



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN MUSICAL

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MENCIÓN EN MÚSICA

**ADAPTACIÓN TÉCNICA DE OBRAS ECUATORIANAS DE INICIOS
DEL SIGLO XX A LA ENSEÑANZA DEL PIANO PARA EL NIVEL
DE BACHILLERATO MUSICAL.**

Autor: Paúl Antonio Carrión Sánchez

Directora: Máster Sandra Marín

Quito, Agosto 2016

DEDICATORIA

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

“A todas aquellas almas generosas que han formado parte de mi vida”

INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
DIAGNÓSTICO	4
DATOS DE LA ORGANIZACIÓN O INSTITUCIÓN	35
CAPITULO I	
1. El Aprendizaje Significativo	36
1.1 Tipos de Aprendizaje Significativo	38
1.2 El Constructivismo y el Aprendizaje Significativo	41
1.3 El Aprendizaje Significativo Musical	44
1.4 Los Modelos Pedagógicos	48
2. Carl Czerny	
2.1 Vida y Enseñanza	51
2.2 Composición	52
3. La Música Ecuatoriana de inicios de siglo XX	54
3.1 La Música Popular y la Música Académica	55
3.2 El Nacionalismo Musical en el Ecuador	56
Biografías de Compositores Ecuatorianos	
- Corsino Duran Carrión	60
- Cristóbal Ojeda Dávila	62
- Salvador Bustamante Celi	63
- Segundo Cueva Celi	64
- Segundo Luis Moreno	65
- Sixto María Duran	67
3.3 Ritmos Mestizos Tradicionales del Ecuador	69
CONCLUSIONES	74
CAPITULO II	
1. Adaptación técnica de obras ecuatorianas de inicios de siglo XX a la enseñanza del piano para el nivel de Bachillerato Musical	76
1.1 Objetivo General	77
1.2 Recomendaciones metodológicas de uso	
1.3 Síntesis de Marco Teórico	80
CAPITULO III	
1. Estudios sobre obras ecuatorianas de inicios de siglo XX	82
1.1 Presentación	
- Añoranzas	83
- Chaquiñán	88
- Vilcabamba	92
- Alma Lojana	98
- Esperando	103
- Penas Mías	109
- Angélica	115
- Lojanita	120
- La Morita	127
- Nocturno	132
- Para tus Ojos	137
- Por mi Reina	142
- La Chulla Quiteña	147

- La Coqueta	152
- ¡Quéreme!, no seáis así!	157
- Brumas	162
- Myosotis	166
- Artículo 8 del Código Civil	170
GLOSARIO	173
ANEXOS	175
DISCOGRAFÍA	182
BIBLIOGRAFÍA	183
BIBLIOGRAFÍA DIGITAL	184

INDICE DE GRÁFICOS

Cuestionario a docentes sobre repertorio nacional ecuatoriano y como abordarlo a través de la técnica pianística	Pág.
Gráfico 1. Tabulación pregunta 1: Tiempo de actividad docente	4
Gráfico 2. Tabulación pregunta 2: Metodología utilizada en clase	5
Gráfico 3. Tabulación pregunta 3: Resultado sobre Metodología	6
Gráfico 4. Tabulación pregunta 4: Tipo de música abordada en clase	7
Gráfico 5. Tabulación pregunta 5: Concepto sobre Música Nacional	8
Gráfico 6. Tabulación pregunta 6: Compositores de los siglos XIX, XX	9
Gráfico 7. Tabulación pregunta 7: Uso de repertorio ecuatoriano	10
Gráfico 8. Tabulación pregunta 8: La música ecuatoriana y su dificultad	11
Gráfico 9. Tabulación pregunta 9: Texto para resolución de problemas	12
Gráfico 10. Tabulación pregunta 10: Refuerzo para obras ecuatorianas	13
Gráfico 11. Tabulación pregunta 11: Compositores y géneros del Ecuador	14
Gráfico 12. Tabulación pregunta 12: Géneros del Ecuador y la enseñanza	15
Gráfico 13. Tabulación pregunta 13: Música ecuatoriana en biblioteca	16
Gráfico 14. Tabulación pregunta 14: Enseñanza con música nacional	17
Gráfico 15. Tabulación pregunta 15: Música ecuatoriana y sus avances	18
Cuestionario a docentes sobre repertorio nacional ecuatoriano y como abordarlo a través de la técnica pianística	
Gráfico 16. Tabulación pregunta 1: Tiempo de estudio del piano de alumnos	19
Gráfico 17. Tabulación pregunta 2: Obras del Periodo Barroco	20
Gráfico 18. Tabulación pregunta 2: Obras del Periodo Clásico	
Gráfico 19. Tabulación pregunta 2: Estudios de Ejercitación	21
Gráfico 20. Tabulación pregunta 2: Obras de Compositores Modernos	
Gráfico 21. Tabulación pregunta 2: Obras Ecuatorianas	22
Gráfico 22. Tabulación pregunta 2: Obras del Periodo Romántico	
Gráfico 23. Tabulación pregunta 2: Otras obras (New Age, Popular, etc.)	23
Gráfico 24. Tabulación pregunta 3: Estilos y géneros ejecutados	24
Gráfico 25. Tabulación pregunta 4: Interpretación de autores ecuatorianos	
Gráfico 26. Tabulación pregunta 5: El por qué no se toca música del Ecuador	25
Gráfico 27. Tabulación pregunta 6: Método para resolver problemas técnicos	26
Gráfico 28. Tabulación pregunta 7: Obras ecuatorianas en cada nivel de estudio	27
Gráfico 29. Tabulación pregunta 8: Estudio de obras ecuatorianas (frecuencia)	28
Gráfico 30. Tabulación pregunta 9: Dificultad técnica vs interpretación	29
Gráfico 31. Tabulación pregunta 10: Mayor técnica, mejor interpretación	30
Gráfico 32. Tabulación pregunta 11: Noción sobre ritmos y géneros del Ecuador	31
Gráfico 33. Tabulación pregunta 12: Obras ecuatorianas para el pensum	32
Gráfico 34. Tabulación pregunta 13: Existencia de partituras en biblioteca	33
Gráfico 35. Tabulación pregunta 14: Estudios para resolución de técnica	34

INDICE DE TABLAS

Tabla 1: Cronología del legado pianístico de Carl Czerny	Pág. 54
Tabla 2: Compositores del Nacionalismo Ecuatoriano	58
Tabla 3: Distribución de estudios técnicos sobre obras ecuatorianas de inicios de siglo XX (recomendaciones metodológicas de uso)	79

INTRODUCCIÓN

El proceso de enseñanza aprendizaje del piano cumple múltiples facetas, desarrolladas y puestas en práctica por cada uno de los docentes para el avance técnico pianístico de sus alumnos dentro del aula. El transcurso del trabajo, como resultado final, responde al cumplimiento y estudio de determinadas obras, cuyo resultado debe realizarse en un tiempo máximo establecido.

Para ello, cada repertorio varía cada cierto tiempo, a saber: cada quimestre o semestre, donde se interpretaran obras del repertorio clásico universal de memoria e integral.

Se otorga algunas opciones de aprendizaje que el docente debe elegir para cada estudiante, en pos del diagnóstico realizado a cada uno de ellos y condiciones físicas y cognitivas que poseen, de tal manera que sus procesos sean fluidos, independientes y sin trabas.

El mejor aprendizaje es el que parte de la música propia del lugar en donde la persona se educa. A pesar de que hay una gran cantidad de repertorio de música ecuatoriana, es muy escaso el material que se puede encontrar y menos aún, material preparado didácticamente por medio del cual el estudiante pueda resolver los problemas técnicos y finalmente habiendo hecho este trabajo, conseguir una interpretación no solamente correcta en el aspecto formal y técnico de las obras sino también estético.

El objetivo principal de este trabajo por lo tanto es el de contribuir en el establecimiento de un banco de información bibliográfica pianística de compositores ecuatorianos de inicios del Siglo XX, que coadyuve al proceso de enseñanza aprendizaje del piano para los estudiantes del nivel de bachillerato.

Para esto se ha diseñado un álbum con compositores de la época de música señalada con la particularidad de que se presentan estudios técnicos con el fin de que el estudiante resuelva los problemas técnicos que se presentan en las obras y alcance la meta que es lograr una interpretación musical de las obras de acuerdo al estilo de cada una de ellas.

Este trabajo se sustenta en un marco teórico que consta de tres capítulos:

En el primer capítulo se establece al aprendizaje significativo como corriente principal de enseñanza musical para el objetivo que se persigue; aplicar sus preceptos más relevantes para la enseñanza del piano con el fin de lograr una mejor asimilación de los contenidos en el nivel de bachillerato.

Se hace un breve resumen de los modelos pedagógicos que precedieron a este y que de una u otra forma han coadyuvado a su aparición.

El segundo capítulo está dedicado al compositor Carl Czerny en su calidad de maestro de piano, ya que se ha tomado como ejemplo una de sus obras: el Op. 261, la cual presenta de manera similar a la presente propuesta que son pequeños estudios diseñados para resolver problemas técnicos sobre pasajes específicos de obras ecuatorianas de inicio de siglo XX. Se ha visto prudente hacer conocer la vida y obra de este maestro ejemplar por cuanto es de él que surge la técnica del piano transmitida a los más grandes pianistas que ha tenido la historia pianística como Franz Liszt. Explicar la trascendencia de C. Czerny y su labor pedagógica como ejemplo didáctico con el propósito de apoyar al desarrollo del proceso enseñanza aprendizaje en el Conservatorio Nacional de Música

En el tercer capítulo se habla de la música ecuatoriana, tanto la popular como la académica; el Nacionalismo, movimiento que inspiró a los compositores ecuatorianos del siglo XX. Se han escogido seis compositores de los cuales se exponen biografías y obras de las cuales se han escogido algunas para realizar el presente trabajo. También se ha visto conveniente hablar de los ritmos a presentar en la presente investigación; determinar la importancia y el valor de la música ecuatoriana de inicios de siglo XX dentro del programa de estudios de piano y proponer un apoyo metodológico que favorezca al estudio del instrumento su técnica y su posterior desarrollo.

Seguidamente se exponen las conclusiones y recomendaciones obtenidas luego de la investigación.

Finalmente la propuesta consiste en la composición de 35 pequeños estudios basados en 18 obras escogidas de 6 compositores ecuatorianos de inicios de siglo XX, los cuales establecen una relación directa con los estudios de Carl Czerny del Op. 261, tanto en extensión como en factura; es decir, la misma cantidad de compases y de elementos rítmicos repetitivos para la ejercitación técnico pianística.

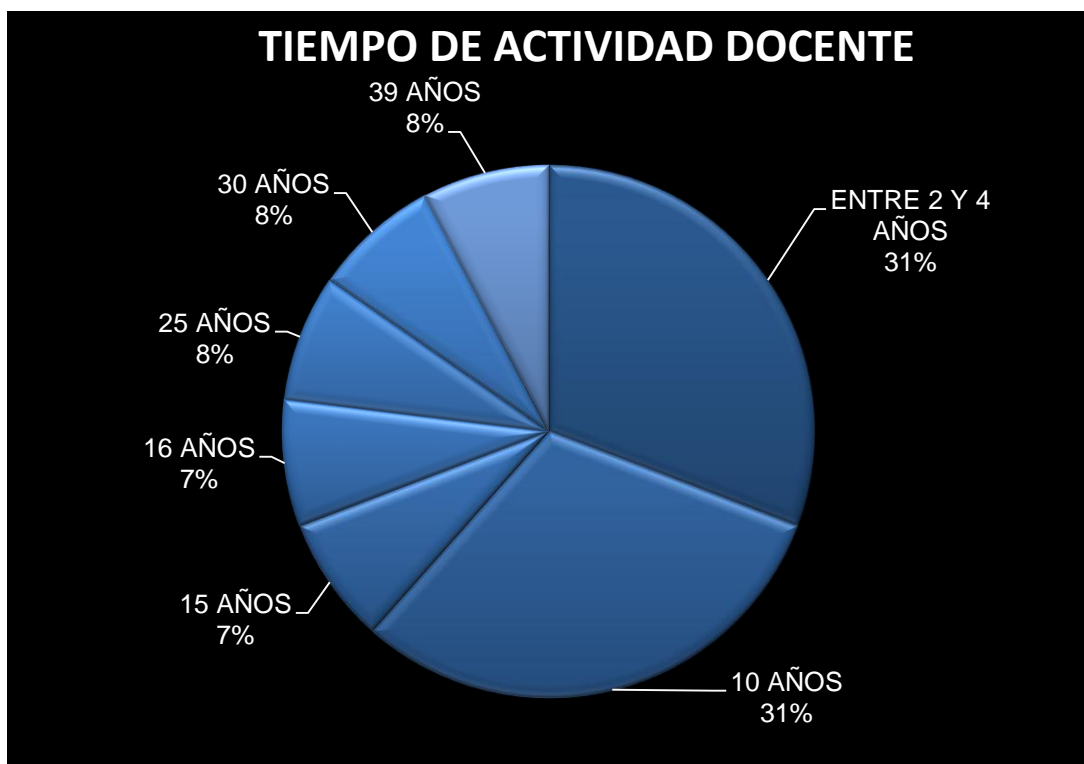
DIAGNÓSTICO

Después de haber realizado una encuesta a 13 docentes del área de piano principal del Conservatorio Nacional de Música, a fin de revelar sus necesidades y en función de ellas sus opiniones y comentarios sobre su entorno pianístico musical, sus metodologías utilizadas y teniendo en cuenta la tabulación de los datos recopilados pudimos evidenciar lo siguiente:

Cuestionario a docentes sobre el Repertorio Nacional Ecuatoriano y como abordarlo a través de la técnica pianística.

1. ¿Hace cuánto tiempo imparte clases de piano?

Gráfico 1. Tabulación pregunta 1: Tiempo de actividad docente

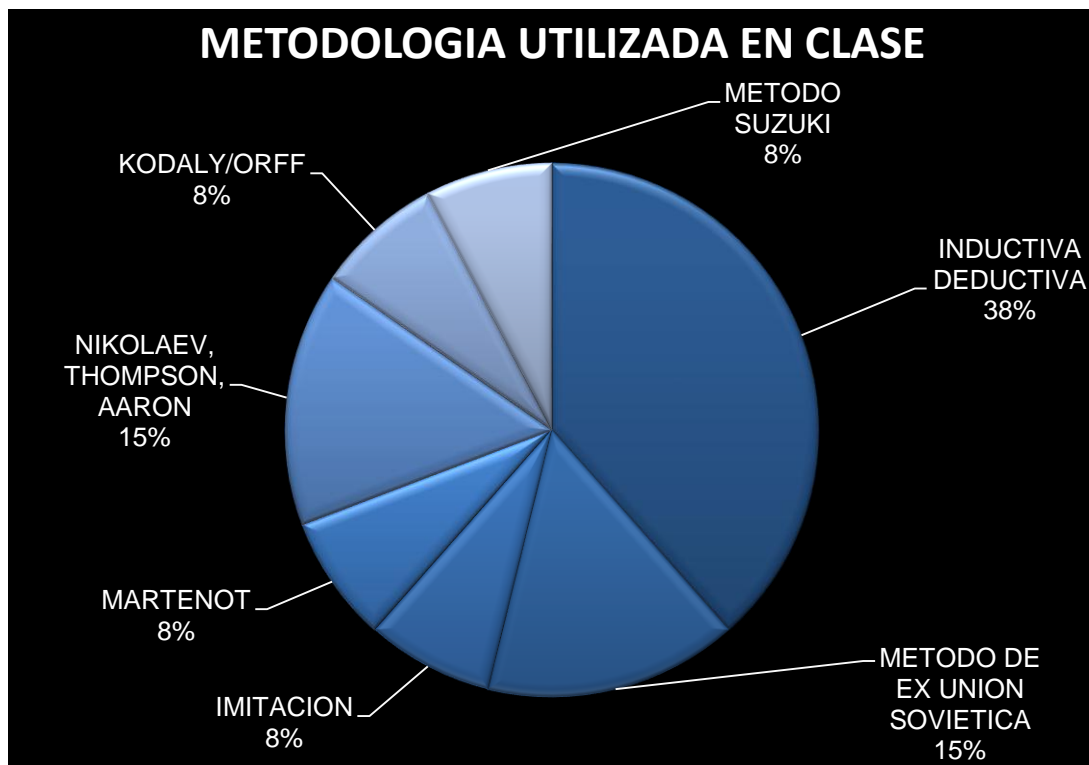


Según la encuesta realizada, el 31% de docentes han trabajado entre dos y cuatro años, mismo porcentaje para quienes lo han hecho por el lapso de diez años. Entre quince, dieciséis, veinticinco, treinta y treinta y nueve años, cada uno de ellos

comparten el 8% de trayectoria; por lo tanto, la mayoría de ellos han empezado su labor educativa y están en proceso de alcanzar la experiencia mínima requerida.

2. ¿Qué tipo de metodología ha empleado para sus clases?

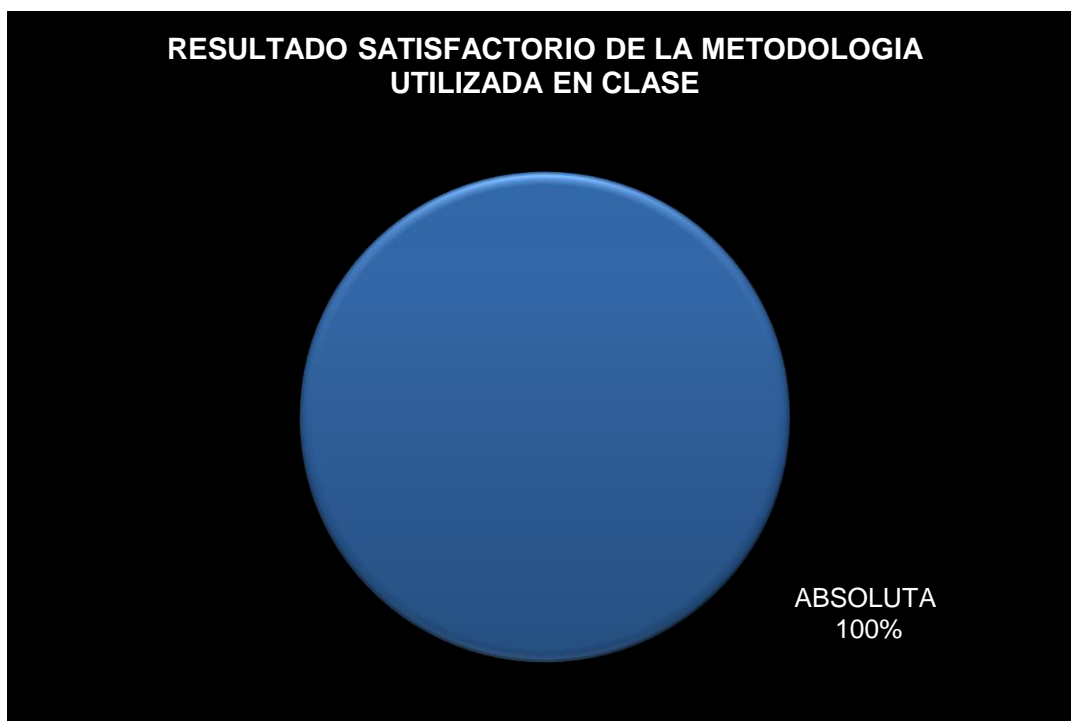
Gráfico 2. Tabulación pregunta 2: Metodología utilizada en clase



Al demandar su criterio sobre la metodología pianística aplicada en el aula, el 38% utiliza el Método Inductivo Deductivo, el 15% se basa en el Método de la Ex Unión Soviética, mismo porcentaje para aquellos que aplican el Método Nikolaev, Thompson, Aaron, y el 8% en igual porcentaje destinan la enseñanza con los métodos: Suzuki, Kodaly, Orff, Martenot y por imitación.

3. **¿Considera que la metodología que ha empleado le ha dado buenos resultados?
¿Por qué?**

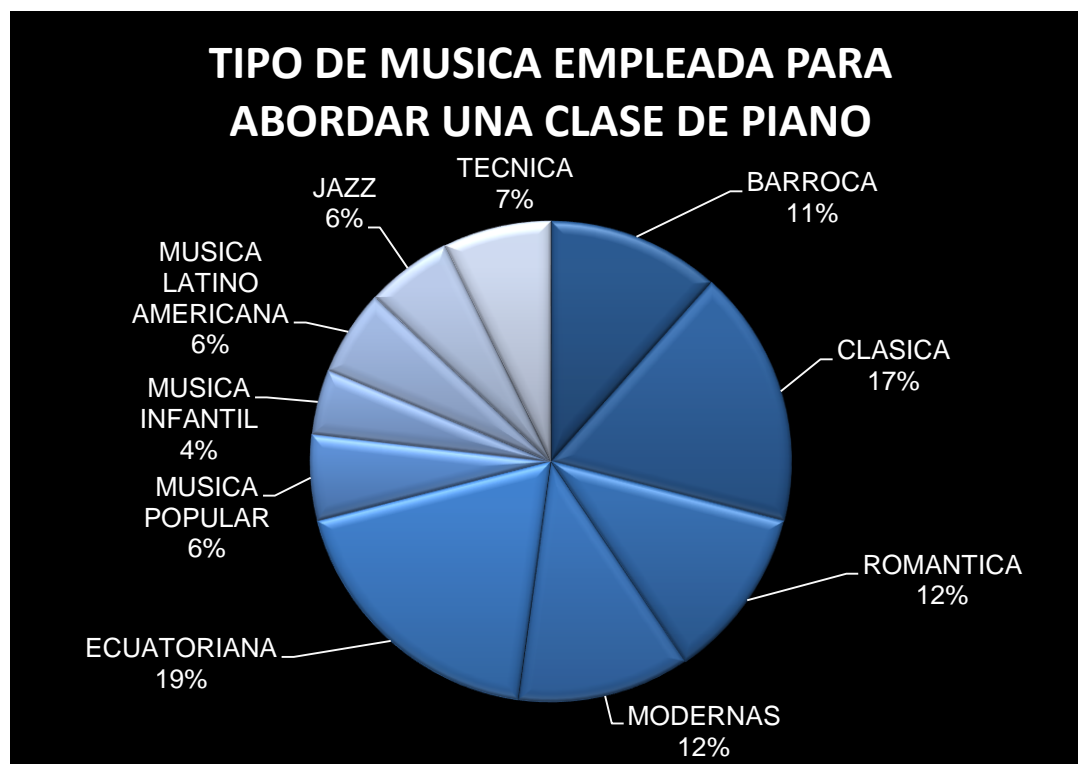
Gráfico 3. Tabulación pregunta 3: Resultado sobre Metodología



Los docentes exponen que EL 100% de las metodologías empleadas, han permitido al alumno: pensar, resolver y darse cuenta donde están los problemas además de estar abiertos a examinar nuevas propuestas pedagógicas las cuales sí utilizarían para apoyar la forma de enseñanza como es el caso de la música ecuatoriana. Este proceso les ha concedido tener éxito tanto dentro del país como en el exterior.

4. ¿Qué tipo de música ha empleado para abordar sus clases?

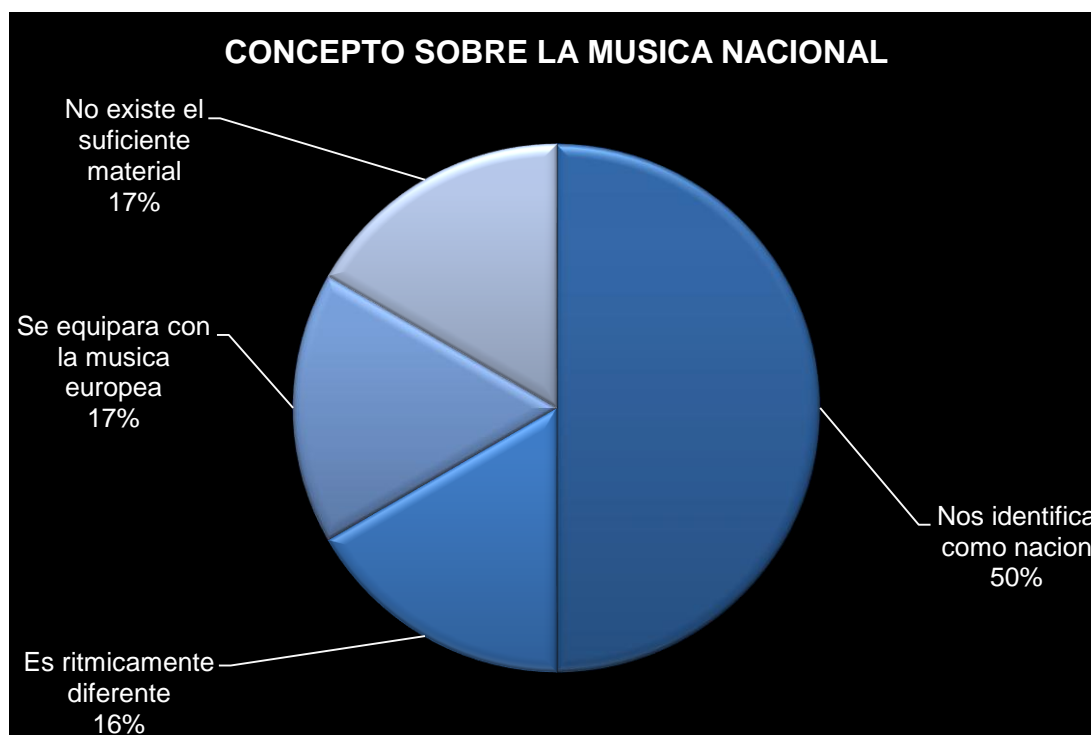
Gráfico 4. Tabulación pregunta 4: Tipo de música abordada en clase



Existen múltiples géneros, estilos y manifestaciones compositivas que se aplican didácticamente en el aula, de los cuales, el 19% interactúa con la música ecuatoriana, el 17% utiliza música del periodo clásico, el 12% música del periodo romántico, en igual porcentaje la música moderna, otro 11% con música del periodo barroco, un 7% relacionado con el estudio de la técnica pianística, el 6% y en igual proporción lo tienen ,a Música latinoamericana, la Música Popular y el Jazz, y el 4% destinado al estudio de la Música Infantil.

5. ¿Qué concepto tiene usted sobre la música nacional y la necesidad de educar a los estudiantes utilizando el material de música ecuatoriana?

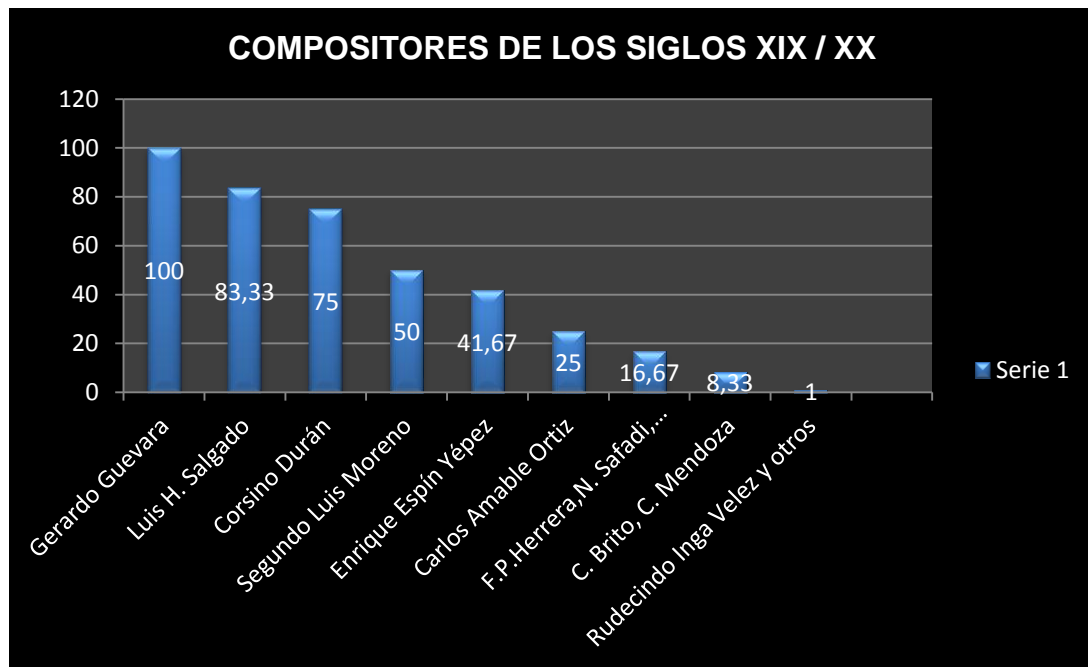
Gráfico 5. Tabulación pregunta 5: Concepto sobre Música Nacional



Los maestros en un 50% exponen que es mejor educar con música ecuatoriana puesto que es nuestra identidad además de identificarnos con nuestra nación. El 17% manifiesta que existe música ecuatoriana que se equipara con la música europea; el 16% expone que nuestros géneros son rítmicamente diferentes, y es necesaria utilizarla para que la juventud la reconozca desde muy temprana edad. Sin embargo, el 17% recalca que no existe el suficiente material sobre música ecuatoriana ni métodos para los estudiantes.

6. ¿De los compositores ecuatorianos del siglo XIX Y Siglo XX cuáles conoce?

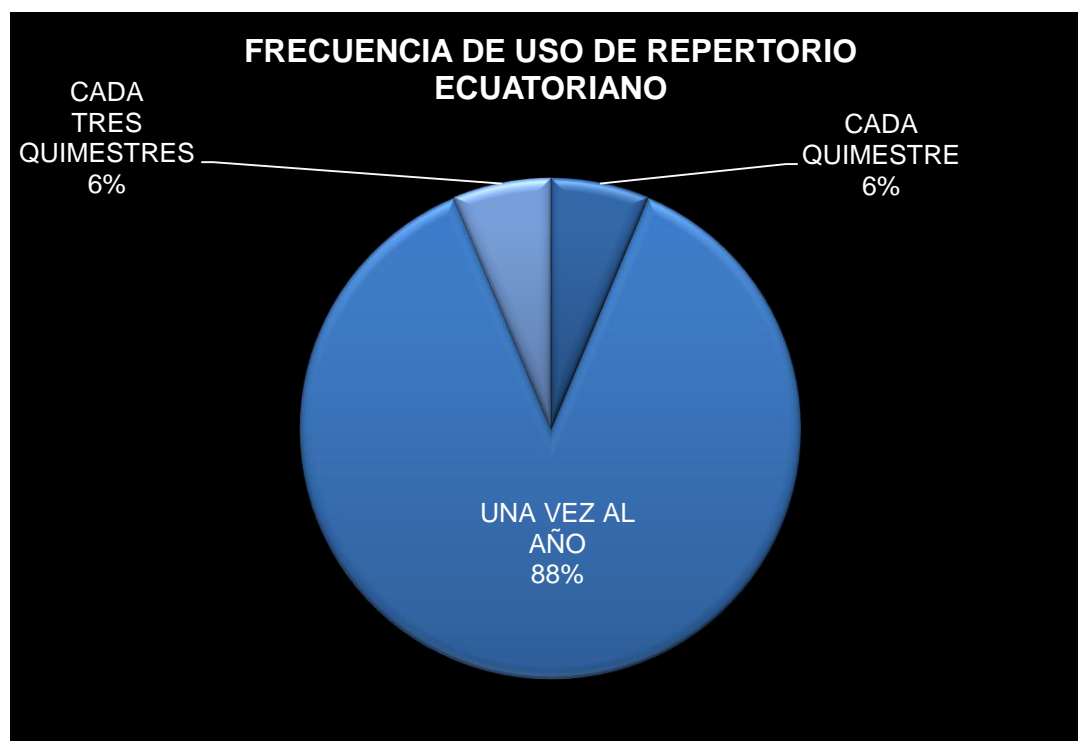
Gráfico 6. Tabulación pregunta 6: Compositores de los siglos XIX, XX



Producto de su experiencia docente, los maestros han expuesto el conocimiento de los siguientes compositores tanto del ámbito popular como académico: G. Guevara 100%, L. H. Salgado 83,33%, C. Durán 75%, S.L. Moreno 50%, E. Yépez 41,67%, C.A.Ortiz 25%; F.P. Herrera, N. Safadi, S.M. Durán con el 16,67%; C. Brito, C. Mendoza representan el 8,33%. Finalmente R. Inga, C. Vaquero. M. Casares, C. Bonilla, A. Hidrobo, R. Uquillas, C. Rubira, S. Cueva, M. Espín, M. Maiguashca, S. Bustamante representan al 1% de los compositores conocidos.

7. ¿Con que frecuencia utiliza la música ecuatoriana para dar sus clases y por qué?

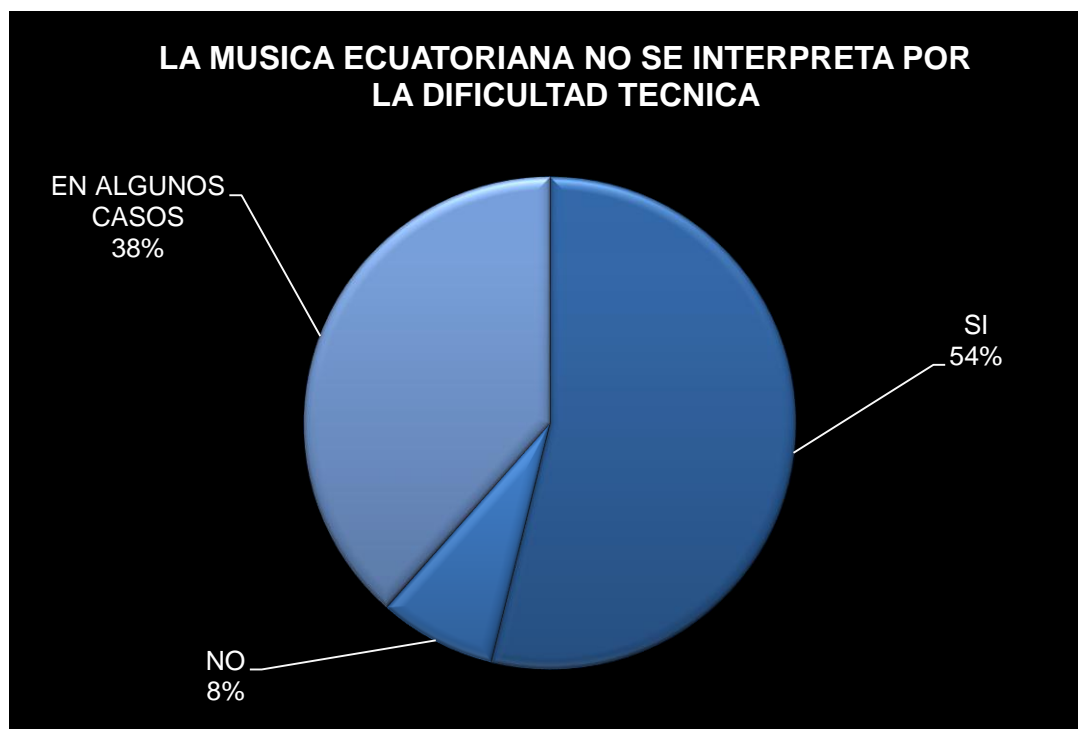
Gráfico 7. Tabulación pregunta 7: Uso de repertorio ecuatoriano



Los maestros exponen que el programa no exige tocar obras ecuatorianas con frecuencia y que es algo secundario, de poca frecuencia debido a que en el programa de cada trimestre hay cabida para solo una obra, ya sea nacional, romántica o moderna. Por lo tanto: el 88% indica que solo es una vez al año, el 6% cada trimestre, y el 6% restante cada tres trimestres.

8. ¿Considera que la música ecuatoriana no se interpreta por la dificultad técnica que podría presentar para los estudiantes?

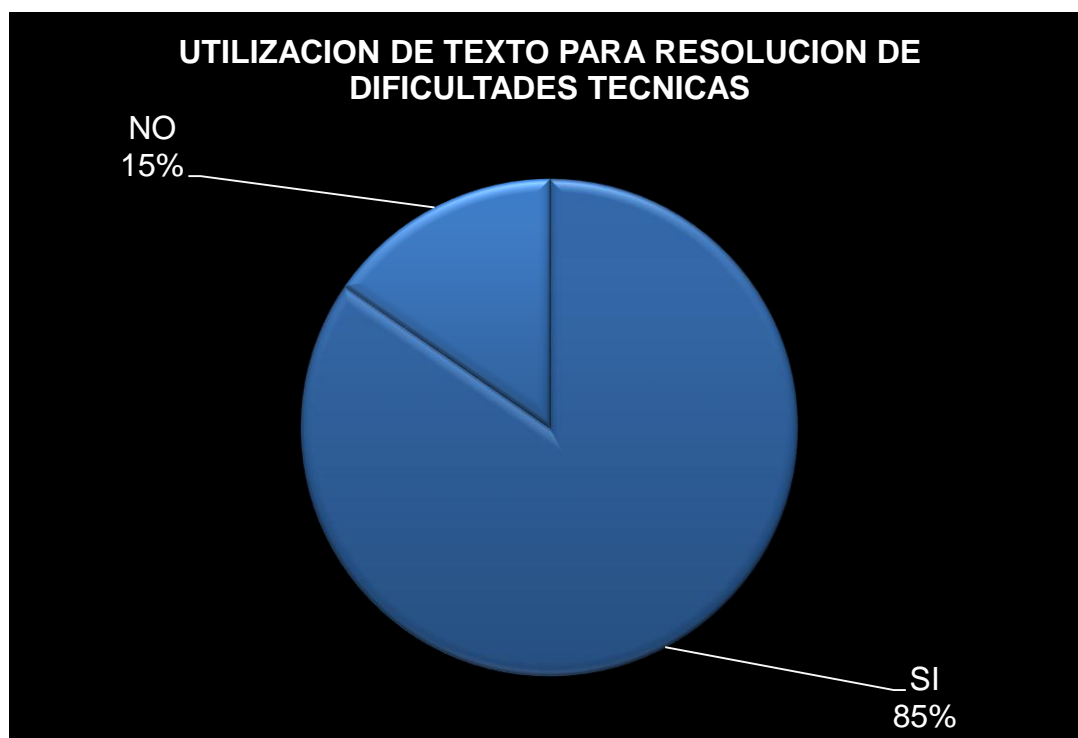
Gráfico 8. Tabulación pregunta 8: La música ecuatoriana y su dificultad



Al respecto, los docentes de piano se pronuncian: Las piezas son difíciles de interpretar, a los jóvenes no les gusta mucho la música ecuatoriana o no alcanzan a cubrirlas por falta de tiempo, o porque la música ecuatoriana es compleja, además por la falta de conocimiento del medio musical ecuatoriano que nos rodea y que es variado, por lo tanto debería reestructurarse el programa. Es así como la música ecuatoriana; si se la interpreta en un 54%, no se la ejecuta en un 8% y en algunos casos el 38%.

9. **¿Si tuviera la oportunidad de contar con un texto que además de presentar una buena edición, le brindara la posibilidad de ayudar a sus alumnos técnicamente a resolver los problemas de las obras, lo utilizaría y por qué?**

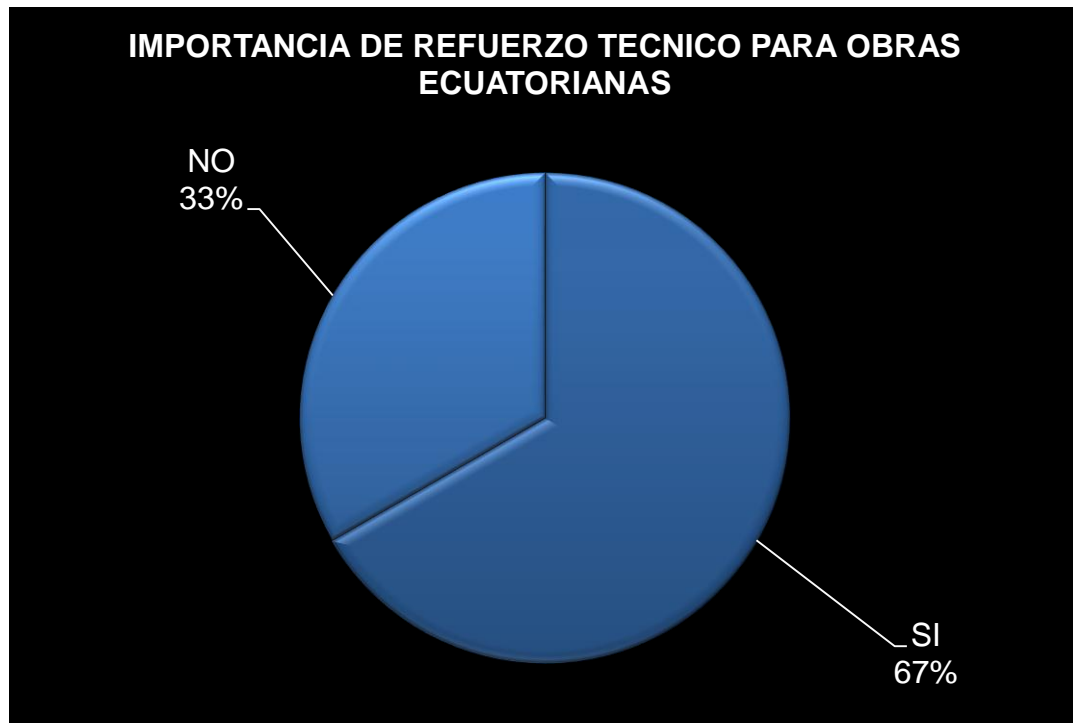
Gráfico 9. Tabulación pregunta 9: Texto para resolución de problemas



En función de la pregunta, los maestros manifiestan en un 85% que sí lo utilizarían para apoyar la forma de enseñanza de nuestra música, se conocerían más nuestros ritmos además que facilitaría la enseñanza e interpretación de la música ecuatoriana, además de ser didáctico lo cual es la base fundamental en instituciones educativas y porque en ocasiones es difícil encontrar recursos para resolver problemas técnicos específicos de las obras. El otro 15% restante no haría uso del mismo.

10. ¿Considera importante que pudieran realizarse estudios técnicos que refuercen el proceso enseñanza aprendizaje para las obras ecuatorianas? ¿Por qué?

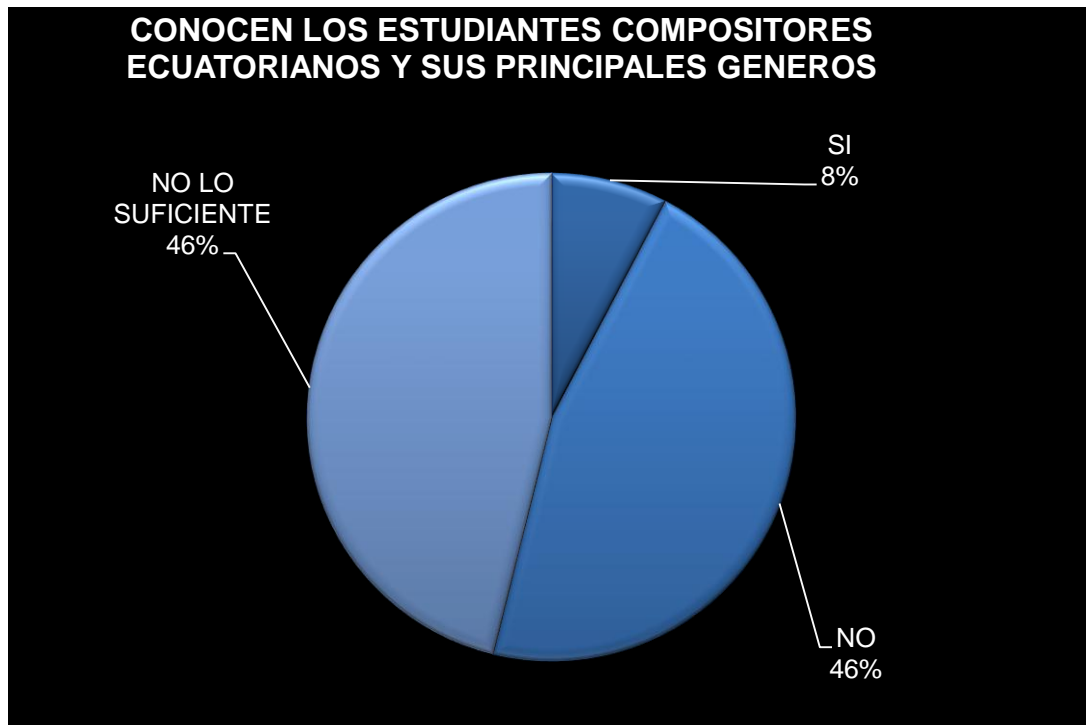
Gráfico 10. Tabulación pregunta 10: Refuerzo para obras ecuatorianas



Los docentes opinan en un 67% que si es importante porque no habría tantas dificultades que no puedan superar los estudiantes puesto que de esta manera se progresaría más rápido enfatizando que la música ecuatoriana también posee un grado de dificultad técnica distinto al europeo. En un 33% manifiestan que no es importante.

11. ¿Cree que los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música tienen conocimiento de los compositores de música nacional y los principales géneros de la misma?

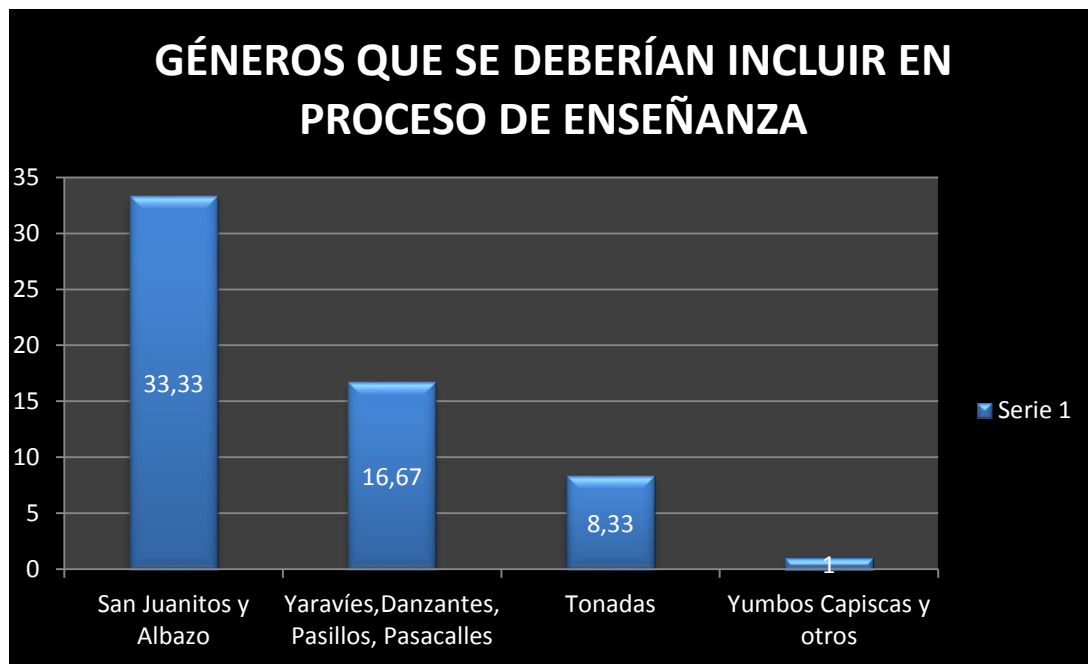
Gráfico 11. Tabulación pregunta 11: Compositores y géneros el Ecuador



Los profesores de piano se pronuncian ante la pregunta de que no todos los estudiantes conocen a los compositores pero si un buen número de ellos puesto que hay poco conocimiento de las composiciones y de nuestros géneros; ha mejorado pero en este aspecto aún falta mucho. Un 46%, no los conocen los suficiente, otro 46% no los conocen en lo absoluto y el 8% si dan razón de ellos.

12. ¿Qué géneros le gustaría incluir en el proceso de enseñanza aprendizaje en los estudiantes de bachillerato?

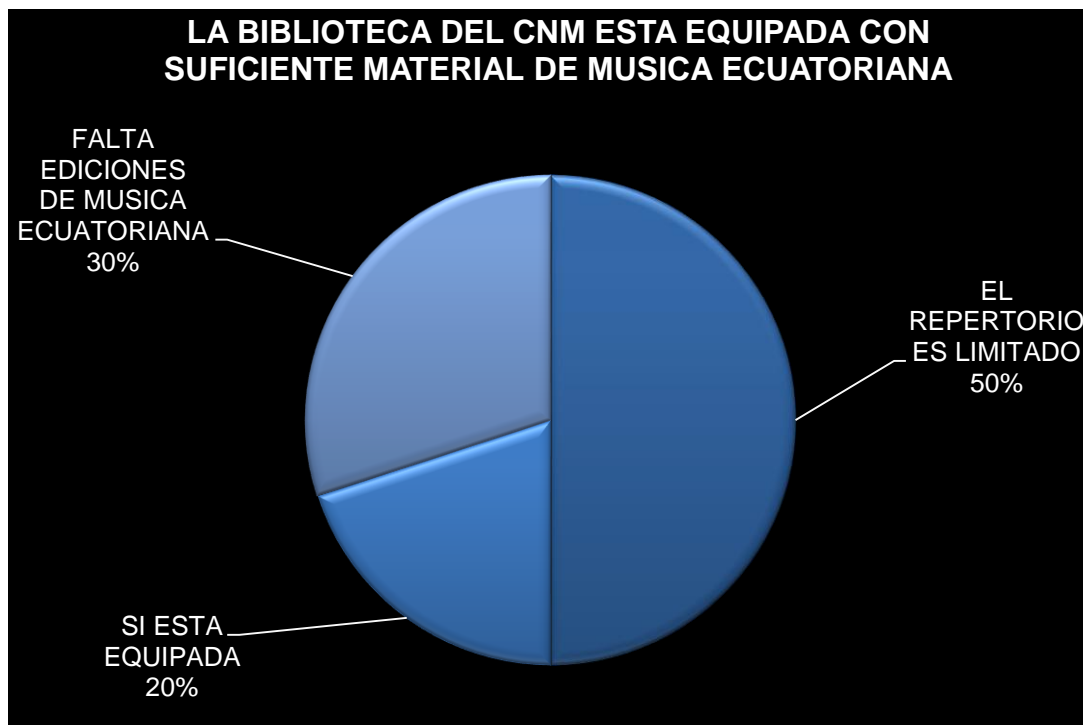
Gráfico 12. Tabulación pregunta 12: Géneros del Ecuador y la enseñanza



La música ecuatoriana dispone de múltiples géneros y ritmos sobre los cuales elegir, de los cuales, los maestros indican en un 33,33% su preferencia en repertorio los ALBAZOS Y SANJUANITOS, en un 16,67% se inclinan por los YARAVIES, DANZANTES, PASILLOS Y PASACALLES, el 8,33% hacia las TONADAS y el 1% restante optan por: YUMBOS, CAPISHCAS, ALZAS, AIRES TIPICOS, RITMOS ESMERALDEÑOS Y DE LA COSTA.

13. ¿En qué medida la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música está equipada en cuanto a música nacional? ¿A qué se considera que ocurra esto?

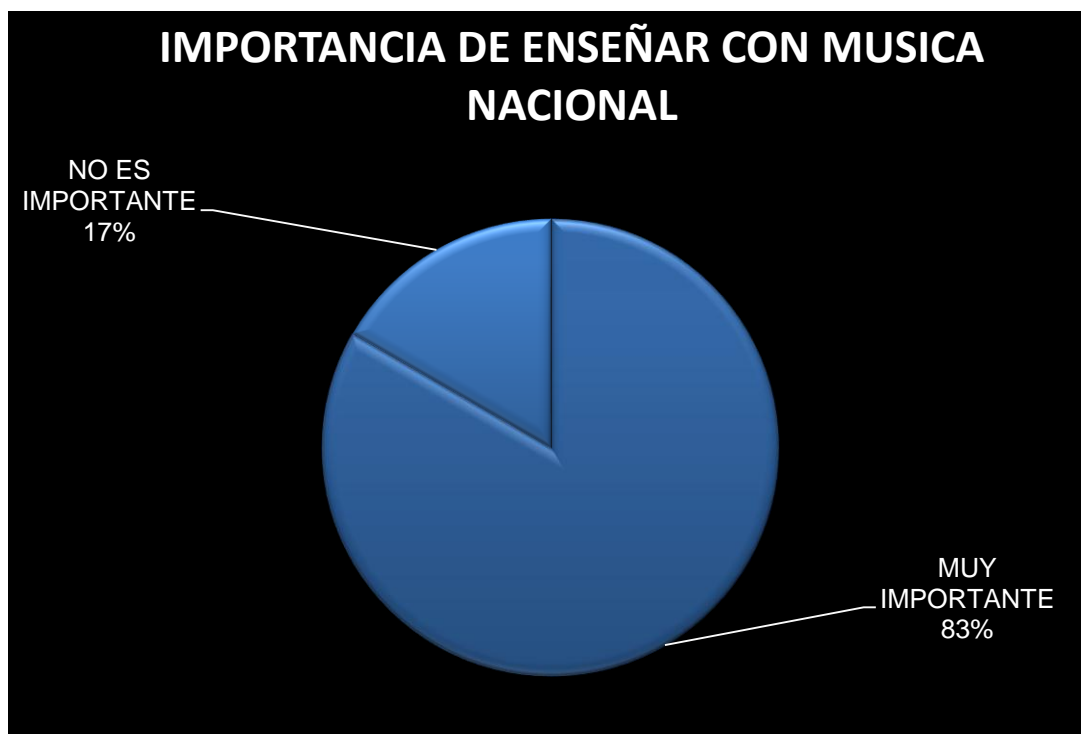
Gráfico 13. Tabulación pregunta 13: Música ecuatoriana en biblioteca



Un 30% de docentes manifiesta que no existen ediciones de música ecuatoriana, hay otros géneros pero las partituras son de escritura muy confusa y existen partituras de arreglos que no son para nivel medio. El 50% expone que el equipamiento es limitado respecto a música ecuatoriana en mención, esto ocurre debido a la falta de conocimiento y su importancia. No existe una base de datos bien organizada a disposición del usuario y hace falta el levantamiento de texto de música ecuatoriana. Solamente el 20% de los encuestados indica que el abastecimiento es completo.

14. ¿Qué importancia tiene para usted la enseñanza utilizando música nacional?

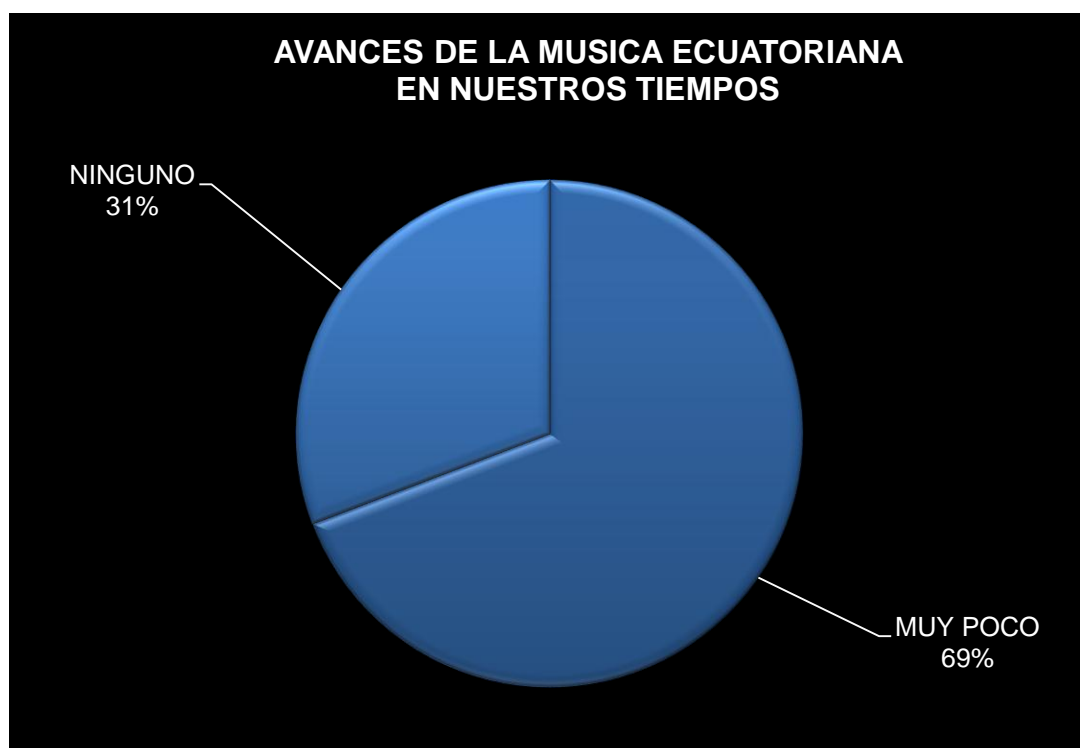
Gráfico 14. Tabulación pregunta 14: Enseñanza con música nacional



El 83% de los docentes encuestados manifiestan que la Cultura Musical del Ecuador tiene mucha importancia porque son nuestras raíces, y es lo primero que deberíamos saber para motivar a los estudiantes. Nos ayuda a identificarnos como nación y deberíamos continuar cultivándola y creando más obras. El otro 17% manifiestan que no es importante.

15. ¿Cuál cree que ha sido el avance en la utilización de música ecuatoriana en este tiempo?

Gráfico 15. Tabulación pregunta 15: Música ecuatoriana y sus avances



Los docentes, en un 69% indican que su avance ha sido muy poco por el desconocimiento de la misma y no es muy utilizada por lo tanto si se siente la falta, y ninguno en un 31%

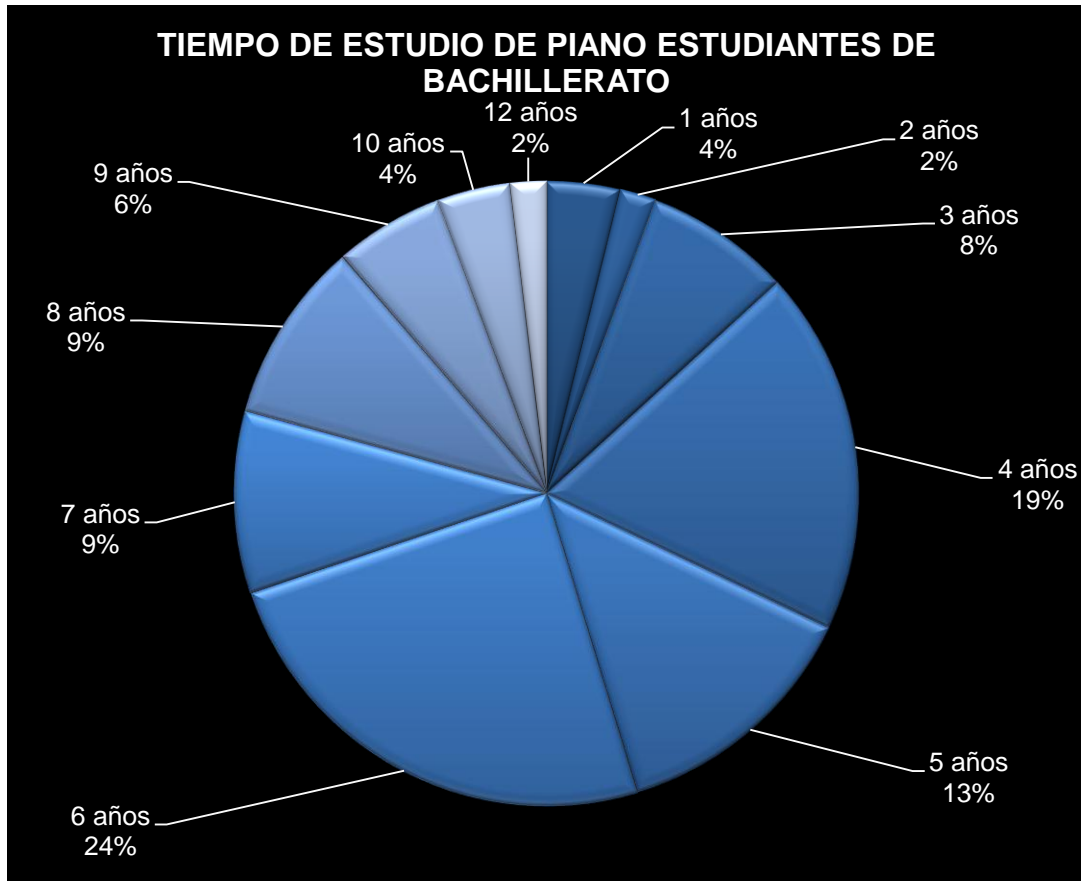
A continuación se efectuó otro cuestionario destinado a 53 estudiantes de piano de nivel de bachillerato. Las preguntas son abiertas, por lo tanto permiten la espontaneidad y libertad de expresión por parte de ellos, en función de la tabulación de los datos recopilados evidenciamos lo siguiente:

Cuestionario a estudiantes sobre el Repertorio Nacional Ecuatoriano y como abordarlo a través de la técnica pianística.

CUESTIONARIO

1. ¿Cuánto tiempo lleva estudiando el instrumento?

Gráfico 16. Tabulación pregunta 1: Tiempo de estudio del piano de alumnos



El porcentaje de estudiantes de bachillerato que han permanecido en sus estudios pianísticos es variado, a saber: 6 años el 24%, 4 años el 19% 5 años el 13%, 7 y 8 años el 9% respectivamente, 3 años el 8%, 9 años el 6%, 10 y 1 año el 4% ; y 12 y 2 años el 2%, lo cual nos indica claramente el proceso de continuidad que tienen los estudiantes del conservatorio hasta su finalización, mostrando una evidente deserción de los mismos en los últimos años.

2. ¿Qué clases de estilos o géneros ha ejecutado durante su tiempo de estudio?

Gráfico 17. Tabulación pregunta 2: Obras del Periodo Barroco

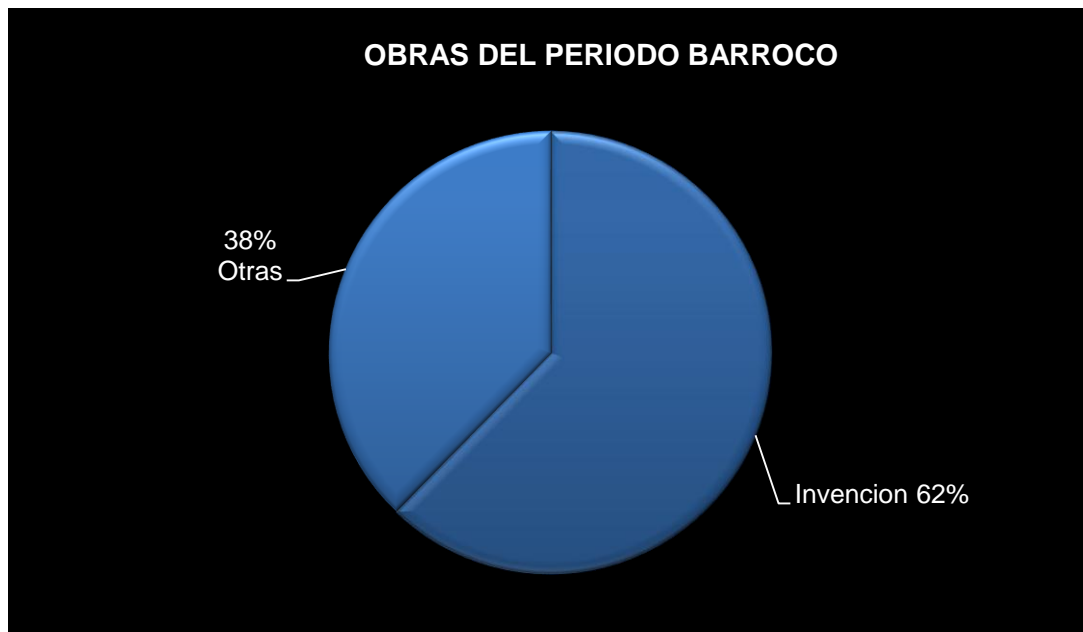


Gráfico 18. Tabulación pregunta 2: Obras del Periodo Clásico

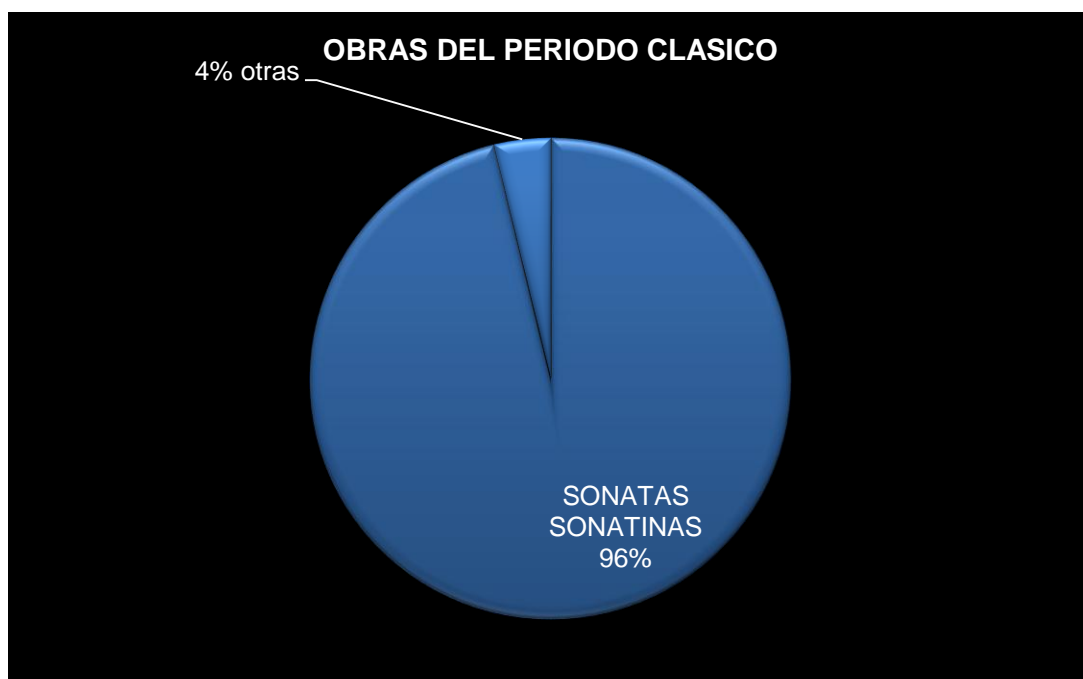


Gráfico 19. Tabulación pregunta 2: Estudios de Ejercitación

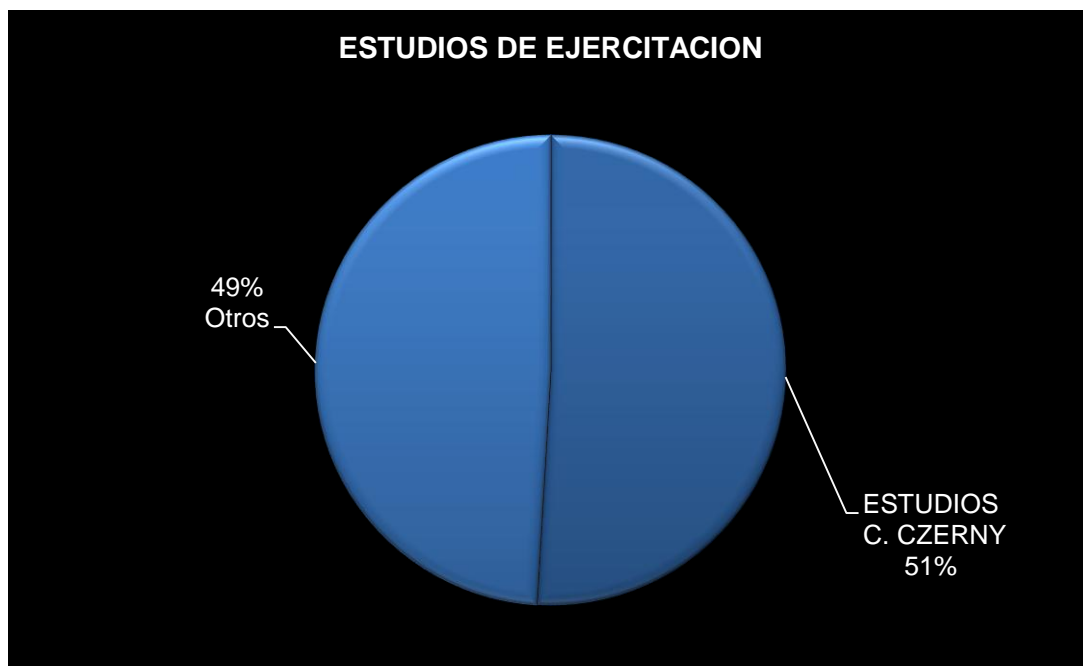


Gráfico 20. Tabulación pregunta 2: Obras de Compositores Modernos

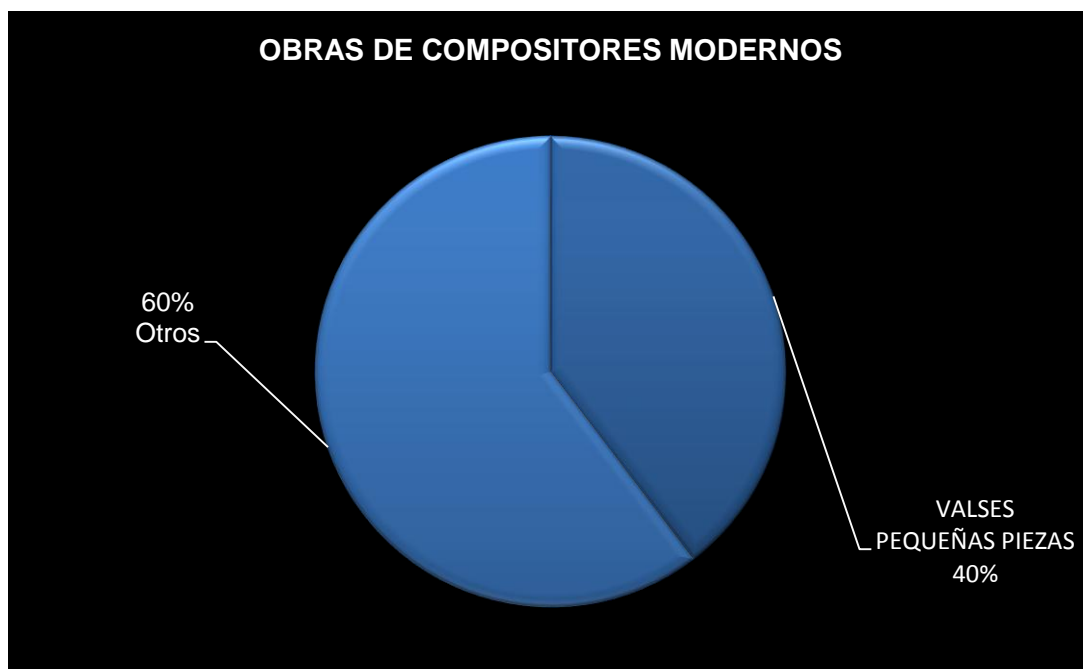


Gráfico 21. Tabulación pregunta 2: Obras ecuatorianas

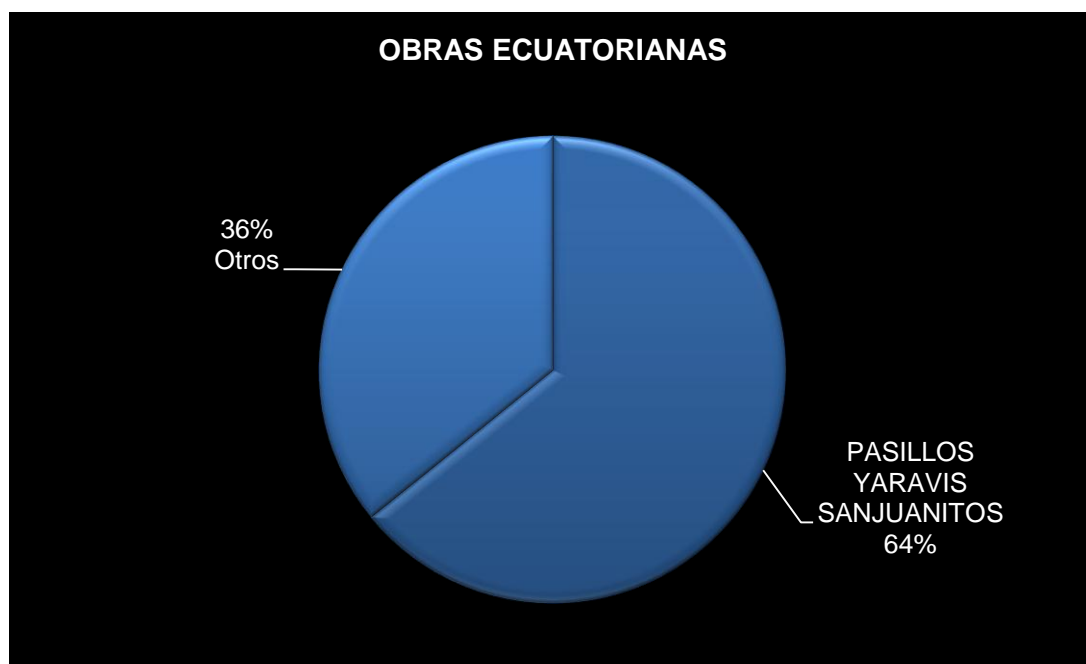


Gráfico 22. Tabulación pregunta 2: Obras el Periodo Romántico

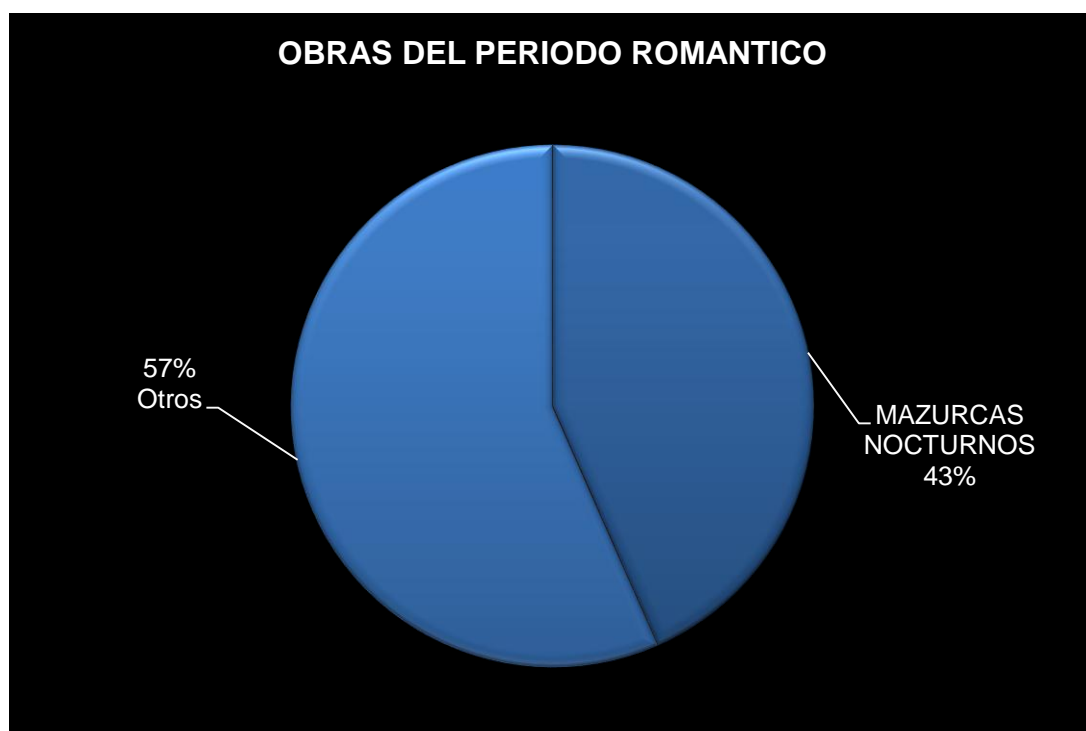
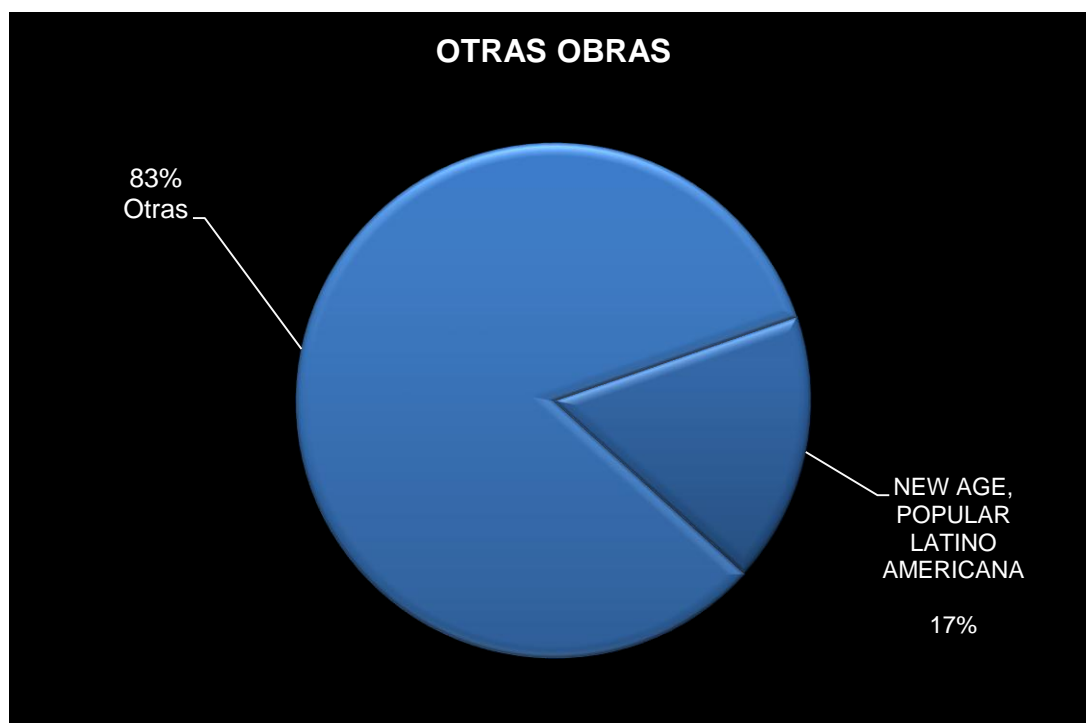


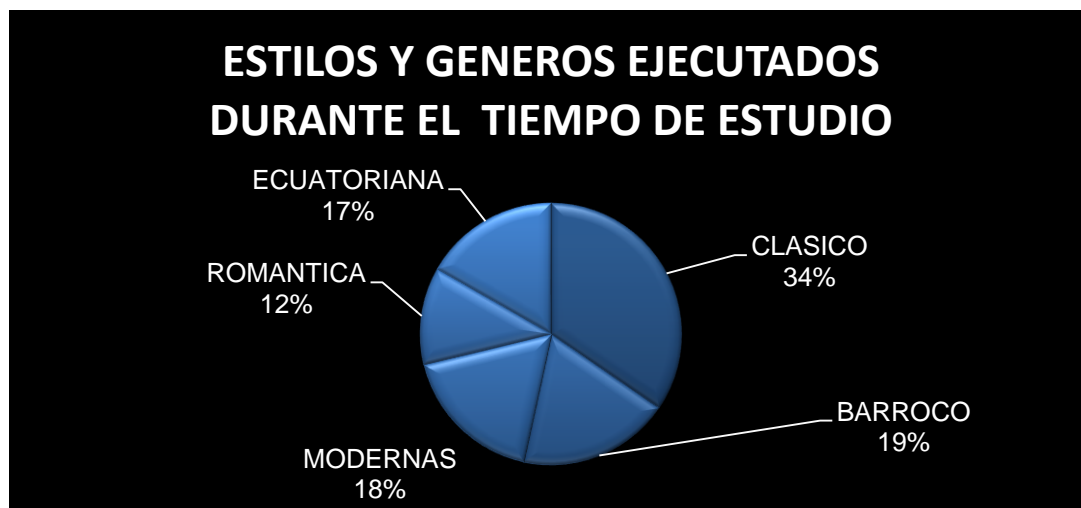
Gráfico 23. Tabulación pregunta 2: Otras (New Age, Popular, etc.)



Del 100% de estudiantes se pudo evidenciar que : del periodo BARROCO, el 62% la mayoría han interpretado INVENCIONES y el 38% otras (Preludios y Fugas); del periodo CLÁSICO, el 96% han ejecutado entre SONATAS Y SONATINAS y el 4% otras, de Estudios de Ejercitación, el 51% ha hecho estudios de C. Czerny y el 49% otros compositores; de obras de Compositores MODERNOS, el 40% ha interpretado VALSES Y PEQUEÑAS PIEZAS, Y EL 60% obras de otros compositores; respecto a OBRAS ECUATORIANAS, el 64% ha interpretado PASILLOS, YARAVÌS Y SANJUANITOS, mientras el 36% restante ha ejecutado otros ritmos y compositores; respecto a obra del periodo ROMÁNTICO, el 43% ha interpretado entre MAZURCAS Y NOCTURNOS y sobre otros géneros y manifestaciones estilísticas, el 17% ha hecho un aproximación a repertorio NEW AGE, POPULAR, LATINOAMERICANA y el 83% con otros compositores.

3. ¿Qué tipo de obras ha ejecutado dentro de su periodo de estudio?

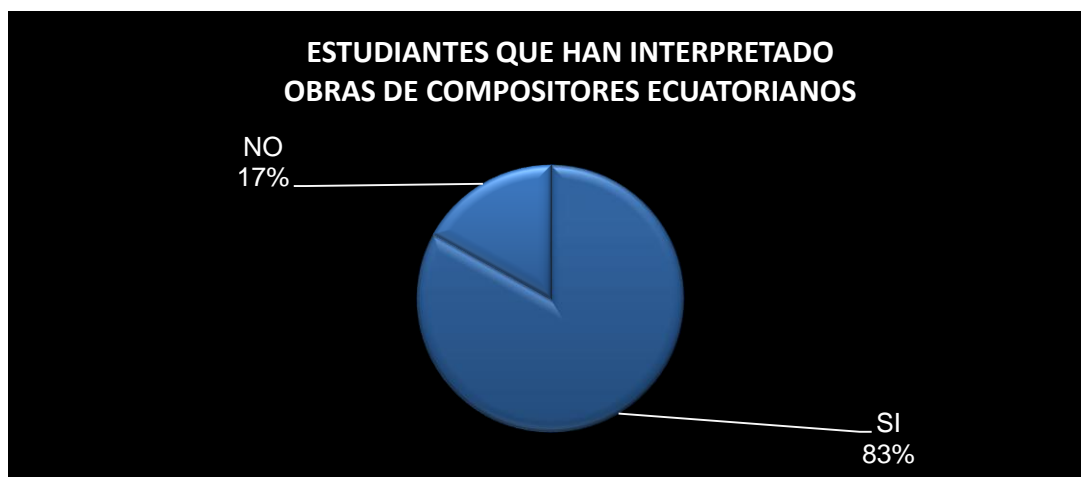
Gráfico 24. Tabulación pregunta 3: Estilos y géneros ejecutados



El programa de estudios quimestral, demanda un repertorio a cumplirse de manera obligatoria. Entre ellos, el 34% ha interpretado obras del periodo CLÁSICO, el 19% obras del periodo BARROCO, el 18% obras MODERNAS, el 17% obras ECUATORIANAS, y el 12% obras ROMÁNTICAS

4. ¿Ha interpretado obras de compositores ecuatorianos?

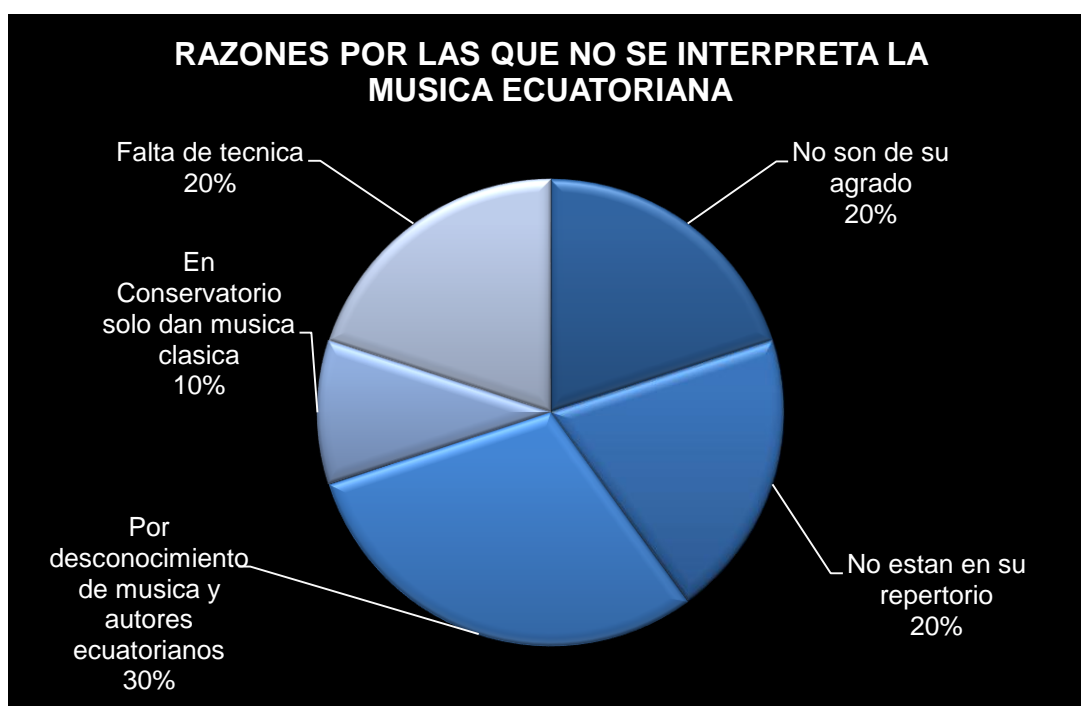
Gráfico 25. Tabulación pregunta 4: Interpretación de autores ecuatorianos



La música ecuatoriana forma parte del estudio de la música académica muy importante dentro del pensum de estudios. De todos los encuestados, el 83% ha respondido que SI ha interpretado obras de compositores ecuatorianos, mientras que el 17% NO lo ha hecho.

5. ¿En caso de que su respuesta es negativa, a qué atribuye que no se las haya interpretado?

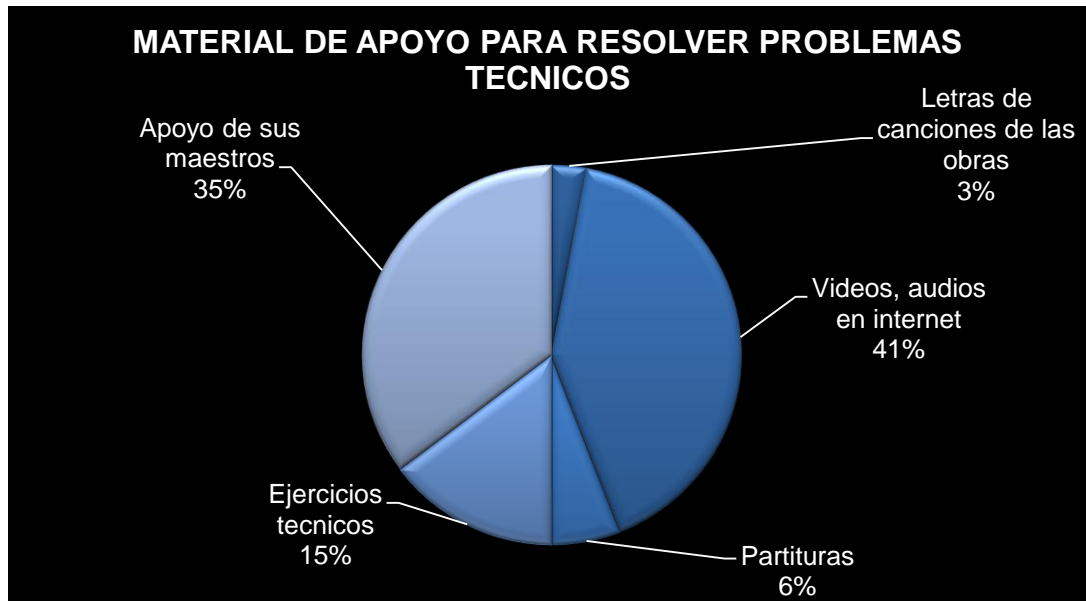
Gráfico 26. Tabulación pregunta 5: El porqué no se interpreta música el Ecuador



De los 53 estudiantes encuestados respondieron afirmativamente 43. Los 10 estudiantes restantes, el 10% expone que no son muy agradables de tocar, 20% no lo hace, puesto que no ha llegado al nivel que se necesita para interpretar obras más complicadas, un 10% expone que el Conservatorio Nacional de Música solo dan música clásica, el desconocimiento de los autores y música ecuatoriana otro 30%, el hecho que no ha recibido música ecuatoriana en su repertorio otro 20%, al 10% no le gustan mucho las piezas nacionales o ecuatorianas

6. ¿Si las ha estudiado, ha tenido algún material de apoyo que le ayude a sobrellevar los problemas técnicos de las mismas? ¿Cuáles?

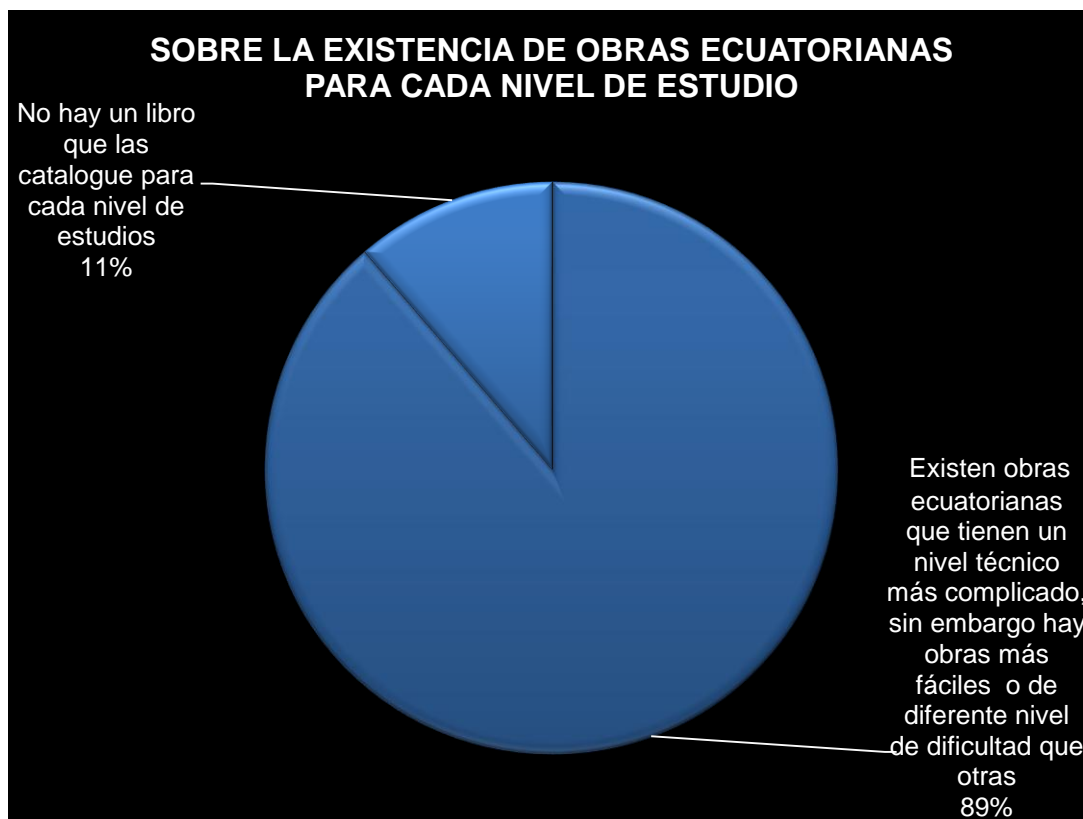
Gráfico 27. Tabulación pregunta 6: Método para resolver problemas técnicos



De acuerdo a las encuestas: un 41% respondió que se apoyan en videos y audios de internet, un 35% recibe el apoyo directo de sus maestros, el 15% se respalda en ejercicios técnicos, un 6% en las partituras y un 3% en las letras de las canciones de las obras que están estudiando.

7. **¿Considera que hay obras ecuatorianas asignadas a cada nivel de estudio; es decir, obras de repertorio que puedan ser utilizadas para cada nivel de estudio?**

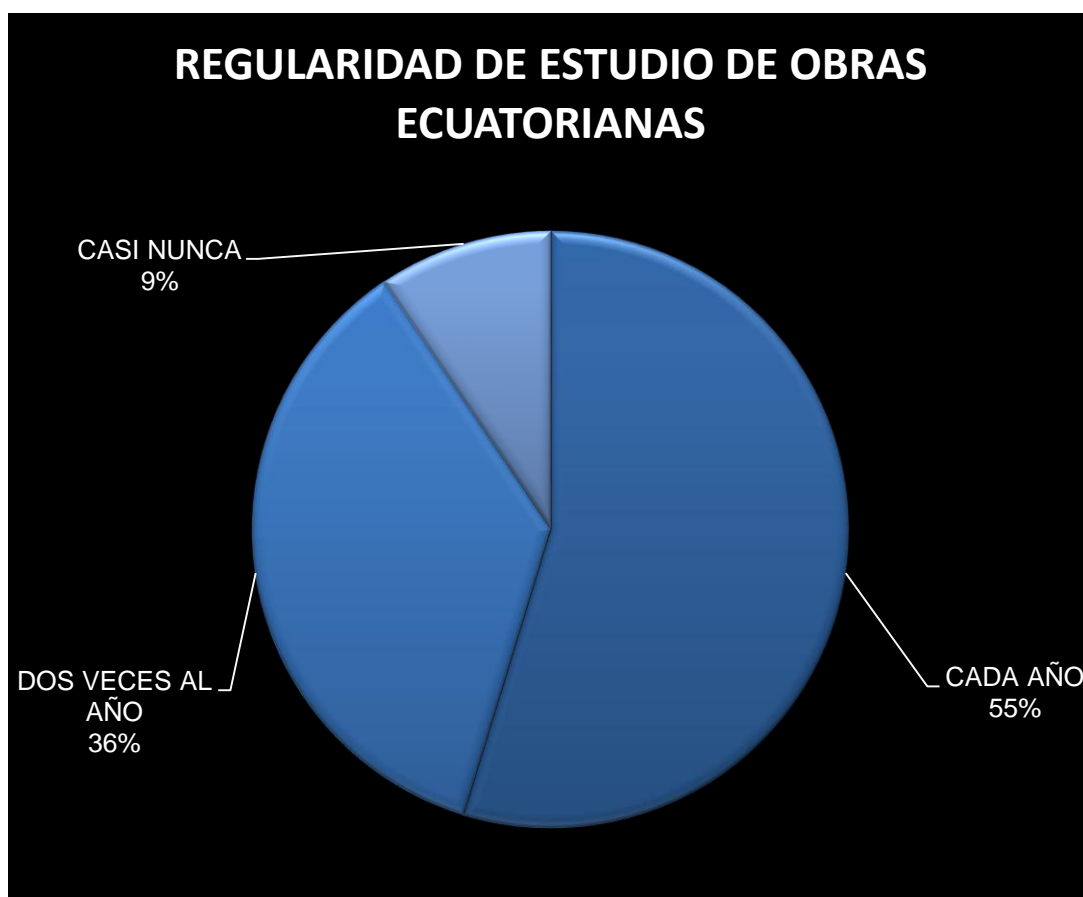
Gráfico 28. Tabulación pregunta 7: Obras ecuatorianas en cada nivel de estudio



La música ecuatoriana se ha manifestado tanto en el ámbito popular como académico, y en ambos existe un rango de dificultad que varía según la factura que los compositores han merecido a cada una de ellas y al proceso de preparación técnica que ha tenido cada estudiante. Por lo tanto y al respecto, el 89% de estudiantes opinaron que existen obras ecuatorianas que tienen un nivel de complejidad técnica más elevado sin embargo hay también obras más fáciles o de diferente nivel de dificultad que otras, el 11% restante manifiesta que no existe un libro que las catalogue por nivel de dificultad.

8. ¿Con que regularidad se estudian obras del repertorio ecuatoriano durante el año lectivo?

Gráfico 29. Tabulación pregunta 8: Estudio de obras ecuatorianas (frecuencia)



En cuanto a la frecuencia con que se asigna obras ecuatorianas al programa de estudios, los estudiantes manifestaron al respecto: el 55% reciben obras ecuatorianas UNA VEZ AL AÑO, el 36% lo ha hecho DOS VECES AL AÑO, mientras que el 9% CASI NUNCA ha recibido como parte de su repertorio este tipo de obras.

9. ¿Atribuye usted la falta de interpretación de las obras ecuatorianas a la calidad de dificultades técnicas que presentan?

Gráfico 30. Tabulación pregunta 9: Dificultad técnica vs interpretación



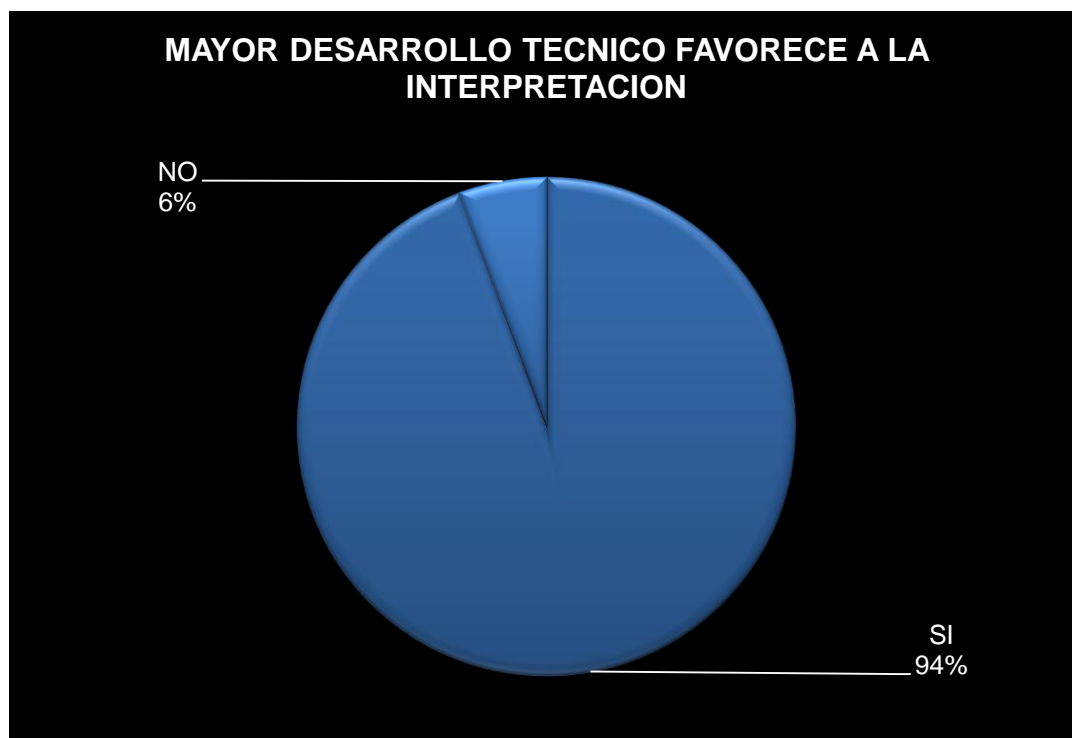
La demanda interpretativa sobre la música ecuatoriana es alta, puesto que la carga emocional y técnica que cada una de ellas merece varía significativamente. El 51% de estudiantes se pronuncian en que NO es la razón principal para que afecte a la calidad interpretativa. El otro 49% afirma que SI es la principal causa, debido a la falta de conocimiento y determinación técnica, ya que hay dificultades técnicas que aún no hay en su curso. Desconocen las distintas formas de interpretar al punto de menospreciar la música nacional.

Un grupo de estudiantes de piano expone que las figuras rítmicas la dificultan de cierta forma y esto genera falta de interés y motivación por parte de los de los músicos para tocar este tipo de obras. Muchas obras nacionales tienen un alto grado de

dificultad, y al desconocer este detalle, muchos de los alumnos no se creen con la suficiente capacidad para interpretarlas.

10. ¿Cree usted que si tuviera un mayor desarrollo técnico, podría lograr interpretarlas? ¿Por qué?

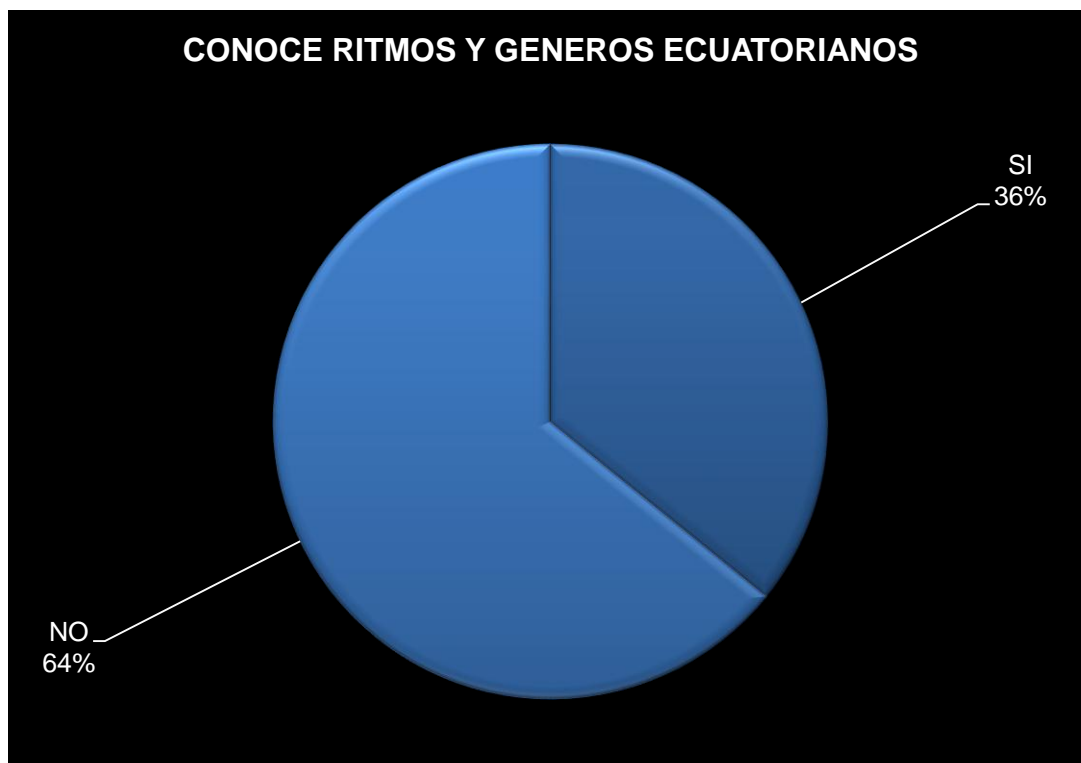
Gráfico 31. Tabulación pregunta 10: Mayor técnica, mejor interpretación



Respecto a si los estudiantes tuvieran un mayor desarrollo técnico se podrían lograr interpretar de mejor manera, un 94% respondió que SI, ya que gracias a estos estudios se podrá superar la complejidad de las obras ecuatorianas, se les haría más fácil tanto leerlas como tocarlas, habría un nivel de concentración más alto; al tener técnica el sonido mejoraría y se conocería el ritmo de las obras ecuatorianas con más agilidad y se podrían tocar con mayor seguridad , y tan solo el 4% respondió que NO.

11. ¿Cree usted que conoce suficientemente los ritmos y géneros ecuatorianos?

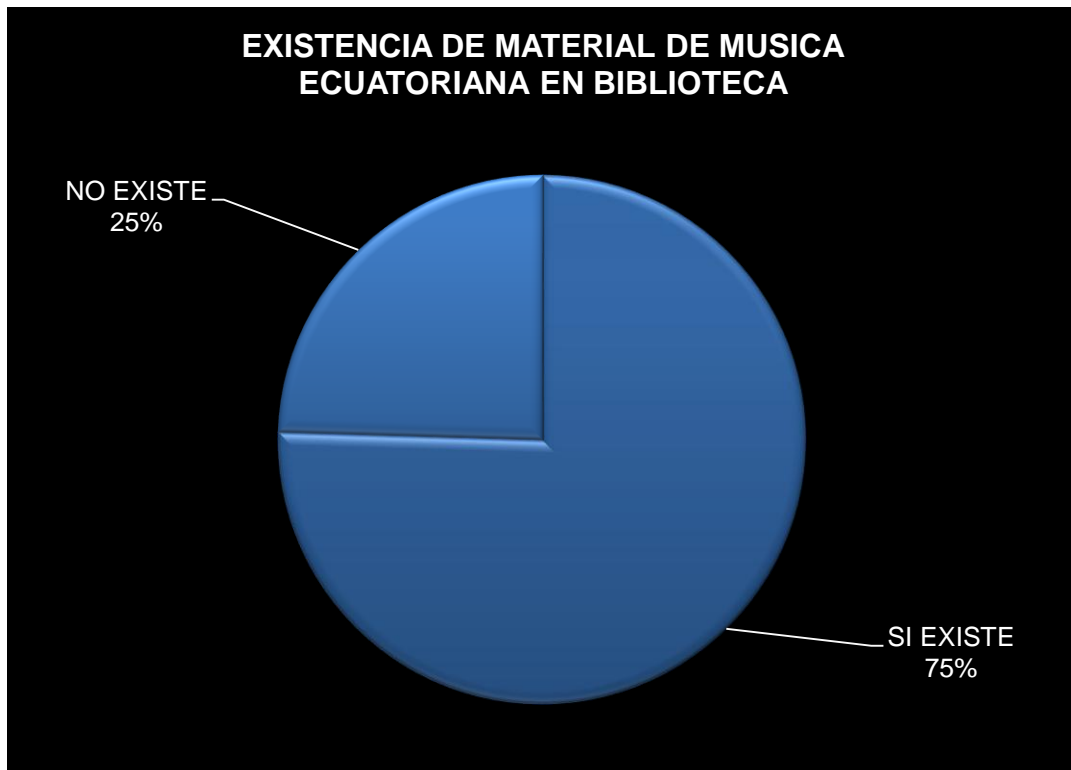
Gráfico 32. Tabulación pregunta 11: Noción sobre ritmos y géneros del Ecuador



Sobre la importancia de conocer los ritmos y géneros ecuatorianos el 36% de estudiantes si tiene conocimiento al respecto, el 64% ha respondido que NO, puesto que no les han inculcado mucho lo que es géneros ecuatorianos además de la falta de direccionamiento y lineamientos a seguir.

12. ¿Cree que existe suficiente material en cuanto se refiera a obras ecuatorianas como para insertarlas en programa de estudios?

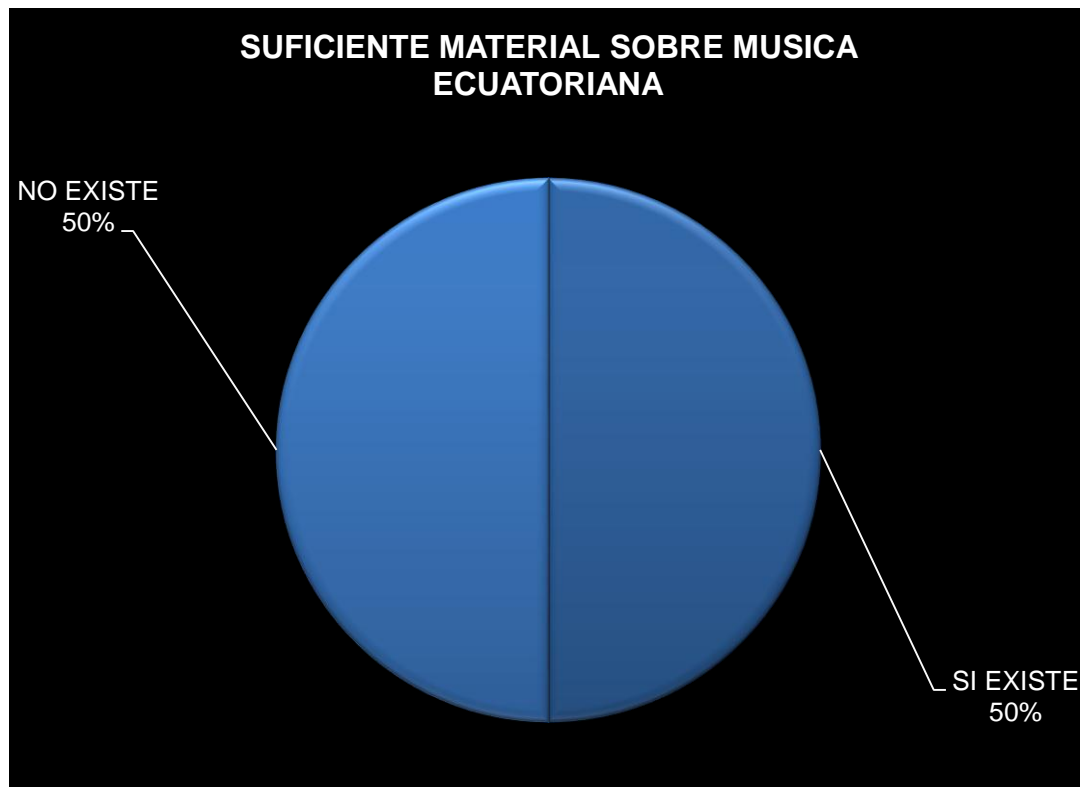
Gráfico 33. Tabulación pregunta 12: Obras ecuatorianas para el pensum



Sobre la existencia del suficiente material en cuanto a música ecuatoriana, el 75% los alumnos respondieron que SI existe, y el 25% que NO existe el suficiente material. Además algunos estudiantes manifestaron de que si existen, pero la mayoría de las obras no están graduadas o deben readaptarse si es necesario a cada nivel. Su difusión es limitada, especialmente la música académica ecuatoriana.

13. ¿La biblioteca del Conservatorio, según su criterio, tiene el suficiente material en cuanto se refiera a música ecuatoriana para piano?

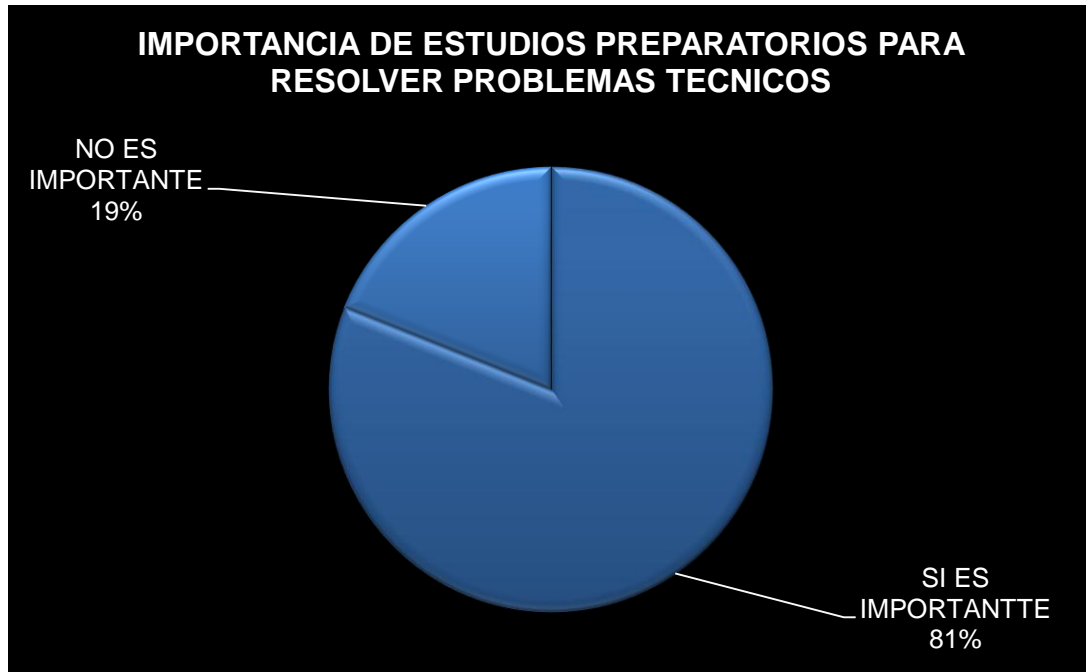
Gráfico 34. Tabulación pregunta 13: Existencia de partituras en biblioteca



La biblioteca del Conservatorio Nacional de Música cuenta con el suficiente material sobre música ecuatoriana, en virtud de ello, el 50% de los estudiantes manifestaron que SI dispone del suficiente material, y el 50% menciona que NO, pues falta abastecerse; sin embargo, opinan que existe más repertorio para grandes que para pequeños, además las obras ecuatorianas no se encuentran en la biblioteca pese a su importancia; tiene variedad pero se puede implementar más a la bibliografía.

14. ¿Considera usted importante la idea de que pudieran existir estudios preparatorios que le ayudaran a resolver los problemas técnicos de las obras ecuatorianas que quisiera interpretar? ¿Por qué?

Gráfico 35. Tabulación pregunta 14: Estudios para resolución técnica



Sobre la importancia de que existan estudios que ayuden a resolver problemas técnicos en las obras ecuatorianas, los estudiantes manifestaron en un 19% que NO es importante, mientras que el 81% indica que SI es importante porque ayudaría a los estudiantes a conocer más sobre la música ecuatoriana, facilitaría el estudio y por ende el rendimiento, se podría leer la obra más rápido y sin ninguna dificultad, mejoraría la interpretación además que ayudaría a familiarizarse con los géneros y ritmos de la música ecuatoriana.

DATOS DE LA ORGANIZACIÓN O INSTITUCIÓN

Nombre de la Institución:.....Conservatorio Nacional de Música

Nivel/es:..... Básico Inicial, Básico y Bachillerato

Dirección:.....Cochapata y Manuel de Abascal E12-56 Sector: El Batán

Teléfono:.....2248666

Número de Grupos:

Edades

- Bachillerato entre 12 y 18

Número de estudiantes por grupo (promedio)

- De 15 a 20 (en las clases grupales)

Nombre de la Autoridad:.....Mtro. Raúl Escobar

Número de Docentes.....46

Años de funcionamiento:.....113

Infraestructura Básica:.....Edificio propio de 16.000 m2

Número de Administrativos:.....22

Servicios Generales:.....Formación Musical

CAPITULO I

1 EL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO

David Ausubel (New York 1918-2018), pedagogo estadounidense, tuvo una preocupación especial por la forma de educación en la cultura de su época haciendo estudios valiosos sobre la psicología educativa y el valor del aprendizaje previo que el estudiante tiene en su mente, teoría denominada “Aprendizaje Significativo”.

“El alumno debe manifestar [...] una disposición para relacionar sustancial y no arbitrariamente el nuevo material con su estructura cognoscitiva, como que el material que aprende es potencialmente significativo para él, es decir, relacionable con su estructura de conocimiento sobre una base no arbitraria” (Ausubel; 1983:48)

David Ausubel incluye en el aprendizaje nuevas nociones en función de las ideas ya establecidas, quien ya las tiene organizadas mediante procesos de asimilación de su entorno denominada “estructura cognitiva”. La información previa adquiere significado y toma un lugar en el conglomerado jerárquico de las ideas estabilizando así los conocimientos ya existentes, es decir que las ideas específicas se vinculan con las más generales.

Ausubel propone la reorganización activa de las ideas, conceptos, percepciones, sensaciones y esquemas que el alumno tiene en sus estadios cognitivos, siendo este un procesador constante de la información puesto que es un proceso organizado y sistemático, mas no memorístico.

En los 70's, el Aprendizaje por Descubrimiento estaba en boga, es decir, que los infantes construían su conocimiento por medio de su propio descubrimiento en función de los contenidos expuestos; es decir, el estudiante; quien previamente ha mostrado interés en la información que será entregada, trabajará en función de los conocimientos anteriores y los relacionará con las nuevas enseñanzas.

“El aprendizaje por descubrimiento, donde el aprendiz lo descubre por sí mismo. El aprendizaje por recepción, el cual presenta el contenido en su forma final. Ambos se convierten en un aprendizaje significativo si la nueva información se integra de forma no arbitraria y no literal a la estructura cognitiva” (De Zubiría, 2006)

El Aprendizaje Significativo guarda algunas ventajas:

- La información adquirida es más duradera
- Permite al estudiante aprender en función de sus conocimientos previos facilitando así su asimilación, retención en su memoria a largo plazo y que queden claros en su nuevo paquete de información.
- Se personaliza el resultado puesto que se trabaja en función de los recursos y capacidades cognitivas de cada estudiante.

Para ello, el material a enseñar debe guardar cierto orden para que el conocimiento sea construido correctamente y que el nuevo conocimiento tenga relación directa con los conocimientos previos, los conecte y los comprenda; todo esto depende de que el alumno tenga una buena actitud; dispuesto y receptivo a la nueva información, esto se logrará siempre y cuando haya una dosis considerable de motivación por parte del docente.

Los maestros de piano pueden elegir un repertorio técnico pianístico relacionado con el programa de estudios a cumplirse durante el periodo escolar a saber: estudios de ejercitación y escalas, acordes y arpeggios, los cuales permitirán que la agilidad digital se fortifique y se mantenga vigente durante la práctica.

Este tipo de modus operandi desarrolla ineludiblemente la “*memoria dactilar*”, generando así una mayor sensación de seguridad y precisión en la geografía pianística; por lo tanto, la creación de estudios técnicos sobre las obras que se va a estudiar provocara una familiarización directa con el repertorio elegido.

Este proceso es libre elección por parte del docente, es decir, puede dar uno o dos estudios de la obra a trabajarse durante el primero o segundo año de bachillerato, de esta manera para el tercer año y habiendo ya vencido los estudios previos de ejercitación, el

alumno estará listo para ejecutar la obra principal sobre la cual se basaron los dos ejercicios pianísticos previos.

El repertorio nacional ecuatoriano es amplio, así como los retos a vencer en cada una de las composiciones; esto permite al docente hacer uso de sus recursos didácticos sobre la obra y buscar la manera más creativa, de esta manera se presta atención a cada una de las necesidades de cada estudiante, personalizando la educación, logrando así empatía sobre los problemas a resolverse.

“La motivación tiene que ver con los significados que se van construyendo en el aula, es decir, con la significatividad que tienen las experiencias musicales para los propios alumnos “(Rusinek, 2004)

1.1 Tipos de Aprendizaje Significativo

El Aprendizaje Significativo se manifiesta de 3 maneras,

- *Aprendizaje de Representaciones*

Donde el estudiante aprende el vocabulario de los objetos que tienen para él un significado sustancial, es decir la relación que hace el niño entre los símbolos verbales o escritos y su asociación con las imágenes que lo representa.

- *Aprendizaje de Conceptos*

Es la relación de la imagen con el significado del concepto. El alumno capta la esencia de la imagen que recibe, es decir los atributos comunes de los objetos que pertenecen a una determinada clase. Estos conceptos pueden referirse a propiedades, acontecimientos, situaciones, símbolos que poseen cualidades comunes y que están representadas en las diferentes culturas y lenguajes mediante códigos que sean aceptados dentro de su contexto y cultura: experiencias, normas, sucesos, hechos, actitudes, anécdotas.

- *Aprendizaje de Proposiciones*

Se refiere aquellas ideas construidas mediante una combinación de términos o símbolos y que tienen una estructura lógica formando así una frase con un determinado significado que se conecta e interactúa con otros conceptos y proposiciones que ya existen en la estructura cognitiva. De esta manera, un nuevo enunciado es integrado en función de los conocimientos previos. Para ello se determinan los siguientes pasos:

- a) Por Diferenciación Progresiva:** cuando la nueva información se somete a conocimientos que el alumno ya poseía.
- b) Por Reconciliación Integradora:** cuando el nuevo conocimiento es de más alto grado de inclusión versus los conocimientos que el alumno ya posee.
- c) Por Combinación:** Cuando el nuevo conocimiento está al mismo nivel que los conocimientos previos.

En la música, el Aprendizaje de Representaciones está manifestado de múltiples maneras entre ellas, el trabajo de la técnica pianística que abarca, el estudio de escalas de la tonalidad correspondiente al nivel por movimiento directo, contrario; terceras, sextas y décimas escala cromática por movimiento directo y contrario, acordes y sus inversiones, arpeggios cortos, rotos, y arpeggio largo. Sobre este material, se realizan variaciones del cómo estudiarlos, es decir: fortalecimiento de la técnica del *legatto*, estudio en *detachè*, marcha y *staccato* (liberación de la mecánica digital), ejercicios de fraseo (*crescendo*, *decrescendo*, fraseo de acuerdo al orden lógico y antagónico de la melodía), ejercicios de heterorítmia y sincronización (dos contra tres notas, *legatto* frente a *staccato*), ejercicios de elevación de tono muscular, ejercitación técnica por espejo. Todo esto como parte de las herramientas a utilizarse como recurso didáctico en el aula.

Si el proceso enseñanza aprendizaje reza sobre el estudio de la música ecuatoriana, el Aprendizaje de Conceptos sugiere involucrar al alumno con un entorno musical que lo familiarice con el argot académico y popular ecuatoriano. De esta manera podrá apreciar ramal de posibilidades que nuestra música sugiere, de esta manera permitir al estudiante

saber qué compositores y qué ritmos forman parte referente para la creación musical en nuestro país: las similitudes en estilo, compás, tempo, región, rito, espíritu, ocasión y permitirle la posibilidad de elegir frente al sinnúmero de géneros y estilos propuestos para que su aprendizaje sea de provecho por medio de la activación de su creatividad.

Al momento que el estudiante ha experimentado, ejercitado y vencido las necesidades técnico-pianísticas, el maestro establece una relación concomitante entre el material técnico o estudios de ejercitación enseñados anteriormente con la o las obras a estudiarse. De esta manera, la atención del estudiante frente a la nueva obra demuestra una actitud de interés y motivación, puesto que la mayoría de pasajes técnicos para lograrla se han resuelto de manera preliminar aportando significativamente a la fluidez del material didáctico musical a estudiar. Es así como el Aprendizaje de Propositiones permite conectar las ideas musicales preestablecidas con un propósito de mayor envergadura: el aprovechamiento del estudio de una obra nueva en función del uso de estudios técnicos previos sobre la misma.

El procedimiento pedagógico del aprendizaje significativo se realiza de la siguiente manera:

- El docente debe asegurarse del conocimiento preliminar que tiene el estudiante para de esta manera poder relacionar los contenidos nuevos con estas ideas y así planificar su orden sistemático.
- Ordenar el material didáctico con lógica y con jerarquía no solo tomando en cuenta el tema a tratarse sino el orden y manera en que se presentan los contenidos.
- Prestar atención en la forma de motivar al alumno, quien debe sentir confort y alegría al momento de tomar su clase, con un ambiente favorable y de empatía con el maestro, de esta manera, se sentirá presto y dispuesto a aprender.
- Se hace un diagnóstico para decidir sobre las ideas que ya posee en su estructura cognitiva y así determinar cuáles son las más cercanas con la nueva información.
- Se establecen las divergencias, refutaciones y coincidencias entre el conocimiento antiguo y la nueva información.
- Se replantea la información actual adquirida en virtud de la información anterior y así la asimile correctamente en pos de este nuevo conocimiento.

- Uso debido y correcto del material didáctico a utilizarse para la enseñanza de los nuevos conceptos a incorporar.

“Es más fácil para los seres humanos captar aspectos diferenciados de un todo inclusivo previamente aprendido, que llegar al todo a partir de sus componentes diferenciados ya que la organización de los contenidos de una cierta disciplina en la mente de un individuo es una estructura jerárquica” (Ahumada, 1983: 87)

1.2 El Constructivismo y el Aprendizaje Significativo

“Para la concepción constructivista, aprender es construir, y el aprendizaje[...]no es copiar la realidad[...], lo que implica aprender desde la experiencia, de los intereses y de los conocimientos previos a través de lo cual construimos un significado propio y personal” (Solé, Coll, 1993)

El aporte de Ausubel al constructivismo es su modelo de enseñanza *por exposición*; suscitar el aprendizaje significativo en vez de un aprendizaje memorístico, es decir: exponer, explicar o relacionar ideas entre variados conceptos de los cuales ya tienen conocimientos los estudiantes. Por esto, se debe tener en cuenta la edad, puesto que serán sometidos a un trabajo mental sustancial por más simples que sean las ideas.

Los *organizadores* funcionaran como un puente que conectará la nueva información con el conocimiento vigente del alumno, es decir, dirigirá la atención a los objetivos principales, relacionará y resaltarán las ideas presentadas y le traerá a la memoria la información prioritaria ya adquirida.

Los Organizadores se dividen en dos categorías:

1. Comparativos: Sugieren señalar semejanzas y diferencias de los conceptos expuestos, además se recuerda lo que ya se conoce sin darse cuenta de que se lo posee.
2. Explicativos: Donde se facilita un nuevo conocimiento que el estudiante necesita para entender la información posterior por más difícil, compleja o desconocida que esta sea sin

embargo hay que lograr y proponerse que estos conceptos sean comprendidos por los alumnos para que el método sea eficiente.

“Básicamente puede decirse que es la idea que mantiene al individuo, tanto en aspectos cognitivos y sociales del comportamiento como en los afectivos. No es un mero producto del ambiente ni un simple resultado de sus disposiciones internas, sino como una construcción propia que se va produciendo día a día como resultado de la interacción entre esos dos factores. En consecuencia, según la posición constructivista, el conocimiento no es una copia fiel de la realidad, sino una construcción del ser humano” (Carretero, 1993, p.21)

El constructivismo en función al aprendizaje y su aplicación confluyen en variables psicológicas, entre las cuales figuran:

- El crecimiento psicológico del niño dentro del ámbito intelectual y los estadios del aprendizaje.
- Identificar los múltiples intereses, necesidades, demandas y motivación para los estudiantes en pos del proceso de enseñanza-aprendizaje.
- Reorganización de los contenidos curriculares de estudio con el fin de que su aprendizaje sea sustancial y significativo.
- Identificar la presencia de diferentes tipos y maneras de aprendizaje haciendo énfasis en el plano intelectual, afectivo y social.
- Innovar, organizar y distribuir el conocimiento con el afán de propiciar nuevas estrategias de aprendizaje, instrucción e interacción cognitivas
- Interacción entre el docente y el alumno, así como entre compañeros del entorno inmediato para propiciar así el uso de estrategias grupales de aprendizaje significativo
- Revalorizar la labor del docente al no solo ser solo un trasmisor del conocimiento, sino un conciliador del mismo a fin de ofertar un apoyo pedagógico perenne con el estudiante.

“Construir significados nuevos implica un cambio en los esquemas de conocimientos que se poseen previamente, esto se logra introduciendo nuevos elementos o estableciendo nuevas relaciones entre dichos elementos. Así el alumno podrá ampliar o ajustar dichos esquemas o reestructurarlos a profundidad como resultado de su participación en un proceso instruccional” (Díaz, 1999 pp. 17)

El Constructivismo hace énfasis en la materialización y mantenimiento de los procesos activos del conocimiento; es decir, el individuo como ente que aporta en función de lo que el entorno le ofrece. Todo depende del conocimiento previo que se tenga de la nueva tarea a efectuarse o resolverse y de la actividad externa o interna que el estudiante realice al respecto.

La concepción constructivista se establece en función de los siguientes enunciados:

1. *El alumno es el responsable último de su propio proceso de aprendizaje. Él es quien construye (o más bien reconstruye) los saberes de su grupo cultural, y éste puede ser un sujeto activo cuando manipula, explora, descubre o inventa, incluso cuando lee o escucha la exposición de los otros.*
2. *La actividad mental constructiva del alumno se aplica a contenidos que poseen ya un grado considerable de elaboración. Esto quiere decir que el alumno no tiene en todo momento que descubrir o inventar en un sentido literal todo el conocimiento escolar*
3. *La función del docente es engarzar los procesos de construcción del alumno con el saber colectivo culturalmente organizado. (Coll: 1990, pp. 441-442)*

“La posturas constructivistas sostienen que el individuo, tanto en los aspectos cognitivos y sociales del comportamiento como en los afectivos, no es un mero producto del ambiente ni un simple resultado de las disposiciones internas, sino una construcción propia que se va produciendo día a día como resultado de la interacción de estos dos factores”
(Carretero: 1997, pp. 39-71)

Durante los estudios de conservatorio, el estudiante tiene la oportunidad de relacionarse con sus semejantes en las clases de solfeo coro, ensambles, orquesta e instrumento, donde interactúa directamente con los signos y símbolos musicales que le servirán de referente al momento de la lectura de las obras de su programa de piano.

El proceso de su crecimiento técnico es por niveles graduados, es decir, que existe un repertorio obligatorio en función a sus capacidades desarrolladas y sobre ellas proponer un repertorio más exigente; de esta manera se pondrá en evidencia su adelanto pianístico por ende sus avances y una mejor actitud frente a obras de mayor exigencia técnica.

Los ejercicios de técnica, los estudios de ejercitación pianística de varios compositores (Czerny, Loeschhorn, Lemoine, Bertini, Kohler, Cramer, entre otros) inducen al estudiante a la comprensión del orden establecido y jerárquico que debe cumplirse año tras año para ser promovido de nivel; de esta manera entiende que para construir su profesionalismo tendrá que incrementar su nivel a través de obras más complejas y por medio de ellas consolidar su conocimiento.

La misión del docente es saber direccionar el sinnúmero de repertorio existente con ética y de acuerdo a las características de cada estudiante, así se generará una motivación y progreso en el mismo.

Al ya encontrarse en el nivel de bachillerato, el alumno se permite hacer uso de todo el paquete de información adquirido durante los primeros niveles de formación, siempre y cuando haya dispuesto de una correcta dirección y seguimiento, de esta manera el proceso no se interrumpe permitiendo hacer una conclusión y revisión del proceso técnico logrado y sobre ello construir nuevas obras musicales sobre este consolidado basamento.

1.3 El Aprendizaje Significativo Musical

Incluso antes de nuestro nacimiento, nos encontramos inmersos dentro de un Paisaje Sonoro Musical, lo cual nos ha permitido tener un acercamiento directo relacionado con la música y su entorno. De esta manera adquirimos un selecto porcentaje de información que con el pasar de los años discernimos y lo hacemos parte de nuestra cotidianidad a saber: el lenguaje, la música, las costumbres, la cultura; es decir, vivimos rodeados de manifestaciones que impresionan nuestros sentidos y a través de ellos decidir el rumbo de nuestras habilidades por medio de la afinidad que tendremos hacia ellas.

Es gracias al despertar de nuestros sentidos donde interviene una corriente pedagógica afín al proceso enseñanza aprendizaje sugerido. El Aprendizaje Significativo permite al docente concretar un conocimiento actual que se adquirió previamente ya sea de manera sensorial o por medio de la praxis, obteniendo de esta manera un discernimiento claro sobre un objetivo actual a través de un juicio de valor preestablecido.

Es así como la música y su enseñanza puede tomar este rumbo como referente natural y orgánico para la obtención de resultados aparentes y consecuentes frente a la naturaleza que la misma propone, sin dimitir ni ser ajenos a propuestas pedagógicas relacionadas o que contrastan significativamente y que sin embargo persiguen el mismo fin: la reflexión sobre el hecho educativo para hacer eco sobre la Educación.

La música como arte ha sido parte de nuestra cotidianidad así como de nuestro desarrollo cultural histórico, que con el pasar de los tiempos ha dejado un precedente para las generaciones venideras. Es así como se ha visto la evolución de la misma a través de múltiples manifestaciones que han perdurado por años y que han sufrido importantes transformaciones de acuerdo a la actual situación sociopolítica, socioeconómica, religiosa, artística, aceptando cada proceso como un hito importante, fijándolo como un referente para su posterior debate.

Es gracias a estos conocimientos previos tenemos la capacidad de decidir sobre nuestro avance cognitivo teniendo así al Aprendizaje Significativo como un modelo referencial que nos permitirá establecer una senda pedagógica viable.

El objetivo primordial consiste en descubrir los elementos que permitan edificar en el pensamiento de los niños el paisaje sonoro, permitiendo así organizar y asimilar la música de forma placentera.

Para ello, los contenidos deben ser ordenados para que su asimilación sea adecuada y poder así establecer nexos entre el conocimiento actual y los conocimientos previos ya adquiridos. Todo esto se logrará gracias a la permisibilidad y buena actitud que el estudiante tenga frente a un nuevo ítem de estudio.

“Cuando más rica en elementos y relaciones a la estructura cognitiva de una persona, más posibilidades tiene de atribuir significado a materiales y situaciones novedosas y por lo tanto, más posibilidades de aprender significativamente” (Coll y Sole, 1989)

Por lo tanto, beneficia a la distribución organizada de los nuevos conceptos y su relación con la estructura cognitiva; además que permite realizar una evaluación diagnóstica del conocimiento preliminar para que de esta manera el nuevo conocimiento sea fluido y orgánico.

Para que este conocimiento sea fluido en el piano una de las formas de proceder es que el docente interactúe con los padres de familia quienes aportarán desde el hogar ayudando a involucrar a su hijo dentro del mundo de la música, es decir: adquirir un instrumento musical adecuado, preparar un espacio adecuado para el estudio y principalmente despertar el interés de sus hijos hacia la música que deseen que ellos aprendan; pero sobretodo, acompañarlos durante el proceso enseñanza-aprendizaje, emitiendo una gran carga de motivación e interés sobre lo que sus hijos estudian y sus triunfos frente a los retos presentados.

Al haber preparado de esta manera este proceso de preparación sensorial, interviene el docente quien elige el repertorio de acuerdo al proceso de preparación que ha tenido cada estudiante, personalidad, y que éste sea un repertorio original y atractivo; a pesar de estar inmerso en un proceso técnico, de aprendizaje continuo de concentración y disciplina, buscar las maneras que sea entretenido, lúdico y atractivo, sin olvidar su formación axiológica ni humana. De esta manera el alumno sabe que su interacción en el aula será dinámica y con una carga de estímulo saludable, queriendo siempre regresar y dispuesto a vencer cada vez más retos. La importancia de la planificación por parte del docente es fundamental, ya que gracias a ella se podrá establecer el seguimiento de los avances de su estudiantes y como tomar medidas de fortalecimiento pedagógico para que su progreso sea eficaz y el cumplimiento del programa esté al día.

Al referirse a la música nacional, directamente se asocia con el sentido de pertenencia de la sociedad ecuatoriana directamente con su cultura. Los afectos están directamente ligados a la tradición oral, los mismos que los han acompañado por años y que han sensibilizado las acciones y que se han representado en las diversas manifestaciones que el arte ha podido ofrecer.

Según Ausubel *“el aprendizaje del alumno depende de la estructura cognitiva previa que se relaciona con la nueva información”* (Ausubel, 1983). Por lo tanto, nos encontramos con la piedra angular del proceso; más que involucrar la búsqueda del cómo aprender la música como una experiencia previa, es de importancia el cómo crear la imperante inquietud de tenerla a nuestro alcance.

Al describir el proceso pianístico, nos encontramos con un grupo de estudiantes en temprana formación musical, un grupo heterogéneo; es decir, con preparación musical previa y aquellos que no han recibido estímulo alguno. Esto genera cierto tipo de antagonismo frente a los contenidos que se pretende desarrollar a lo largo del proceso educativo puesto que cada alumno ha aprendido a distinto ritmo y verse enfrentado a un programa de estudio obligatorio puede crear cierto tipo de distracción tanto en motivación como en el avance y alcance de los contenidos.

Sin embargo, el diseño de un programa pianístico de estudios flexible en el que el maestro acompañe el desarrollo del estudiante mediante estrategias de estudio según el aspecto técnico que tenga que resolver como son los estudios que se pretende presentar en la propuesta que se pone en consideración, facilita el desarrollo de sus habilidades cognitivas y prácticas, teniendo mayor cantidad de herramientas adquiridas para los retos que lo ameriten; todo esto gracias al estudio y seguimiento del educando en las distintas etapas de su aprendizaje y de la inserción del conocimiento previo para los fines pertinentes sin dejar desmayar el objetivo primordial que será el logro de sus competencias al fin de su etapa de estudios pianístico-musicales.

La manera de aprender un instrumento consiste en la aplicación de múltiples recursos que favorecen a la asimilación y la predisposición de los estudiantes hacia el propósito encomendado. Uno de ellos es el Aprendizaje por Imitación o Repetición, recomendada por el maestro japonés Shinichi Suzuki, también denominada como “El Método de la Lengua Materna”, que consiste en el acercamiento al piano a través de la creación del entorno musical con las obras del repertorio que los estudiantes interpretarán en el futuro; de esta manera, la

música se posiciona en el inconsciente musical y servirá para materializarla con técnica y musicalidad a través de la ayuda y correcta dirección de un docente capacitado en dicha metodología.

Es decir; el alumno toca el instrumento con musicalidad y expresión antes de identificar los símbolos o signos que permiten realizar una lectura fluida de las obras a futuro. Es un buen inicio para despertar la sensibilidad del alumno y preparar al alumno para tal cometido. Posteriormente se procede a la relación entre la praxis pianística y la partitura, abriendo así las puertas para tener acceso a vasto número de literatura pianística existente hasta la actualidad. Como obras concomitantes a este proceso destacan: M S. Suzuki Libro Piano 1, C. Czerny Op. 599, Op. 261, H. Lemoine Op. 37, 19 piezas fáciles Ana Magdalena Bach (compilación), Violeta Hemzy de Gainza (compilación), entre otros. De esta manera se amplía el vocabulario musical aspirando así al correcto progresivo crecimiento y al fortalecimiento de la confianza por medio de repertorios innovadores que facultarán al desarrollo de las destrezas pianísticas en lo posterior.

“El factor más importante que influye en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe. Averígüese esto y enséñese consecuentemente” (Ausubel, 1983, p. 1)

1.4 Los Modelos Pedagógicos

A través de los tiempos se han forjado corrientes pedagógicas que han respondido a las necesidades esenciales de cada sector educativo las que han sido experimentadas, comprobadas, evaluadas y aplicadas. Todas han respondido a un esquema social establecido, lo cual ha permitido definir qué modelo pedagógico ha tenido significativo éxito y se lo puede definir como un referente en común y así determinar la aplicación de varias propuestas didácticas o académicas.

Gracias a la gama de Modelos Pedagógicos existentes los catedráticos de música tienen el libre albedrío de elegir cuál de ellos sería el más ocionado para dirigir a sus estudiantes, todo esto dependiendo de la realidad en la cual se encuentre inmerso el alumno y

los objetivos que persigan las instituciones educativas frente a los resultados que desean obtener a la finalización del año escolar.

- *modelo pedagógico tradicional*

Forma en el estudiante: el entendimiento, el carácter, la memoria, la voluntad y la disciplina. Busca tener un referente o ejemplo reflejado en el maestro como un patrón a seguir. El estudiante se convierte en un mero receptor. Se evalúa por medio de las reproducciones del conocimiento desarrolladas y estudiadas en un tiempo determinado, asumiendo así y en su totalidad la responsabilidad de los resultados manifestados.

- *modelo pedagógico romántico (experimental o naturalista)*

Enfatiza en la esencia del niño. La enseñanza es muy flexible, donde el alumno expone libremente sus habilidades y cualidades naturales, su interioridad, donde no se inhibe, no se violenta ni se hace perder su autenticidad producto de la influencia externa. No se enfoca ni en el tipo ni en los contenidos del aprendizaje, tan solo en el respeto del desarrollo de su desarrollo espontáneo frente al espacio que le rodea, siempre apoyado y respaldado cuando el caso lo requiera.

Por lo tanto, no necesita ser evaluado, controlado, ni criticado ya que su integridad es valorada en su total cosmovisión sin alterar su naturaleza procurando no programar, disciplinar, enseñar, imponer; evitando contaminar su proceso prístino y sensitivo de exploración, curiosidad, comunicación y creatividad.

- *modelo pedagógico conductista*

Permite el desarrollo del conocimiento por medio de conductas y códigos predeterminados, observados y reforzados meticulosamente. La enseñanza se vuelve más competente, exacta y clara por medio de objetivos previamente determinados y condicionado por ciertas normas de trabajo y su cumplimiento en un tiempo establecido. Buscar la manera de reforzar el conocimiento es la pieza clave, puesto lo realimenta y confirma si el saber entregado fue logrado y si su dominio fue en su totalidad aprovechado.

La praxis es el elemento en común, lo cual reafirma por medio de la repetición y práctica continua de la destreza a adquirirse, por lo tanto es correcto realizar una planificación de todos los pasos a seguir para tener un resultado eficiente por medio de la evaluación y el seguimiento respectivos, de manera individualizada, así cada estudiante sabrá con exactitud los detalles que debe atender para un óptimo resultado.

- *modelo pedagógico cognitivo o constructivista*

“El problema central de una educación basada en la experiencia es seleccionar el tipo de experiencias actuales que sobrevivirán fructuosa y creativamente a la experiencia futura”
(Dewey, 1960, pp. 25-28)

Analiza el crecimiento cognitivo de cada estudiante, de tal manera que se pueda hacer un espacio paulatino y secuencial del conocimiento a enseñarse conforme las exigencias y particularidades de cada individuo. El ambiente, en conjunto con las experiencias, debe ser un estímulo sustancial para el siguiente escalón del proceso de aprendizaje.

Los alumnos descubren el aprendizaje a través de sus experiencias, la información adquirida y por medio de ellas determinar sus propias conclusiones. Se evalúa con el ánimo de establecer los avances del proceso de descubrimiento de cada estudiante y su nivel de pertenencia frente a los mismos su capacidad de debate y criterio personal, que les permita opinar, resolver problemas y decidir en función del proceso propuesto como reto.

- *modelo pedagógico social*

“A través de la participación en las comunidades, los estudiantes podrían (...) considerarse a sí mismos capaces, incluso obligados de comprometerse con el análisis crítico y la solución de sus problemas” (Posner, 1998, p. 114)

El crecimiento del estudiante está en función de la sociedad su colectivo inmediato de quien se encuentra directamente estimulado. Permite crear en el alumno, un sentimiento de trabajo comunitario y en equipo ofreciendo oportunidades para la solvencia de inquietudes en

grupo; observar el proceso activo, sin crítica ni imitación, con el afán de hacer aportes productivos, solidarios mancomunados.

2 CARL CZERNY

2.1 Vida y Enseñanza

"Uno esperaría encontrar algo de mérito entre todas estas notas si sólo se podía dedicar media vida a la exploración de ellas, al igual que uno esperaría que entre los 200 mil millones de estrellas en nuestra galaxia también puede haber algún tipo de vida" (Kuerti: 1995, pp. 6-8, 60, 66)

Fecundo compositor y pedagogo austriaco quien depositó su vida en la construcción de obras pianísticas para la resolución técnica de pasajes pianísticos para sus estudiantes teniendo un vínculo inherente con los compositores del periodo clásico y romántico en cuanto a su estilo y forma musical.

Nació en Viena el 21 de febrero de 1791. Con tan solo 15 años, ya era solicitado para brindar clases particulares de piano siendo asignados algunos estudiantes de su padre para este propósito y recibiendo la aprobación absoluta por parte de ellos. Entre sus instruidos, tuvo como alumnos a Franz Liszt, Theodore Leschetizky, Theodore Kullak, Stephen Heller, Sigismund Thalberg, Theodor Döhler, Leopoldine Blahetka, Ninette de Belleville, quienes influyeron notablemente en la pedagogía del piano del siglo XIX y Siglo XX

Tanto sus tratados como sus composiciones musicales se encuentran entre las obras pedagógicas más relevantes, así como sus estudios de ejercitación pianística así como obras, que constituyen una parte fundamental para la formación de nuevas generaciones de pianistas.

A saber, C. Czerny, además del campo pedagógico, decidió dedicarse a la enseñanza y a la composición, siendo un compositor fructuoso quien produjo alrededor de un millar de obras musicales dentro del ámbito sacro, secular y otras que abarcan diversos géneros,

Murió en Viena el 15 de julio de 1857

2.2 Composición

Czerny divide a su música en 4 categorías:

1. Ejercicios y estudios
2. Obras fáciles para estudiantes
3. Piezas brillantes destinadas a conciertos
4. Música seria

- **Primera Categoría**

Contiene obras de corte pedagógico, tratados y escuelas que abarcan ejercicios para los dedos y compone el 10% de su producción musical tales como: *“Introducción Sistemática para la Improvisación en el Piano” Op. 200*, *“El Arte del Preludio” Op. 200*, *“La Escuela de tocar la Fuga” Op.400*, *“La Completa Teórico-Práctica escuela del Pianoforte” Op. 500*, *“La Escuela de la Composición Práctica” Op. 600*, *“La Escuela de la Velocidad” Op. 599 y Op. 299*, *“La Escuela dl Virtuoso” Op. 365*, *“La Escuela Preliminar de la Velocidad”*, *“La Escuela de la mano Izquierda”*, *“El Arte de la Destreza de dedos” Op. 740* *“Treinta nuevos estudios del mecanismo”*, entre otros; siendo el material obligatorio para el desarrollo e la técnica pianística desde el nivel inicial hasta un nivel superior.

- **Segunda Categoría**

Obras fáciles para estudiantes y abarcan segmentos cortos dedicados para alumnos aficionados o principiantes y compone alrededor del 5% de su obra, la cual contiene: *Rondinos, Variaciones, Marchas, Bailes en base a canciones del momento*, *“Divertimentos para pianistas” Op. 354*, *“Veinticuatro pequeños Rondós, variaciones y divertimentos para juventudes aficionadas” Op. 825*

- **Tercera Categoría**

Piezas de técnica y extensión considerable donde se cubre alrededor del 75% de su producción musical. Entre las principales destacan: “*Piezas brillantes para conciertos*”, “*Variaciones*”, “*Fantasías*”, “*Rondós*”, “*Danzas*”, “*Marchas*”, “*Paráfrasis*”, “*Popurrís*”

- **Cuarta Categoría**

La mayoría de estas obras se han extraviado y ocupan aproximadamente el 10% de su producción total. Se redescubrieron a finales del siglo XX, y entre ellas se destacan: “*Sonatas y sonatinas para piano solo y cuatro manos*”, “*Sinfonías*”, “*Oberturas*”, “*Conciertos*”, “*Concertinos*”, “*Tríos*”, “*Cuartetos*”, “*Corales Sagrados*”, además de un sinnúmero de arreglos sobre temas inéditos y de otros compositores, saber: Vincenzo Bellini, Daniel Auber, L. V. Beethoven, Anton Diabelli, Joseph Haydn, Gaetano Donizzeti, Niccolò Paganini, Henrich Marshner, Carl María von Weber, W. A. Mozart, Franz Schubert, Gioachino Rossini y ediciones sobre textos ya existentes tales como: El Clave Bien Temperado y el Arte de la Fuga de J.S. Bach.

Por lo tanto, Carl Czerny, puede ser considerado el padre de la “*Técnica Pianística Moderna*”

Tabla 1: Cronología del legado pianístico de Carl Czerny

	CARL	CZERNY	Y	SU LEGADO
C. Czerny		Aleksandr Siloti		Sergei Rachmaninoff
		Stephen Thoman		Ernst von Dohnanvi
	Franz Liszt	Martin Krause		Claudio Arrau Roberto Bravo
				Edwin Fischer Daniel Barenboim
		István Thomán		Ernő Dohnányi
				Georges Cziffra
	Theodore Leschetizki	Ignacy Jan Paderewski		Arthur Rubinstein
	Theodor Kullak	Anna Yesipova		Serguei Prokofiev
	Moritz Moszkowski		Wanda Landowska	

Cheng S (2006) *The Piano Variations of Carl Czerny: a recording project*, Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of requirements for the de degree of Doctor of Musical Arts.

3 LA MÚSICA ECUATORIANA DE INICIOS DE SIGLO XX

Con la llegada del maestro italiano Domingo Brescia al Conservatorio Nacional de Música, se dio inicio al Movimiento Nacionalista Vernacular, forjando en sus estudiantes la fiel necesidad de la investigación y la creación sobre temas y ritmos autóctonos de nuestro país. Figuran los maestros: Francisco Salgado Ayala y Segundo Luis Moreno, los cuales llevaron a la música ecuatoriana al sitial más alto de expresión y estética sin precedentes. Las creaciones musicales fueron de tal magnitud que existe un parangón muy cercano con la música europea: su estilo, armonía, forma musical y exigencia técnica de las mismas.

Desde entonces, grandes compositores han continuado su legado artístico, sumado al lirismo y la técnica tales como: Luis Humberto Salgado, Juan Pablo Muñoz, Belisario Peña, Sixto María Duran, Gerardo Guevara, Claudio Aizaga, Corsino Duran entre otros, quienes inspiran a las nuevas generaciones a dejar un rastro inherente en la cultura musical del país.

3.1 La Música Popular y la Música Académica

Surge del pueblo, para el pueblo, cuyo objetivo es el halago y deleite público en los diversos ámbitos que la cultura popular demande, oficiada bajo parámetros y sistemas de fácil identificación y factura digerible, es decir, que la mayoría de la población la reconoce y la disfruta sin necesidad de haber hecho estudios musicales a nivel formal o académico.

El arraigo que prima entre esta música y el oyente es que debe tener un vínculo histórico que lo conecte y lo represente, perennizándolo en el tiempo así como sentando un precedente en la conexión del pasado con la cultura musical futura, ya que de ello se realimentará la generación venidera.

A finales del siglo XIX, tanto la música popular como la música académica delimitaban claramente su posición y estatus barrera que con el paso del tiempo se sintió más. Debido a la profundización del conocimiento escolástico en centros de educación musical formal (Conservatorios), la producción musical incrementó su categoría técnica y estética en función argot universal tomando temas de la música indígena; adaptándola, y haciéndola relucir en los más dilectos escenarios.

En suma, esta transición centenaria (Siglo XIX –Siglo XX), divisó dos corrientes musicales que transcurrieron simultáneamente pero con enfoques y paradigmas antagónicos sin embargo complementarios suscitada por compositores de gran imaginación en los albores de la creación popular y gracias a su fraternización con la comunidad en bares, reuniones informales, bandas y bailes además de aquellos músicos académicos que completaron o incurrieron en una educación de corte formal.

“En forma que pudiéramos llamar académica a la música, base de estudios de Solfeo y de las consiguientes nociones de teoría elemental, solo puede hablarse de cultivo, de aprendizaje metódico de instrumentos en Quito al tiempo de instaurarse la República”

*Juan Pablo Muñoz Sanz
(Guerrero: 2002, p.p. 31)*

La corriente de compositores nacionalistas, nombraron a la *Música Académica* como “*Música Estilizada*” identificada también como música: *selecta, letrada, culta, escolástica, de concierto, sapiente, clásica,, elevada, elitista, ilustrada, artística*, que el maestro Gerardo Guevara (1930-) exhortara más adelante como “*Música Elaborada*”(Guerrero: 2002, p.p. 31)

De allí la idea cumbre de utilizar ritmos mestizos y autóctonos como: Yaraví, Danzante, Sanjuanito, Pasillo, entre otros, donde se consolida el concepto de enunciar un “*Estilo Nacional*”, puesto que el único referente asociativo para entonces (segunda mitad - siglo XIX) eran los ritmos de corte europeo, tales como: valeses, pasodobles, mazurcas, polonesas, impromptus, nocturnos.

Entre los compositores cuya producción musical fue privilegiada gracias a su formación académica matizan: Sixto María Duran, Francisco Salgado Ayala, Juan Pablo Muñoz Sanz, Segundo Luis Moreno, Luis Humberto Salgado, Corsino Durán Carrión, entre otros. Figuran también aquellos compositores cuyo aporte musical al país estuvo arraigada más hacia el género popular, entre los que destacan: Salvador Bustamante Celi, Francisco Paredes Herrera, Segundo Cueva Celi, Nicasio Safadi, Cristóbal Ojeda Dávila pudiendo mencionar aun un sinnúmero de representantes dentro de este ámbito, cada uno con su estilo en particular.

En cuanto a sus creaciones y en ambas líneas, tuvieron múltiples propósitos, a saber con fines: educativos, fonográficos, estilísticos, nacionalistas, estéticos, interpretativos, culturales, populares, académicos.

Este llamado de inspiración compositiva, dio lugar al primer eslabón a la que se denominó “*Música Contemporánea*” siendo una prolongación directa de la *Música Académica*, exacerbando el lenguaje musical a otras dimensiones donde la imaginación despliega sus amplios ramales dirigiendo su atención a un público más selecto.

3.2 El Nacionalismo Musical en el Ecuador

El nacionalismo musical, como una retórica del movimiento europeo de mediados del siglo XIX, replica en Latinoamérica de manera tardía, pero a tiempo, de esta manera se

reafirma el espíritu sociopolítico y cultural de entonces gracias a la articulación artística y creativa de los géneros musicales ecuatorianos y a su pronto establecimiento como corriente nacionalista definida.

“Una música de carácter nacional no tiene que estar necesariamente ligada al folklore musical, ya que lo nacional se revela incluso en la música de origen europeo” Carlos Chávez

(Wong: 2004, pp. 34)

“Con la materia prima vernácula habría que aspirar a hacer música de características universales” Luis Humberto Salgado

(Wong: 2004, pp.34)

Ambos compositores convergen en que el verdadero extracto de lo que denominamos “Nacionalismo Musical” no confluye necesariamente en la utilización de motivos, ritmos o *melos* musicales de determinada región, mientras el producto final tenga un orden artístico, estético, estilístico, y de buen gusto.

Con la llegada al Ecuador del Maestro Italiano Domingo Brescia quien , motiva a sus estudiantes a experimentar y arraigarse compositivamente en función del folklore y ritmos autóctonos producto de su propia investigación y recopilación en la época donde el Conservatorio Nacional de Música erige su segunda fundación, se forja un florilegio de excelsos compositores quienes inician el Movimiento Nacionalista Musical en el Ecuador siendo sus pilares los maestros: Pedro Pablo Travesari (1874-1956), Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947), Francisco Salgado Ayala (1880-1979) y Segundo Luis Moreno (1882-1972). Estos difundieron su herencia intelectual a través de innumerables artículos de prensa y escritos sobre teoría musical, legando al país el basamento sustancial en cuanto a Historia de la Música del Ecuador se refiere.

Como respuesta a esta primera generación de insignes maestros, nace otro grupo de valiosos compositores que continúan su aporte a la corriente nacionalista propuesta anteriormente incluyendo herramientas de la escuela compositiva europea como: atonalismo, ultramodernismo, dodecafonismo, serialismo, armonía pentátona , armonía tradicional

clásica, fusionada con temas de nuestra geografía ancestral indígena así como música de corte nacionalista religioso. En esta generación mencionamos: Belisario Peña Ponce (1902-1959), Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964), José Ignacio Canelos Morales (1898-1957), Luis Humberto Salgado Torres (1903-1977)

“El nacionalismo musical, que es vástago del alto periodo romántico, mantiene fervorosos propulsores de su tesis en todos los hemisferios, quienes lo presentan bajo las más variadas vestiduras y con policromos ornamentos técnicos; desde lo tradicional, impresionista, hasta el ultramodernismo

” Luis Humberto Salgado

“Facetas del Modernismo”

(Wong: 2004, pp.37)

Tabla 2: Compositores del Nacionalismo Ecuatoriano

GENERACIONES	COMPOSITORES ECUATORIANOS	SIGLO XIX/SIGLO XX
I GENERACION	II GENERACION	III GENERACION
Juan Agustín Guerrero Toro (Quito, 1818-1886) Nicolás Abelardo Guerra (1869-1937) Pedro Pablo Travesari Salazar (Quito 1874-1956) Sixto María Durán Cárdenas (Quito, 1875-1947) Salvador Bustamante Celi (Loja, 1876-1935) José Francisco Salgado Ayala (Cayambe, 1880-1970) José Casimiro Arellano (Guayaquil, 1880-1970) Segundo Luis Moreno Andrade (Cotacachi, 1882-1972)	José Ignacio Canelos (Ibarra, 1898-1957) Alberto Moreno (Cotacachi, 1889-1980) Juan Pablo Muñoz Sanz (Quito, 1898-1964) Belisario Peña Ponce (Quito, 1902-1959) Luis Humberto Salgado Torres (Cayambe, 1903-1977) Gustavo Salgado (Quito, 1905-1978)	Corsino Durán Carrión (Azuay, 1911- Quito, 1975) María Inés Jijón Rojas (Quito, 1909-1995) Ángel Honorio Jiménez Coloma (Guanujo, Bolívar 1907- Venezuela, 1965) Clodoveo González Barreto (Ambato, 1909- Quito 1984) Néstor Luis Cueva Negrete (Machachi, Pichincha, 1910- Quito, 1981) Víctor Manuel Carrera Cevallos (Sangolquí, Pichincha 1902- Quito, 1969) José Ricardo Becerra Lara (Quito, 1905-1975)

Guerrero P. (2001-2002) *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Vol.1, Vol. 2 CONMUSICA*, Quito

De allí surge el compromiso de la investigación, pero además el interés depositado en la difusión del material extraído para precisamente dar a conocer a las generaciones actuales sobre los compositores ecuatorianos de gran valía en nuestro país. Del vasto número de

creadores de nuestra música académica y popular se sugiere los siguientes autores y algunas de sus obras a desarrollar:

- **Compositores Ecuatorianos de inicios de Siglo XX**

- 1. Corsino Durán Carrión (1911-1975)**

- Añoranzas (Romanza ecuatoriana)
- Chaquiñán (San Juanito)
- Vilcabamba (Sanjuanito)

- 2. Cristóbal Ojeda Dávila (1906-1932)**

- Alma Lojana (Pasillo)
- Esperando (Pasillo)
- Penas Mías (Sanjuanito)

- 3. Salvador Bustamante Celi (1876-1935)**

- Angélica (Pasillo)
- Lojanita (Jota Aragonesa)
- La Morita (Valse)

- 4. Segundo Cueva Celi (1901-1969)**

- Nocturno (Pasillo)
- Para tus Ojos (Pasillo)
- Por mi Reina (Pasillo)

5. Segundo Luis Moreno (1882-1972)

- La Chulla Quiteña (Rondeña)
- La Coqueta (Rondeña)
- ¡Quéreme! No seáis así! (Rondeña)

6. Sixto María Duran (1875-1947)

- Brumas (Pasillo)
- Myosotis (Pasillo)
- Artículo 8 del Código Civil (Pasillo)

Biografías de Compositores Ecuatorianos

- *Corsino Durán Carrión (1911-12-30/1975-01-14)*

Nace en el cantón Santa Isabel, provincia de Azuay el 30 de diciembre de 1911. Insigne violinista y fecundo compositor. El apoyo incondicional de sus padres definió su gusto por el arte del violín a los 13 años. El 28 de julio de 1932 viaja a la Capital de la República del Ecuador e ingresa al Conservatorio Nacional de Música por medio de una beca concedida por el Mtro. Sixto María Durán Cárdenas, para entonces, Rector del Conservatorio Nacional de Música.

El 13 de abril de 1938, participa en un concurso de Marchas Escolares donde obtiene el primer lugar con su obra “Maestro del aula infantil”. En el año de 1942, funda el Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos (SEDAM) junto al fagotista Modesto Rivera. El 22 de octubre de 1943, asume la cátedra de violín, dirección coral, organología, armonía

En 1947, se sienta un precedente con la determinación del Mtro. Duran de dar inicio a la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, con el apoyo del SEDAM, Unión Nacional de

Periodistas, Sociedad Filarmónica de Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana y Juan Pablo Muñoz Sanz, que gracias al apoyo de todo este cuerpo cultural se pudo definir su creación, siendo el 2 de mayo de 1956 la fecha de su fundación oficial llegando a ser 3er violinista y presidente de la Junta Directiva de la OSNE donde también se hizo cargo de varios coros y de conformar varias agrupaciones musicales y el 4 de noviembre de 1949 el Congreso Nacional ratifica la creación de la OSNE y se publica en el Registro Oficial No. 403 del 2 de enero de 1950.

El 21 de octubre de 1955, es contratado como docente del colegio Montufar. El 7 de marzo 1961 es nombrado Director Técnico del Conservatorio por intermedio del Consejo de la Universidad Central del Ecuador hasta septiembre de 1963. El 12 de noviembre de 1970, llega a ser primer violín de la Orquesta Sinfónica Nacional

Fallece en la ciudad de Quito el 14 de enero de 1975.

Sus creaciones musicales se ajustan a las tendencias nacionalistas de la época, siendo un compositor extremadamente cuidadoso de los detalles tanto en su factura y expresión melódica, haciéndolo ganador de varios concursos a nivel nacionales, entre los cuales destacan:

- II Lugar Concurso de Música Típica Ecuatoriana con el yaraví “*Tristes Alegrías*” y mención honorífica por la danza aborigen “*Chirimía*”/13 de mayo de 1942
- I Lugar Otorgado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana con el sanjuanito “*Anacu Ruju*” para piano/15 de septiembre de 1947
- II Lugar Otorgado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana por dos sanjuanitos y tres pasillos/27 de enero de 1948
- III Lugar Otorgado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana con su romanza ecuatoriana “*Añoranzas*” /9 de octubre de 1948
- II Lugar Otorgado por el Conservatorio de Música “Antonio Neumane” de Guayaquil con su pasillo “*Tu recuerdo es la Luz*”/30 de noviembre de 1954.
- II Lugar Otorgado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana con su poema sinfónico
- “*El Ocaso del Tahuantinsuyo*”/julio de 1960.

- III Lugar con su sanjuanito “*Chaquiñán*”

Obra Musical

- Suite “*Chirimía*”, Poema sinfónico “ *El Ocaso del Tahuantinsuyo*”, Romanza “*Añoranzas*”, Canto Nuestro “*Ñucanchipac Yarahui*”, zamba “ *Canción del Marino Ecuatoriano*”, Habanera “*Caricias*”, Yaraví “*Tristes Alegrías*”, pasacalle “Viva Quito”
- Pasillos: “*Tuyo hasta la muerte*”, “*A Conchita*”, “*Cómo has cambiado*”, “*Longuita*”, “*A tus Ojos*”, “*Estampa de amor*”, “*Tu recuerdo es luz*”, “*De corazón a corazón*”
- Sanjuanitos: “*Vilcabamba*”, “*Anacu Ruju*”, “*Chaquiñán*”, “*Cantar Quiteño*”
- ***Cristóbal Ojeda Dávila (1906-06-26/1932-08-31)***

A muy temprana edad ya ejecutaba el piano y a los once años de edad, ingresa al Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección del Mtro., Sixto María Durán Cárdenas donde también estudia declamación.

Incursiona en la composición en sus años de juventud y en el año de 1927, viaja a la ciudad de Loja donde se radicaría por el lapso de tres años aproximadamente. Es allí donde trabajó como instructor de baile en el Colegio “Bernardo Valdivieso” y es en esta ciudad donde produjo gran parte de su obra. Su estilo triste, melancólico era asociado a su temperamento.

Obra Musical

En su corta existencia, compuso obras tanto de corte religioso y popular, entre las que sobresalen:

- pasillo “Alma Lojana”,
- zamba “Yo no sé si te quiero”,
- pasillo “Ojos negros”

- pasillo “Hacia ti”
- pasillo “Esperando”
- sanjuanito “Penas mías”
- pasillo “Latidos”
- pasillo “Soñando en tus miradas”
- , pasillo “Sentirse solo” entre otros.

Falleció a la edad de 26 años en la “Guerra de los cuatro días”, conflicto político desencadenado en agosto de 1932

- *Salvador Bustamante Celi (1876-03-01/1935-03-08)*

Nace en la ciudad de Loja el 11 de marzo de 1876. Sus padres Sr. Don. Teodosio Bustamante Vivar y la Sra. Doña. Mercedes Celi.

Egregio compositor lojano cuyo primer acercamiento a la música, en especial al piano, lo tiene de la mano del Mtro. Miguel Cabrera en la parroquia Malacatos; posteriormente en 1890, recibe una beca otorgada por el Cabildo Lojano donde inicia sus estudios en la Casa de Artes y Oficios (Talabartería y música) de la ciudad de Quito bajo la dirección del Mtro. Pablo Ramos a quien apoyaba en la dirigencia del coro institucional y concomitantemente clases articulares con el Mtro. Aparicio Córdoba. Respaldado por los padres salesianos, quienes luego de ser expulsados debido a una transformación política suscitada en 1895, el Mtro. Bustamante retornó a su ciudad natal estableciéndose en la ciudad de Macará como Maestro de capilla por el lapso de dos años.

Luego de un tiempo viaja a la ciudad de Lima Perú a capacitarse en: melodía, armonía, contrapunto, fuga, instrumentación, además instrumentista en: órgano, piano y varios instrumentos, siendo en esta ciudad donde ocupó el cargo de organista de la Iglesia Catedral de los Virreyes. También fue organista de la Iglesia de San Francisco de Guayaquil

A su regreso a su ciudad natal en el año de 1910, creó la banda de músicos “Sociedad Obreros de Loja”, “El Septeto Lojano”, “La Banda de la Policía” fue profesor del Colegio “Bernardo Valdivieso”

Obra Musical

- Himnos Litúrgicos: “Al Corazón de Jesús”, “A Santa Mariana”, “Letanías”
- Villancicos: “En brazos de una doncella”, “Ya viene el niño”, “La Virgen y San José”, “Lindo Niño”, “No se niño hermoso”, “Pinpollito del Alma”, “El Leñador”, “Venid Pastores”
- Himnos: “Himno a Loja”, “Himno a García Moreno”, Himno al Bernardo Valdivieso”, Himno a Juan Montalvo”, “Himno al guerrero ecuatoriano”
- Tres misas fúnebres, “Fantasía bélica sobre la leyenda de Abdón calderón de Manuel J. Calle”, “Escena Campestre”, “Berceuse”, Poema sinfónico “Auroral”, “Salve Regina”, “Misa de la Coronación”

Muere en la ciudad de Loja el 8 de marzo de 1935

- ***Segundo Cueva Celi (1901-01-10/-1969-04-17)***

Nace en la ciudad de Loja siendo en su terruño donde el aprendizaje de la música inspira su ser desde muy temprana edad aprendiendo el arte de interpretar: el bandolín, el violín y el piano. Estuvo bajo la dirección de los maestros: Antonio Vega (Celica) cuya formación la realizó en la ciudad de Lima y fue un fehaciente referente y quien inspiró el gusto por la composición la cual sería su futura vocación y Salvador Bustamante Celi quien lo forjó en la enseñanza de recursos técnicos, teóricos

Su formación autodidacta le imprime un aire de admiración subjetiva, provocando admiración e inspiración al decidir estudiar por su propia cuenta el violín gracias al método “*Por Maya Van*”, documento abastecido por su propio padre, el Dr. Juan Cueva García, entonces Cónsul del Ecuador en Estados Unidos. Gracias a su constancia, el Maestro Cueva Celi, llegó a un excelso virtuosismo con una gran carga de sensibilidad y musicalidad.

Por lo tanto, su trabajo fue producto inédito en cuanto a enseñanza media y superior se refiere, puesto que su educación musical formal no se consolidó, puesto que para entonces

el Conservatorio de la ciudad de Loja, aún no había sido creado ni tampoco tuvo la oportunidad de salir de sus fronteras para tal propósito; sin embargo, el entorno donde se desarrolló fue absolutamente favorable, pues estaba ligado directamente a la literatura, textos proporcionados por su dilecto amigo Carlos Manuel Valarezo y facsímiles y partituras proporcionados por Juan Ruiz desde Europa (París)

Su labor pedagógica iniciada en el año de 1923 fue esencial durante la primera mitad del Siglo XX, siendo convocado por importantes escuelas y colegios de la urbe para la enseñanza de la música a la niñez y juventud lojana elaborando útiles recursos didácticos utilizados en el aula para la interacción dentro del proceso enseñanza aprendizaje de la música por medio del aprendizaje de himnos y canciones de corte secular provocando su integración por medio del canto coral.

En 1935 ingresa como docente de música en el Colegio Bernardo Valdivieso donde deposita su importante aporte hasta su jubilación. En 1945, se lo honra con el Título de Profesor de Enseñanza Secundaria, por su aporte personal y desinteresado como educador, además de ser un personaje serio, experimentado, con formación sólida y una madurez ineludible.

Su producción musical ha dado a luz: Valses, himnos, pasillos, canciones escolares, nocturnos, fantasías, entre otras.

- *Segundo Luis Moreno Andrade (1882-08-03/1972-11-18)*

Nace en la provincia de Imbabura el 3 de agosto de 1882. Su formación musical se ha transmitido por brecha generacional al ser su padre, el Sr. Dn. Luis Moreno Terán, integrante de la banda de Cotacachi influyendo afirmativamente tanto en Segundo Luis y su hermano Alberto Moreno Andrade.

Sus primeros estudios musicales los realiza con el Mtro. Virgilio Francisco Chávez, así mismo era integrante una banda de aficionados donde ejecutaba el clarinete y para la que componía: marchas, pasillos, valsos, pasodobles.

En el año de 1906, viaja a Quito e ingresa al Conservatorio Nacional de Música, donde realizó sus estudios de Clarinete con el Mtro. Agustín Henríquez y de Fagot, estética, teoría musical, composición y orquestación con el maestro italiano Domingo Brescia, para entonces director de la institución. Es allí donde en 1937 es elegido para dictar las cátedras de solfeo, instrumentos de madera y teoría musical cargo que ocupó hasta el año de 1941.

Es en esta época donde surge el asombro e inquietud de investigar y recolectar temas sobre música popular e indígena para tomarlos como referencia en sus composiciones, así como haber sido delegado para la dirección de las bandas: Imbabura” (1915), “Zapadores Chimborazo”, “Regimiento No 2 “Sucre” (1923), Batallón No 1 “Vencedores” (1930) y las bandas de la III Zona militar (1936)

A su salida del Conservatorio Nacional de Música, se dedica a la investigación y a la composición, estableciéndose como un pionero en la creación de la Música Nacionalista y su teorización, llevando a la música indígena y ritmos mestizos a la cumbre del academicismo europeo.

Director-Fundador del Conservatorio de Música de Cuenca (1937-1940); Representante por la Música ante la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944); Director del Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil (1945-1950)

Su trabajo como musicólogo, dejó un inherente y fundamental basamento para la Historia del Ecuador, ya que su pensamiento histórico, música, sobre todo nacionalista inspiró a múltiples músicos en las épocas venideras. Sus textos muestran una recopilación de melodías y danzas indígenas, cantos populares, música de la época republicana, todo esto gracias a su infatigable espíritu de compilación, investigación y archivo del caminar etnomusicológico.

Motivó a continuar su senda de la composición y crítica musical a los siguientes personajes: Francisco Salgado Ayala, Luis Humberto Salgado, Sixto María Duran, Corsino Duran y Juan Pablo Muñoz Sanz.

Entre sus publicaciones destacan: “La Música de los Incas” (1957), “Historia de la Música en el Ecuador”, La música en la provincia e Imbabura” (1923), “La monografía musical de la provincia de Chimborazo” (inédita); el estudio crítico Sobre las reformas al Himno Nacional (1924); La música en el Ecuador en tres tomos (dos inéditos); Cotacachi y su Comarca, rectificación a la obra intitulada Le musique des Incas et ses survivances por Raúl y Margarita D’Harcourt (1957); Música y danzas autóctonas del Ecuador, edición bilingüe, además como un sinnúmero de artículos en revistas y periódicos a lo largo y ancho del país.

Obra Musical

- Obertura 10 de Agosto
- Preludio Sinfónico
- Suites Ecuatoriano 1, No 2 y No 3
- Marcha Triunfal sobre el primer fragmento del Himno Nacional del Ecuador
- En música vocal: Madre mía, A ti, La Emancipación y Navidad, Tras Barcarolas
- Música Religiosa: Dos trisagios, dos Aves Marías, Dos Salves, Motetes, un Stabat Mater, Himnos Sagrados
- Música popular: rondeñas, pasillos, valeses, sanjuanitos, marchas he himnos patrióticos y estudiantiles y un florilegio de composiciones a su haber

- *Sixto María Durán Cárdenas (1875-08-06/1947-01-13)*

Nace en Quito, el 6 de agosto de 1875. Dirigido por su madre, la señora Emperatriz Cárdenas (arpista y organista), inicia su fructífero caminar dentro el mundo del arte y en especial de la música. Al terminar sus estudios primarios ingresa al Seminario Menor San Luis de Quito, donde recibió una sólida formación musical con el Padre lazarista holandés Ditte y el Padre Jausen. Su formación autodidacta no se hizo esperar y continúa de manera particular sus estudios junto a textos que encargaba a Europa, hasta el año 1900 donde ingresa como docente de piano para los cursos medios del Conservatorio Nacional de Música, para entonces el italiano Enrico Marconi rector del plantel. Posteriormente ingresa a la Universidad

Central del Ecuador donde en 1899 se gradúa de Abogado, título que en 1909 le mereció el cargo de Presidente de la Corte Suprema de Justicia

En 1911, es nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música, precediéndolo los maestros Enrico Marconi y Domingo Brescia, desempeñando sus funciones hasta el año de 1916, año en que inicia su dirección en la Escuela de Artes y Oficios. En el año de 1923, es invitado nuevamente a dirigir el Conservatorio Nacional de Música, donde permanece por el lapso de diez años ininterrumpidos donde afianza la calidad educativa e incorpora de manera intensiva las cátedras de : contrapunto, fuga, fraseología, análisis armónico , acústica, armonía superior, dictado y solfeo.

En 1941, reafirma su competencia y es elegido por tercera vez como Director del Conservatorio Nacional de Música cargo que desempeñó por un corto tiempo debido a problemas en su salud. Fue gestor de grandes compositores de la segunda generación tales como: Juan Pablo Muñoz Sanz, Francisco Salgado Ayala y Alejandro Andrade.

Su fecunda labor compositiva se direcciona a la composición de música religiosa, popular y sinfónica, además de la creación de la opereta Mariana y la opera Cumandá obras que exaltan el lirismo así como un depurado tratamiento armónico y contrapuntístico.

Publicó varios artículos para la revista de la Sociedad *Fígaro*, textos musicales inéditos sobre teoría, técnica, estética, acentuación, escalas, ensayos sobre música indígena, alrededor de doscientas composiciones las cuales fueron editadas y publicadas en su mayoría.

Obtuvo reconocimiento en varios concursos de composición nivel mundial, a saber: Perú, Paris, Colombia, Argentina y Ecuador.

Obra Musical

- Artículo 8 el Código Civil (pasillo)
- Patria, Sol de Ayacucho (marchas)
- Leyenda Incásica, Leyenda Tropical., La Leyenda del Monte, Leyenda quiteña

- Brumas (pasillo)
- Cuartetos, Fantasías, Intermezzos, Lieds, Romanzas, Corales, Oberturas, Himnos, Corales, Himnos religiosos, Marchas, Pasodobles, Marchas fúnebres, Elegías, Jotas, Two steps, Pasodobles, Fox trot, Gavotas, Pasillos, Agrio con Dulce, Yaravíes, Barcarolas, Danzantes, Serenatas entre otras.

3.3 Ritmos Mestizos Tradicionales del Ecuador

Desde del inicio de la Republica, la música en el Ecuador ha tenido un imperante protagonismo, desde la académica que provocó un marcado sincretismo musical a finales de siglo XIX junto a compositores de altísima educación artística que brindaron su aporte musical pedagógico con toda generosidad a nuestros coterráneos, iniciando de esta manera el arraigo imperecedero hacia el Nacionalismo Musical Ecuatoriano Escolástico; sin embargo, al interior de nuestras fronteras existen ritmos nativos (yaraví, yumbo), además de ritmos que han surgido producto del mestizaje y del intercambio cultural, a saber: albazo, pasillo, alza, pasacalle, danzante, sanjuanito, aire típico, capishca, valse, tonada, bomba, la marimba, algunos de ellos que también representan regiones de la costa, sierra, sus costumbres y tradiciones.

Producto de ello, varios compositores tanto de finales de siglo XIX como de inicios del XX han traído a la luz un vasto producto en cuanto a música popular y académica se refiere, de esta manera poder llegar a todos los gustos que nuestra sociedad demanda.

A continuación cabe mencionar:

- *el valse*

Danza mestiza del Ecuador inspirada en los valeses provenientes entre los siglos XVIII y XIX desde Europa. Usualmente compuesta para la invitación al baile y dentro del ámbito popular tuvo rasgos más característicos, autóctonos propios de cada región, por lo que pasó a denominarse *Valse Criollo*, algunos de ellos con una agógica más lenta para poder evocar el

lirismo de lo que un *lied* puede ofrecer incluso pudo haber influido como idea generatriz en el origen del pasillo.

Su factura responde al compás de $\frac{3}{4}$ y generalmente su acompañamiento se basa en tres notas negras y de forma musical simple A-B, en algunos de los casos A-B-C

- *la rondeña*

Ritmo español relacionado con el fandango convirtiéndose en uno de los ritmos mestizos representativos de nuestro país. A mediados del Siglo XX, el musicólogo Segundo Luis Moreno Andrade, exhortó a que la *rondeña* sea una danza representativa del Ecuador y que esta nos identifique como país, así como son representativas las danzas en: Perú (marinera), Venezuela (joropo), tango (Argentina), entre otros, y debido a que sus características tenían parangón con las danzas criollas vernaculares

Escrita en compás compuesto (6/8), evoca en su mayoría ritmos sincopados tanto en su acompañamiento como en su melodía sumado al eximio tratamiento de la armonía generalmente manejada en tonalidad mayor, ritmo de coqueteo itinerante y de gran espíritu y que en la actualidad no reposa los anales del repertorio popular ecuatoriano vigente.

- *el sanjuanito*

Música y baile indígena y mestizo del Ecuador. Denominado también: Sanjuán, San Juan, Sanjuanito o San Juanito.

Danza inicialmente considerada como parte del Ecuador Prehispánico de la provincia de Imbabura proveniente del Cantón San Juan de Iluman (Otavalo), tesis propuesta por los historiadores Gabriel García Cevallos y Pedro Pablo Travesari. Raúl y Margarita d'Harcourt, sostienen y en función de observaciones realizadas en Bolivia y Perú que... "*esta danza es un waynito. Los waynitos a menudo son ejecutados en Ecuador en honor de San Juan, nombre de su santo patrón y se les dice comúnmente Sanjuanitos*"; (D'Harcourt, 1925: "*La Musique des Incas et ses survivances*) de allí su inmersión en la cultura popular religiosa donde se rinde culto a San Juan de Otavalo o San Juanito de Cotacollao por medio de fiestas y ágapes que introduce este tipo de baile.

El maestro Gerardo Guevara (1930-) concluye que el *sanjuanito* es “una transformación del *huayno* (Perú, Bolivia) y es un aporte de la invasión incásica” perspectiva que compartida con los d’Harcourt.

Sixto María Durán Cárdenas enuncia:

" La “danza aborígen o Sanjuán, música instrumental de fiesta de compás binario, consta de una sola frase repetible indefinidamente, a cortas interrupciones en las cuales el tambor mantiene el ritmo en un número corto de compases, por lo menos esta es la forma primitiva y todavía usual [...]El ejecutante indígena que con la mano izquierda toca su caramillo con la mano derecha bate el tambor a dos golpes, en ritmo dividido en corcheas, acentuando la primera de cada par y, enunciada una vez su gran frase de dos, cuatro o seis compases, en cada repetición introduce variantes de verdadero encanto melódico, de tal manera que avanzada la danza, la composición llega a un estado de adorno y complejidad admirable[...], tomado de (Guerrero,P. y Santos C., Op. Cit., p 1279)

Según el análisis del etnomusicólogo Segundo Luis Moreno, el *sanjuanito* se derivó de la Fiestas del Sol (Inti Raymi) donde se bailaba por innumerables días; fiesta que coincidía con el natalicio de San Juan Bautista el 24 de junio y que según Moreno esta fiesta no rendía ningún tributo al santo.

Ritmo binario usualmente escrito en 2/4 o 2/2, escrito en modo mayor y menor. Su tempo es versátil, pasando del *moderato* al *allegro* con sutileza y expresividad; generalmente es precedido por un *estribillo* que permite articular su forma musical binaria (A-B) a una segunda parte escrita en la mayoría de los casos en modo mayor. Es uno de los ritmos más prolíficos el cual se ha expandido a lo largo y ancho de nuestra república, en algunas regiones denominado como: *sanjuanito* de mestizos, indígenas y negros

- *el pasillo*

Danza y canto mestizo denominado “baile de pasos cortos” popularizado en el siglo XIX derivado del vals europeo e instituido en Colombia, Venezuela y Ecuador, así como posteriormente en Costa Rica (*pasillo guanacasteco*), Panamá, México, Perú y Argentina. Ritmo de tempo moderado y en modo menor. El diario *El Comercio* en sus páginas expone:

“El piano no dejaba inactivos a los que saben saborear las delicias de una danza o de un pasillo, en los que tantísimo se distinguen nuestras encantadoras quiteñas que bailando no tienen rival en el mundo; y tuvimos la dicha de admirar prodigios de donaire, gentileza y gracia ...” (El Comercio, 1886: periódico bisemanal)

Pedro Pablo Travesari, sostiene que el pasillo es un baile popular que provino de Colombia a nuestro país y que su estructura emulaba al “Valzer pero más ligero y saltado” (Guerrero: 2004, p.p. 1090)

Así mismo Eudófilo Álvarez se refiere al pasillo como una música contradictoria, agitada, alegre a la vez melancólica. (Guerrero: 2004, p.p. 1090)

Las raíces de este importante y bien sonado estilo compositivo provienen de los Valses Europeos del siglo XIX: “Walzen” (Alemania) o “Landler” (Austria) cuyo significado es “dar vueltas bailando” (Guerrero: 2004, p.p. 1090)

Como una clasificación y producto de su derivación y metamorfosis, existen varios tipos de pasillos: pasillo canción, pasilloailable y pasillo de reto (baile de duelo dancístico contrapuntista)

De forma simple A-B-A, escrito en compas ternario (3/4) y normalmente presenta un *interludio*, en algunos casos *estribillo*, presentado por lo general en su primera parte en modo menor y en su segunda parte en modo mayor.

Algunos pasillos pueden tener una forma ampliada y constar de 3 o 4 partes, de estilo romántico, evocan y expresan sentimientos de dolor, amor, odio, cariño, tragedia, desarraigo, así como temática más seculares como: el patriotismo, la moral, la geografía, etc.

- **la romanza**

Obra de corte e influencia europea de estilo instrumental o vocal usualmente hace referencia la evocación poética y de amor de estrofas que se reflejan en la calidad interpretativa. De aire sentimental, expresivo y melódico, generalmente escrita para una sola voz, genero desarrollado en la Edad Media principalmente en Francia e Italia. Existen

Romanzas de Ópera, Zarzuela y de salón. La Romanza española fue escrita inicialmente para vihuela y voz con propósitos lúdicos dirigidos a la corte en función de temáticas sobre leyendas o temas históricos.

Escrita libremente en compas ternario (3/4) siendo su agógica manejada en función del significado que las frases y el sentido de la misma ofrecen frente a la interpretación que el ejecutante desee evocar o transmitir.

- *la jota*

Baile de origen aragonés del folclore musical español de inicios del siglo XIX. Sus características se atienen al género popular expandido a lo largo y ancho de la península ibérica. Se deriva del mozárabe *xota*, que significa “salto”; obras escritas para coreografía y en ciclos de coplas de aire pausado o estrofas que se pueden cantar solas o a dúo cuya forma musical propone una introducción o preludio y postludio enérgicos y de carácter conclusivo escrita en compases ternarios de (3/4 o 6/8). Se las baila y se las canta acompañadas de castañuelas, gaitas, panderetas, bombo, panderetas, portando los intérpretes coloridos trajes regionales y cuyo contenido dancístico permite la unificación de los pueblos que la practican.

CONCLUSIONES

La adaptación técnica de obras ecuatorianas de inicios del siglo XX a la enseñanza pianística surge de la necesidad de establecer un hilo conector entre el repertorio clásico tradicional que abarca gran parte del pensum de estudios del nivel de bachillerato del Conservatorio Nacional de Música y el estudio de la música nacional ecuatoriana. La importancia de incorporar significativamente composiciones de autores ecuatorianos al programa regular de estudios conlleva a instaurar un punto de abastecimiento bibliográfico el cual esté al alcance de la población estudiantil, de fácil acceso y que estas obras sean logradas tanto técnica como interpretativamente durante el proceso de aprendizaje del instrumento.

Algunas composiciones cuentan con pasajes de alto nivel técnico los cuales necesitan un tratamiento enfocado a su resolución y en muchos de los casos se tiende a estudiar obras de fácil factura dejando de lado el ramal de posibilidades que la música ecuatoriana puede ofrecer tanto en ritmos, estilos y géneros propuestos por nuestros compositores

El diseño de estudios de ejercitación técnico- pianística los cuales han surgido gracias a un estudio comparativo realizado con el Op. 261 de Carl Czerny los cuales permitirán a los estudiantes de piano interactuar con una propuesta diferente, la misma que invita a explorar composiciones de inicios de Siglo XX por medio del acercamiento de estudios técnicos que han sido creados con la finalidad de que por medio de ellos haya un acercamiento hacia la música ecuatoriana y que estos pasajes que brindan de alguna manera cierto grado de dificultad no sean un impedimento para estudiarlas ni mucho menos para interpretarlas.

Por lo tanto, la importancia de incorporar en mayor proporción el número de obras ecuatorianas durante el año escolar es un trabajo arduo, de mucha constancia por parte del docente y de interés progresivo de los alumnos hacia obras ecuatorianas sobre las cuales no se ha tenido un conocimiento absoluto.

A su vez, los docentes en su totalidad han expresado que las metodologías aplicadas a la enseñanza del piano han sido eficientes, no obstante estarían dispuestos a explorar nuevas

propuesta metodológica puesto que facilitaría el proceso enseñanza aprendizaje de obras ecuatorianas a través de un nuevo recurso didáctico además de ser un medio para conocer nuestros ritmos y compositores; en suma, nuestras raíces, puesto que la frecuencia con que se interpreta el repertorio nacional es poco frecuente debido a la dificultad que presentan algunas composiciones por lo tanto el tiempo que se emplea para su tratamiento es mayor que otras obras.

De igual manera, los estudiantes si estudiarían las obras del repertorio nacional ecuatoriano puesto que por medio de los pequeños estudios técnico - pianísticos les ayudaría a optimizar su tiempo y rendimiento frente al estudio de su instrumento, además de mejorar en la interpretación por ende, apreciar los ritmos, género y compositores del Ecuador.

CAPITULO II

1. ADAPTACIÓN TÉCNICA DE OBRAS ECUATORIANAS DE INICIOS DE SIGLO XX A LA ENSEÑANZA DEL PIANO PARA EL NIVEL DE BACHILLERATO MUSICAL

La música nacional ha tenido importante presencia en la memoria histórica del pueblo ecuatoriano, sobre todo dentro del ámbito popular, música que con el devenir de los años ha sentado un precedente en las generaciones venideras, creando de esta manera una positiva expectativa para la investigación, publicación, ejecución e interpretación de las mismas.

Es así como compositores de inicios de siglo XX, de entre los cuales figuran: Corsino Duran Carrión, Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, Cristóbal Ojeda Dávila, Segundo Cueva Celi y Salvador Bustamante Celi han sido el motivo para la creación de 35 estudios técnico-pianísticos que permiten el acercamiento a parte de sus obras musicales y la resolución de arduos pasajes técnicos que merecen un tratamiento importante dentro de la praxis y estudio de su instrumento de un estudiante regular.

De esta manera, podemos generar un sistema de estudio continuo que permita al estudiante acercarse a las obras musicales con la seguridad de que pueden ser logradas con satisfacción y con un correcto beneficio en cuanto a motivación y asombro frente a composiciones que han sido poco escuchadas o difundidas.

El material musical producido entre el siglo XIX Y siglo XX es vasto y colorido. Un sinnúmero de compositores han dedicado su especial atención a la creación musical dentro del

ámbito popular y académico, por lo tanto y gracias a esta iniciativa se ha llegado a la población todas las latitudes de nuestra nación y se ha cubierto todas las necesidades en cuanto a gustos musicales.

La gran variedad de ritmos, melodías, estilos, géneros han inspirado innumerables páginas de creación musical que han despertado y enaltecido el espíritu local sembrando alegría y difundiendo por tradición nuestra herencia cultural, lo que ha permitido mantener encendida la llama de la creatividad y así exaltar la música ecuatoriana a un nivel privilegiado.

1.1 Objetivo General

Diseñar un libro de estudios de ejercitación técnica en base a obras de compositores ecuatorianos de inicios de siglo XX dirigido a estudiantes de nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de música para organizar de mejor manera su práctica pianística.

1.2 Recomendaciones Metodológicas de Uso

El estudio de un instrumento musical dentro del Conservatorio Nacional de Música es uno de los objetivos primordiales a lograr durante su estancia , complementado su aprendizaje con herramientas de solfeo, armonía, formas musicales, dictado rítmico y melódico, historia de la música universal , historia de la música ecuatoriana, música de cámara y acompañamiento, así como recitales y certámenes de piano los cuales ofrecen al estudiante la posibilidad de interactuar con el público y su entorno. Todo este conocimiento encamina a la formación de un instrumentista integro donde y durante todo el proceso pedagógico pianístico debe enfrentar un repertorio correspondiente a su nivel de estudios.

Al realizar la asociación directa entre el aprendizaje significativo y la música, podemos comparar entre los estudios propuestos por Carl Czerny, haciendo énfasis en los estudios del

Op. 261, estudios cortos que abarcan entre ocho y dieciséis compases tanto en su desarrollo, factura así como resolución de un pasaje técnico o una figuración rítmica determinada distribuida estratégicamente a lo largo de la obra musical sin perder su calidad técnica ni artística.

Estos estudios han sido diseñados para la resolución de : pasajes en cinco notas, tanto en mano derecha, como mano izquierda, ejercitación de notas pedal en un acompañamiento, estudios de *staccato*, sincronización de notas a grado conjunto y grado disjunto, estudios de pasajes de terceras y sextas, sincronización de pasajes de semicorcheas por movimiento paralelo, estudios de acompañamiento para mano izquierda sobre “*bajo Alberti*”, estudios de acordes en *staccato*, estudios sobre escala cromática ascendente y descendente tanto en mano izquierda como derecha, estudios de tresillos, estudios de terceras sincronizadas por movimiento paralelo tanto en mano izquierda como derecha, estudios sobre escalas, estudios sobre arpeggio largo , estudios de acompañamiento con nota pedal y en tresillos, ejercicios sobre *acciacaturas* y dirección melódica, estudios sobre nota repetida y movimiento rotatorio de la mano, ejercitación sobre escalas por movimiento contrario, estudios sobre trinos tanto en mano izquierda como en mano derecha, introducción a ejercicios con fusas y su tratamiento en ambas manos, ejercicios de apertura y relajación de la mano, sincronización de arpeggios en paralelo, estudio de arpeggio largo distribuido en ambas manos, estudios hererorítmicos (estudios de cuatro semicorcheas versus tresillo de corcheas), estudios de friorituras.

Además de contar del colorido uso de múltiples tonalidades, compases y amplitud melódica, lo cual permite al estudiante estar conectado con un estudio por un estimado tiempo de trabajo de ejercitación técnica sin perder su atracción ni lirismo a lo largo del mismo.

Así como estos estudios ofrecen la posibilidad de ejercitar, afianzar y resolver la técnica pianística tan solo de una parte del sinnúmero de combinaciones y eventualidades de las obras de los compositores del repertorio pianístico musical a nivel mundial, se propone la creación de 35 estudios sobre obras de compositores ecuatorianos de inicios de siglo XX, los cuales permitirán realizar un acercamiento de los estudiantes de piano hacia las obras elegidas y conocer el ramal de alternativas que se ofrecen para el logro de ciertas obras. De esta

manera se despierta el interés por la cultura musical del país así como la búsqueda de medios técnicos; creativos e innovadores para el logro de los mismos considerando el vasto repertorio que nuestros compositores han producido hasta la fecha.

Los estudios están distribuidos de manera aleatoria, sin responder a un orden específico; sin embargo están organizados en función de las capacidades cognitivas y anatómicas de los estudiantes, teniendo en cuenta que ya se han ejercitado con el instrumento en los años anteriores junto a su repertorio obligatorio quimestral por lo tanto ya han logrado gran parte de sus competencias pianísticas. El docente de piano puede elegir y utilizar los estudios en función de la obra que desea a futuro que su alumno logre, así mismo considerar las competencias psicomotrices de cada estudiante esto con la finalidad de que en caso que el estudiante logre el repertorio sugerido antes del plazo establecido se piense en la posibilidad de adelantar el proceso y avanzar en el programa con mayor rapidez. Se distribuye las obras de la siguiente manera:

Tabla 3: Distribución de estudios técnicos sobre obras ecuatorianas de inicios de siglo XX (Recomendaciones metodológicas de uso)

	SEGUNDO BACHILLERATO 1er Quimestre	SEGUNDO BACHILLERATO 2do Quimestre	TERCERO BACHILLERATO 1er Quimestre
No de Estudio	Vilcabamba 1 Por mi Reina 2	Añoranzas 1 Añoranzas 2 Lojanita 1 Lojanita 2 Artículo 8 Código Civil 1 Artículo 8 Código Civil 2 Para Tus Ojos 1 Por mi Reina 1 La Morita 2 Vilcabamba 2 Penas más 1 Brumas 1 Myosotis 1	Chaquiñán 1 Alma Lojana 1 Alma Lojana 2 Nocturno 1 Nocturno 2 Angélica 1 Angélica 2 La Chulla Quiteña 1 La Chulla Quiteña 2 Quéreme! ¡no seáis así 1 Quéreme! ¡No seáis así! 2 La Coqueta 1 La Coqueta 2 La Morita 1 Myosotis 2 Brumas 2 Esperando 1 Esperando 2 Penas más 2 Para tus Ojos 2

Carrión P. (2016) *Distribución de Estudios Técnicos sobre obras ecuatorianas de inicios de siglo XX*

1.2 Síntesis de Marco Teórico

Estudio Pianístico de Obras Ecuatorianas de Inicios de Siglo XX

A lo largo de la historia, se ha forjado una tradición por el perfeccionamiento de la técnica pianística. Con el nacimiento del piano a inicios del siglo XVIII como un instrumento memorable y de gran auge desde entonces hasta la actualidad se ha visto en la necesidad de una evolución permanente en función de los requerimientos y circunstancias de cada tiempo.

Para tal efecto, muchos compositores hicieron gala de su habilidad y trajeron a la luz innumerables páginas donde posicionan al piano en un digno lugar dentro de la gama instrumental tales como: W.A. Mozart, L.V. Beethoven, Franz Liszt, Federico Chopin, Robert Schumann, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, entre otros dignos representantes del clasicismo y romanticismo musical. La misión pedagógica despertó en algunos compositores la necesidad de investigar nuevas formas de ornamentos y desarrollo del virtuosismo pianístico a través de la creación de un sinnúmero de estudios pianísticos que llevan al piano a la cumbre del descubrimiento técnico, tal es el caso de Muzio Clementi (1752-1832) con el *Gradus ad Parnassum*, ciclo de 100 estudios de bravura compuestos entre 1817-1826, Federico Chopin (1810-1849) con sus estudios para piano Op. 10 y Op. 25, Sergei Rachmaninoff (1873-1943) a través de sus *Etudes Tableaux* Op. 33 y Op. 39, Franz Liszt los *Estudios de Ejecución Trascendental* S: 139, Carl Czerny con sus estudios Op. 599, Op. 139, este último, quien prácticamente consagró su creación musical a la labor pedagógica.

Es por ello que gracias a esta innovadora manera de percibir al piano se crea una asociación convergente de los estudios pianísticos con el repertorio principal a ejecutar, tal es el caso de Preludios y fugas, Inveniones a dos y tres voces, Sonatinas y Sonatas, Tema con Variaciones, Nocturnos, Barcarolas, Conciertos para piano y orquesta, entre otras.

Entre las obras compuestas por Carl Czerny, destaca el Op. 261, ciclo de estudios para piano que permite vencer pasajes técnicos de una manera eficaz y en un breve lapso de tiempo, puesto que son composiciones que abarcan entre uno y dos periodos en extensión,

donde se permite, a la vez de ejercitar técnicamente la digitación se asocia con el fraseo y el resultado estético de la obra misma.

La creación de pequeñas composiciones sobre obras de compositores ecuatorianos de inicios de siglo XX nos permite introducirnos dentro de un capítulo de la cultura musical del Ecuador a través de música que no ha sido fácilmente reconocida tanto en sus géneros como de la existencia de sus creadores.

Compositores de la talla de Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Salvador Bustamante Celi, Cristóbal Ojeda Dávila, Corsino Durán Carrión, Segundo Cueva Celi por mencionar algunos contemporáneos de entonces, traen a la memoria nuestro histórico musical sobre quienes muchos compositores de las nuevas generaciones han sentado las bases de su creación musical.

Es precisamente donde el Aprendizaje Significativo, modelo pedagógico propuesto por el pedagogo estadounidense David Ausubel encaja perfectamente con parte del aprendizaje musical por medio de la introducción de conocimientos o experiencias previas para el logro de un objetivo en especial. Es allí donde converge y se fusiona la iniciativa de la creación de Estudios de Ejercitación Técnico Pianística preliminar para el aprovechamiento integral de composiciones musicales sobre música del Ecuador que poco a poco muestran evidencia de su presencia y así poder ejecutarlas habiendo vencido sus principales dificultades técnicas y que estas no sean un impedimento para poder interpretarlas.

CAPITULO III

1. ESTUDIOS SOBRE OBRAS ECUATORIANAS DE INICOS DE SIGLO XX

1.1 Presentación

El presente trabajo proyecta incentivar la investigación, la creación musical e involucrar los resultados en la enseñanza de un instrumento musical, permitiendo de esta manera la difusión de la gran cantidad de compositores que ha brindado nuestro país y de los que se tiene limitado conocimiento; es así y a través de este proceso, se traerá a la vida páginas del repertorio nacional ecuatoriano que una vez más tendrán presencia en la cultura musical en nuestros días.

Así mismo, y por medio de los estudios de ejercitación técnico-pianística resolver los principales pasajes o motivos que presenten algún grado de dificultad mayor durante el proceso de estudio del instrumento, de esta manera se podrá tener una mayor cercanía legado compositivo de nuestros autores ecuatorianos.

Añoranzas

(Romanza)

Corsino Duran Carrión
(Santa Isabel - Azuay, 1911 - Quito, 1975)

Piano

5

Pno.

10

Pno.

15

Pno.

Pno.

20

Pno.

25

Pno.

30

Pno.

35

Pno.

40

Pno.

Measures 43-45 of the piano score. The right hand features a complex, flowing melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Pno.

Measures 46-50 of the piano score. The right hand has a more rhythmic, chordal texture with some slurs, and the left hand continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 51-54 of the piano score. The right hand features a melodic line with a long, sweeping slur that spans across the end of the piece. The left hand has a more active accompaniment in the earlier measures, which then simplifies towards the end.

Añoranzas

(Estudio N°1)

Corsino Durán Carrión

estudio: Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegretto ♩ = 92

The musical score is written for piano and is divided into four systems. The first system is labeled 'Piano' and the subsequent three are labeled 'Pno.'. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like '8^{mo}' and '8^{ma}'. The first system ends with a double bar line. The second system starts at measure 9 and ends with a double bar line. The third system starts at measure 18 and ends with a double bar line. The fourth system starts at measure 27 and ends with a double bar line, featuring two endings labeled '1.' and '2.'.

ESTUDIO DE ACORDES CON APOYATURA

El estudio plasma la estructura de un acorde en relación directa con una apoyatura siguiendo la estructura de construcción descendente a fin de generar el impulso requerido y afianzar la dirección de la frase

The musical score is written for piano and consists of a single system. It features a treble and bass clef. The treble clef part shows a series of chords and melodic lines, while the bass clef part provides a supporting bass line. The score is in 3/4 time and has one sharp in the key signature.

Añoranzas

(Estudio N°2)

Corsino Durán Carrión

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Animato Assai ♩ = 104

Piano

Pno.

Pno.

rit.

ESTUDIO DE ARPEGIOS

Para proceder con este estudio, se establece el estudio de acordes para que el estudio de arpeggios rotos se pueda apreciar en bloque. Así se consolida la memoria visual de un grupo o estructura mayor de notas que responden a una postura de acorde definida. La memorización y la intuición se afianzan, por lo tanto la velocidad requerida para la ejecución y posterior interpretación.

40

Chaquiñan

(Sanjuanito)

Corsino Durán Carrión
(Santa Isabel - Azuay, 1911 - Quito, 1975)

Piano

5

Pno.

10

Pno.

15

Pno.

19

Pno.

Pno.

25

Pno.

27

Pno.

29

Pno.

31

Pno.

33

Pno.

35

47

Pno.

51

Pno.

55

Pno.

Chaquiñan

(Estudio Nº1)

Corsino Durán Carrión

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegretto Moderato ♩ = 88

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE IMITACIONES Y SINCRONIZACIÒN POR MOVIMIENTO CONTRARIO

Este estudio resuelve estéticamente el pasaje, con giros melódicos que hacen atractivo el movimiento sinuoso de la mano, motivando a la expansión y amplitud de la dinámica haciendo más fácil el control de la misma. Además que favorece la confianza y apertura del movimiento del codo. En la mano izquierda podemos evidenciar el tema expuesto por aumentación, provocando entre ambas manos un movimiento paralelo sostenido y controlado así como del trabajo de sincronización de semicorcheas por movimiento contrario.

32

Vilcabamba

(Sanjuanito)

Corsino Durán Carrión
(Santa Isabel - Azuay, 1911 - Quito, 1975)

Adaptación: Paúl Antonio Carrión Sánchez

The musical score is presented in six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is labeled 'Piano' and the subsequent five systems are labeled 'Pno.'. The music is in 3/4 time and B-flat major. The first system shows the initial piano accompaniment. The second system begins at measure 4 and features a more active right-hand part with eighth-note patterns. The third system starts at measure 8 and continues the melodic development. The fourth system, starting at measure 12, includes a complex right-hand part with sixteenth-note runs. The fifth system, starting at measure 16, features prominent triplet figures in both hands. The sixth system, starting at measure 20, concludes the piece with further triplet patterns and a final cadence.

2

Vilcabamba

Pno.

24

Pno.

28

Pno.

32

Pno.

36

Pno.

40

Pno.

44

Pno.

The image shows a piano accompaniment score for a piece titled "Vilcabamba". The score is written for piano (Pno.) and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered 24, 28, 32, 36, 40, and 44. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

48

Pno.

52

Pno.

56

Pno.

60

Pno.

64

Pno.

68

Pno.

Pno.

Musical notation for measures 72-75. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A flat symbol is present in the bass clef staff at measure 74.

Pno.

Musical notation for measures 76-79. The right hand continues the melodic development with eighth notes and rests. The left hand features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Pno.

Musical notation for measures 80-81, ending with a double bar line. The right hand has a final melodic phrase, and the left hand has a final bass line.

Vilcabamba

(Estudio Nº1)

Corsino Duran Carrión
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegretto Moderato ♩ = 88

Piano

Pno.

The image shows the first system of the piano score for 'Vilcabamba (Estudio Nº1)'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegretto Moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The first system contains five measures. The second system starts at measure 6 and contains five measures, ending with a double bar line. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and chords.

ESTUDIO DE PUNTOS BAJOS

El objetivo de este estudio es establecer un punto de apoyo constante para que el mismo sirva de impulso para la resolución de distintas fórmulas rítmicas y establecer un menor esfuerzo en la dirección y frescura de un pasaje determinado. Permite el enfoque y orientación de una frase así como el énfasis en el legato y el lirismo merecido

The image shows two systems of the piano score for 'Estudio de Puntos Bajos'. The first system starts at measure 16 and the second system starts at measure 24. Both systems are in the same key signature (one flat) and time signature. The first system (measures 16-18) features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 24-26) features a treble clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment.

Vilcabamba

(Estudio N°2)

Corsino Durán Carrión
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Tempo di marcia ♩ = 112

The musical score is divided into three systems. The first system is labeled 'Piano' and shows a grand staff with a treble and bass clef. The second system is labeled 'Pno.' and also shows a grand staff. The third system is labeled 'Pno.' and shows a grand staff with a first ending bracket over measures 8 and 9, and a second ending bracket over measures 10 and 11. The music is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns and polyphonic textures.

ESTUDIO DE SINCRONIZACION

El estudio se basa en el motivo generador de la composición musical, trabajado polifónicamente bajo la técnica de la imitación por movimiento directo y de la sincronización en paralelo de los pasajes en semicorcheas, así como la disociación de las mismas con el uso de la técnica, ya sea del portato o staccato.

The musical score for 'Estudio de Sincronización' is shown in a grand staff with treble and bass clefs. It begins with a measure number '9' above the first measure. The music features a complex rhythmic pattern with polyphonic textures and synchronization techniques.

Alma Lojana

(Pasillo)

Cristóbal Ojeda Dávila
(Quito, 1906 - 1932)

versión: Paúl Antonio Carrión Sánchez

The image displays a musical score for the piece "Alma Lojana" (Pasillo) by Cristóbal Ojeda Dávila, arranged by Paúl Antonio Carrión Sánchez. The score is written for piano and is organized into five systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system is labeled "Piano" and begins with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system is labeled "Pno." and starts at measure 7. The third system is labeled "Pno." and starts at measure 13. The fourth system is labeled "Pno." and starts at measure 19. The fifth system is labeled "Pno." and starts at measure 25. The music features a mix of chords and melodic lines, characteristic of the Pasillo genre.

Alma Lojana

2

Pno.

31

Pno.

37

Pno.

43

Pno.

49

Pno.

55

Pno.

61

65

Pno.



69

Pno.



73

Pno.



79

Pno.



Alma Lojana

(Estudio N°1)

Salvador Bustamante Celi
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Andante non troppo ♩ = 66

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE MORDENTES

Trabaja específicamente el mordente y su resolución en la nota superior. Su objetivo consiste en resolverlo de tal manera que la mano mantenga una postura cerrada y desarrolle su relajación y habilidad natural del mismo. Como ejercicio alterno destaca el trabajo de (quintillos) para dar fluidez y variedad al mismo.

7

11

13

Alma Lojana

(Estudio N°2)

Cristóbal Ojeda Dávila

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegro Moderato ♩ = 88

Piano

7

Pno.

12

Pno.

ESTUDIO DE TERCERAS Y CUARTAS DESCENDENTES Y ASCENDENTES

Resuelve el motivo principal (luego del estribillo) en ritmo de vals y en ALLEGRO MODERATO NEGRA =88. El propósito por medio de este “tempo” es conseguir un legato sostenido y controlable a fin de lograr la expresividad absoluta por medio del fraseo y la interpretación pausada y equilibrada.

Esperando

(Pasillo)

Cristóbal Ojeda Dávila
(Quito, 1906-1932)

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

8^{va}

Esperando

The image displays a musical score for a piano piece titled "Esperando". The score is written for piano (Pno.) and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The piece begins at measure 28. The first system (measures 28-30) features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. The second system (measures 31-34) includes a first ending bracket over measures 33-34, with a second ending starting at measure 35. The third system (measures 35-40) shows a more complex harmonic texture with chords and moving lines. The fourth system (measures 41-44) continues with similar harmonic and melodic development. The fifth system (measures 45-48) features a melodic line with a fermata over measure 47. The sixth system (measures 49-54) concludes the piece with a final melodic flourish and a steady accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Esperando

Pno.

56

Pno.

61

Pno.

66

Pno.

71

Pno.

76

8^{va}

Pno.

82

Esperando

Pno.

Musical notation for measures 86-90. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 86 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Pno.

Musical notation for measures 91-95. The right hand continues with a melodic line of eighth notes and chords, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

Pno.

Musical notation for measures 96-100. The right hand features a more complex melodic line with some grace notes and a longer note value, while the left hand continues with eighth notes.

Pno.

Musical notation for measures 101-104. The right hand has a melodic line with a prominent grace note and a longer note value, while the left hand continues with eighth notes.

Pno.

Musical notation for measures 105-108. The right hand has a melodic line with a prominent grace note and a longer note value, while the left hand continues with eighth notes.

Pno.

Musical notation for measures 109-112. The right hand has a melodic line with a prominent grace note and a longer note value, while the left hand continues with eighth notes.

Esperando

(Estudio N°1)

Cristóbal Ojeda Dávila
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegro Moderato ♩ = 88

The musical score for 'Esperando' (Estudio N°1) is presented in four systems. The first system is labeled 'Piano' and shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system is labeled 'Pno.' and continues the piece. The third system is also labeled 'Pno.' and includes first and second endings. The fourth system is labeled 'Pno.' and also includes first and second endings. The piece is in 3/4 time and features a steady bass line (Alberti bass) and a more active right hand.

ESTUDIO DE TREMOLO MANO DERECHA

El estudio se basa en el estribillo, el cual sugiere el trémolo como factura compositiva. El estudio desarrolla el movimiento de manera progresiva respaldado por el bajo Alberti que da libertad de resolución de la mano derecha. También del uso de progresiones modulantes descendentes y la resolución del pasaje estéticamente.

The musical score for 'Estudio de Trémolo Mano Derecha' is shown in a single system. It features a treble clef and a bass clef. The right hand has a tremolo pattern, while the left hand has a steady Alberti bass line. The piece is in 3/4 time.

Esperando

(Estudio N°2)

Cristóbal Ojeda Dávila

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Animato $\text{♩} = 100$

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE NOTA REPETIDA

Resuelve el puente entre la parte A y B, donde claramente destaca la nota repetida. El impulso ofrecido por el tresillo, permite fácilmente caer en la misma nota favoreciendo en la precisión y fluidèz de la nota que se repite. Además de la coordinación rítmica y colorida con la mano izquierda, sin embargo, no pierde el enfoque de la resolución del pasaje a resolver.

Penas mías
(Sanjuanito)

Cristóbal Ojeda Dávila
(Quito, 1906 - 1932)

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

25

ff

Pno.

29

p

Pno.

33

ff

Pno.

37

ff

Pno.

41

Pno.

45

Pno.

45

48

This system contains measures 45 to 48. The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 47. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Pno.

51

54

8^{va}

This system contains measures 51 to 54. Measure 54 includes an 8va marking above the staff. The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet. The left hand continues with a steady accompaniment.

Pno.

57

60

8^{va}

This system contains measures 57 to 60. Measure 57 includes an 8va marking above the staff. The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet. The left hand provides a harmonic accompaniment.

Pno.

61

64

This system contains measures 61 to 64. The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet. The left hand provides a harmonic accompaniment.

Pno.

65

68

This system contains measures 65 to 68. The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet. The left hand provides a harmonic accompaniment.

Pno.

69

72

This system contains measures 69 to 72. The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet. The left hand provides a harmonic accompaniment.

Pno.

73

Pno.

77

6mo

Pno.

81

Pno.

85

Pno.

89

f

Penas mías

(Estudio N°1)

Cristobal Ojeda Dávila
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegretto mosso ♩ = 96

The image shows the first system of a piano study. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Piano' and shows the beginning of the piece in G major, 3/4 time, with a tempo of Allegretto mosso (♩ = 96). The second system is labeled 'Pno.' and shows measures 7-12, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand with first and second endings. The third system is also labeled 'Pno.' and shows measures 13-18, continuing the rhythmic pattern. The fourth system is labeled 'Pno.' and shows measures 19-24, with first and second endings. The score is written for piano and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

ESTUDIO DE LINEA POLIFONICA SUPERIOR EN PASAJES DE TERCERAS SUCESIVAS

Toma como referente el ICTUS del motivo principal (luego del estribillo), tomando la línea superior del pasaje de terceras, cuyo propósito es mejorar el legato de aquella melodía y dar la proyección al mordente posterior, facilitando su resolución

This snippet shows a specific passage from the study, measures 5-8. It features a series of triplets in the right hand, starting with a piano (p) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment. The passage is marked with '3' above the notes, indicating triplet rhythms.

Penas mías (Estudio N°2)

Cristobal Ojeda Dávila
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Animato Assai $\text{♩} = 56$

Piano



Pno.

Pno.

ESTUDIO DE TERCERAS

En ritmo de Aire Típico se brinda la posibilidad de resolución del legato de tres terceras sucesivas las cuales inyectan un toque de picardía a la vez de proyección y desembocadura en la nota inmediata



Angélica

(Pasillo)

Salvador Bustamante Celi
(Loja, 1876 - 1935)

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

28

Pno.

33

Pno.

39

Pno.

45

Pno.

51

Pno.

55

Pno.

60

Pno.

65

Pno.

71

Angélica

(Estudio N°1)

Salvador Bustamante Celi
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Animato Assai ♩ = 104

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE TRÉMULO DE MANO IZQUIERDA

Este estudio propone el desarrollo progresivo del tremolo, iniciando con el descubrimiento del antebrazo y el uso adecuado del esfuerzo muscular gracias al cambio rítmico progresivo a lo largo del mismo y de liberación hasta conseguir la relajación y velocidad indicada negra: 104 animato assai.

Angélica

(Estudio N°2)

Salvador Bustamante Celi
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Moderato ♩ = 80

Piano

Pno.

MIXTURA DE TERCERAS Y SEXTAS

Este estudio proyecta el trabajo minucioso del legato y la expansión producida entre los dos intervalos armónicos, de tal manera que se profundice en este tipo de textura a fin de lograr el lirismo adecuado y sus posibles variables.

67

Lojanita

(Jota)

Salvador Bustamante Celi
(Loja, 1876 - 1935)

Piano

5

10

15

20

25

Musical notation for measures 25-29. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

30

Musical notation for measures 30-34. The right hand features a more active melody with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The left hand continues with a consistent quarter-note accompaniment.

35

Musical notation for measures 35-39. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 35 and 36. The left hand accompaniment remains steady with quarter notes.

40

Musical notation for measures 40-44. The right hand melody includes some grace notes and slurs. The left hand accompaniment is consistent with quarter notes.

45

Musical notation for measures 45-49. The right hand features a melodic phrase with a slur. The left hand accompaniment continues with quarter notes.

50

Musical notation for measures 50-54. The right hand melody has a slur over measures 50 and 51. The left hand accompaniment remains steady with quarter notes.

The musical score for 'Lojanita' on page 3 consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 53, 59, 65, 71, 77, and 80 are indicated at the start of their respective systems. The score features various musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 61-64, and a second ending bracket labeled '2.' spans measures 65-68. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 80.

The image displays a musical score for the piece "Lojanita", spanning measures 85 to 105. The score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. Measure 85 features a first ending bracket over the first two measures. The music is characterized by a steady bass line and a more active treble line with various chords and melodic fragments. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 105.

ESTUDIO DE MANO DERECHA

Este estudio refleja con exactitud la factura de la mano izquierda de la obra original comprendida entre los compases 33 hasta el compás 66, a manera de valse y sincopado, a fin de despertar el impulso y conexión permanente con el bajo. Sobre este acompañamiento se asienta un estudio absoluto de la mano derecha, a fin de establecer el nexo entre ambas, compaginen y se ejerciten de manera atractiva.

The image shows a musical score for a piano exercise. It begins at measure 33, indicated by a small '33' above the treble clef. The score is written for two staves: a treble clef (right hand) and a bass clef (left hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The left hand part is a rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth notes. The right hand part features a melodic line with various intervals and rests, including some slurs and accents. The overall style is described in the text as 'valse y sincopado' (waltz and syncopated).

Lojanita

(Estudio N°2)

Salvador Bustamante Celi
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegro ♩ = 120

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE TRESILLOS

Este estudio resuelve el pasaje de tresillos y un punto culminante luego de su ejecución. Se complementa con la dirección por el compás y tempo sugeridos. El acompañamiento maneja una estructura simple de tal manera que la atención vertida en el mismo se logre con absoluto éxito.

Piano

La Morita

(Vals)

Salvador Bustamante Celi
(Loja, 1876 - 1935)

Piano

The first system of the piano score for 'La Morita' consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a series of chords and eighth notes, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Pno.

The second system continues the piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. A measure rest is present in the right hand at the end of the system.

Pno.

The third system includes a first and second ending. The right hand has a melodic line with a first ending that leads back to an earlier section and a second ending that concludes the phrase. The left hand provides accompaniment throughout.

Pno.

The fourth system features a triplet in the right hand. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Pno.

The fifth system concludes the piece. The right hand has a melodic line with eighth notes and a final chord, while the left hand provides accompaniment.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

78

Pno.

85

Pno.

92

Pno.

99

La Morita

(Estudio N°1)

Salvador Bustamante Celi
estudio: Paúl Antonio Carrión Sánchez

Larghetto ♩ = 54

Piano



Pno.

ESTUDIO DE OCTAVAS

Este estudio es exclusivo para el trabajo de octavas. Ambas líneas melódicas deben estudiarse y ejecutarse solo y exclusivamente con los pulgares, tanto en dechachè (notas sueltas) como en legato, a fin de cuidar la relajación de la mano y poder así lograr un exitoso resultado. Luego de haber logrado el estudio con la relajación adecuada y soltura de antebrazo y muñeca, se podría incorporar los dedos quintos (meñiques) y lograr el objetivo deseado.



18



La Morita

(Estudio N°2)

Salvador Bustamante Celi
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegro ♩ = 120

Piano



Pno.

Pno.

ESTUDIO DE ACOMPAÑAMIENTO DE VALSE

Este estudio, refleja fielmente el patrón de acompañamiento de “La Morita” con otro tipo de factura melódica para la mano derecha, permitiendo visualizar con exactitud el juego de movimiento de la mano izquierda, estableciendo, a la vez que firmeza, la elasticidad propia del acompañamiento de “valse”



Nocturno

(Pasillo)

Segundo Cueva Celi
(Loja, 1901 - Quito, 1969)

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a treble and bass clef. Measure 25: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a whole rest. Measure 26: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 27: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 28: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4).

Pno.

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a treble and bass clef. Measure 29: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 30: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 31: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 32: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4).

Pno.

Musical notation for measures 33-36. The system consists of a treble and bass clef. Measure 33: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 34: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 35: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 36: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4).

Pno.

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a treble and bass clef. Measure 37: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a whole rest. Measure 38: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 39: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 40: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4).

Pno.

Musical notation for measures 41-44. The system consists of a treble and bass clef. Measure 41: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 42: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 43: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 44: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4).

Pno.

Musical notation for measures 45-48. The system consists of a treble and bass clef. Measure 45: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a whole rest. Measure 46: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 47: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4). Measure 48: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note G4. Bass clef has a half note chord (F3, A3, C4).

49

Pno.

Musical notation for measures 49-53. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

54

Pno.

Musical notation for measures 54-58. Measures 54-57 contain the first ending, and measure 58 contains the second ending. The notation includes first and second endings for both hands.

Nocturno (Estudio N°1)

Segundo Cueva Celi
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegretto Moderato ♩ = 88

The image shows the first three systems of a piano score. The first system is labeled 'Piano' and contains measures 1 through 3. The second system is labeled 'Pno.' and contains measures 4 through 6. The third system is also labeled 'Pno.' and contains measures 7 through 9. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto Moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score features a steady bass line in the left hand and a melody in the right hand that uses a variety of rhythmic patterns and articulation.

ESTUDIO DE MANO IZQUIERDA

Este estudio se enfoca específicamente en el cuarto compás del estribillo, y el tratamiento se lo hace en función de la corchea con punto, puesto que las notas siguientes merecen un cambio de tono por lo tanto de la velocidad y ligereza de las mismas, complementado con juego de arpeggios cortos a manera de divertimento durante la factura del mismo.

This image shows a short musical exercise for the left hand, starting at measure 4. It consists of two measures of music. The first measure contains a dotted quarter note followed by an eighth note, and the second measure contains a quarter note followed by an eighth note. The bass line is a simple eighth-note arpeggio. The exercise is in 3/4 time and one flat.

Nocturno

(Estudio N°2)

Segundo Cueva Celi
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegro ♩ = 120

The image shows the first three systems of a piano score. The first system is labeled 'Piano' and the second and third are labeled 'Pno.'. The music is in 3/4 time with a tempo of Allegro (♩ = 120). The key signature has one sharp (F#). The first system consists of four measures. The second system starts at measure 5 and also consists of four measures. The third system starts at measure 9 and consists of four measures, ending with a double bar line. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

ESTUDIO DE MANO IZQUIERDA

Este estudio da tratamiento específicamente a los pasajes comprendidos en los compases 43, 44 y 45, elaborado en su totalidad en figuración de semicorcheas a fin de dar continuidad y fluidez a la línea melódica y que permita ser un eje conector entre el pasaje tratado y un estudio innovador.

The image shows a short musical score for the left hand, starting at measure 43. It consists of three measures. The notation is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes (semicorcheas) in the bass line, with chords in the treble line. The key signature has one sharp (F#).

Para tus ojos

(Pasillo)

Segundo Cueva Celi
(Loja, 1901 - Quito, 1969)

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Para tus ojos

Pno.

24

Pno.

28

Pno.

32

Pno.

36

Pno.

40

Pno.

44

Para tus ojos

48

Pno.

Musical notation for measures 48-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble staff features chords and single notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

52

Pno.

Musical notation for measures 52-55. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The melody in the treble staff includes a sixteenth-note run in measure 53. The bass staff continues with a steady accompaniment.

56

Pno.

Musical notation for measures 56-59. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The melody in the treble staff includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line in measure 59.

Para tus ojos

(Estudio N°1)

Segundo Cueva Celi

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Animato ♩ = 100

Piano

Pno.

ESTUDIO DE MORDENTES

El tratamiento de este estudio se enfoca en la resolución de los tresillos que emulan al mordente utilizando la figuración de galopa inversa y una articulación que permita dar libertad y soltura a la mano al momento de su ejecución, además del aire de gracia y scherzo del mismo, insinúa su motivación a la danza.

Para tus ojos

(Estudio N°2)

Segundo Cueva Celi

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Moderato assai ♩ = 76

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE ARPEGIOS

El estudio se refiere específicamente a la resolución de arpeggios en paralelo, permitiendo el trabajo de la sincronización, atención e igualdad por medio de la elección de un contrapunto sutil que permite hacer fluir tanto los brazos como el cuerpo de manera orgánica y en función del orden lógico de la melodía.

Por mi reina

(Pasillo)

Segundo Cueva Celi
(Loja, 1901 - Quito, 1969)

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

grace

grace

Piano score for the piece "Por mi reina". The score is written for piano (Pno.) and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. A first ending bracket is present above measures 25-28, and a second ending bracket is present above measures 29-32. A *Grav.* (Grave) marking is indicated above measures 21-28 and 41-44. Measure numbers 21, 25, 29, 33, 37, and 41 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

45 *(8^{va})*

Pno.

49

Pno.

Por mi Reina

(Estudio N°1)

Segundo Cueva Celi

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Andante maestoso ♩ = 60

The image shows the first three systems of a piano score for 'Por mi Reina'. The first system is labeled 'Piano' and the subsequent two are labeled 'Pno.'. The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is 'Andante maestoso' with a metronome marking of ♩ = 60. The score consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment of arpeggiated chords. The first system has 3 measures, the second has 4 measures, and the third has 7 measures.

ESTUDIO DE ARPEGIOS EN CASCADA

Este estudio distribuye el arpeggio coordinadamente entre ambas manos a fin de permitir el correcto desplazamiento del cuerpo en función del mismo. El ir y venir facilitará la soltura así como la confianza en cuanto a la fluidez y el fraseo, así como la expresividad e interpretación del mismo. Para su estudio, se recomienda hacer la subdivisión respectiva en función de la figuración sugerida.

The image shows a short musical exercise for piano. It consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand starts with a chord and then plays a series of eighth notes in an ascending arpeggiated pattern. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. The exercise is marked with a '4' at the beginning and an '8va' with a dashed line above it, indicating an octave shift. The key signature is one sharp (F#).

Por mi Reina

(Estudio N°2)

Segundo Cueva Celi
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Animato ♩ = 100

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE MANO IZQUIERDA

El estudio resuelve el pasaje del juego rítmico sugerido en galopas en la obra original en un tratamiento de la mano izquierda fluido en semicorcheas que favorecerá a la postura de la mano sumado a un tratamiento de progresiones modulantes descendentes propuestos al final del mismo. El tratamiento es polifónico, complementanose con el detaché o portato expuesto en la mano derecha.

12

La Chulla Quiteña

(Rondeña)

Segundo Luis Moreno
(Cotacachi, 1882 - Quito, 1972)

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

58

Pno.

62

Pno.

66

Pno.

La Chulla Quiteña

(Estudio N°1)

Segundo Luis Moreno

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE ACORDES Y EJERCITACION DE RITMO DE MANO IZQUIERDA

Este estudio compagina exclusivamente para el trabajo de acordes, haciendo énfasis en la estabilidad estructural de la mano el legato del dedo quinto. Se complementa la ejercitación de parte del acompañamiento con una célula rítmica al puro estilo habanera así como del movimiento elíptico propuesto en la mano izquierda el cual permitirá lograr la velocidad y la fluidez requeridas.

La Chulla Quiteña

(Estudio N°2)

Segundo Luis Moreno

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Tempo di marcia ♩ = 112

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE MANO DERECHA

En este estudio podemos apreciar la fiel y exacta reproducción del texto de la factura del estudio original versus un canto que hace énfasis en el trabajo de las escalas cromáticas y arpegios. El objetivo es concentrar la atención en la mano izquierda a fin de comprender que sobre un mismo acompañamiento se pueden trabajar contracantos diferentes con el ánimo de despertar el interés hacia la obra original.

La Coqueta

Pno.

Measures 24-27: The piano part begins with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Pno.

Measures 28-31: The piano part continues with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand has a more active melodic line with eighth notes, and the left hand maintains a consistent quarter-note accompaniment.

Pno.

Measures 32-34: The piano part continues with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a steady quarter-note accompaniment.

Pno.

Measures 35-39: The piano part continues with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a steady quarter-note accompaniment.

Pno.

Measures 40-44: The piano part continues with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a steady quarter-note accompaniment.

Pno.

Measures 45-49: The piano part continues with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a steady quarter-note accompaniment.

La Coqueta

50

Pno.



55

Pno.



60

Pno.



65

Pno.



La Coqueta

(Estudio N°1)

Segundo Luis Moreno

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegretto ♩ = 92

Piano



Pno.

ESTUDIO DE TERCERAS

El estudio representa el estudio de terceras y en detachè (notas suelta), dando gracia y coquetería a la obra en función del compás y el discurso melódico elegido. Se lo plasma en ritmo de albazo, por lo tanto genera un aire de gracia y brío a la misma.

18



La Coqueta

(Estudio N°2)

Segundo Luis Moreno

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Adagio ♩ = 48

Piano

Pno.

ESTUDIO DE LEGATO DE ACORDES

Resuelve en tempo de danzante, que en contraposición del tempo real, permite mantener la visualización de los acordes, a fin de coadyuvar a la precisión y fraseo del mismo. La velocidad sugerida permite mantener el equilibrio, así como el legato de los mismos.

¡Quéreme!... ¡No seais así!...

(Rondeña)

Segundo Luis Moreno
(Cotacachi, 1882-Quito, 1972)

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

The image displays a piano score for the piece '¡Quéreme!... ¡No seais así!...' by Segundo Luis Moreno. The score is written in 2/4 time and consists of six systems of music. Each system is labeled 'Piano' or 'Pno.' on the left. The first system is labeled 'Piano' and includes a double bar line at the beginning. The subsequent systems are labeled 'Pno.' and include measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21. The music is written in treble and bass clefs, with various rhythmic values and chordal structures. The piece concludes with a final chord in the sixth system.

Pno.

Measures 25-28: The piano part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes and eighth notes. A double bar line is present at the end of measure 26.

Pno.

Measures 29-32: The piano part continues with similar chordal textures in the right hand and a consistent bass line in the left hand. The right hand features some eighth-note patterns.

Pno.

Measures 33-36: The piano part continues with similar chordal textures in the right hand and a consistent bass line in the left hand. The right hand features some eighth-note patterns.

Pno.

Measures 37-40: The piano part continues with similar chordal textures in the right hand and a consistent bass line in the left hand. The right hand features some eighth-note patterns.

Pno.

Measures 41-44: The piano part continues with similar chordal textures in the right hand and a consistent bass line in the left hand. The right hand features some eighth-note patterns.

Pno.

Measures 45-48: The piano part continues with similar chordal textures in the right hand and a consistent bass line in the left hand. The right hand features some eighth-note patterns.

Pno.

48

52 1. 2.

Pno.

Otavalo, 6 de diciembre de 1951

¡Quéreme!... ¡No seas así!...

(Estudio Nº1)

Segundo Luis Moreno

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Moderato ♩ = 80

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE ACCIACATURAS

El estudio da tratamiento directo a la acciacatura en función de un acorde, la velocidad sugerida y el ritmo utilizado para su resolución (aire típico), realza el espíritu de la obra original (rondeña), liberando la anatomía de la mano para un mejor control y confianza al momento de la ejecución del adorno en mención.

¡Quéreme!... ¡No seas así!...

(Estudio N°2)

Segundo Luis Moreno
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Andante maestoso ♩ = 60

The image shows the first three systems of a piano study. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is labeled 'Piano' and the subsequent two are labeled 'Pno.'. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked 'Andante maestoso' with a metronome marking of ♩ = 60.

ESTUDIO DE TERCERAS

El estudio exhorta claramente el tratamiento implícito de las terceras, matizado con un estudio de saltillos, de mayor dificultad técnica para que el logro de las terceras se consiga con facilidad y se mantenga la atención

The image shows two systems of a piano study. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is labeled with a measure number '4' and the second with '9'. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs.

Brumas

(Pasillo)

Sixto María Durán Cárdenas
(Quito, 1875-1947)

Piano

Lento assai

6

11

16

21

ten. *a tempo*

p

Musical score for measures 26-30. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 26 starts with a piano (*p*) dynamic. A *Fine* marking is placed above the staff at the end of measure 28. A *Mosso* tempo marking is placed above the staff at the beginning of measure 29. A first ending bracket encompasses measures 29 and 30, which conclude with a forte (*f*) dynamic.

Musical score for measures 31-35. The tempo is marked *Lento assai*. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 36-40. A *Mosso* tempo marking is placed above the staff at the beginning of measure 36. A first ending bracket encompasses measures 36-38, which conclude with a forte (*f*) dynamic. A second ending bracket encompasses measures 39-40, which conclude with a piano (*p*) dynamic. A first finger (*1*) fingering is indicated above the staff at the start of measure 39.

Musical score for measures 41-45. The tempo is marked *Lento assai*. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. A first ending bracket encompasses measures 41-43, which conclude with a forte (*f*) dynamic. A second ending bracket encompasses measures 44-45, which conclude with a piano (*p*) dynamic. A second finger (*2*) fingering is indicated above the staff at the start of measure 44.

Musical score for measures 46-50. The tempo is marked *Lento assai*. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. A *alargando* marking is placed above the staff at the beginning of measure 46, with a dashed line indicating the gradual deceleration. The piece concludes with a *D.C. al Fine* marking above the staff at the end of measure 50.

Brumas

(Estudio N°1)

Sixto María Durán
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegro agitato ♩ = 150

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE STACATOS Y SCHERZO

*Este estudio permite descubrir la textura del staccato, así como la resolución progresiva por
aumentación rítmica de un pasaje determinado, es decir, se incrementa paulatinamente el ritmo del
pasaje a resolver hasta completarlo en su totalidad.*

Mosso

29

f

Lento assai

Brumas

(Estudio N°2)

Sixto María Duran
Paúl Antonio Carrión

Animato ♩ = 100

Piano

6

Pno.

11

Pno.

ESTUDIO DE ACORDES

El estudio permite resolver los acordes de manera melódica, por lo tanto permite el desenvolvimiento natural del brazo y el cuerpo en función del mismo, trabajando de esta manera la expresividad requerida en el mismo. El acompañamiento se plasma a manera de cantábile creando un efecto de expresión mayor y de complemento lírico.

Lento assai

8^{va}

p

Myosotis

(Pasillo)

Sixto María Durán Cárdenas
(Quito, 1875-1947)

Piano

dim.

The first system of the piano score for 'Myosotis' consists of four measures. The right hand begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and Bb4. The second measure contains a half note chord of G4 and Bb4. The third measure has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note Bb4. The fourth measure features a half note chord of G4 and Bb4, with a 'dim.' (diminuendo) marking above it.

The second system contains four measures. The right hand continues the melody with quarter notes G4, A4, and Bb4, followed by a half note chord of G4 and Bb4. The bass line consists of quarter notes G3, A3, and Bb3, followed by a half note chord of G3 and Bb3.

The third system contains four measures. The right hand features a series of chords: a quarter note G4 with a fermata, a quarter note A4 with a fermata, a quarter note Bb4 with a fermata, and a quarter note G4. The bass line continues with quarter notes G3, A3, and Bb3, followed by a half note chord of G3 and Bb3.

1. Fine

The fourth system contains four measures. The right hand has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4, followed by a whole rest. The bass line continues with quarter notes G3, A3, and Bb3, followed by a half note chord of G3 and Bb3. A first ending bracket spans the final two measures, ending with a double bar line and the word 'Fine'.

2.

The fifth system contains four measures. The right hand has a whole rest, followed by a key signature change to two flats (B-flat and E-flat), and then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The bass line continues with quarter notes G3, A3, and Bb3, followed by a half note chord of G3 and Bb3. A second ending bracket spans the final two measures.

21

dim.

25

cresc.

1.

cresc.

29

dim.

33

2.

37

D.C. al Fine

Myosotis

(Estudio N°1)

Sixto María Durán Cárdenas
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Allegretto Moderato ♩ = 88

Piano

Pno.

ESTUDIO DE ARPEGIOS/TENSIÓN AUDITIVA

Este estudio se basa específicamente en dar solución a los arpeggios. Si bien es cierto toman protagonismo en un espacio muy reducido, sin embargo, el uso de la armonía del compositor, genera una importante tensión auditiva que merece ser resuelta con el mismo movimiento, dureza, y digitación, preparando al oyente a la disposición frente a este elemento.

28

cresc.

36

Myosotis

(Estudio N°2)

Sixto María Durán Cárdenas
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Animato Assai ♩ = 104

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE MANO IZQUIERDA/ TENSIÓN AUDITIVA

Este estudio resuelve el movimiento melódico de la frase en la mano izquierda que como podemos apreciar se complementa polifónicamente al realizar un trabajo extra de atención sonora, puesto que la tiesura de la combinación de ambas pretende mantener la atención frente la dureza intervalica, de esta manera se aliviana el pasaje a satisfacer.

32

Artículo 8 del Código Civil (Pasillo)

Sixto María Durán Cárdenas
(Quito, 1875-1947)

Piano

6

11

16

22

29

1 2

Compañía, P.O. G.

Artículo 8 del Código Civil

(Estudio N°1)

Sixto María Durán

Paúl Antonio Carrión Sánchez

Piano

Pno.

Pno.

ESTUDIO DE NOTA PEDAL, CANTÁBILE Y CONTRAPUNTO

Este estudio, permite sostener el CANTUS FIRMUS, a un tempo pacífico y controlado, de esta manera, se puede expandir el cantabile y hacer más evidente la dinámica del mismo. Mientras se sostiene la melodía superior, en contrapunto plasma una segunda voz, que en legato permitirá tener contacto con el fondo de la tecla y así poder resolver el staccato sugerido en la obra original.

Artículo 8 del Código Civil

(Estudio N°2)

Sixto María Durán Cárdenas
Paúl Antonio Carrión Sánchez

Piano

Pno.

ESTUDIO RITMICO DE MANO IZQUIERDA

Este estudio permite afianzar el ejercicio rítmico propuesto en la mano izquierda y reflejarlo de manera imitativa en la mano derecha a fin de darle colorido e interés al mismo, además de establecer una sincronización rítmica, es decir el refuerzo de la célula rítmica en paralelo.

17

GLOSARIO

MELOS

Contorno Melódico

NACIONALISMO MUSICAL

Expresión artística y respeto de las tradiciones y folklore de un país y precisamente tiene características que hacen a la idiosincrasia del mismo, es decir, su cultura, sus mitos, sus emociones por la patria, sus ansias de pertenencia.

TÉCNICA PIANÍSTICA

Deriva del griego *techne*, que significa “arte”. El término abarca todo el rango de problemas encarados por un intérprete y se usa de forma más limitada para definir cuestiones de velocidad y destreza manual.

APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO

Cuando la nueva información se incorpora a la estructura cognitiva del aprendiz, es decir, cuando esta información (idea, relación, etc.) tiene significado a la luz de la red organizada y jerárquica de conceptos que el individuo ya posee.

SERIALISMO

Corriente de pensamiento que debe su génesis a la creación previa de una serie.
Ésta corriente debe principalmente su origen al sistema dodecafónico expuesto por
Schönberg

ANEXOS

Encuestas

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Licenciatura en Educación Musical

Cuestionario sobre el Repertorio Nacional Ecuatoriano y como abordarlo a través de la técnica pianística.

Objetivo: Resolver dificultades técnicas inmersas en obras ecuatorianas para su ejecución e interpretación dentro del programa de estudios de los alumnos de bachillerato del Conservatorio Nacional de Música.

Instrucciones: Conteste el cuestionario en función de su vivencia. Su opinión será de carácter confidencial. De antemano, agradezco su colaboración.

Datos informativos:

Institución Musical:

Edad:

Nivel:

CUESTIONARIO

1. ¿Cuánto tiempo lleva estudiando el instrumento?

2. ¿Qué tipo de obras ha ejecutado dentro de su periodo de estudio?

3. ¿Qué clases de estilos o géneros ha ejecutado durante su tiempo de estudio?

4. ¿Ha interpretado obras de compositores ecuatorianos?

5. ¿En caso de que su respuesta es negativa, a qué atribuye que no se las haya interpretado?

6. ¿Si las ha estudiado, ha tenido algún material de apoyo que le ayude a sobrellevar los problemas técnicos de las mismas? ¿Cuáles?

7. ¿Considera que hay obras ecuatorianas asignadas a cada nivel de estudio; es decir, obras de repertorio que puedan ser utilizadas para cada nivel de estudio?

8. ¿Con que regularidad se estudian obras del repertorio ecuatoriano durante el año lectivo?

9. ¿Atribuye usted la falta de interpretación de las obras ecuatorianas a la calidad de dificultades técnicas que presentan?

10. ¿Cree usted que si tuviera un mayor desarrollo técnico, podría lograr interpretarlas?
¿Por qué?

11. ¿Cree usted que conoce suficientemente los ritmos y géneros ecuatorianos?

12. ¿Cree que existe suficiente material en cuanto se refiera a obras ecuatorianas como para insertarlas en programa de estudios?

13. ¿La biblioteca del Conservatorio, según su criterio, tiene el suficiente material en cuanto se refiera a música ecuatoriana para piano?

14. ¿Considera usted importante la idea de que pudieran existir estudios preparatorios que le ayudaran a resolver los problemas técnicos de las obras ecuatorianas que quisiera interpretar? ¿Por qué?

Gracias...

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Licenciatura en Educación Musical

Cuestionario sobre el Repertorio Nacional Ecuatoriano y como abordarlo a través de la técnica pianística.

Objetivo: Determinar el uso de la técnica pianística y su importancia en el estudio de las obras ecuatorianas para su inclusión dentro del programa de estudios del Conservatorio Nacional de Música.

CUESTIONARIO

1. ¿Hace cuánto tiempo imparte clases de piano?

2. ¿Qué tipo de metodología ha empleado para sus clases?

3. ¿Considera que la metodología que ha empleado le ha dado buenos resultados? ¿Por qué?

4. ¿Qué tipo de música ha empleado para abordar sus clases?

5. ¿Qué concepto tiene usted sobre la música nacional y la necesidad de educar a los estudiantes utilizando el material de música ecuatoriana?

6. ¿De los compositores ecuatorianos del siglo XIX Y Siglo XX cuáles conoce?

7. ¿Con que frecuencia utiliza la música ecuatoriana para dar sus clases y por qué?

8. ¿Considera que la música ecuatoriana no se interpreta por la dificultad técnica que podría presentar para los estudiantes?

9. ¿Si tuviera la oportunidad de contar con un texto que además de presentar una buena edición, le brindara la posibilidad de ayudar a sus alumnos técnicamente a resolver los problemas de las obras, lo utilizaría y por qué?

10. ¿Considera importante que pudieran realizarse estudios técnicos que refuercen el proceso enseñanza aprendizaje para las obras ecuatorianas? ¿Por qué?

11. ¿Cree que los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música tienen conocimiento de los compositores de música nacional y los principales géneros de la misma?

12. ¿Qué géneros le gustaría incluir en el proceso de enseñanza aprendizaje en los estudiantes de bachillerato?

13. ¿En qué medida la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música está equipada en cuanto a música nacional? A que se considera que ocurra esto?

14. ¿Qué importancia tiene para usted la enseñanza utilizando música nacional?

15. ¿Cuál cree que ha sido el avance en la utilización de música ecuatoriana en este tiempo?

Gracias

DISCOGRAFIA

Dos volúmenes en formato MIDI en CD donde se detalla el PRODUCTO en formato de AUDIO

BIBLIOGRAFÍA

- Ballester A (2002) *El Aprendizaje Significativo en la Práctica*, Deposito legal PM 1838-2002
- Campos A (2004) *Cristóbal Ojeda Dávila Intérprete del alma ecuatoriana*, Instituto Metropolitano de Patrimonio, Quito.
- Cheng S (2006) *The Piano Variations of Carl Czerny: a recording project*, Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of requirements for the de degree of Doctor of Musical Arts.
- Duran S. (1928) “*La música*” en *directorio General de la República del Ecuador*, Julio Vizcaíno, Quito
- El Hoy, (2003) *Músicos*, 21 de marzo
- Gabor, Ch (1981) *ANTOLOGÍA Introducción a la Música Folklórica del Ecuador*, Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO, Banco Central del Ecuador, Quito.
- García. V; Fabila, A. (2011)*Modelos Pedagógicos y Teorías de Aprendizaje en la Educación a distancia*, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Vol. 3 #2
- Guerrero P (1993), *Canciones a Quito*, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Quito.
- Guerrero P, Wong K (1994) *Corsino Durán Carrión*, Colección Biográfica Compositores #2, Quito
- Guerrero P. (1989) *Recordando a Sixto María Durán* (mecanografiado) Quito.
- Guerrero P. (2001-2002) *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Vol.1*, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito.
- Guerrero P. (2004-2005) *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Vol.2*, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito.
- Jaramillo R (1983) *Loja Cuna de Artistas, Monografía sobre la música de la provincia de Loja*, Banco Central del Ecuador, Quito.

- Palacios E (1989) *Segundo Cueva Celi Pasillos Famosos*, Ministerio de Educación y Cultura /FONCULTURA /Banco Central del Ecuador, Quito
- Pérez, M. (2009) *Integración del Conocimiento de la Música: Una perspectiva Didáctica Constructivista*, Manizales (Colombia), 5(1):135-154, enero-junio
- Salazar, E. (2003) *Aprendizaje Significativo y Organización en la Enseñanza*
- Wong, K. (2004) *Luis Humberto Salgado Un Quijote de la Música*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL

- Abril J., *Corrientes Estético-Musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del Siglo XX que dieron origen a la Música Académica Contemporánea Nacional, estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca* (Tesis de Grado), Universidad de Cuenca/Facultad de Artes.
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/508/1/TESIS.pdf>
- Carretero M. (1997) *¿Qué es el Constructivismo?* Desarrollo Cognitivo y Aprendizaje. Constructivismo y Educación, Progreso México, pp. 39-71
http://www.educando.edu.do/Userfiles/P0001/File/Que_es_el_constructivismo.pdf
- Cháneton N. (2001-2014) *Karl Czerny (1791-1857) El Gran Pedagogo del Piano*. Revista-e “Claves Musicales” *EquipoMúsicaClásicayMúsicos.com*, de <http://www.musicaclasicaymusicos.com/czerny.html>
- Díaz F (2002) *Didáctica y Currículo: “Un enfoque Constructivista”*, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
<https://books.google.com.ec/books?id=Xrupzjt1hkC&pg=PA102&lpg=PA102&dq=#v=onepage&q&f=false>
- Dictionnaires français de définitions et de synonymes. (2007) *pour les donnés et softissimo pour le logiciel et la mise en page*, de <http://diccionario.reverso.net/frances-definiciones/melos>
- Gran Enciclopedia Aragonesa, *Jota*, Zaragoza, El Periódico de Aragón.
http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13400

- Guerrero P. (14 de noviembre, 2012). *Memoria Musical del Ecuador Musical Ecuatoriano: historia, partituras, creadores e intérpretes del Ecuador; música ecuatoriana; Música del Ecuador. Materiales de divulgación/Bitácora personal de Fidel Pablo Guerrero, Director del Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana (ex Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana), Quito, de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/11/pobre-barquilla-mia-yaravi-existencial.html>*
- Haro W. (26 de agosto de 2010) “*La Coqueta*”. *Rondeña de Segundo Luis Moreno. Partitura para piano, de http://wilsonorlandoharo.blogspot.com/2010/08/la-coqueta-rondena-de-segundo-luis_26.html*
- Revista ARPEGGIO. (11 de agosto de 2012) , *Carl Czerny, el compositor eclipsado, de <http://sitecitizenk.blogspot.com/2012/08/carl-czerny-el-compositor-eclipsado.html>*
- Shelokhonov S. *Carl Czerny Mini Biography, de <http://www.imdb.com/name/nm1017830/bio>*
- Stevenson J. (5 de abril de 2014) *Biografía del artista Carl Czerny, de http://www.mymusicbase.ru/PPB/ppb27/Bio_2785.htm*
- Wikipedia (2015), *Romanza*
<https://es.wikipedia.org/wiki/Romanza>
- Zuik D, Vázquez C. (2007) *La Interpretación Pianística: de la tradición a la transgresión*, Departamento De Artes Musicales Y Sonoras – IUNA, Proyecto PICTO Arte.
http://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1682/Trabajo%20Completo_PN32.pdf?sequence=1
- Cabrejas E. (1 de enero de 2013).El origen de LA JOTA. Almería España: Editorial Círculo Rojo, https://www.academia.edu/3397674/El_origen_de_LA_JOTA
- Merino R. (Octubre de 2011) La Jota.
<https://robertoandresmerino.files.wordpress.com/2011/10/la-jota1.pdf>

