhaustivo, sino dar algunas ideas para que el estudiante pueda desarrollar esta habilidad y destreza.

¹³ Lo común en la gran mayoría de los casos corresponde al denominado cifrado moderno, el cual consiste en letras que representan los acordes. Por ejemplo, C corresponde al acorde de Do mayor, Fm corresponde al acorde de Fa menor, etc.

Para acompañar melodías escritas con cifrado procederemos de la siguiente manera:

1. Identificar la melodía y tocarla con la mano derecha.
2. Identificar el cifrado¹⁴ y tocarlo con acordes en bloque con la mano izquierda.
3. Tocar la melodía y los acordes correspondientes, en bloque, en el lugar que se indica.
4. Puede suceder que la armonía propuesta esté incompleta, mal colocada o que no satisfaga el gusto del acompañante, para lo cual se procederá a realizar los cambios y/o correcciones pertinentes anotando, preferentemente, el cifrado en el sitio correspondiente.
5. Cambiar los acordes en bloque a un patrón de acompañamiento que le dé variedad y atractivo a la melodía.

A continuación se presentarán algunos ejemplos para la realización de acompañamiento de melodías conocidas o que se manejan en el sistema básico de educación.

En el siguiente canto para preescolar se presenta la melodía con su cifrado, tal como lo encontraríamos en el libro del curso.¹⁵ Se siguen las indicaciones ya señaladas y se identifica la melodía, se toca con la mano derecha.

Un Nuevo Día

Ma. Elena Osmanchuk

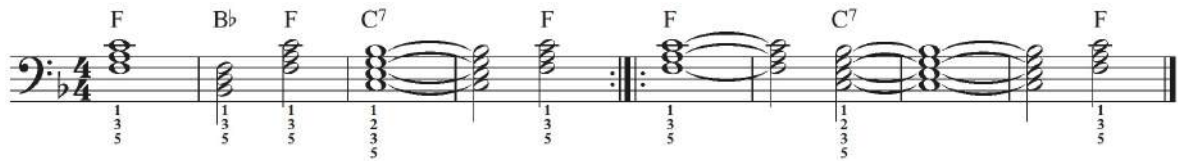
The musical score for 'Un Nuevo Día' is written in 4/4 time. The melody is on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The key signature has one flat (Bb). The melody includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and the accompaniment includes chord symbols (F, Bb, C7) and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lyrics are written below the melody.

Un nue-vo dí - a va-mos a em-pe zar con mu-cha a-le - grí - a va-mos
to-dos a can-tar Dí - a dí - a que buen dí - a dí - a dí - a que a le - grí - a

¹⁴ Como se menciona en la nota anterior, casi la totalidad de los casos lo presenta como cifrado moderno.

¹⁵ Normalmente las digitaciones no se incluyen en este tipo ediciones, a menos que sea un libro o método para teclado donde sí se proporcionan. Para fines de este apartado se proporcionan las digitaciones.

Se identifica el cifrado y se toca con la mano izquierda.



Después de identificar los acordes, se recomienda seguir las reglas de armonía y conducir las voces correctamente y que el grado armónico I esté en posición fundamental. Así, nuestro cifrado podría tocarse de la siguiente manera.



Una vez que se ha dominado la ejecución de la melodía y el acompañamiento por separado, se procederá a tocarlas simultáneamente.

First system of musical notation for the right hand in 4/4 time. The melody is: Un nue-vo dí - a va-mos a em-pe zar con mu-cha a-le - grí - a va-mos. Chords F, Bb, F, C7, and F are indicated above the notes. Fingerings are indicated above the notes: 1, 5, 3, 1, 3, 1.

Second system of musical notation for the right hand in 4/4 time. The melody is: to-dos a can-tar Dí-a dí-a que buen dí-a dí-a dí-a que a-le-grí-a. Chords C7, F, F, C7, and F are indicated above the notes. Fingerings are indicated above the notes: 3, 1, 2, 4, 1, 5, 1, 4.

Posteriormente, a fin de crear un acompañamiento más atractivo y musical, se procederá a aplicar un patrón de acompañamiento. En este caso, se sugiere acompañar la primera parte de la canción con un patrón denominado *bajo de Alberti*, y la segunda parte con acordes en bloque que marquen los tiempos fuertes de compás.

melódicamente, no es muy precisa, por lo que podemos hacer las correcciones pertinentes y aplicar una digitación.

Chord progression for guitar:

F Em⁷ A⁷ Dm B^b C⁷ F

Dm⁷ G⁷ B^b F A⁷(sus4) A⁷ Dm B^b Gm C⁷ F

A⁷(sus4) A⁷ Dm B^b Gm C⁷ F F Em⁷ A⁷

Dm B^b C⁷ F

Dm⁷ G⁷ B^b F Dm⁷ G⁷ B^b F

Al igual que en el ejemplo anterior, el siguiente paso consistirá en la identificación de acordes y se siguen las reglas más básicas de la armonía tradicional.

Chord progression for bass:

F Em⁷ A⁷ Dm B^b C⁷ F Dm⁷ G⁷ B^b F

A⁷(sus4) A⁷ Dm B^b Gm C⁷ F A⁷(sus4) A⁷ Dm B^b

Gm C⁷ F F Em⁷ A⁷ Dm B^b C⁷

F Dm⁷ G⁷ B^b F Dm⁷ G⁷ B^b F

Luego, se procederá a tocar melodía y acompañamiento simultáneamente.

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The melody is played in the right hand, and the accompaniment consists of chords in the left hand. Chords are labeled above the treble staff, and fingerings are indicated by numbers 1-5.

System 1: Treble staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note A4. Bass staff has chords: F (F2, C3, F3), Em7 (E2, G2, Bb2, D3), A7 (A2, C3, E3, G#3), Dm (D2, F2, A2), Bb (Bb2, D3, F3), C7 (C2, E2, G2, Bb2), and F (F2, C3, F3). Fingerings: 2, 1, 1, 2, 5, 5, 5.

System 2: Treble staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note A4. Bass staff has chords: Dm7 (D2, F2, A2, Bb2), G7 (G2, Bb2, D3, F3), Bb (Bb2, D3, F3), F (F2, C3, F3), A7(sus4) (A2, C3, E3, G#3), A7 (A2, C3, E3, G#3), Dm (D2, F2, A2), Bb (Bb2, D3, F3), Gm (G2, Bb2, D3), C7 (C2, E2, G2, Bb2), and F (F2, C3, F3). Fingerings: 3, 1, 3, 1, 1, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 3, 5.

System 3: Treble staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note A4. Bass staff has chords: A7(sus4) (A2, C3, E3, G#3), A7 (A2, C3, E3, G#3), Dm (D2, F2, A2), Bb (Bb2, D3, F3), Gm (G2, Bb2, D3), C7 (C2, E2, G2, Bb2), F (F2, C3, F3), and F (F2, C3, F3). Fingerings: 1, 1, 3, 3, 4, 5, 5, 2.

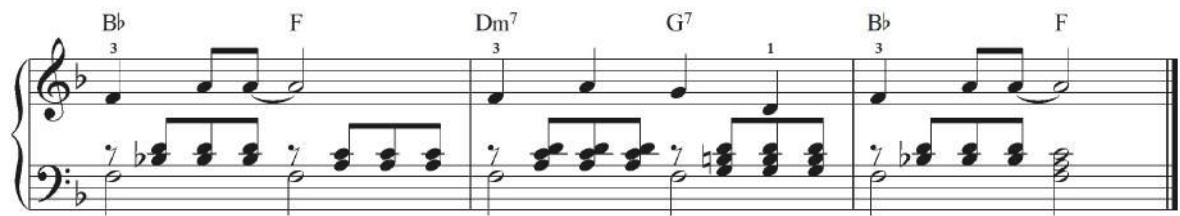
System 4: Treble staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note A4. Bass staff has chords: Em7 (E2, G2, Bb2, D3), A7 (A2, C3, E3, G#3), Dm (D2, F2, A2), Bb (Bb2, D3, F3), C7 (C2, E2, G2, Bb2), and F (F2, C3, F3). Fingerings: 1, 1, 2, 5, 5, 3, 1.

System 5: Treble staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note A4. Bass staff has chords: Dm7 (D2, F2, A2, Bb2), G7 (G2, Bb2, D3, F3), Bb (Bb2, D3, F3), F (F2, C3, F3), Dm7 (D2, F2, A2, Bb2), G7 (G2, Bb2, D3, F3), Bb (Bb2, D3, F3), and F (F2, C3, F3). Fingerings: 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1.

Finalmente, se procederá a acompañar la melodía con un patrón de acompañamiento.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (Bb). The chords and melodic lines are as follows:

- System 1:** Treble: F (2), Em7, A7 (1), Dm (2), Bb, C7 (5). Bass: F, Em7, A7, Dm, Bb, C7.
- System 2:** Treble: F (3), Dm7 (3), G7 (1), Bb (3), F. Bass: F, Dm7, G7, Bb, F.
- System 3:** Treble: A7(sus4) (1), A7 (1), Dm (3), Bb (4), Gm (4), C7 (3), F (1). Bass: A7(sus4), A7, Dm, Bb, Gm, C7, F.
- System 4:** Treble: A7(sus4) (1), A7 (1), Dm (3), Bb (4), Gm (4), C7 (5), F (5). Bass: A7(sus4), A7, Dm, Bb, Gm, C7, F.
- System 5:** Treble: F (2), Em7, A7 (1), Dm (2), Bb, C7 (5). Bass: F, Em7, A7, Dm, Bb, C7.
- System 6:** Treble: F (3), Dm7 (3), G7 (1). Bass: F, Dm7, G7.



Al tocar el ejemplo anterior, se puede apreciar que el acompañamiento no suena del todo bien. Para mejorarlo, se pueden cambiar las posiciones de algunos acordes, enriquecer el bajo, añadir algunas notas a la melodía, así como incluir una pequeña introducción.

A longer musical piece in B-flat major, 4/4 time. The melody is more complex, including a walking bass line. The bass line includes a walking bass line. The piece includes a double bar line and a repeat sign. The chords are: F, Em7, A7, Dm, Bb, C7, Dm7, G7, Bb, F, A7(sus4), A7, Dm, Bb, Gm, C7, F, A7(sus4), A7, Dm, Bb, Gm, C7, F. The piece ends with a double bar line.

En ocasiones, el músico profesional se enfrenta a melodías cuya escritura no contiene los acordes o bien éstos están incompletos o son incorrectos, como lo muestra el siguiente ejemplo.

Cielito Lindo

Tradicional mexicana

Al tocar los acordes en bloque, es posible notar que el cifrado armónico está mal realizado.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written in 3/4 time and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (Bb). The score includes block chords and a watermark in the background.

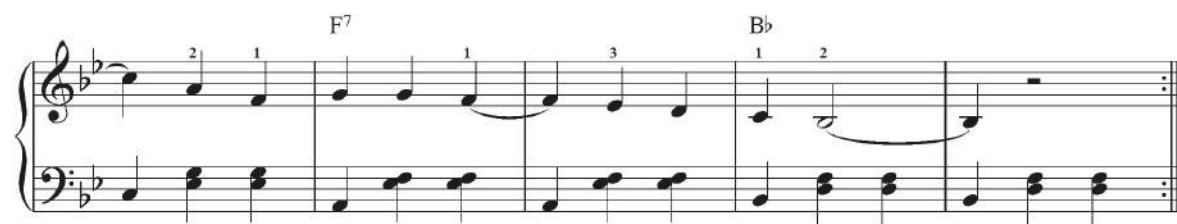
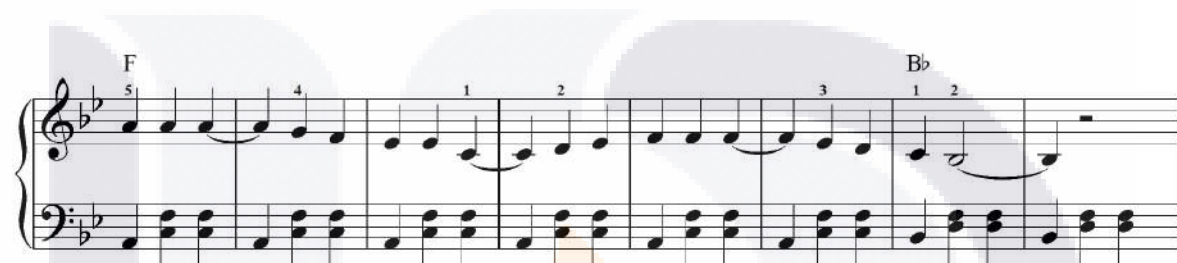
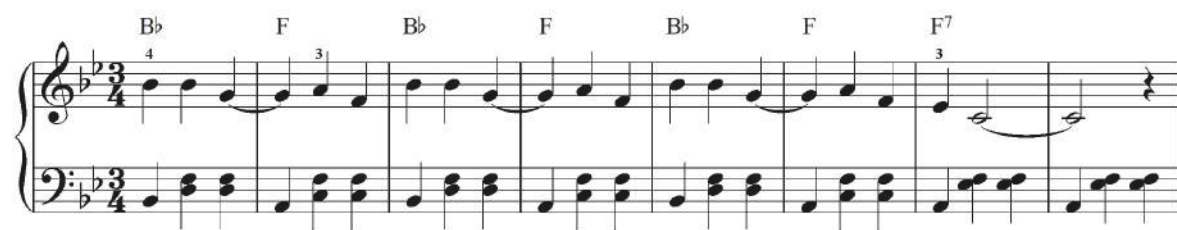
System 1: The first system contains seven measures. The chords above the staff are Bb, F, Bb, F, Bb, F, and Cm. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff plays block chords.

System 2: The second system contains seven measures. The chords above the staff are F and Bb. The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass staff plays block chords.

System 3: The third system contains seven measures. The chords above the staff are Bb, Eb, and Bb. The melody includes quarter and eighth notes, and the bass staff plays block chords.

System 4: The fourth system contains seven measures. The chords above the staff are F and Bb. The melody concludes with quarter and eighth notes, and the bass staff plays block chords.

Así, primero se deber proceder a realizar las correcciones y posteriormente, añadir el patrón de acompañamiento, que en este caso es el de *vals*.



Al igual que en la pieza *Yesterday*, se hace necesario hacer algo para que su interpretación sea más atractiva, por lo que deben hacerse algunas modificaciones, como se muestra en el siguiente ejemplo.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system contains measures 1 through 4, with chords Bb, F, Bb, F, Bb, F, and F7. The second system contains measures 5 through 8, with chords F, F7, and Bb. The third system contains measures 9 through 12, with chords Bb7, Eb, F7, and Bb. The fourth system contains measures 13 through 16, with chords G7, Cm, F7, and a first ending. The fifth system contains measures 17 through 20, with a second ending, a 'D.C. al Fine' instruction, and a 'Fine' instruction. Fingerings and articulations are indicated throughout the score.

A continuación, se abordará el estilo de la balada.

Somewhere in Time

J. Barry

Chords: C, Am⁷, F, Dm⁷, G⁷, C, F, Dm⁷, Am⁷, F, E⁷, B⁷, 1.G⁷, 2.G⁷, Am⁷, F, Dm⁷, G⁷, Am⁷, F, E⁷, G⁷, C, Am⁷, F, Dm⁷, G⁷, C, G⁷, C.

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

Dada la naturaleza del patrón de acompañamiento elegido, éste se transcribirá directamente.

Chords: C, Am⁷, F, Dm⁷, G⁷, C, F, Dm⁷, G⁷, C, F.

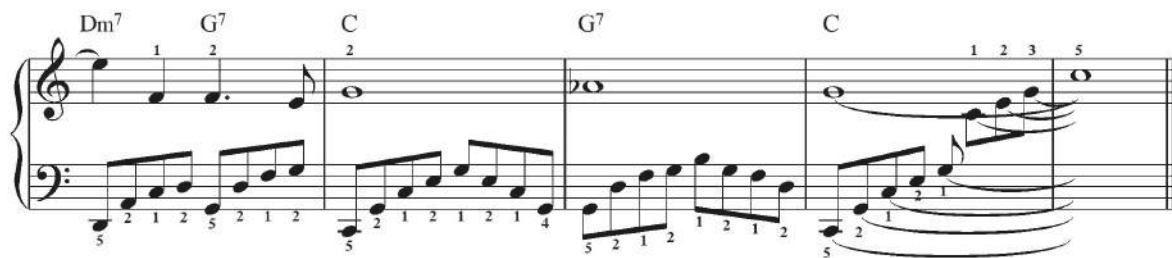
Fingerings: 2 3 1, 4, 5, 1, 1, 1, 4, 1, 5 1 5, 3, 1, 1, 4, 1, 5, 1, 4, 1, 5, 3, 2 3 1, 4, 1, 2 3 1, 4, 1, 5, 4, 1, 5, 3, 2 3 1, 4, 5, 1, 4, 1, 2, 2, 1, 2, 1, 5, 1, 5, 3, 1, 1.

Other markings: *simile*

The image displays a piano score for a piece in D minor, consisting of five systems of music. Each system is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The chords and fingerings are as follows:

- System 1:** Dm⁷ (4), Am⁷ (1), F (5), E⁷ (4), B⁷ (4, 1).
- System 2:** 1. G⁷ (4), 2. G⁷ (2, 3, 1), Am⁷ (5).
- System 3:** F (2, 1, 5), Dm⁷, G⁷ (2, 1, 5), Am⁷ (4), F (4, 1, 5).
- System 4:** E⁷ (3), G⁷ (2, 3, 1), C (4), Am⁷ (5), F (4).
- System 5:** Dm⁷ (1), G⁷ (2), C (2), G⁷, C.

230



Se espera que, con la práctica y la experiencia, el estudiante pueda llegar a realizar esta actividad de manera espontánea, sin necesidad de recurrir a la sistematización arriba expuesta.

A continuación, se presenta una tabla con algunos símbolos de cifrado armónico moderno con su correspondiente acorde. Posteriormente, se presenta una tabla de patrones de acompañamiento.

Tabla de acordes

Es importante advertir que el cifrado armónico moderno utiliza letras mayúsculas que representan acordes a tocar. La variedad de cifrados en este sistema es muy extensa, por lo que, a continuación, se muestran únicamente los más representativos. Aún cuando los acordes se muestran en posición fundamental, se espera que el estudiante los toque en la inversión que mejor convenga al momento de la ejecución.

C = Acorde mayor



Dm = Acorde menor



Eaug = Acorde aumentado



F7 = Acorde mayor con séptima menor o de dominante con séptima



Gm7 = Acorde menor con séptima menor



Adim ó A° = Acorde disminuido con séptima disminuida



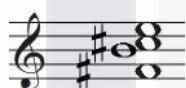
Bmaj7 ó B7+ = Acorde mayor con séptima mayor



C#sus ó C#sus4 = Acorde con cuarta suspendida



F#sus7 ó F7(sus4) = Acorde con cuarta suspendida y séptima menor



G#9 = Acorde mayor con séptima menor y novena mayor



Ab9b ó Ab9- = Acorde mayor con séptima menor y novena menor



Fb6 = Acorde mayor con sexta mayor



Tabla de patrones de acompañamiento

A continuación se presentan algunos patrones de acompañamiento. Al principio de cada pentagrama se muestra un patrón específico y a continuación alguna(s) variación(es) del mismo.

The image displays eight systems of musical notation for accompaniment patterns in bass clef. Each system consists of a specific pattern followed by its variations. The patterns are as follows:

- System 1:** C and G7 in 2/4 time, eighth notes.
- System 2:** G and D7 in 2/4 time, eighth notes. Variation: G and D7 in 2/4 time, half note.
- System 3:** F and C7 in 3/4 time, eighth notes.
- System 4:** D and A7 in 2/4 time, eighth notes.
- System 5:** Bb and F7 in 2/4 time, eighth notes.
- System 6:** A and E7 in 2/4 time, eighth notes.
- System 7:** Eb and Bb7 in 6/8 time, eighth notes.
- System 8:** E and B7 in 3/4 time, eighth notes.

La tabla de patrones de acompañamiento que se incluye en este trabajo no es exhaustiva, ya que difícilmente se podría llegar a confeccionar una con la totalidad de patrones de acompañamiento existentes, debido a que éstos están supeditados a la capacidad e imaginación del intérprete.

Improvisación

La improvisación le brinda al estudiante la oportunidad de comprender y reforzar de una manera práctica los conceptos que se abordan en sus materias teóricas. Además, fomenta el desarrollo de la imaginación, la creatividad y la musicalidad, y le brinda herramientas que le auxiliarán en su desempeño como futuro docente y profesional de la música.

La improvisación es un elemento fundamental en los programas de materia de las clases de Piano Complementario en la mayoría de las universidades de EUA. Sin embargo, no se contempla en el programa de materia de la Licenciatura en Música de la UAA. Debido a la importancia que reviste en la formación del futuro profesional de la música, se abordará, aunque de manera superficial, en el presente apartado.

Existen muchas maneras de improvisar. El rock, el jazz o la salsa son algunos géneros musicales que incorporan la improvisación como elemento esencial de su interpretación. Para los fines del presente apartado, se propone el desarrollo de la improvisación a partir de la exploración de las *notas ajenas al acorde* y se tomará como base los enlaces armónicos de cada semestre. De esta manera, a la vez que se desarrolla la capacidad de improvisar, el estudiante establece una relación entre los acordes y sus funciones a través de una experiencia vivencial que le dará significado musical más allá del aspecto teórico y de la mera realización del enlace.

Ya que el presente apartado no es exhaustivo, se proporcionarán algunos ejemplos de improvisación, tomando, como se dijo anteriormente, algunos de los enlaces que se abordan en las unidades temáticas correspondientes a las secuencias armónicas.

Antes de abordar la improvisación a través de las notas ajenas al acorde, conviene explorar las notas propias de éste. Para comenzar, elegiremos el enlace I-V-I, de los propuestos en las unidades temáticas. Conviene recordar que los enlaces armónicos propuestos en las mismas tienen diversas extensiones, por lo cual, el estudiante, auxiliado por su maestro, deberá adecuar la estructura armónica a ocho compases y cuidar de establecer dos frases de cuatro compases cada una, la primera de carácter suspensivo y la segunda conclusivo.

Es importante que el alumno se familiarice con los diversos conceptos musicales. En este caso, a través de la improvisación, experimentará por sí mismo la creación de frases

musicales, lo que repercutirá en una mejor comprensión de las obras que practica como instrumentista y le ayudará también a entender y superar los retos de la materia de Análisis Musical.

Por supuesto, para que el estudiante pueda improvisar con la mano derecha, deberá tocar el enlace de acordes con la izquierda y realizar los enlaces por el camino más corto, sin importar la inversión resultante. Se recomienda que el grado armónico I esté en posición fundamental. Queda a discreción del maestro y del estudiante elegir tonalidad, tipo de compás, carácter, tempo, articulaciones, y demás elementos dinámicos y agógicos.



Posteriormente, el estudiante, según su habilidad y destreza, podrá adoptar un patrón de acompañamiento, de los propuestos en esa sección, o bien, crear patrones de acompañamiento propios.



Finalmente, el estudiante podrá improvisar sobre ese soporte armónico. Se recomienda enfáticamente que la primera improvisación consista de una línea melódica basada en notas propias de cada uno de los acordes del enlace. Por ejemplo:



El maestro debe exhortar al estudiante a ser lo más creativo que pueda, y realizar líneas melódicas variadas e interesantes. Por ejemplo:



En ocasiones, hay alumnos a quienes les resulta difícil improvisar con la mano derecha mientras llevan a cabo un patrón de acompañamiento en la mano izquierda. Por lo anterior, es importante no olvidar que el objetivo es que el estudiante desarrolle la habilidad para improvisar. Así, se recomienda que acompañe su improvisación tocando los acordes en bloque, como se muestra a continuación:



Notas de bordado

La improvisación puede desarrollarse sobre algunos de los enlaces trabajados en clase. Para propósito de este apartado, hemos seleccionado dos de los enlaces I-V-I y I-IV-V7-I. Como se explicó anteriormente, se ha añadido un acorde de V con la finalidad de generar dos frases de cuatro compases cada una, creando la secuencia armónica I-V-I-V-I-IV-V7-I.

En esta ocasión, se exhortará al estudiante a improvisar una línea melódica con notas propias de los acordes, preferentemente con valores largos, ya que serán la base del trabajo posterior con los *bordados*.



Posteriormente, se podrá realizar un patrón de acompañamiento de los propuestos en la sección anterior.



Una vez establecidos la secuencia armónica, el patrón de acompañamiento y la línea melódica base, comenzaremos a realizar *bordados inferiores* sobre las notas reales que la conforman. Recordemos que los *bordados* aparecen entre una nota del acorde y su repetición a la distancia de una segunda.

Se procederá de la misma manera para realizar *bordados superiores*. Se recomienda explorar distintas posibilidades rítmicas en la línea melódica.

Finalmente, se explorarán ambos tipos de bordados para darle mayor interés a la improvisación.



Notas de paso

Después de haber escogido el enlace, haberlo adaptado a dos frases de cuatro compases y, por supuesto, después de haber seleccionado la tonalidad, el tipo de compás y demás elementos, se exhortará al estudiante a improvisar una melodía que consista de dos notas propias del acorde y que estén separadas por un intervalo de tercera.



A la línea melódica anterior se le agrega el patrón de acompañamiento elegido. Por ejemplo:



Example 1: A musical score in D major (two sharps) showing a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Chord symbols I, V, I, V are placed below the first four measures of the bass line.

Finalmente, agregamos las notas de paso a la línea melódica base. Recordemos que las *nota de paso* lleva por grados conjuntos o cromáticamente de una nota propia del acorde a otra. Por ejemplo:



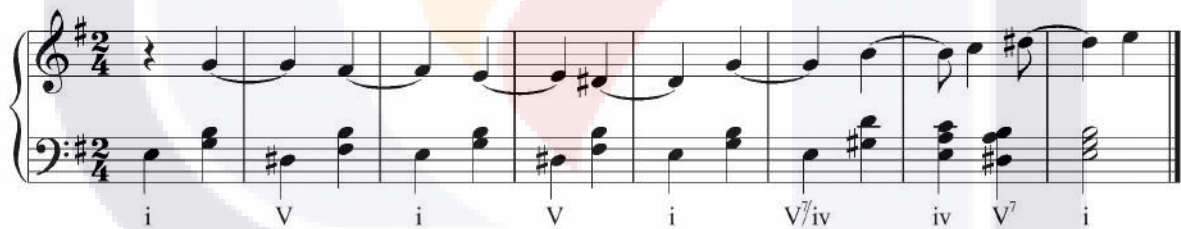
Example 2: A musical score in D major (two sharps) showing a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Chord symbols I, V, I, V are placed below the first four measures of the bass line. The second system shows a more complex bass line with passing notes and chromatic movement, with chord symbols I, ii7, V7/V, V, V7, and I placed below the measures.

Una vez realizado lo anterior, se exhortará al estudiante a explorar improvisaciones con las distintas combinaciones posibles de *bordado* y *notas de paso*.

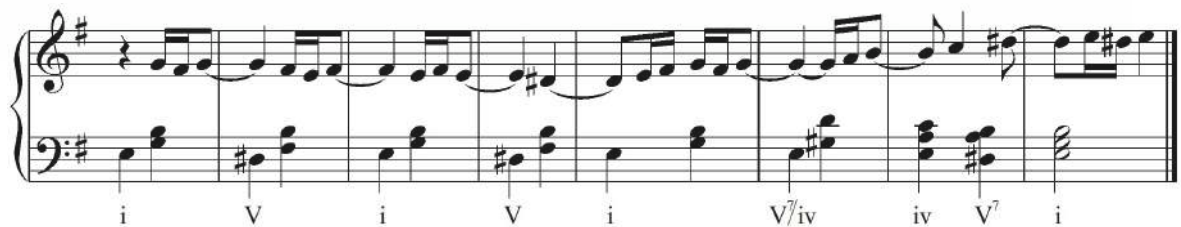


Retardos

Dado que el *retardo* no es más que una nota propia del acorde que llega después del cambio armónico, no hay necesidad de crear una melodía base. El siguiente ejemplo, ilustra una improvisación a en la que se explora el *retardo*.



Así, si se utilizan todos los elementos vistos hasta el momento, podría crearse una improvisación semejante a la siguiente:



Anticipo

El *anticipo* es una nota propia del acorde que llega antes de su resolución. Por lo tanto, al igual que en el caso anterior, no hay necesidad de crear una melodía base para explorar esta nota ajena al acorde. Una improvisación a base de *anticipos* podría ser similar a la siguiente:



Al utilizar los elementos vistos hasta el momento, se podría realizar una improvisación más compleja, similar a la siguiente:



Apoyatura

El siguiente ejemplo ilustra una improvisación en la que se exploran las *apoyaturas*. Recordemos que la *apoyatura* es una nota ajena al acorde que se toca en el tiempo fuerte y que resuelve a una nota del acorde.



A continuación, el lector puede ver cómo, al incorporar todos los elementos se puede lograr una interesante improvisación:



Escape y escape por salto

A continuación se muestra una improvisación basada en *escapes*. Recordemos que El *escape* sale de una nota real del acorde por grado conjunto y se dirige por salto a una nota propia del acorde siguiente. El *escape por salto* precede a la nota propia de un acorde por grado conjunto al estar separada de la nota propia anterior por un salto.



Finalmente, si se incorporan todos los elementos vistos en el apartado podríamos construir una improvisación similar a la siguiente.



Evidentemente, entre más elementos se agregan a la improvisación, mayor dificultad alberga. Sin embargo, también aporta mayor riqueza al ejercicio. Por otra parte, incorporar elementos de dinámica y matices en la improvisación, sin duda favorece la creatividad y el interés y promueve la musicalidad.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para una mejor comprensión de este apartado se recomienda ver el capítulo de libro
“Notas ajenas al acorde e improvisación tonal al teclado: uniendo la teoría con la práctica”
de Capistrán Gracia (2016) publicado por Editorial UAA.



REFERENCIAS

- Abromont, C. De Montalembert, E. (2005). *Teoría de la música una guía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Aldwell, E. Schachter, C. (2003). *Harmony & voice leading*. USA: Thomson/Schirmer.
- Allen, D. (1993). *Creative keyboard for adult beginners*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Apellániz, E., González, F. J., y Molina, E. (2006). *Piano complementario, 1-4*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones.
- Bach, J. S. (1959). *Klein präludien und fughetten*. Munich: G. Henle Verlag.
- Bartók, B. (1975). *For children*. Illinois: General Words & Music.
- _____. (1992). *Mikrokosmos I-VI*. México, D.F.: Ricordi.
- Capistrán, R. W. (En prensa). Notas ajenas al acorde e improvisación tonal al teclado: uniendo la teoría con la práctica. En I. S. Carbajal, R. W. Capistrán, J. P. Correa, R. R. Moreno y M. A. Torres, *Educación musical universitaria*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, México.
- Czerny, C., y Germer, H. (1966). *Studies selected and arranged*. Buenos Aires: Julio Korn.
- Franckenpohl, A. (1985). *Harmonization at the piano*. Dubuque: Wm. C. Brown Co.
- George, J. (1976). *Patterns for piano*. Van Nuys: Alfred Publishing Company.
- Gutiérrez, R. (2001). *Piano complementario I-IV*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Heerema, E. (1984). *Progressive class piano*. USA: Alfred Publishing.
- Henao, A., Tello, B., Mora, L., Figueroa, L., Tchijova, O., Cruz, O., Pérez, P., y Ramírez de Arellano, V. (2004). *Piano complementario Niveles 1-4*. Cali: Universidad del Valle.
- Hilley, M Olson, L.F. (1993). *Piano for the developing musician*. USA: West Publishing.
- Hindemith, P. (1985). *Armonía tradicional I y II*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Kern, A. (1968). *Harmonization-transposition at the keyboard*. Princeton: Birch Tree Group.
- Kern, F. Keveren, P. Kreader, B. y Rejino, M. (2010). *Adult piano method book I-II*. New York: Lee Roberts Music Publications.

- Kowalchyk, G., y Lancaster, E. (1997). *Alfred's basic group piano course: Teacher's Handbook for Books 1 & 2*. USA: Alfred Publishing.
- Lancaster, E.L., y Renfrow, K. (1995). *Alfred's group piano for adults*. USA: Alfred Publishing.
- Latham, A. (Ed.). (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lindeman, C. (2012). *PianoLab: An introduction to class piano*. USA: Schirmer Cengage Learning.
- Lloyd, R., y Lloyd, N. (1975). *Creative keyboard musicianship*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Lyke, J., Edwards, D., y Haydon, G. (2012). *Keyboard fundamentals*. USA: Stipes Publishing.
- Mach, E. (2004). *Contemporary class piano*. New York: Oxford University Press.
- Mack, G. (1970). *Adventures in improvisation at the keyboard*. Princeton: Birch Tree Group.
- Neuhaus, H. (1985). *El arte del piano*. Madrid: Real Musical.
- Noona, W., y Noona, C. (1973). *Mainstreams piano method 1, projects: sightreading, transposition, improvisation, harmonization, technical studies I-IV*. USA: Heritage Music.
- O'sullivan, L., y Cho, G. J. (2011). *Melody harmonization at the keyboard: functional skills for the college music student*. USA: Kendall Hunt Publishing.
- Pace, R. (2006). *The Robert Pace keyboard approach, creative music I-IV*. New York: Lee Roberts Music Publications.
- Palmer, W. Manus, M. Vick Lethco, A. (1997). *Alfred's basic adult piano course I-III*. USA: Alfred Publishing.
- Palmer, W., Manus, M., y Lancaster, E. (2000). *Play piano now*. USA: Alfred Publishing.
- Ponce, M. (1952). *20 Piezas fáciles para piano*. México D.F.: Ediciones Clema M. de Ponce.
- Rosset Llobet, J., y Fabregas Molas, S. (2005). *A tono. Ejercicios para mejorar el rendimiento del músico*. Barcelona: Paidotribo.
- Ruiz Armengol, M. (1986). *31 Piezas infantiles para piano*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Schoenberg, A. (1979). *Tratado de Aarmonía*. Madrid: Real Musical.

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Schonberg, H. C. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara Editos.
- Schumann, R. (1977). *Album für die jugend Op. 68*. Munich: G. Henle Verlag.
- Starr, W., y Starr, C. (1992). *Practical piano skills*. USA: Wm. C. Brown.
- Strecher, M., Horowitz, N., Gordon, C., Kern, R., y Lancaster, E. (1984). *Keyboard strategies*. Milwaukee: G. Schirmer.
- Zimmerman, A., y Priesing, D. (1985). *Basic piano*. USA: Wm. C. Brown.

