

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

**MODALIDAD SEMIPRESENCIAL**



**DISERTACIÓN DE GRADO:**

**Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano**

**Estrategias metodológicas técnico – interpretativas para estudiantes de nivel intermedio y avanzado**

**Elaborado por:** Eduardo Bolívar Florencia Mendoza

**Quito, 2017**

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, autor del trabajo de graduación intitulado: **“CUADERNO DE VIAJE OP45-COMPOSICIONES DIDÁCTICAS PARA PIANO”** , previa a la obtención del grado académico de **LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN EDUCACIÓN MUSICAL:**

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

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 25 de octubre del 2017

**EDUARDO BOLÍVAR FLORENCIA MENDOZA,**

C.I. **1205030909**

**Disertación de grado sobre la obra “Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano. Estrategias metodológicas técnico – interpretativas para estudiantes de nivel intermedio y avanzado”**

## **DEDICATORIA**

A mi querido amigo y alumno, Luis Fernando Tapia, por su valioso aporte y apoyo constante en el proceso de realización de esta tesis.

A mi gran amigo y tutor Fernando Avendaño, quien ha sido un gran motivador y crítico en el proceso de desarrollo de esta obra.

## **AGRADECIMIENTO**

A mi gran amigo y maestro Fernando Avendaño, quien ha tenido suma generosidad y apoyo en este arduo proceso.

A mis amigos y queridos maestros Fernando Palacios y Mónica Bravo, quienes merecen para mí, no sólo el más afectuoso agradecimiento, si no también mi más sincera admiración.

A mi íntimo amigo y colaborador Juan Carlos Arciniega, quien ha aportado generosamente en varios aspectos del desarrollo de este proceso.

A Karol, mi amada esposa. Siempre ayudando con aportaciones e ideas muy valiosas para la culminación de esta obra.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>1.</b>	<b>TEMA .....</b>	<b>4</b>
<b>2.</b>	<b>JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>2.1</b>	<b>Aplicación práctica .....</b>	<b>4</b>
<b>2.2</b>	<b>RELEVANCIA SOCIAL .....</b>	<b>4</b>
<b>3.</b>	<b>PLANTEAMIENTO Y DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA A TRATAR .....</b>	<b>5</b>
<b>3.1</b>	<b>Preguntas del planteamiento:.....</b>	<b>6</b>
<b>4.</b>	<b>OBJETIVOS .....</b>	<b>8</b>
<b>4.1</b>	<b>Objetivo general.....</b>	<b>8</b>
<b>4.2</b>	<b>Objetivos específicos.....</b>	<b>8</b>
<b>5.</b>	<b>MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL.....</b>	<b>9</b>
<b>5.1</b>	<b>Contexto y obras del compositor .....</b>	<b>9</b>
<b>5.2</b>	<b>Marco referencial .....</b>	<b>18</b>
<b>5.3</b>	<b>Marco teórico .....</b>	<b>18</b>
<b>5.3.1</b>	<b>La relación existente entre la didáctica y la interpretación musical .....</b>	<b>18</b>
<b>5.3.2</b>	<b>Análisis técnico-pianístico .....</b>	<b>23</b>
<b>5.3.2.1</b>	<b>Generalidades acerca de la obra .....</b>	<b>23</b>
<b>5.3.2.2</b>	<b>N° 1 – Una noche en la aldea.....</b>	<b>24</b>
<b>5.3.2.3</b>	<b>N° 2 – Saltando sobre las rocas del río .....</b>	<b>26</b>
<b>5.3.2.4</b>	<b>N° 3 – Anochecer en las montañas .....</b>	<b>28</b>
<b>5.3.2.5</b>	<b>N° 4 – La procesión indígena cerca del lago .....</b>	<b>30</b>
<b>5.3.2.6</b>	<b>N° 5 – Tras la ventana en una lluvia de invierno .....</b>	<b>32</b>
<b>5.3.2.7</b>	<b>N° 6 – El mirlo y el bosque.....</b>	<b>34</b>
<b>5.3.2.8</b>	<b>N° 7 – El oso jugando en la montaña.....</b>	<b>35</b>
<b>5.3.2.9</b>	<b>N° 8 – Una ventisca cerca del páramo .....</b>	<b>37</b>
<b>5.3.2.10</b>	<b>N° 9 – El canto de las aves cerca del campanario.....</b>	<b>38</b>
<b>5.3.2.11</b>	<b>N° 10 – Jugando en la orilla del mar.....</b>	<b>40</b>

<b>5.4</b>	<b>Marco conceptual .....</b>	<b>42</b>
<b>6.</b>	<b>MARCO METODOLÓGICO .....</b>	<b>44</b>
<b>6.1</b>	<b>Tipo de estudio.....</b>	<b>44</b>
<b>6.2</b>	<b>Método .....</b>	<b>44</b>
<b>6.3</b>	<b>Técnicas .....</b>	<b>45</b>
<b>6.4</b>	<b>Instrumentos utilizados.....</b>	<b>45</b>
6.4.1	Algunas preguntas sobre el proceso pedagógico y pianístico realizadas al estudiante por parte del compositor del ciclo: .....	46
6.4.1.1	¿Qué entendía usted por técnica pianística antes de iniciar el proceso de <i>Cuaderno de viaje Op. 45</i> de Eduardo Florencia?.....	46
6.4.1.2	¿Ha cambiado su perspectiva acerca de la técnica pianística una vez empezado el estudio de la obra <i>Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano?</i> .....	46
6.4.1.3	¿Cuál es la brecha que separa la técnica de la interpretación?.....	47
6.4.1.4	¿Considera a la obtención de una buena técnica pianística como su principal objetivo de estudio? .....	47
6.4.1.5	¿Cuál es la relación existente entre la atención y la motricidad que permite obtener una técnica apropiada o sólida en el piano? .....	47
6.4.1.6	¿Cuál ha sido su experiencia interpretativa con las composiciones de <i>Cuaderno de viaje Op. 45</i> , teniendo pues en cuenta su objetivo de aportar en la creación de una identificación sonora en el contexto de la música ecuatoriana? .....	48
6.4.1.7	Como ecuatoriano ¿Qué ventajas considera que tiene estudiar una obra didáctica de su país sobre alguna de las obras didácticas de la literatura pianística al respecto de su crecimiento musical? .....	48
6.4.1.8	¿Cuál es su conocimiento acerca de las obras del repertorio académico ecuatoriano que hayan sido creadas con fines didácticos para el piano? .....	49
6.4.1.9	¿Cuál ha sido su experiencia previa con la música ecuatoriana en su instrumento? 49	
6.4.1.10	¿Cree que se ha avanzado en la creación de una identidad sonora ecuatoriana en el marco de la música académica?.....	50
6.4.1.11	¿En qué aspectos piensa que debería mejorar la formación musical en su país?....	50
6.4.1.12	¿Qué entiende por música académica ecuatoriana? .....	50
6.4.1.13	¿Qué elementos considera propios del patrimonio sonoro ecuatoriano? .....	51
6.4.1.14	¿Cómo cree que la experiencia personal del estudiante ecuatoriano en contacto con su cultura influya al proceso interpretativo del repertorio académico de su instrumento? .....	52

6.4.1.15	¿Cuál ha sido su proceso de aproximación al fenómeno interpretativo con la obra <i>Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano</i> ?	52
6.4.1.16	¿Qué significa interpretar una obra musical para usted?	53
6.4.1.17	¿Cuáles son los retos a los que se ha visto enfrentado en su proceso de estudio con <i>Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano</i> ?	53
6.4.1.18	¿Cuál ha sido la mayor dificultad en el aprendizaje de <i>Cuaderno de viaje Op. 45</i> , el aspecto técnico o el interpretativo?	54
6.4.1.19	¿Cuál considera que es la mayor cualidad de un intérprete?	54
6.4.1.20	¿Hasta qué punto es subjetiva la interpretación musical?	55
6.4.2	Preguntas de mi maestro acerca de <i>Cuaderno de viaje Op. 45 - Composiciones didácticas para piano</i> .	55
6.4.2.1	¿Cómo has experimentado el crecimiento musical de carácter técnico - interpretativo con esta obra?	55
6.4.2.2	¿Cuál ha sido el ámbito técnico e interpretativo que has estado trabajando en cada una de las diez composiciones propuestas?	56
6.4.3	Registro anecdótico del proceso de aprendizaje de Luis Fernando Tapia: Seis anécdotas personales con el piano, a manera de experiencias personales con la obra.	57
6.4.3.1	Mis inicios con <i>Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano</i>	57
6.4.3.2	La necesidad de mirar desde afuera	59
6.4.3.3	La primera clase	61
6.4.3.4	Cuando las circunstancias no son las ideales	62
6.4.3.5	Después de la sexta composición	66
6.4.3.6	Cuando se debe afrontar la presión	69
<b>6.5</b>	<b>Estudio de caso</b>	<b>70</b>
<b>7.</b>	<b>PARTITURA GENERAL DE CUADERNO DE VIAJE OP. 45 COMPOSICIONES DIDÁCTICAS PARA PIANO. POR EL COMPOSITOR ECUATORIANO EDUARDO FLORENCIA</b>	<b>71</b>
<b>8.</b>	<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</b>	<b>93</b>
<b>8.1</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>93</b>
<b>8.2</b>	<b>Recomendaciones</b>	<b>93</b>
<b>9.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>94</b>

## TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. No. 1: Compás 23 .....	25
Ilustración 2. No. 1: Compases 46 - 47 .....	25
Ilustración 3. No. 1: Compases 32 - 37 .....	25
Ilustración 4. No. 1: Compases 1 - 4 .....	25
Ilustración 5. No. 1: Compases 41 - 45 .....	26
Ilustración 6. No. 1: Compases 49 - 50 .....	26
Ilustración 7. No. 2: Compases 48 - 51 .....	26
Ilustración 8. No. 2: Compás 36.....	26
Ilustración 9. No. 2: Compases 44 - 45 .....	27
Ilustración 10. No. 2: Compás 11 .....	27
Ilustración 11. No. 2: Compases 1 – 8.....	27
Ilustración 12. No. 3: Compases 9 - 10 .....	29
Ilustración 13. No. 3: Compás 21 - 22.....	29
Ilustración 14. No. 3: Compases 28 – 30.....	29
Ilustración 15. No. 3: Compases 1 – 11.....	29
Ilustración 16. No. 3: Compases 20 – 22.....	30
Ilustración 17. No. 4: Compases 7 - 8 .....	30
Ilustración 18. No. 4: Compases 26 – 28.....	30
Ilustración 19. No. 4: Compases 18 - 21 .....	31
Ilustración 20. No. 4: Compases 10 - 11 .....	31
Ilustración 21. No. 4: Compases 30 - 37 .....	31
Ilustración 22. No. 5: Compases 11 – 16.....	32
Ilustración 23. No. 5: Compases 21 – 33.....	33
Ilustración 24. No. 6: Compases 9 - 19 .....	35
Ilustración 25. No. 7: Compases 10 - 12 .....	36
Ilustración 26. No. 8: Compases 36 - 37 .....	38
Ilustración 27. No. 8: Compases 74 - 75 .....	38
Ilustración 28. No. 8: Compases 81 – 84.....	38
Ilustración 29. No. 9: Compases 17 - 23 .....	39

Ilustración 30. No. 9: Compases 8 - 12 .....	39
Ilustración 31. No. 10: Compases 1 - 12 .....	41
Ilustración 32. No. 10: Compases 27 - 34 .....	41
Ilustración 33. No. 10: Compases 57 - 64 .....	41
Ilustración 34. No. 10: Compases 73 - 76 .....	42
Ilustración 35. No. 10: Compases 35 - 43 .....	42
Ilustración 36. No. 10: Compases 84 - 86 .....	42

## **INTRODUCCIÓN**

La propuesta del Cuaderno de viaje, Op. 45 para piano, responde a la carencia de repertorio didáctico para este instrumento en nuestro medio en los niveles intermedio y avanzado; y también surge como planteamiento artístico dentro del contexto del pensamiento cíclico, es decir, que cada una de las secciones forma parte de un corpus estético.

Se pretende demostrar la efectividad didáctica de estas composiciones que han sido concebidas como estrategias metodológicas de aprendizaje.

El alcance a nivel pianístico e interpretativo no tiene precedentes dentro de la música académica ecuatoriana, ya que la mayor parte del repertorio musical académico ecuatoriano está enfocado a la creación y ejecución de obras sueltas.

Para esta disertación se propone componer un ciclo de diez piezas cortas, las mismas que se complementan entre sí, dando coherencia a la unidad formal y a la sintaxis musical dentro de esta obra y que posteriormente serán interpretadas por un estudiante de piano, quien será objeto de estudio para demostrar la validez de este trabajo.

## RESUMEN

Tomando en consideración el contexto musical y el proceso de desarrollo cultural en el Ecuador, es posible inferir que la importancia de *Cuaderno de viaje Op. 45 para piano* radica en su versatilidad en cuanto al manejo del discurso de la mano con la comprensión clara de la escritura para dicho instrumento. Es posible notar influencias de todo tipo en este ciclo, lo que enriquece enormemente el patrimonio musical latinoamericano en cuanto a recursos tales como el repertorio, el pensamiento pianístico y la reflexión en torno a esta música. Es necesario comprender por ello, que en Ecuador el desarrollo de la música académica para piano no ha sido importante. Es más, ha existido durante mucho tiempo un triste olvido del piano.

Por ello, el poder analizar y aproximarse a una obra que pretende desde el piano aportar con recursos de carácter técnico e interpretativo en el contexto de la música ecuatoriana es relevante y sumamente motivador. Se ha utilizado para poder abarcar a este ciclo de manera satisfactoria, el análisis general de los elementos que constituyen cada una de las piezas, todo ello con el objetivo de comprender las principales características de la música ecuatoriana popular aplicada al mundo de la música académica. Además, la metodología empleada se respalda en la descripción de los recursos, posibilidades e influencias en torno al piano por parte del compositor. Esto a su vez permite vislumbrar interesantes resultados como la versatilidad del manejo del pianismo, el aporte al repertorio musical latinoamericano y la simbiosis de elementos autóctonos con aspectos de la música académica occidental. En conclusión, el Op. 45 de Florencia representa un logro y un interesante reto para los instrumentistas, docentes de piano y musicólogos, ya que propone y desarrolla algunos aspectos de la música ecuatoriana nunca tratados de esta manera.

**Palabras Clave:** Piano, Análisis, Música Ecuatoriana, Cuaderno de viaje, Ciclo para piano.

## SUMMARY

Taking into consideration the musical context and the process of cultural development in Ecuador, it is possible to infer that the importance of *Cuaderno de viaje Op. 45 para piano* lies in its versatility in handling the speech of the hand with a clear understanding of the writing for that instrument. It is possible to notice influences of all kinds in this cycle, which greatly enriches Latin American musical heritage in terms of resources such as repertoire, pianistic thinking and reflection on this music. It is necessary to understand, therefore, that in Ecuador the development of academic music for piano has not been important. Moreover, there has been for a long time a sad forgetting of the piano. Therefore, the power to analyze and approach a work that pretends from the piano to contribute with resources of a technical and interpretive nature in the context of Ecuadorian music is relevant and highly motivating. A general analysis of the elements that make up each of the pieces has been used to comprehend this cycle in a satisfactory way, with the aim of understanding the main characteristics of popular Ecuadorian music applied to the world of academic music.

In addition, the methodology used is supported by the description of the resources, possibilities and influences around the piano by the composer.

This in turn allows us to glimpse interesting results such as the versatility of the management of pianism, the contribution to the Latin American musical repertoire and the symbiosis of autochthonous elements with aspects of western academic music. In conclusion, the *Op. 45* by Florencia represents an achievement and an interesting challenge for the instrumentalists, teachers of piano and musicologists, since it proposes and develops some aspects of the Ecuadorian music never treated in this way.

**Keywords:** Piano, Analysis, Ecuadorian Music, Cycle for piano.

## **1. TEMA**

### **El desarrollo de la técnica pianística y la interpretación con repertorio ecuatoriano.**

**Título:** Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano.

**Subtítulo:** Estrategias metodológicas técnico – interpretativas para estudiantes de nivel intermedio y avanzado.

## **2. JUSTIFICACIÓN**

### **2.1 Aplicación práctica**

Es necesario tener en cuenta que la evidente falta de material pianístico - didáctico ecuatoriano, es decir; repertorio para piano construido sobre ciertas características melódicas, rítmicas, armónicas y formales que caracterizan una identidad musical en torno a una cosmoaudición propia, es de imperiosa necesidad en la actualidad musical del país. Esta situación puede ser vista hasta cierto punto como una valiosa oportunidad, en el sentido de que permite e incentiva la interesante y enorme posibilidad pedagógica de crear un repertorio propio con las características anteriormente mencionadas, lo cual estimulará el desarrollo pianístico e interpretativo en nuestro medio.

### **2.2 Relevancia social**

Se puede considerar que es importante aportar al desarrollo del repertorio didáctico pianístico de rasgos musicales propios que además, evoquen parte de nuestra identificación social, musical, cultural y geográfica, alimentándose además así, de algunos aspectos positivos que han caracterizado a la metodología tradicional académica en la enseñanza de la música universal tales como: el trabajo sistemático tratando de incrementar la dificultad de manera paulatina y a su vez, la reflexión constante sobre las implicaciones en cuanto al desarrollo de la calidad interpretativa del estudiante. Esta simbiosis de elementos ayudará a mejorar a corto, mediano y largo plazo algunos procesos de interaprendizaje, fomentando de paso el autoestima, mejorando la técnica pianística y la interpretación musical desde una óptica

personal sin descuidar por ello la perspectiva musical de tipo universal, que potencialmente plantea dicha propuesta, y utilizando además para ello, elementos que evocan directa o indirectamente una aproximación hacia la música vernácula ecuatoriana.

### **3. PLANTEAMIENTO Y DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA A TRATAR**

Históricamente hablando, los profesores de piano en el Ecuador siempre han tenido serios problemas en el momento de afrontar obras que ayuden a sus estudiantes a desarrollar la técnica y la interpretación desde lo que podríamos casi ingenuamente llamar “nuestra música”. Por ello, en varias instituciones educativas se ha buscado salvar esta situación poniendo en el pensum de estudios algunos pasillos, sanjuanes, tonadas, yaravíes y albazos entre otros géneros musicales, todos ellos géneros de corte popular, pero adaptados en cierta medida al esquema y requerimiento académico. Debido pues a la falta de repertorio pensado con una finalidad o criterio pedagógico – artístico, la música popular adaptada para el piano no resuelve satisfactoriamente este problema.

La necesidad estética, técnica e interpretativa que conforma la base de un opus pianístico académico requiere inexorablemente un camino que se base en la búsqueda del equilibrio entre varios aspectos tales como la reflexión, el apego riguroso a la partitura, la interacción con los recursos y problemas que nos presenta la misma además de finalmente, la calidad de la propuesta musical como estrategia del desarrollo en un conjunto de fenómenos que apunten al óptimo desempeño pianístico. Por ende, el fundamento central de esta obra es estimular por medio de cada una de las composiciones presentes en el ciclo, el germen hermenéutico que caracteriza un buen estudiante de piano en los niveles intermedio y avanzado.

En consecuencia, la intención de este ciclo es abordar pedagógicamente ciertas necesidades técnicas e interpretativas reflexiva y rigurosamente, lo que explica la razón de que ésta obra haya sido pensada específicamente en los niveles ya señalados, debido a que en nuestro medio lamentablemente, siempre se ha hecho énfasis sólo en el nivel inicial, descuidando así sistemáticamente lo que se encuentra más adelante en el proceso formativo, descuidándolo casi de una manera trágica, lo que a su vez planteará con el paso del tiempo

serios problemas relativos a la interpretación, y a la larga, al nivel y calidad musical de los estudiantes de piano en academias, institutos y conservatorios de música. Es así que luego de reflexionar en la dura realidad del contexto social ya mencionado, *Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano*, ha sido desarrollado como una herramienta que ayude a resolver determinadas inquietudes y necesidades en torno a la música ecuatoriana para piano, desde y dentro de la perspectiva pianística, sociocultural y pedagógica en el que se enmarca nuestro país en la actualidad.

Por medio del presente ciclo, se busca proponer alternativas pianísticas de índole técnico – interpretativo, que aporten tanto en la construcción de la riqueza del repertorio, como en la reflexión musical y metafísica - hermenéutica dentro del contexto del piano como recurso de descubrimiento de posibilidades musicales en el área pedagógica.

Debido a la poca información, o a la histórica y conocida falta de interés que sistemáticamente ha existido en torno a este tema en específico, es necesario centrarse en los aspectos anteriormente mencionados y aclarar que en ésta propuesta e investigación no se tratarán aspectos de carácter psicológico, ontológico, social e histórico a mayor alcance y profundidad y además, no se trabajarán ni en el piano ni en la escritura musical técnicas extendidas en relación a recursos exóticos o novedosos.

### **3.1 Preguntas del planteamiento:**

- ¿Qué criterios didácticos han sido usados para componer este ciclo?
- ¿En qué sentido pretenden ser didácticas estas obras propuestas en el ciclo?
- ¿Qué idea didáctica recorre constantemente el ciclo propuesto?
- ¿Cuáles son las estrategias didácticas y qué problemas técnicos e interpretativos resuelven?
- ¿En qué manera incide el ciclo propuesto en el desarrollo de la técnica pianística en sus diversos aspectos?
- ¿En qué aportará al estudiante de piano la ejecución de ésta obra?

El ciclo de las mencionadas composiciones para piano será trabajado con el fundamento didáctico mozartiano, que sostiene la imperativa necesidad de comprender todo el fenómeno filosófico, estético y emocional relacionado con la partitura para poder apreciar el valor real de una interpretación musical en lo posterior, concebida ésta siempre como una posición personal del estudiante ante el problema que representa la obra que se está afrontando. Este planteamiento también sostiene que es necesario abarcar la interpretación musical como un estudio constante y coherente de los aspectos técnicos y metafísicos que engloban al ámbito artístico del manejo del pianismo. Se puede decir que se trata de construir una cosmoaudición personal ante la obra musical como un camino o vía de autodescubrimiento. Además, gracias a esto será posible determinar si las reflexiones y la carga emocional relativas a la obra y que son además, útiles recursos con los que trabaja constantemente el intérprete durante este largo proceso, son acertados o no.

El presente ciclo de composiciones no pretende el desarrollo del mero acto de machacar teclas de manera mecánica, ya que afortunadamente para todos, el piano y más aún, la música en sí, no se tratan de eso. Más bien, se busca en contraste a lo anteriormente expuesto, incentivar el desarrollo de las destrezas y facultades interpretativas del estudiante de piano apelando a dos recursos impuestos desde la partitura misma: 1) El nombre de cada composición, lo que sin duda le dará una imagen visual y sonora a la cual remitirse con gran cuidado, tratando de plasmar desde lo sonoro esta evocación de carácter nominativo; en consecuencia, esto será lo primero que deberá reflexionar desde su contexto interpretativo y, 2) La calidad con la que el pianista es capaz de “dibujar” esas escenas y ambientes sonoros propuestos, resolviendo finalmente las dificultades técnicas con sobriedad y soltura, buscando la claridad y asertividad interpretativas, poniendo pues inevitablemente parte de sí en el acto, desde su comprensión emotiva, lo cual incide directamente en el ámbito de la interpretación y por ende, es menester concientizar las implicaciones pianísticas, estéticas e incluso filosóficas que esta música es capaz de plantear en su proceso de estudio y culminación como proyecto artístico y no sólo como un texto estéril de obras para piano.

En consecuencia y didácticamente hablando, hay una idea central que recorre todo el ciclo de estas composiciones, el cual es el mantener la cohesión y atención constantes en el aspecto

interpretativo, debiendo resolver los aspectos técnicos previamente y luego, relacionándolos con la propuesta estética implícita en el nombre de cada composición del ciclo. Por ello es necesario plasmar correctamente el carácter de cada composición.

Cada una de las composiciones del ciclo propuesto nos presenta un reto tanto a nivel interpretativo, como en el ámbito técnico y performativo, lo que es en sí mismo un elemento central para ayudar a propiciar el gran salto que se busca alcanzar en torno a la comprensión de la música para piano. Además, el estudiante se beneficiará significativamente debido a su evidente crecimiento tanto en el aspecto de la mecánica puramente pianística, la cual comprende aspectos tales como la digitación, la velocidad, la articulación y dicción performativa, como también en su capacidad de aproximación y reflexión en torno a un repertorio que exigirá cada vez más del estudiante a medida que este avanza en el ciclo debido a su progresiva complejidad, la que se acentuará desde una posición estética e interpretativa.

Finalmente, al tener ésta obra integrada a su repertorio, el estudiante logrará ejercer una mayor seguridad en su concepción personal y relación con la música para piano, lo que lo capacitará para afrontar obras de mayor complejidad y dimensiones debido a la gran introspección planteada en esta obra de naturaleza cíclica. Además, se puede considerar como aprendizaje significativo el hecho de que al ser una obra pensada como un casamiento entre los ámbitos estético - técnico e interpretativo, ya que siempre será posible volver a ella y presentarla en clases magistrales o recitales de acuerdo a la conveniencia del estudiante.

## **4. OBJETIVOS**

### **4.1 Objetivo general**

Proponer un ciclo pianístico de carácter didáctico que permita enriquecer el repertorio musical ecuatoriano, ofreciendo posibilidades en el ámbito técnico – interpretativo.

### **4.2 Objetivos específicos**

- Proponer un ciclo de composiciones didácticas para piano solo.

- Explicar el alcance didáctico y pianístico propuesto analizando cada una de las composiciones del ciclo, desde las perspectivas filosófica, estética, pedagógica y pianística, todo ello en conjunto debe ser entendido como la interpretación. Es menester analizar la articulación, textura, armonía y forma musical.
- Determinar cuáles son las estrategias didácticas a utilizarse y establecer los problemas técnicos e interpretativos que resuelve el ciclo.
- Establecer los criterios estéticos, pedagógicos y artísticos como un fenómeno en conjunto, y su aportación al desarrollo de una técnica y pensamiento pianístico de carácter académico.

## **5. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL**

### **5.1 Contexto y obras del compositor**

Eduardo Florencia (Guayaquil, Enero 13 de 1985 - ), compositor y pianista ecuatoriano, ha sido reconocido internacionalmente con varios premios y varias de sus obras han sido interpretadas en diversos festivales y encuentros musicales en Estados Unidos (2007, New York – Obras presentadas: Suite para piano Op. 7 y Miniatura humorística Op. 10, ambas para piano solo), Brasil (2007, Sao Paulo – Obra presentada: Poema Sinfónico “La luna y el lago” Op. 75, para orquesta), Chile (2008, Santiago – Obra presentada: Pío, pío, pío. Op. 70, composición para piano solo), Inglaterra (2008, Londres – Obra presentada: En el templo de Inti Op. 29, composición para piano solo), Francia (2009, Lyon – Obra presentada: Leyenda Op. 42, para piano solo), Italia (2010, Milán – Obra presentada: Divertimento para instrumentos de aliento Op. 43), Alemania (2010, Berlín – Obra presentada: Sonata para violoncello y piano Op. 30), Corea del Sur (2011, Pusán – Obra presentada: Sonata para violín solo Op. 35), Israel (2012, Obra presentada: Safed – Scherzo para orquesta Op. 57) y Ecuador (2017, Quito – Obra presentada: Misa de la mitad del mundo Op. 112, para soprano solista, coros y orquesta sinfónica). Estudió piano desde la infancia con la maestra Narcisa Michui, y posteriormente con los maestros Aliona Dziouba, John Hernández y Reinaldo Cañizares en su ciudad natal, teniendo siempre claro que el propósito en este aspecto era comprender la

naturaleza del instrumento y su importancia en la historia de la composición musical lo que siempre ha sido una curiosidad vital en su vida. Estudió composición con las maestras Mitsuko Yamada y Blanca Layana en Guayaquil en los Conservatorios “Nikolai Rimsky – Korsakov” y “Sergei Rachmaninoff” (Entre los años 2001 – 2005) y posteriormente con la maestra Margarita Feodorova en San Petersburgo (Rusia) en el Conservatorio “Rimsky – Korsakov” (Entre los años 2007 – 2009). Ya dentro del contexto compositivo, Florencia tiene en su haber un significativo número de obras las que están escritas en varios formatos que incluyen además un proceso de desarrollo en la búsqueda de un lenguaje personal, valiéndose para la construcción de este lenguaje de elementos con diverso origen y contexto musical e histórico, lo cual es posible comprender gracias a sus claras influencias.

Ha abarcado varios retos compositivos que incluyen obras para Instrumento Solo, Música de Cámara y obras de Formato Orquestal. Durante los años 2006 y 2012 se desempeñó como profesor de Música de Cámara, Contrapunto y Compositor de planta en la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador (FOSJE), ha realizado investigaciones musicológicas de campo tratando temas acerca de la melodía y su interrelación con los elementos del animismo andino en la Música Afroecuatoriana de la Provincia de Esmeraldas y en el Valle del Chota en su país natal y la importancia de la cosmovisión andina y sus géneros vernáculos. Actualmente se desempeña como compositor residente y arreglista musical de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE), con la cual han sido estrenadas varias de sus obras.

También ha compuesto para distintos Formatos de Cámara, incluyendo Dúos, Tríos, Cuartetos, Quintetos y Sextetos Instrumentales, y cabe mencionar que entre sus obras para orquesta estrenados por la OSNE constan sus dos cuentos musicales “La joven y la culebra” Op. 60 y “El gallo de la catedral” Op. 62, los Poemas Sinfónicos “Ingapirca” Op. 50 y “El nevado en el horizonte” Op. 76, o las Oberturas “Atardecer” Op. 64 y “Juegos” Op. 85 respectivamente. Además, varias orquestas en el Ecuador sobre todo en las ciudades de Guayaquil, Quito y Loja han estrenado e interpretado algunos de sus Poemas Sinfónicos, Suites Orquestales, Danzas, Pasillos Orquestales y Sinfonías. Como pianista, ha dado varios recitales constituidos por repertorio universal académico interpretando a los grandes compositores, en especial a Wolfgang Amadeus Mozart, con el ciclo integral de sus Sonatas

para piano solo, a Johannes Brahms con sus dos Conciertos para piano y orquesta Op.15 y Op. 83, además de su ciclo de Intermezzi de los Op. 116, 117 y 119 para piano solo y en especial al compositor ruso Alexandr Scriabin con su Concierto para piano Op. 20 y los ciclos integrales de sus Sonatas y Estudios para piano solo. Recientemente, desde aproximadamente el año 2016, se encuentra en el proceso de difusión de su propia música, tanto desde la interpretación como en la preparación de textos didácticos musicales, lo cual goza de gran aceptación en el ámbito musical. Actualmente se encuentra estudiando Pedagogía Musical en la ciudad de Quito, en la Carrera de Educación Musical de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).

### **Influencias:**

La música de Eduardo Florencia se encuentra matizada por varios elementos que la abarcan e incluso en cierto modo la definen. Según palabras del propio compositor “Es imprescindible que en mi música se sienta la forma y la claridad de su discurso”. Para ello, Florencia no busca proponer algo “Nuevo” o como él dice “Madre mía, he descubierto el agua tibia” si no que más bien trabaja con los elementos ya conocidos dándoles un tratamiento innovador de carácter muy personal. Todo ello busca plantear un lenguaje ecléctico que sea coherente y claro dentro de su propuesta artística.

Una característica de la música de Eduardo Florencia es su juego de la factura y su gusto por el uso de elementos contrapuntísticos que suelen difuminarse progresivamente, aunque no siempre se ve en sus obras. Se puede notar la preocupación por esos aspectos y por la necesidad de evitar lo vacío o aquello innecesariamente impuesto en la partitura. Además, su gusto casi fanático por la música de Brahms, Sibelius, Falla, Ravel y Scriabin suele ser evidente, sobre todo en el uso de la factura. En general, independientemente del formato para el que la obra esté concebida, su discurso nos plantea cierta evocación hacia la música orquestal y como él mismo lo ha declarado en ocasiones, en el ámbito melódico es apreciable la conexión entre el mundo académico europeo y los melismas pentáfonos propios de la música andina.

Sin embargo, esto es considerado erróneamente por algunos estudiosos de su música como una forma incipiente de nacionalismo, pero el compositor considera que al tener tan diversas influencias europeas y tan pocas propias de su país esto no tiene ningún sentido, pues la idea fundamental es trabajar en el desarrollo de un lenguaje personal que sea coherente con su necesidad expresiva, sin plantear en consecuencia nacionalismos de ninguna clase por considerarlos una tendencia anacrónica. Aun así, esto no exime a su música de ciertos giros melódicos y tratamientos armónicos propios de la música ecuatoriana, sobre todo de la región andina, ya que ocasionalmente incluso evoca de forma directa ciertos géneros autóctonos tales como el Pasillo, el Danzante, el Yumbo, el Albazo o el Andarele. A pesar de esto, Florencia sostiene que esto no es suficiente en sí mismo como para reducir su música a una mera forma de nacionalismo musical, ya que lo considera simplemente innecesario.

La tendencia sistemática del compositor desde sus inicios ha sido el utilizar coherente e indiscriminadamente ciertos elementos, técnicas y propuestas artísticas con la finalidad de consolidar su propio lenguaje personal, viendo a este conjunto como instrumentos y no como fines en sí mismos. Es evidente que en el uso del pianismo, su música se fundamenta en un manejo de la factura que puede recordarnos a Scriabin y a Rachmaninoff, por ejemplo en su Fantasía para piano Op. 1, su conocido Pasillo Op. 31 para piano o en su Meditación andina Op. 12. Sin embargo, debido a su tratamiento armónico y claro rechazo de melodías chopinianas o rusófilas es posible inferir que su búsqueda tiene que ver más con un pensamiento de tipo apolíneo, formal y en cierta medida de afirmación de aquello que reconoce como deliberadamente Latinoamericano, y no sólo limitándose a la plasmación de emociones que puedan ir en desmedro o descuido de la forma musical, lo que considera un defecto no sólo de discurso, si no de técnica y oficio.

Actualmente el compositor se encuentra decidiendo si su instrumento principal, aquel con el que se siente más a gusto para expresar sus ideas, será el piano o la orquesta. Esto ha sido para él, un largo e incluso doloroso proceso, ya que es realmente duro el desapegarse del piano, sobre todo en alguien con una tradición pianística tan clara como es la escuela rusa. Parece ser que salvo contadas excepciones, su pensamiento es de tipo orquestal, incluso cuando se trata de composiciones tales como Sonatas, Lieder, Miniaturas o Cuartetos para

Cuerda. Se nota esta tendencia por ciertos aspectos técnicos tales como el evitar crear movimientos masivos innecesarios, proponiendo dar voz a cada estructura de tipo polifónico o a un determinado instrumento en particular. Un elemento que ha sido tomado para lograr un deliberado efecto en el oyente es el uso ocasional del ostinato, recurso que no llega a ser recalitrante, pues, a la manera de Scriabin, Sibelius, Fliarkovsky o Ligeti, lo aplica sólo como un efecto de refuerzo de ciertos aspectos temáticos en relación con la potencia presentada en el discurso musical en particular y no como un elemento reiterativo sin finalidad mayor estructuralmente hablando. También es posible notar que en su música existe cierta tendencia al uso de las notas pedales, lo cual es particularmente notable en su orquestación; esto tiene por finalidad el evitar la sensación de vacíos sonoros y trata ciertamente de evocar por medio de ello alguna estabilidad armónica claramente identificable. Esta es una característica estilística a lo largo de toda su obra, donde además se puede notar que técnicamente el compositor busca eludir el vacío por medio del uso de recursos contrapuntísticos, ya que la irrupción de uno de estos elementos en directo choque con la factura provoca la idea de conflicto y genera un claro refuerzo del material temático, lo que generalmente encontramos en la manera de plantear sus desarrollos.

Es necesario aclarar que en caso de la música de Florencia nos encontramos ante un trabajo que nos llama la atención debido a su gran preocupación por la diversidad y relaciones entre la factura, la textura y la forma. Puede considerarse que una aportación de Florencia a la música ecuatoriana radica en la ampliación de los recursos armónicos, ya que dentro de ese contexto musical, se valora de manera sobredimensionada a la Pentafonía y su aplicación a la escritura académica, lo cual no es bien visto por este compositor en particular. Además, esta mezcla deliberada de rigor formal, pensamiento científico e ideas fantasiosas de tipo especulativo le son sumamente características.

### **Obras:**

- Werke onhe Opuszahl – Minueto en La mayor, para piano solo
- Fantasía Op. 1 - Para piano
- Vals para piano Op. 2

- Concierto para violín y orquesta Op. 3
- Cuatro miniaturas para piano - Op. 4 (En memoria de Alban Berg)
- Sénet - Op. 5, para viola sola
- Partita andina - Para piano - Op. 6
- Suite para piano - Op. 7
- Balada – Op. 8, para clarinete solista y orquesta
- Sanjuanito en Sol menor Op. 9 - Para piano
- Miniatura humorística - Para piano - Op. 10
- Andante dulce – Op. 11 - Para piano
- Meditación andina, para piano - Op. 12
- Cuadros - Para violín, viola y contrabajo Op. 13
- Quinteto para clarinete y cuerdas Op. 14
- Poema para piano - Op. 15
- Pasillo en si bemol menor Op. 16 - Para piano
- Pasillo con intenciones de no serlo Op. 17 - Para piano
- Poema para viola y piano - Op. 18
- Sanjuanito para quinteto de cuerdas Op. 19
- Pasillo para piano - Op. 20
- Impresiones para piano - Op. 21 (En memoria de Yehudá Amijai)
- Humoresque para violín solo - Op. 22
- Evocación - Op. 23 - Para piano
- Constelación Op. 24 - Para piano
- Estructuras - Op. 25 - Para ensamble de percusión
- Cuatro imágenes para piano Op. 26
- Canción para violín y piano Op. 27
- Laudate Dominum, para voz y ensamble de vientos Op. 28
- En el templo de Inti, para piano solo - Op. 29
- Sonata para violoncello y piano - Op. 30
- Pasillo Op. 31 - Para piano solo
- En una mañana de invierno Op. 32. Para piano

- Canción triste. Para oboe y piano Op. 33
- Introducción, Sanjuanito y Final. Para piano - Op. 34
- Sonata para violín solo - Op. 35
- Poema para quinteto para cuerdas - Op. 36 (En memoria de Carl Sagan)
- Toccata Op. 37 - Para piano
- Pasillo en si menor - Op. 38 - Para piano
- Fantasía para orquesta de cuerdas - Op. 39
- Pasillo, Op. 40 (En formato para varios instrumentos)
- Marcha – Miniatura, para viola y piano. Op. 41
- Leyenda Op. 42 - Para piano
- Divertimento para quinteto de instrumentos de aliento - Op. 43
- Rapsodia - Op. 44, para violoncello y piano
- Cuaderno de viaje, para piano Op. 45
- Sonata para clarinete y piano Op. 46
- Cuatro canciones sobre textos de Edgar Allan García - Op. 47 (Edición para soprano ligera y edición para soprano lírico – dramática)
- Rapsodia - Para clarinete y piano - Op. 48 (Edición original para clarinete y piano y edición para flauta y piano, realizadas por el compositor)
- Poema para orquesta Op. 49 – “Pensamientos en el páramo”
- Poema para orquesta Op. 50 – “Ingapirca”
- Melodía para piano - Op. 51
- Recuerdos – Pasillo para voz y piano Op. 52
- Micrograma. Para clarinete solo - Op. 53
- Micrograma. Para piano solo - Op. 54
- Pasillo, para clarinete y piano - Op. 55
- Poema para cuarteto de cuerdas Op. 56
- Scherzo para orquesta – Op. 57
- La noche en el páramo - Op. 58, para piano
- Seis microestructuras para piano - Op. 59
- Cuento Musical – “La joven y la culebra” - Op. 60

- Composición para tres fagotes - Op. 61
- Cuento Musical – “El gallo de la catedral” - Op. 62
- Op. 63 - Marcha Escolar – “Sin tarea para mañana”, para orquesta
- Obertura para orquesta - Op. 64 “Atardecer”
- Albazo para violoncello solo - Op. 65
- Introducción y danza, para orquesta - Op. 66
- Op. 67 - Sinfonía concertante para violoncello y orquesta
- Tema y variaciones para violín solo Op. 68
- Quinteto para instrumentos de aliento - Op. 69
- Pío, pío, pío. Op. 70 - Para piano
- Paisaje andino, para quinteto de metales Op. 71
- Op. 72 – Amanecer melancólico, para corno y piano
- Composición para quinteto de metales - Op. 73
- Fantasía concertante, para violín y piano Op.74
- Poema para orquesta Op. 75, “La luna y el lago”
- Poema para orquesta Op. 76 – “El nevado en el horizonte”
- Bagatela de invierno - Op. 77, para orquesta de cuerdas
- Fantasía - Sanjuanito Op. 78 - Para orquesta
- Dualidades - Op. 79, para piano
- Viajando hacia la Duat - Op. 80, para piano solo
- Romanza para clarinete y piano. Op. 81
- Sonata, para violín y piano - Op. 82
- Composición para cuatro cornos – Op. 83
- Balada para violoncello y orquesta Op. 84
- Obertura para orquesta – Op. 85 “Juegos”
- Composición para dos violoncellos - Op. 86
- Trío para violín, violoncello y piano. Op. 87
- Miniatura para orquesta – Entre columnas, Op. 88
- Composición para cuerdas - Op. 89
- Canción sin palabras, para cuarteto de cuerdas - Op. 90

- Obertura para orquesta – Op. 91 “Caminata en Los Andes”
- En el laberinto - Op. 92, para piano, Florencia
- Divertimento Op. 93 – Para ensamble de percusión y piano
- Elegía, para dos violines y piano – Op. 94
- Diacronías Op. 95, para viola y piano
- Cuarteto para cuerdas – Op. 96
- Pasillo para cuarteto de cuerdas Op. 97
- Nocturno para violín y orquesta de cuerdas Op. 98
- Balada para viola y piano Op. 99
- Poema para orquesta Op. 100 – “El cóndor y la montaña”
- Balada – Para piano Op. 101
- Preludio y Danza montubia, para violín y piano Op. 102
- Sinfonía – Op. 103, para orquesta
- Petrificación - Op. 104 - Para piano
- Espectros - Op. 105, para piano solo
- Dúo concertante, para clarinete y piano Op. 106
- Danzante para violoncello y piano Op. 107
- Pasillo para violoncello y piano Op. 108
- Rapsodia para viola y piano - Op. 109
- Sanjuanito para viola sola - Op. 110
- Diez variaciones, para banda sinfónica y ensamble de percusión Op. 111
- Misa de la mitad del mundo. Para voz solista, coro y orquesta – Op. 112
- Nocturno, para clarinete y piano Op. 113
- Danzante para clarinete solo Op. 114
- Nocturno para clarinete y quinteto de cuerdas Op. 115
- Rapsodia esmeraldeña, para orquesta Op. 116
- Pasillo para orquesta Op. 117
- Tonada y Pasillo - Para banda sinfónica Op. 118
- Pasillo para piano Op. 119 – Florencia
- Danzante, para banda sinfónica Op. 120

## 5.2 Marco referencial

Ha sido posible encontrar trabajos previos basados en la relación existente entre el aspecto técnico y su dimensión interpretativa a lo largo de la rica tradición pianística como lo son: *Ciclo de Escenas Infantiles Op. 15* para piano, del compositor – pedagogo Robert Schumann, El ciclo de las célebres y apasionantes *Variaciones Serias Op. 54*, del compositor – pedagogo Félix Mendelssohn, *Ciclo de Estudios para piano Op. 10 y Op. 25*, del compositor – pedagogo Fryderyk Chopin y *Ciclo de Estudios para piano* del insigne compositor – pedagogo György Ligeti.

## 5.3 Marco teórico

### 5.3.1 La relación existente entre la didáctica y la interpretación musical

Como decía Fryderyk Chopin a sus alumnos de piano: “No hay nada más odioso que la música sin un significado oculto”. En base a esto, siempre este gran docente y compositor recalcó aquella frase, debido a que de acuerdo con esta concepción, la música se trata más de comunicación en sí misma que de sonidos descuidados y lanzados azarosamente al ambiente. En este sentido, el ciclo *Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano*, propone utilizar la técnica pianística como puerta para reflexionar, interesarse y comprender la música a una mayor profundidad. Casi a manera de pretexto, usa los recursos del piano y de la composición para olvidar la mecánica paulatinamente en busca de esa dimensión oculta que nos plantea la música, no limitándose así pues al aspecto meramente técnico.

Por ello, la interpretación debe ser concebida como la herramienta más compleja y ambiciosa a la que el estudiante debe aspirar, siempre con la finalidad de comunicar. En favor de este argumento, es posible pensar como sentenciaba el gran pedagogo Jakob Flyer (1994): “En el piano, a partir de cierto punto no hay retorno, y ese es precisamente el punto que hay que alcanzar” debido a que es allí donde comienza el proceso filosófico y verdaderamente artístico del pianismo, pues existe cierta tendencia a reducir la interpretación musical al mero

hecho biomecánico, lo que es sencillamente evidente en nuestros actuales Institutos Musicales y Universidades dentro del país.

De igual manera, como sostendría posteriormente el gran compositor y director austríaco Gustav Mahler con la relación existente entre partitura e interpretación: “Todo se puede poner en la partitura, menos aquello que es esencial para la comunicación” (Citado en Pasticci, 2008), es evidente que la necesidad de comprender la música con un criterio definido, coherente en las mismas proporciones que profunda y reflexivamente, debe ser un asunto perenne en la formación musical del público en general, y con mayor razón del estudiante de piano, ya que esto mejorará la calidad de su interpretación y relación con la música.

Con todo lo anteriormente dicho, se puede inferir que el siglo XX, trae consigo una nueva corriente de compositores - docentes ecuatorianos, aquellos que ya no se amañan con las típicas canciones populares para entristecer corazones despechados, o llorar desconsoladamente; surge una necesidad expresiva íntimamente relacionada con recursos técnicos y estilísticos venidos de la música occidental europea, además de técnicas de composición más modernas, que repercutieran en sonoridades nuevas para la época, pero que además marcaran un cambio de paradigma en los nuevos músicos ecuatorianos.

En la música de nuestro país, Luis Humberto Salgado (1903 - 1977), visto como el compositor que marca la ruptura entre las composiciones de música popular y música académica ecuatoriana, centra su discurso en torno a interpretaciones más serias, otorgando un lugar a la música ecuatoriana de carácter académico en variadas salas de recitales, con música de cámara o repertorio sinfónico, pero aun conservando el sentido nacionalista. Salgado tenía la perenne convicción de que la buena música, aun si se saliera de los parámetros populares, también sería un legado para su país y por ende, constituía una adquisición invaluable como aporte a la música de la nación y su desarrollo musical. Así pues, Salgado genera poco a poco un pequeño movimiento ideológico y musical, en el cual coexisten todos los músicos y espacios musicales, dando pie a la didáctica musical de carácter más sistemático y proponiendo una propuesta de composición de obras que serían ejecutadas por músicos ecuatorianos de su misma generación durante un breve lapso de tiempo. Uno de los aspectos más importantes que hizo Salgado es el “casamiento” entre lo popular autóctono y la escuela

Europea. Esto se puede apreciar claramente en obras tales como: *Sanjuanito Futurista* (Obra que data de noviembre de 1935), donde el compositor se plantea la permutación interválica y dos series dodecafónicas para construir esta composición, lo que la convierte en una de las obras de vanguardia, de mayor relevancia en el contexto latinoamericano de la época. En su dimensión didáctica, esta obra plantea interesantes retos que han sido deliberadamente concebidos por el compositor como el uso de intervalos de cuarta perfecta y el principio de no pensar al piano como un instrumento heredero del legado de la música del romanticismo. Contemporáneos a Salgado, también se distinguieron compositores nacionalistas como Belisario Peña, el célebre compositor de música para piano José Ignacio Canelos y el violinista Corsino Durán, buscando así un sentido de concatenación entre lo autóctono y la corriente europea pero que no necesariamente se preocuparon por la pedagogía musical como aspecto de investigación o desarrollo.

Posteriormente, el reconocido compositor Gerardo Guevara (1930- ), se preocupa por la utilización de recursos tímbricos nuevos y de elementos del serialismo integral fusionados con musical popular autóctona, sin dejar por ello de ser la música popular su fuente principal de trabajo compositivo. En este ámbito es posible remarcar obras como *Galería siglo XX*, *Combate Poético*, *Geografía* y *La Cantata de la Paz*. El musicólogo norteamericano Robert Stevenson en su micro ensayo *La música en Quito* (1968), plantea: “Guevara se ha inspirado en algunos estilos europeos, utilizando técnicas avanzadas de composición, las cuales aparecen en varios de sus trabajos”. De la segunda mitad del siglo XX, también se encuentran obras de compositores como Mesías Maiguashca, Enrique Espín Yépez, Blanca Layana y Carlos Bonilla Chávez, quienes a su vez no han generado una mayor preocupación por el desarrollo de la enseñanza musical, sino más bien, de su propuesta artística. Es así que a partir de la década de los 80, aparecen compositores que buscan nuevas propuestas estéticas y didácticas basadas en recursos post-tonales, espectralistas, electrónicos y psico-acústicos, entre ellos están: Jorge Campos, Fernando Avendaño, Pablo Freire y Jorge Oviedo.

Posteriormente los compositores en el Ecuador, han buscado fusionar elementos sonoros de la post-modernidad, con ciertos aspectos del lenguaje musical autóctono, generando de cierta manera un sincretismo que en ocasiones llega a ser molesto o

innecesariamente repetitivo o sin verdadero contenido, este es el caso de la música de Milton Estévez o Leonardo Cárdenas. Además, hay que tomar en cuenta que las dinámicas musicales en el Ecuador no siempre han estado apoyadas por el estado y menos aún por la empresa privada, y en el caso particular de los compositores, se puede notar que en las últimas generaciones se busca mejorar la calidad en cuanto a la escritura, lo que a su vez presenta varios retos en el futuro de la música en el país, y sin embargo la dimensión didáctica en torno a la música y su interpretación sigue manteniéndose casi en el olvido. Tomando lo dicho anteriormente como referencia, es de más conocido que en nuestro medio han sucedido pocas cosas favorables en torno al desarrollo de la música, de los músicos y del medio musical, por ende, si bien es cierto que en la actualidad se están realizando denodados esfuerzos por parte de varias instituciones educativas para mejorar la calidad de la enseñanza y ofrecer diversos talleres y capacitaciones para los docentes de música y además a los músicos, buscando también producir un público más interesado en el arte musical en el mediano plazo. En el contexto sociocultural, es posible inferir que aún falta un pensamiento estructurado que permita el desarrollo de un medio adecuado para ello, ya que como es posible apreciar, esta es aún una sociedad joven y entre sus diversas necesidades también se encuentra la necesidad de reforzamiento identitario desde la aproximación a la música. Sin embargo, todo este contexto con sus diversos claroscuros, puede ser entendido como una posibilidad real de construcción de una cosmoaudición que sea capaz de caracterizar y encarnar de manera más apolínea y consecuente la aproximación hacia la “Música ecuatoriana” en general desde una perspectiva más amplia. Ahora bien, en el contexto pianístico – didáctico, la creación de un ciclo que proponga determinados retos, inquietudes y reflexiones en torno a la mecánica del piano, a la técnica propiamente como herramienta de aproximación al instrumento, y en consecuencia al pensamiento musical e interpretación, todo ello en su conjunto como vía para la comunicación, puede llegar a ser un aporte significativo en beneficio de la música ecuatoriana, vista ya como parte activa de una sociedad pujante que desea reconocerse a sí misma también desde lo sonoro, ya sea por autoafirmación artística o por simple e innegable necesidad expresiva.

A lo largo de la historia de la música para piano han existido numerosos intentos de abarcar la técnica y la interpretación como parte de un todo que nos aproxime lo más fielmente

a la esencia del pensamiento musical como acto de autoconocimiento y desarrollo ontológico. Este es un asunto complejo lleno de varias aristas y presenta problemas que aún hoy los compositores y pedagogos musicales de nivel avanzado toman con mucha seriedad debido a su profundo alcance e implicaciones. Por ello, desde antes de Johann Sebastian Bach existió ya la preocupación por parte del compositor – pedagogo, de incentivar y proponer obras que permitan a los jóvenes ese tipo de aproximación a la música, no limitándose al aspecto mecanicista. Sobre todo en el caso del teclado, es posible ver cómo el desarrollo de estrategias metodológicas de carácter técnico – interpretativo fueron ganando espacio en el repertorio hasta llegar a convertirse en verdaderos monumentos artísticos como lo son por ejemplo: *Ciclo de Escenas Infantiles Op. 15 para piano*, de Robert Schumann, *Las Variaciones Serias Op. 54 para piano*, de Félix Mendelssohn, *Ciclos de Estudios para piano Op. 10 y Op. 25*, de Fryderyk Chopin e incluso ya en la segunda mitad del siglo XX, los diabólicos y casi sobrehumanos *Ciclo de Estudios para piano* del compositor húngaro György Ligeti. Todas estas obras han sido pensadas con el propósito último de contribuir didácticamente al desarrollo técnico – interpretativo como un conjunto de fenómenos que parten desde la partitura, pasan por la reflexión y la crisis del intérprete para finalmente, presentar a la obra didáctica como resultado de un arduo trabajo interior basado en éste tipo de estrategias metodológicas a manera de ciclo, lo cual además, representa un gran avance en el desarrollo intelectual y personal del estudiante ya que el resultado no es solamente algo didáctico que ha sido superado, pues se ha convertido en un producto artístico.

Puede ser muy sugestivo que en la interpretación final del estudiante sea posible para el maestro y para el mismo alumno evidenciar todo ese largo proceso, el que ha sido ciertamente difícil y sumamente complejo en sus diversas fases de desarrollo intelectual y fases meramente técnicas, sobre todo porque en este tipo de obras cíclicas pensadas como un gran salto interpretativo en favor de la madurez musical, se le recomendará al estudiante quedarse sólo con los recursos necesarios para tratar de alcanzar un profundo sentido de reflexión y pensamiento interpretativo, evitando que desvaríe al pensar que el piano es sólo un instrumento que se “Machaca” salvajemente sobre las teclas de manera descuidada, o generando pretensiones inútiles, sin prestar más atención que a la mera mecánica de las manos como si la interpretación musical en el piano sólo se redujera a ello.

## 5.3.2 Análisis técnico-pianístico

### 5.3.2.1 Generalidades acerca de la obra

*Cuaderno de viaje, Op. 45 Ciclo de composiciones didácticas para piano* es un ciclo de diez composiciones para piano con intenciones didácticas que permiten al estudiante de nivel medio-alto lograr un salto en su proceso de aprendizaje en varios aspectos técnico-interpretativos del instrumento. Cada composición del presente ciclo está pensada en base uno o varios puntos que el estudiante de piano deberá aprender a manejar para reflejar coherentemente no solo el texto de la partitura, sino el contenido emocional implícito entre las notas del pentagrama. Esto requiere de un trabajo meticuloso de análisis y reflexión sobre las obras, y de la comprensión de las mismas por encima de las dificultades técnicas que pudieran surgir en el proceso de aprendizaje. De esta forma, *Cuaderno de viaje, Op.45*, plantea un reto también en la comprensión de las obras como un conjunto, de la necesaria relación entre el sonido y el silencio que debe manejarse entre cada composición del ciclo (Tomando en cuenta la indicación *Atacca* presente al final de las miniaturas) y del manejo de la emoción que el estudiante debe mantener a lo largo de su interpretación, procurando un equilibrio entre la razón controladora del texto musical y la emoción surgida del contenido dionisiaco de la obra ejecutada.

A respecto de las dificultades técnicas contenidas en cada composición, es apreciable la intención progresiva del compositor en la escritura de las mismas. Al iniciar el aprendizaje de esta obra, es notable su escritura evidentemente amable, pensada para la mano de un estudiante de piano que aún no ha alcanzado el final de su desarrollo físico, siendo así pues, las melodías están casi siempre contenidas en el ámbito de la octava, y en caso de extenderse un poco más, siempre existe una nota de apoyo que posibilita un fácil cambio en la posición de la mano. En cuestión de la agilidad de los dedos, los *Tempi* escritos al inicio de las obras no indican una velocidad lo suficientemente rápida como para exigir una ejecución virtuosa o estrepitosa de la composición. Al final, y al menos hasta la composición número seis del ciclo, la dificultad general se centra en mantener un fraseo coherente de las melodías, cuidar las entonaciones y manejar adecuadamente el contraste en la dinámica y la factura.

El punto de quiebre en la dificultad técnica de las composiciones se da a partir de la miniatura número siete, “*El oso jugando en la montaña*”. A partir de esta composición se evidencia claramente un aumento en la dificultad técnica, que incluye cada vez más elementos del pianismo “grande” del romanticismo y etapas posteriores. Este cambio resulta posible sin alterar el contexto de la obra ya que el pensamiento musical varía muy poco, manteniendo los mismos principios interpretativos mencionados anteriormente. Es de vital importancia para el estudiante mantenerse apegado a ellos para conseguir solventar las dificultades técnicas, y dar un salto sin descuidar la musicalidad. Así, *Cuaderno de viaje, Op.45 – Composiciones didácticas para piano* se nos presenta como una obra musical en estricto rigor, pero también como un medio de crecimiento técnico-interpretativo a mediano y largo plazo para el estudiante de piano, permitiéndole por medio de esta propuesta profundizar en el arte de la interpretación musical de una manera tan didáctica como artística.

A continuación se detallará cada composición perteneciente al ciclo, junto con sus observaciones pianísticas para facilitar su estudio y ejecución.

### **5.3.2.2 N° 1 – Una noche en la aldea**

La primera composición del *Op. 45* tiene el objetivo de desarrollar dos elementos técnicos en el estudiante: el cantábile de la melodía y el peso en los acordes. Si bien se trabaja también el contraste entre dinámicas (Como en el caso del *Fortísimo* del compás 23, o el cambio de *Forte* a *Piano* entre los compases 46 y 47), y un manejo del color y las entonaciones (Como la progresión que se da entre los compases 32 y 37), el reto para el intérprete es el de mantener el discurso con un fraseo rico en expresividad, pero sobrio en su interpretación a la vez que se cuidan las armonías de la factura para evitar caer en una ejecución plana y sin contenido musical. Para ello es fundamental cuidar especialmente del bajo, presentado como una segunda melodía que brinda cohesión a la obra.

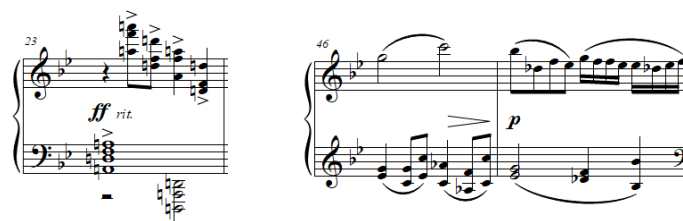


Ilustración 1. No. 1: Compás 23    Ilustración 2. No. 1: Compases 46 - 47



Ilustración 3. No. 1: Compases 32 – 37

En la primera frase de la composición (Compases 1-4) tenemos un claro ejemplo de lo expuesto previamente. Una melodía en la mano derecha es acompañada por una textura a tres voces en la mano izquierda, donde se puede evidenciar por la escritura el cuidado que tiene el bajo al estar separado del bloque de las dos voces superiores, esto demanda del intérprete atención especial en el fraseo de la mano derecha, que debe resaltar sobriamente de la factura, y esta última ha de permanecer en un plano inferior, en el cual el bajo resalte un poco, recordando a un formato de cuarteto de cuerdas. Esto se logra mediante un adecuado empleo del peso del brazo en las teclas del piano, por lo que el estudiante ha de probar con las posibilidades expresivas del mismo.



Ilustración 4. No. 1: Compases 1 - 4

En cuanto a los retos mecánicos de la ejecución de esta composición, es de mencionar que requiere de soltura en la muñeca y en paso del pulgar, lo que permitirá un correcto fraseo, comodidad en la ejecución de acordes arpegiados que excedan la octava (Como por ejemplo

de la mano izquierda de los compases 41-45) y en los pequeños saltos que se presentan en la obra (Como el salto de ambas manos entre los compases 49 y 50). Sin embargo, estos aspectos no son de una dificultad grande, y han de ser sorteados con relativa facilidad. En este caso, el mayor reto radica en el acto puramente interpretativo, sobre el cual se han de trabajar los aspectos mecánicos mencionados previamente.



Ilustración 5. No. 1: Compases 41 – 45



Ilustración 6. No. 1: Compases 49 - 50

### 5.3.2.3 N° 2 – Saltando sobre las rocas del río

La indicación de tempo *Allegro vivo, molto scherzoso*, evidencia un claro contraste con la primera composición. Esta, en lugar de un fraseo cantáble en un tempo lento, requiere de un enérgico despliegue de técnica de dedos y de saltos grandes en la mano izquierda. Se podrían resumir los aspectos técnicos tratados en dos: el *Staccato* y los saltos, aunque incluye brevemente a las octavas (Como en los compases 48-51) y a las terceras (Segunda mitad del compás 36).



Ilustración 7. No. 2: Compases 48 - 51



Ilustración 8. No. 2: Compás 36

El manejo de las dinámicas es muy importante, ya que sin el contraste debido esta composición puede tornarse, un poco plana. El regulador presente en el compás 44, seguido del *Sforzato* y el *Piano* del compás 45 requiere de mucho control de parte del estudiante, quien deberá dominar muy bien el manejo del peso de sus brazos y la articulación para ejecutar este pasaje con soltura y musicalidad. En general, los *Sforzati* demandarán de un cuidado especial, ya que deben resaltar sobre una dinámica *Forte* sin producir un sonido “Sucio” o “Golpeado”. También las notas del bajo en *Staccato* deberán ser tratadas en cuestiones de dinámica, ya que han de sonar un poco por debajo de los acordes y de la melodía de la mano derecha, esto representa un reto, ya que las notas del bajo aparecen siempre después de un salto grande en la mano izquierda (Tomando por ejemplo al compás 11, donde el *Sí* del bajo aparece en después de un salto de 12va del *Fa#* al *Sí*) que, debido a que debe realizarse con el brazo y su peso natural, tienden a sonar en una dinámica *Forte*.

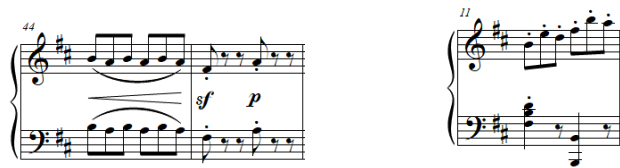


Ilustración 9. No. 2: Compases 44 - 45    Ilustración 10. No. 2: Compás 11

Otro aspecto a tratar es la dicción en los períodos en los que la melodía se encuentra escrita en ambas manos (Como se evidencia en los primeros ocho compases), prestando especial cuidado a que las dos manos produzcan el ataque del sonido al mismo tiempo. La articulación de las notas deberá ser precisa, distinguiendo el *Staccato* del *Legato*, para lo cual será necesario que el estudiante posea una buena coordinación entre las manos y pueda mantener el control de la música tocando a velocidad.



Ilustración 11. No. 2: Compases 1 - 8

Por último, cabe mencionar que es vital que se trabaje la relajación para que los aspectos técnicos puedan madurar y se logre una correcta interpretación del discurso musical. Pese a la dificultad de la obra, el estudiante deberá mantener la calma para que los saltos de la mano izquierda funcionen junto con la velocidad de la melodía sin interferir uno con otro; además, la atención deberá centrarse en el control de la dinámica, que producirá a través del principio de contraste el efecto energético, casi frenético que sugiere el nombre y la indicación de tempo de la obra.

#### **5.3.2.4 N° 3 – Anochecer en las montañas**

La tercera composición del ciclo es quizás la más simple en cuestiones de dificultad pianística. El reto técnico de esta composición se encuentra en el fraseo. Siendo una obra tan sencilla pianísticamente, resulta fácil descuidarla y perder la musicalidad que se puede explotar, y es justamente por aquella sencillez que se debe conocer cada detalle trabajable por el estudiante.

En primer lugar, un adecuado manejo de planos favorece mucho a la melodía. La factura, que se encuentra en la mano derecha, debe colocarse ligeramente por debajo de la melodía. La escritura de las voces refleja la intención que debe tener la música, esto se evidencia en los momentos climáticos de las frases, cuando se emplea la dinámica *Forte* (Por ejemplo, en el compás 9, donde la factura es ampliada a cuatro voces en la mano derecha, y un bajo aparece para complementar la melodía en la mano izquierda luego de dos compases de *Crescendo* indicados por el compositor). En estos casos. La intensidad del sonido ha de crecer en general, pero siempre respetando la diferencia de planos mencionada anteriormente. Con respecto del bajo que aparece en los compases 9 - 10, 21 - 22, 28 - 30, ha de tomarse en consideración la función de refuerzo que tiene en los momentos más emotivos, esto sin pasar por alto que dicho bajo pertenece a la factura, y que la melodía posee un orden superior en los planos de la composición.

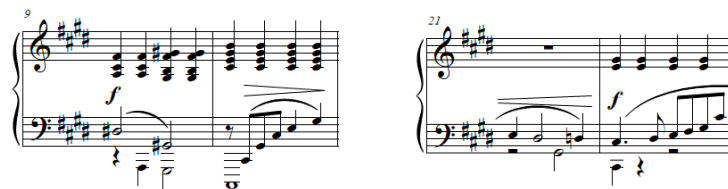


Ilustración 12. No. 3: Compases 9 - 10    Ilustración 13. No. 3: Compás 21 - 22



Ilustración 14. No. 3: Compases 28 - 30

Una vez considerados los planos de la composición, deberá trabajarse el fraseo de la melodía y de la factura. En el caso de la melodía, los reguladores y las indicaciones de matiz serán de gran ayuda para tener una idea de la dirección del canto. La indicación *Molto espressivo* nos señala que se deberá trabajar cuidadosamente las entonaciones para conseguir un sonido cantáble que se asemeje lo más posible una voz humana, o, de acuerdo al registro y a la escritura de la obra, a un violonchelo tocando por debajo de los tres instrumentos restantes del cuarteto.

La factura también debe ser tratada en cuestiones de fraseo. El movimiento continuo de las voces superiores puede ser trabajado en su expresividad, esto debido al movimiento de las voces y a la aparición de voces adicionales en los movimientos climáticos. Además, el inicio de la frase temática (Compases 1 - 11 y 20 - 22) puede ser marcado con una pequeña respiración en la primera negra de la factura para resaltar la aparición de la misma.



Ilustración 15. No. 3: Compases 1 - 11



Ilustración 16. No. 3: Compases 20 – 22

Estos aspectos están igualmente presentes en melodía y factura, por lo que es evidente que el objetivo último del estudiante ha de ser el de lograr cohesión y coherencia entre ambos, siempre en búsqueda de afirmar el discurso fundamental de la obra.

#### 5.3.2.5 N° 4 – La procesión indígena cerca del lago

Retornando al comportamiento de “Saltando sobre las rocas del río”, esta *composición* tiene una complejidad pianística superior a “Anochecer en las montañas”. Aquí se tratan diversos aspectos técnicos del pianísimo, como son los movimientos contrarios, las polirítmias (Tres iguales contra dos iguales) y los intervallos de quinta sucesivos como factura, poco frecuentes en la escritura pianística.

Los movimientos contrarios presentes en los compases 7 y 8 pueden presentar dificultad para el estudiante, por lo que debe prestarse mucha atención en su estudio. Estos compases aparecen también posteriormente (Compases 26 y 28), pero en orden inverso. Esto puede generar confusión en un inicio, por lo que se debe interiorizar la forma de la obra para evitar este problema.



Ilustración 17. No. 4: Compases 7 - 8



Ilustración 18. No. 4: Compases 26 – 28

Las sucesiones de intervallos de quinta perfecta en la factura son otro aspecto por trabajar arduamente. Al no ser comunes en la escritura pianística tradicional, tienen a resultar incómodos en su ejecución. La progresión de los compases 18-21 representa la mayor

dificultad en este aspecto, ya que las posiciones de las quintas varían debido a la presencia de sostenidos. Sin embargo, el correcto estudio a manos separadas de estos pasajes solventará esta dificultad sin problemas.



Ilustración 19. No. 4: Compases 18 - 21



Ilustración 20. No. 4: Compases 10 - 11

En particular, los compases 10 y 11 nos presentan una pequeña dificultad en la digitación de la mano derecha. La melodía descendente y nuevamente ascendente con su aceleración rítmica (De tresillos a un quintillo) requerirá de relajación en la muñeca y una clara dicción en los dedos para que las notas puedan entenderse correctamente y el sonido no se torne “Sucio”. Esto le permitirá al estudiante solventar sus problemas motrices y de relajación en la mano derecha.



Ilustración 21. No. 4: Compases 30 - 37

En cuanto a la forma musical, esta composición trabaja el contraste temático, pues existe una clara diferencia en textura, factura, dinámica, fraseo y, por ende, color entre los temas A y B. Una indicación de *Súbito piano* abre el segundo tema en el compás 30, y la factura experimenta un aligeramiento en su textura y una aumentación rítmica. Dos compases anteceden a la aparición de la melodía, que también aparece aumentada, y sugiere un trabajo de entonaciones entre las dos blancas con punto del motivo del segundo tema. En ese caso, el estudiante de piano deberá trabajar el contraste temático sin perder la fidelidad al texto. Debido al sugerente cambio de color, el pulso deberá permanecer igual, evidenciado por el *Re*

*Ostinato* de la factura. El tema B puede presentarse como un puente hacia la reexposición en el cual se deberá permanecer cercano a la idea principal generando un contraste que ya está evidenciado en la escritura. Ese es el reto principal que plantea esta composición.

### 5.3.2.6 N° 5 – Tras la ventana en una lluvia de invierno

La quinta composición del ciclo retoma el carácter lento y *Cantabile*, de la Número 1, y de la Número 3. Volvemos a encontrarnos con una escritura pianísticamente sencilla, pero de cuidado en cuanto a fraseo y balance de planos; sin embargo, también será necesario trabajar las polirítmias (Cinco contra dos, como en el compás seis) y las entonaciones, esta vez en muchas más ocasiones (Por ejemplo, en la mano derecha de los compases 11 y 12).

Para obtener un fraseo claro en la melodía, será necesario mantener la relajación de la muñeca. Esto también será útil en las secciones donde la melodía supere el ámbito de la octava (Como en el segundo tiempo del compás dos). La mano izquierda, que contiene siempre la factura, también requiere de cuidado en este sentido. La factura de esta composición es bastante similar a la de “*Anochecer en las montañas*”, por lo que ha de ser trabajada de la misma manera y sistemáticamente.



Ilustración 22. No. 5: Compases 11 – 16

Si bien la factura es similar a la de la tercera composición, en esta ocasión si presenta cambios. Están, por ejemplo, los acordes de los compases nueve y diez, el *Ostinato* de los compases 11- 16. Desde ese punto en adelante, la factura experimenta una serie de transformaciones hasta llegar a la reexposición en el compás 33. En la sección de

transformación de la factura, se debe tener en cuenta la importancia de la claridad y de la limpieza del sonido. El uso excesivo del pedal puede “Ensuciar” el texto, debe ser usado con cuidado para evitar que suceda.

Los matices de la composición deberán ser cuidados tomando en cuenta que, además de las indicaciones de dinámica escritas por el compositor, la textura es una señal de la intensidad del sonido que el estudiante deberá producir. Así, el *Forte* de los compases 23 y 24 ha de ser de mayor intensidad del *Forte* de la reexposición en el compás 33, y el piano del compás 26 ha de ser más discreto que el del compás 21. Estas variaciones de intensidad permitirán trabajar el color de la música, que, evidenciado por la escritura de la obra, fue uno de los aspectos a trabajar planteados por el compositor.

Las entonaciones son vitales para una correcta interpretación de esta obra. En la frase del *Ostinato* de los compases 11 hasta el 16, la mano derecha tiene una melodía que posee grupos de dos notas unidos por una ligadura. Es importante que se cuiden las entonaciones en esta frase, pues evitarán que dicha sección de la obra pierda musicalidad. Los compases 30 y 31, que cumplen función de puente hacia la reexposición, también han de ser cuidados en este aspecto.



Ilustración 23. No. 5: Compases 21 – 33

Por último, es importante recalcar que cada aspecto tratado (Fraseo, factura, dinámicas y entonaciones) ha de estar guiado por la claridad de la interpretación. El estudiante que aborde esta obra deberá tenerla en cuenta por encima de cualquier otro objetivo interpretativo.

### 5.3.2.7 N° 6 – El mirlo y el bosque

Esta composición es, probablemente, la que más fidelidad al texto requiere de todo el ciclo. La precisión rítmica es vital para que la obra se sostenga, pues el contraste de registro y dinámica es grande y, por compensación del contraste presente en dichos elementos, será necesario que el ritmo se mantenga estable para que la obra tenga cohesión. En general, los aspectos técnicos que se trabajan en “*El mirlo y el bosque*” son: Manejo de las voces isócronas y principio de contraste en la textura. Las voces de la escritura coral requieren de diferenciación, en especial entre la soprano y el bajo. El estudiante deberá poder resaltar a las voces mencionadas y darles un fraseo en una dinámica *Piano* y *Pianissimo*. También es un reto especial el hacer que las voces del coral suenen exactamente al mismo tiempo, como un bloque cohesionado, evitando tener varios ataques en un solo tiempo. Esto requiere de un adecuado manejo del peso de la mano, y la capacidad de distribuirlo uniformemente en cada dedo que toca el acorde.

El contraste entre dinámica y registro es importante para darle musicalidad a la obra. El intercambio reiterado entre registro agudo y grave y entre *Forte* y *Piano* parece obedecer a la diferenciación entre el mirlo y el bosque mencionados en el nombre de la composición. Independientemente de la caracterización que el estudiante le pueda dar a los registros del piano, el contraste deberá ser claro, manteniendo siempre el principio de las voces y la rigurosidad rítmica mencionados previamente. Un elemento compositivo que aporta cohesión a la obra, pero que puede tornarse en un reto memorístico para el estudiante es el de la *variatez motívica*. Tomando como ejemplo a los compases 9 y 19, en donde se expone el mismo material temático, pero con una variación interválica en la distribución de las voces. Es importante diferenciar estas secciones similares y memorizarlas por separado para evitar confusiones a la hora de la interpretación.



Ilustración 24. No. 6: Compases 9 - 19

Los retos interpretativos mencionados anteriormente pueden resumirse en una palabra: control. Es necesario mantener el control del pulso interno para compensar el contraste de registro y dinámica; así mismo, la diferenciación de las voces y su fraseo están ligadas a un control del peso del brazo por parte del estudiante; por último, la seguridad proveniente del proceso de análisis y memorización aportará la solidez en el texto necesaria para la ejecución de pasajes similares sin confusión.

### 5.3.2.8 N° 7 – El oso jugando en la montaña

La séptima composición del ciclo para piano presenta la primera dificultad técnica considerable a nivel de mecánica y motricidad para el estudiante. Todas las miniaturas previas a esta mantienen una textura ligera y un tempo moderado que no requiere de mucha destreza mecánica para su ejecución. Inclusive las miniaturas más difíciles de las anteriormente mencionadas cuidan mucho la dificultad, bien manteniendo la melodía o factura en un registro alcanzable para la mano (Como en el caso de “*La procesión indígena cerca del lago*”, donde sus tresillos y cuartinas raramente exceden el ámbito de la octava) o simplificando los saltos, utilizando notas repetidas (Como se pudo apreciar en los saltos de la mano izquierda de “*Saltando sobre las rocas del río*”). Así, debido a la indicación de tempo *Allegro con spirito*, a la cantidad de notas, considerablemente mayor que las miniaturas previas, y a los saltos grandes presentes en los compases 10, 11 y 12 puede inferirse que “*El oso jugando en la montaña*” representa un salto en la dificultad del ciclo y, por ende, un salto en el crecimiento del estudiante de piano que aborde esta obra.

“*El oso jugando en la montaña*” Op. 45 N° 7, requiere básicamente de dos aspectos técnicos y uno interpretativo para su correcta ejecución. En el ámbito técnico, es necesaria cierta destreza digital para tocar las notas escritas a la velocidad indicada, esto tomando en cuenta que la melodía y la factura de esta miniatura exceden frecuentemente el ámbito de la octava, por lo que es necesario tener clara la mecánica del paso del pulgar y la relajación de la muñeca. Es importante además dominar la relajación y la precisión en los saltos presentes en los compases 10, 11 y 12, específicamente en la mano izquierda. En el ámbito interpretativo, el estudiante deberá ser capaz de reflejar el fraseo de la melodía y la factura en la velocidad indicada por el compositor, esto resulta difícil al inicio ya que la exigencia puramente técnica de la obra demandará de toda la atención del estudiante, por lo que el fraseo deberá abordarse a una velocidad lenta hasta que la obra sea interiorizada lo suficiente.

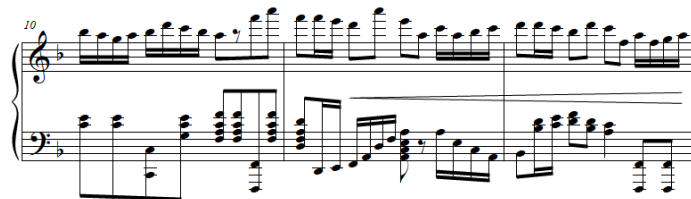


Ilustración 25. No. 7: Compases 10 - 12

Cabe mencionar que si bien esta miniatura es considerablemente más difícil para el estudiante, es importante que esta y las miniaturas que le siguen sean abordadas con la misma meticulosidad de las previas en el aspecto interpretativo. La dificultad técnica de esta obra no resume la totalidad de la misma, ya que el mero ejercicio mecánico no resultará en música sin pasar antes por la reflexión y la emoción del intérprete, eso es posiblemente lo más interesante de esta obra. Por ende, el dominio técnico del texto no deberá ser el fin del estudiante en ningún momento.

### 5.3.2.9 N° 8 – Una ventisca cerca del páramo

Siguiendo la línea del aumento de la dificultad técnica, esta miniatura aborda la ejecución de octavas a manera de estudio. Resulta factible una analogía, tanto por esta característica como por su forma A- B- A, con el Estudio para piano Op. 25, N°10 de Frederick Chopin, de esta forma se tendrá una idea general de las sonoridades que se buscan en su interpretación.

Podría decirse que debido al nombre “*Una ventisca cerca del páramo*”, a la textura de octavas desplazadas en una semicorchea en cada mano, a la dinámica *Fortíssimo e marcato* y a la indicación *Tempestuoso*, el sonido que busca el compositor es potente y claro, en cuyo caso será necesario un trabajo minucioso sobre las notas importantes de la frase que han de acentuarse y a un sobrio manejo del pedal que no ensucie la claridad de las melodías. Este equilibrio entre potencia y claridad presentará un reto al estudiante, que deberá abordar el texto desde un estudio a velocidad lenta primero, enfocando la precisión en sus dedos pulgares para facilitar el estudio de las octavas, además de haber realizado un análisis armónico previo que señale las notas importantes del plan tonal que deberían acentuarse para favorecer a la armonía, esto tomando en cuenta el tipo de factura de la parte A de la obra, en la cual no existe ningún bloque de acordes para evidenciar verticalmente cuales son los grados que se están usando.

En la segunda parte de esta miniatura, se presenta un claro contraste de factura y textura, pasando de dos melodías casi simultaneas en octavas a dos motivos completamente distintos para cada mano. El contraste entre secciones es evidenciado también por la indicación *dolce* al inicio del compás 37, esto requerirá de un manejo del carácter de ambas secciones, lo cual, además del cambio de dinámica, puede conseguirse con un trabajo en la melodía de la mano derecha, acentuando las notas superiores del bloque armónico para mantener el sonido potente de la parte A, a la vez que se cambia de dinámica. Por otro lado, el motivo rítmico de la mano izquierda repetido a lo largo de toda la sección deberá ser tomado en cuenta como enriquecedor la armonía y portador del movimiento del cual carece la mano derecha, por lo que no resultará coherente mantenerlo en un plano inferior, ya que la música perdería intensidad en comparación con A. Por esta razón, el manejo de planos en B no debería presentar mucho contraste entre ambas manos.

Por último, es importante mencionar la función que cumplen las *Fermatas* presentes en los compases 36 y 74, y el *Poco allargando* de los compases 81-84, ya que las mismas aparecen siempre antes de un cambio de dinámica, factura y textura, que son los recursos principales empleados en esta composición. Por dicho motivo, estas alteraciones del pulso deberán trabajarse como los elementos cohesionadores de las secciones A, B y A<sup>1</sup>, prestando mucha atención a la duración de las mismas.

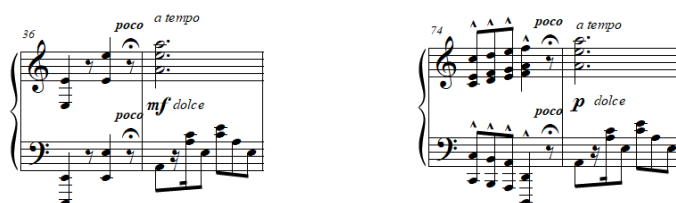


Ilustración 26. No. 8: Compases 36 - 37 Ilustración 27. No. 8: Compases 74 - 75



Ilustración 28. No. 8: Compases 81 - 84

### 5.3.2.10 N° 9 – El canto de las aves cerca del campanario

La penúltima composición de *Cuaderno de viaje Op. 45* funciona, dentro del ámbito pianístico, como un descanso de la dificultad técnica de las miniaturas N° 7 y N° 8 y la última miniatura del ciclo. “*El canto de las aves cerca del campanario*” demanda de una menor exigencia técnica al estudiante, esto debido en parte a su tempo “*Andante religioso*”, por otro lado, la escritura a manera de coral presenta características similares a la sexta composición del ciclo, por lo que en gran medida se trabajarán las voces isócronas de la misma manera que en “*El mirlo y el bosque*”. Sin embargo, esta composición no posee el mismo contraste de registro y dinámica, y la independencia entre las voces es considerablemente mayor (Por ejemplo, en el caso de la sección entre los compases 17 y 22, que muestra un cambio de comportamiento de las voces superiores e inferiores a respecto de la primera frase, un coral en estricto rigor) por lo que se deberá tener en cuenta algunos aspectos técnicos e interpretativos adicionalmente.



Ilustración 29. No. 9: Compases 17 - 23

Por una parte, es importante cuidar el fraseo de las voces, sobre todo cuando estas tienen una función melódica (Un ejemplo muy claro de este caso es la mano derecha de los compases 9-12, donde las notas superiores poseen la melodía). La indicación *Molto espressivo* al inicio de la partitura nos da la pauta para trabajar cuidadosamente el fraseo de cada voz, cuidando mucho las entonaciones y los finales de frase. Esto, si bien no es una exigencia técnica puramente, requerirá de mucha atención por parte del estudiante para evitar un resultado plano a la hora de la interpretación.

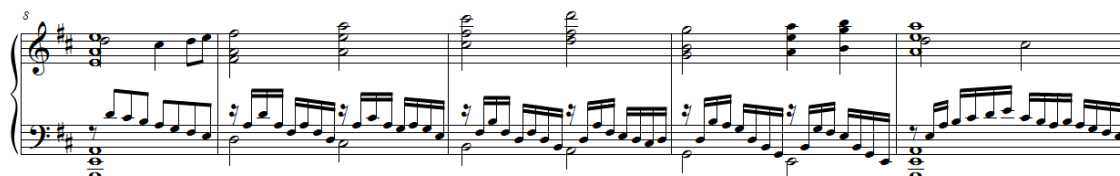


Ilustración 30. No. 9: Compases 8 - 12

Otro aspecto importante a trabajar es la claridad en el texto, la misma que está dada por la dicción en las figuraciones rápidas (Cuartinas, corcheas y tresillos de semicorchea), y el uso del pedal en lugares donde la escritura de las voces posee una función más ilustrativa que literal (Por ejemplo, el compás 8, que posee un acorde de La en figura de redonda, además de voces intermedias con figuraciones de corchea y negra. En este compás resultaría imposible mantener el acorde por los cuatro tiempos sin ensuciar el sonido con el pedal, por lo que habrá de limpiarse antes de que el sonido pierda su claridad). En este caso, un resultado satisfactorio dependerá de la atención al detalle del estudiante, poniendo a la claridad como objetivo principal de su interpretación.

Por último, cabe mencionar que la relajación de la muñeca es necesaria para trabajar las figuraciones rápidas, en especial en los compases 17 al 21. En esta sección la fluidez y la musicalidad de la mano derecha deberán tomarse en cuenta por el estudiante, ya que así se adquirirá la solidez necesaria para pensar en la mano izquierda, que posee la melodía principal.

#### **5.3.2.11 N° 10 – Jugando en la orilla del mar**

Al final de este ciclo nos encontramos nuevamente con una composición de considerable dificultad técnica. “*Jugando en la orilla del mar*” *Op. 45 N° 10*, representa un reto de motricidad digital y de precisión en posiciones y saltos, además de una pequeña introducción a los arpeggios (Compases 43-50) y de una exigencia en la ejecución de la articulación en el piano a servicio de la claridad del texto. En esta miniatura el estudiante se encontrará con un lenguaje distinto al manejado previamente y a un mayor despliegue de ideas motívicas contrastantes entre sí. El manejo del carácter y comportamiento trabajado previamente en las miniaturas 4 y 8 será necesario también en esta composición, que posee tres ideas principales.

A respecto de la articulación, es necesario diferenciar las ideas temáticas principales de esta miniatura y prestar atención a la articulación propia de cada una. La primera idea temática se encuentra entre los compases 1 y 11. Esta se caracteriza por su articulación *Stacatto* que se mantiene con excepción de las entonaciones en el final de las frases. Por otro lado, en la segunda idea, comprendida entre los compases 27 y 34, la articulación se vuelve *Legato*, por lo cual se deberá prestar más atención a las entonaciones de las voces en cada mano. Finalmente, la tercera idea aparece entre los compases 57 y 64, e indica una articulación *Legatissimo*. Esta diferencia en la articulación de las ideas temáticas es la generadora, junto con el cambio de factura, del contraste en la décima miniatura de *Cuaderno de viaje Op. 45*.

*Allegro feroce e precipitato*



*Ilustración 31. No. 10: Compases 1 - 12*



*Ilustración 32. No. 10: Compases 27 - 34*



*Ilustración 33. No. 10: Compases 57 - 64*

La frase comprendida por los compases 73-76 requiere de solidez en la relajación y en la precisión en torno al cambio de las posiciones de acordes por parte del estudiante. Un estudio por posiciones que deberá ser meticuloso, teniendo en cuenta los acordes usados en esta frase ayudará mucho al estudiante a adquirir seguridad en la ejecución de esta frase. De igual manera, La segunda idea temática (Compases 27 y 34) deberá ser trabajada por posiciones y a manos separadas para ser ejecutada con solidez, esto sin olvidar a la continuación de la segunda idea temática de los compases 35-43 que presenta las mismas exigencias de estudio. Seguramente el aspecto técnico más trabajado de esta obra sea la motricidad digital evidenciada en la melodía de la primera idea temática con sus cuartinas en *Stacatto*. Este principio técnico encuentra su mayor dificultad en la preparación del final de los

compases 84-86, donde será necesario trabajar la precisión y coordinación de las manos, ya que las dos líneas melódicas, idénticas entre sí, deberán ser ejecutadas al mismo tiempo. Para esto será necesario un estudio consiente de la mecánica implícita en la ejecución de estos pasajes por parte del estudiante.



Ilustración 34. No. 10: Compases 73 - 76



Ilustración 35. No. 10: Compases 35 - 43



Ilustración 36. No. 10: Compases 84 - 86

#### 5.4 Marco conceptual

- **Apolíneo:** Relativo al dios griego Apolo, en el caso de la composición o interpretación musical se lo asocia con el pensamiento racional y la utilización de recursos musicales de manera controlada y matemática.
- **Cosmoaudición:** Debe entenderse como la concepción y relación desde los diversos fenómenos sonoros que tienen un individuo o sociedad.

- **Dionisiaco:** Hace referencia al dios griego Dionisos, y en estos casos evoca a todo lo que tiene que ver con la dimensión emocional y subjetiva en el contexto musical.
- **Composición:** Entiéndase como una construcción sonora desarrollada sistemática y coherentemente manteniendo un discurso musical.
- **Comunicación:** Se entiende como un acto de intercambio de información realizado de manera consciente. Proviene del término latino *communicare*, el cual literalmente significa: Hacer a otro partícipe de lo que uno tiene.
- **Destreza:** Hace referencia a la habilidad para realizar algo de la manera correcta.
- **Didáctica musical:** Debe ser entendido en este contexto como el estudio de distintos procesos en torno al fenómeno de la interacción entre la enseñanza y aprendizaje en el ámbito musical.
- **Escuela:** En este caso deber comprenderse como el conjunto de propuestas metodológicas, fundamentos teórico – prácticos y postulados en torno a la técnica o interpretación musical.
- **Estrategia:** En este caso en particular debe comprenderse como un plan o conjunto de planes que se proponen con la finalidad de alcanzar una determinada meta pedagógica.
- **Interpretación:** Debe entenderse en este caso como sinónimo de comprensión o la traducción de un lenguaje subjetivo hacia uno objetivo.
- **Introspección:** En el contexto musical, hace referencia a la observación de los estados de ánimo propuestos por la partitura y a desarrollar, paulatinamente un vínculo con nuestra propia percepción de la realidad.
- **Metodología:** Hace referencia a la coordinación necesaria para alcanzar los objetivos planteados en torno a un determinado proyecto.
- **Música:** En griego clásico, *Muosiké Tecné* o el arte de las musas. Se puede considerar que es la manera de organizar lógica y sensiblemente una combinación de diversos sonidos.
- **Opus:** En música se utiliza para catalogar el número de obras. Proviene del término latino *Opus* que significa: Obra.
- **Performativo:** Es un término utilizado para referirse a las implicaciones y características particulares de una interpretación musical.

- **Reflexión:** Hace referencia al acto de considerar con detenimiento y atención un fenómeno determinado con el objeto de comprenderlo a profundidad.
- **Simbiosis:** Debe entenderse como la concatenación y relación estrecha entre dos o más elementos.

## 6. MARCO METODOLÓGICO

### 6.1 Tipo de estudio

La presente investigación tiene un carácter fundamentalmente explicativo, el mismo que se utilizó en este caso para poder definir, estructurar y comprender lo más ampliamente la relación existente entre la dimensión técnica y el aspecto interpretativo dentro del ciclo *Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano*. Esto además, se vio reforzado por ciertas aproximaciones de tipo correlacional, ya que para poder explicar satisfactoriamente la naturaleza de este trabajo, ha sido necesario trabajar la interacción entre el desarrollo de la técnica pianística y sus variadas implicaciones tanto históricas, estéticas y filosóficas para lograr una óptima interpretación musical. Todo ello ha sido sujeto de reflexión en íntima relación con la música y el legado musical ecuatoriano.

### 6.2 Método

En este estudio se asumieron algunos postulados del método analítico y otros propios del crítico – hermenéutico ambos aplicados a la enseñanza del piano, los mismos que se basaron en generar una reflexión en torno a los diversos fenómenos implicados en la relación existente entre la técnica de piano y la interpretación musical, proponiendo además, alternativas musicales desde el ciclo didáctico propuesto, las que permitieron al estudiante desarrollar un óptimo nivel de interpretación y del pianismo en los niveles intermedio y avanzado. Para finalizar todo el proceso se aplicó el método deductivo, ya que busca trabajar desde la lógica, por lo tanto, las conclusiones son consecuencia de las premisas previamente planteadas.

### 6.3 Técnicas

Se implementó primordialmente la técnica de la observación participante, la cual plantea que es de gran importancia vincularse con determinados grupos e individuos, quienes son objetos de esta investigación con el fin de comprender los aspectos más relevantes de su cultura, inquietudes y personalidad. También se recurrió de manera ocasional a la bitácora, la cual cumple la finalidad de registrar el proceso de desarrollo de los diferentes aspectos técnicos e interpretativos, además, esto ha sido reforzado con el intercambio de las experiencias pianísticas y reflexiones provenientes tanto de parte del estudiante como del docente, lo cual cabe recalcar, fue de enorme utilidad para esclarecer y comprender con profundidad el proceso.

### 6.4 Instrumentos utilizados

Se dio uso a diversos instrumentos, tales como: la entrevista, que consistió en consultar a varias generaciones de docentes de piano, con la finalidad de evidenciar y comprender el contexto en el que se ha desarrollado cronológicamente el medio pianístico en el aspecto educativo, además, recabar información pertinente que pudo ayudar a esclarecer la música que los estudiantes de nivel medio y avanzado han enfrentado en lo que a “música ecuatoriana” se refiere, esta entrevista proporcionó información confiable que permitió corroborar la importancia de la propuesta del ciclo *Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano*. Otro instrumento utilizado fue el registro anecdótico en torno a los aspectos que inciden en el fenómeno interpretativo y su relación con el interaprendizaje. Y por último, una bitácora del proceso compositivo, vista siempre como un proceso de investigación interdisciplinaria que abarca el contexto pianístico desde las siguientes fundamentaciones: filosófica, sociológica, didáctica y técnico – interpretativa.

#### **6.4.1 Algunas preguntas sobre el proceso pedagógico y pianístico realizadas al estudiante por parte del compositor del ciclo:**

##### **6.4.1.1 ¿Qué entendía usted por técnica pianística antes de iniciar el proceso de *Cuaderno de viaje Op. 45* de Eduardo Florencia?**

Contando con poco menos de dos años de recorrido como estudiante de piano previo a abordar *Cuaderno de viaje Op. 45*, y habiéndome ya iniciado en el instrumento con un repertorio muy exigente que comprendía obras de grandes compositores como Scarlatti, Bach, Mozart, Mendelssohn, mi relación con el piano estaba casi completamente conformada por la búsqueda de una técnica que me permitiese resolver los aspectos mecánicos de mi repertorio. En este sentido, la técnica pianística conformaba el eje de mi proceso de estudio; y, si bien tenía una idea de la interpretación musical en aquel entonces, mi progreso me impedía aproximarme aún a esta arista de la música, por lo cual me veía en necesidad de relegarla a un plano muy secundario.

##### **6.4.1.2 ¿Ha cambiado su perspectiva acerca de la técnica pianística una vez empezado el estudio de la obra *Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano*?**

Sin duda alguna, podría decir que el estudio de esta obra ha ampliado mi conciencia sobre los aspectos que intervienen en la ejecución musical como la comprensión del *Pathos*, es decir, la esencia del discurso y propuesta musical; y en consecuencia, en la resolución de los aspectos técnicos en función del mismo. Luego de haber estudiado a *Cuaderno de viaje Op. 45* casi en su totalidad, he integrado en buena parte a la técnica, que antes conformaba el eje de mi comprensión musical, a la interpretación musical, lo cual ha enriquecido mi criterio a respecto de la música no limitándola a la mecánica solamente.

### **6.4.1.3 ¿Cuál es la brecha que separa la técnica de la interpretación?**

No creo que exista realmente una demarcación radical entre técnica e interpretación. Ambas se encuentran en una relación de interdependencia, donde la interpretación de una obra es moldeada en gran parte por el progreso de la técnica instrumental propendida por los compositores, quienes a través de su oficio han creado una escuela con normas y concesiones alrededor de cómo se debe tocar un pasaje en específico; y dónde la técnica existe en última instancia para reflejar con fidelidad las ideas musicales. Así, la interpretación de una obra no existiría sin la habilidad técnica del instrumentista para traerla de la abstracción del papel al mundo de los sonidos, y dicha habilidad sería inimaginable sin tener como precedente el aporte de un compositor quien, como Beethoven, expandió la técnica de un instrumento con el objetivo de labrar nuevos caminos para su necesidad expresiva.

### **6.4.1.4 ¿Considera a la obtención de una buena técnica pianística como su principal objetivo de estudio?**

En este punto de mi progreso como estudiante de piano, y teniendo en cuenta la interdependencia existente entre la técnica instrumental y la interpretación, la obtención de una buena técnica pianística (La mejor que pueda tener) es tan importante para mí como adquirir una sólida formación musical a nivel teórico, interpretativo y compositivo, ya que es este equilibrio el que posibilita un resultado satisfactorio en la ejecución musical.

### **6.4.1.5 ¿Cuál es la relación existente entre la atención y la motricidad que permite obtener una técnica apropiada o sólida en el piano?**

A lo largo de mi experiencia como estudiante de piano, he tenido que cultivar activamente la atención a través del estudio diario, ejercicios mentales e incluso la meditación para solventar aspectos técnicos que aparentemente tenían su raíz en la motricidad de mis dedos. Varias veces he fallado en mi intento por pulir un pasaje en especial repitiéndolo mecánicamente en vano sin prestarle la atención debida e incluso pasando por alto la

observación de mi profesor de que el problema tenía su raíz en mi estado mental para resolverlo inmediatamente luego de atenerme a su tutela. Dicho esto, puedo afirmar que el desarrollo de una amplia capacidad de atención es tan importante para el estudiante de piano como ejercitar los dedos con escalas o ejercicios de arranque; y que, aunque aparente lo contrario, el pupilo debe estar consciente de que muchos problemas técnicos pueden deberse a una falta de enfoque y claridad mental.

**6.4.1.6 ¿Cuál ha sido su experiencia interpretativa con las composiciones de *Cuaderno de viaje Op. 45*, teniendo pues en cuenta su objetivo de aportar en la creación de una identificación sonora en el contexto de la música ecuatoriana?**

Estudiar, analizar e interpretar a *Cuaderno de viaje Op.45 – Composiciones didácticas para piano*, ha permitido mi aproximación a la música académica en conjunto con una integración de la identidad sonora ecuatoriana a lo largo de mi proceso pedagógico. Al estar así familiarizado con las sonoridades típicas de nuestra música, el estudio y la interpretación de las diez composiciones de esta obra han podido darse desde mi memoria auditiva tanto como desde un proceso reflexivo del contenido implícito en la partitura. Sin embargo, he evidenciado también la falta de material musical con fines didácticos elaborado en el Ecuador y el potencial de la creación de una identidad sonora en el ámbito académico que puede construirse con base a esta obra.

**6.4.1.7 Como ecuatoriano ¿Qué ventajas considera que tiene estudiar una obra didáctica de su país sobre alguna de las obras didácticas de la literatura pianística al respecto de su crecimiento musical?**

En primer lugar, considero que como estudiante un individuo procurará siempre desarrollar sus capacidades lo más posible. El estudiante de música no es la excepción. En este sentido, la existencia de una obra didáctica que cumpla con los más altos estándares de calidad musical y a la vez refleje la identidad sonora de nuestro país hace que, dentro de nuestro incipiente medio, se demuestre concretamente la posibilidad de desarrollar una propuesta sería

en el marco de la música académica ecuatoriana, lo cual incentivará a los estudiantes ecuatorianos a continuar con la formación de un corpus representativo de nuestra música a la vez que se propende la interpretación de las mismas. Esto representa una clara ventaja de estudiar una obra ecuatoriana por sobre las consagradas obras de los compositores europeos, ya que a la larga fomentará la creación de medio musical ecuatoriano.

#### **6.4.1.8 ¿Cuál es su conocimiento acerca de las obras del repertorio académico ecuatoriano que hayan sido creadas con fines didácticos para el piano?**

Si bien conozco varias de las obras de los compositores ecuatorianos como Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, Arturo Rodas y Eduardo Florencia, no he hallado hasta la fecha ninguna otra obra que, como *Cuaderno de viaje Op.45 – Composiciones didácticas para piano*, se aproxime al estudiante brindándole un enfoque estrictamente didáctico para su crecimiento y que además, pueda integrarse eficientemente al repertorio de un joven pianista.

#### **6.4.1.9 ¿Cuál ha sido su experiencia previa con la música ecuatoriana en su instrumento?**

Casi toda la experiencia que tengo sobre la música académica ecuatoriana la he adquirido estudiando y ejecutando obras de Eduardo Florencia. Hasta la fecha he interpretado *Constelación Op. 24* y el *Pasillo en sol sostenido menor Op. 52*, ambas obras en piano solo. Adicionalmente, me he aproximado paulatinamente a la obra de Luis Humberto Salgado, leyendo varias de sus composiciones, aunque muy superficialmente y sin la exigencia interpretativa de incluirla en mi repertorio, por ahora.

Una vez sentadas las bases de mi experiencia, puedo afirmar que la música ecuatoriana para piano tiene aún un gran camino por recorrer, ya que son contados los compositores que han desarrollado un corpus significativo, y han sido aún menos quienes se han preocupado por la calidad de la escritura para el instrumento pensando desde la pedagogía musical. Esta situación, al contrario de ser una experiencia negativa, se me ha planteado como un reto que,

en condición de estudiante y futuro músico del país, he de enfrentar si es que deseo desempeñarme apropiadamente.

#### **6.4.1.10 ¿Cree que se ha avanzado en la creación de una identidad sonora ecuatoriana en el marco de la música académica?**

Considero que se han dado pasos importantes al respecto. El aporte investigativo de Segundo Luis Moreno ha sido muy importante a la hora de enlistar los ritmos ecuatorianos y plasmarlos, en medida de lo posible, en la notación occidental. Así, también, la cuantiosa obra de Luis Humberto Salgado y su trabajo en el Conservatorio Nacional han aportado con material musical para los estudiantes del Conservatorio. Gerardo Guevara ha contribuido significativamente con su estética, tan personal como a su vez, reconociblemente ecuatoriana.

#### **6.4.1.11 ¿En qué aspectos piensa que debería mejorar la formación musical en su país?**

A mi criterio es vital que se repiensen los estándares de calidad en la cuestión interpretativa y teórica en los conservatorios y universidades del país, fomentando el crecimiento del oficio de los estudiantes de música y la creación de un medio musical en el que se rete al estudiante a abordar el repertorio más exigente y coherente, tanto técnica como musicalmente, de su instrumento en recitales abiertos a la comunidad musical local.

Por otro lado, es vital que la enseñanza musical en escuelas y colegios del país sea vista con mayor seriedad y se le dé la importancia que merece como potencial motor de desarrollo intelectual y emocional de la juventud ecuatoriana. Esto, claro está, acompañado de una capacitación adecuada para todos los maestros de música del país, que bien sabemos tienen muchas deficiencias en la actualidad.

#### **6.4.1.12 ¿Qué entiende por música académica ecuatoriana?**

La música académica ecuatoriana puede entenderse como toda música compuesta por un ciudadano ecuatoriano que siga la línea estética o técnica de la música académica europea.

Esto implica que la música ecuatoriana de carácter académico no debe necesariamente estar vinculada con el nacionalismo musical planteado por Segundo Luis Moreno y Luis Humberto Salgado, incluyendo también a las propuestas de compositores que busquen manejar un lenguaje personal sin recurrir al legado sonoro de la música popular ecuatoriana.

#### **6.4.1.13 ¿Qué elementos considera propios del patrimonio sonoro ecuatoriano?**

Definir algo como “*Ecuatoriano*” e identificarlo con nuestro patrimonio sonoro me resulta complejo sino imposible, debido a que por una parte, nuestra música y, por ende, nuestra identidad musical, han nacido del relativamente reciente mestizaje del continente y de la relación de nuestro joven país con su región, que comparte muchas características con países vecinos en cuanto a rítmica y fraseología (En el caso de nuestra música andina, profundamente hermanada con la música andina peruana, colombiana y boliviana) e incluso a géneros musicales (Tómese el ejemplo del *Pasillo*, de origen colombiano que, sin embargo, constituye gran parte de nuestro patrimonio sonoro). Esto imposibilita la asociación de la música ecuatoriana exclusivamente con elementos relacionados a los géneros que se han cultivado y popularizado en el pasado sin reconocer previamente su limitación y la necesidad de ampliarla a un contexto regional (Hacia América Latina) o histórico (Como en el caso de nuestra vinculación con la tradición musical europea en nuestro período colonial).

Me resulta insuficiente también, y en especial como joven ecuatoriano, limitar nuestra identidad sonora exclusivamente a la música pasada, dejando de lado toda la actividad musical llevada a cabo en estos días. Aunque dicha limitación podría tener un trasfondo justificable debido a la alienación cultural que está sufriendo nuestro país con la introducción de géneros musicales extranjeros como el Pop, el Rock, el Reggaetón y demás géneros comerciales, o de consumo rápido, debemos recordar que varios elementos de nuestra música y de nuestra cultura pasada tienen también sus orígenes en la importación cultural de Europa y nuestros países vecinos (Como, por ejemplo, la *nueva* canción latinoamericana de los años sesenta) y que lejos de excluirlos de nuestra identidad, e incluso si no nos sentimos representados con la música actual, debemos comprender la compleja situación de normalización cultural que experimenta el mundo e incluir a las manifestaciones actuales de nuestro país dentro del

concepto de “Música Ecuatoriana”. Es, pues, nuestro deber histórico el considerarla desde varias aristas, e incluir en ella los elementos que van desde el legado de la música ancestral indígena con su minimalismo cíclico y ritmo lento, pasando por la rica tradición popular de la canción mestiza con sus requintos y voces como la de Julio Jaramillo que retrataron una época importante en la memoria de nuestro país, y llegando a las actuales corrientes juveniles como la del rock que con sus sonidos electrónicos ha sido acogido y cultivado por la juventud urbana del Ecuador.

#### **6.4.1.14 ¿Cómo cree que la experiencia personal del estudiante ecuatoriano en contacto con su cultura influya al proceso interpretativo del repertorio académico de su instrumento?**

Me parece que al ser una nación joven que aún busca la construcción de un patrimonio sonoro, es vital que los estudiantes de música conozcan y estén en contacto con la cultura ecuatoriana en la mayor cantidad de dimensiones posibles. Esto lo considero vital a la hora de la interpretación de nuestra música para contar con una mayor comprensión de nuestra cultura y de la aproximación que han hecho los compositores ecuatorianos de la misma con la escritura académica de la música europea.

#### **6.4.1.15 ¿Cuál ha sido su proceso de aproximación al fenómeno interpretativo con la obra *Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano*?**

El estudio de esta obra ha sido mi primer acercamiento serio al fenómeno de la interpretación musical. Antes de iniciar con este proceso, mi relación con el piano estaba predominantemente enfocada hacia la técnica y a resolver los problemas mecánicos de mi repertorio, y mi objetivo principal era siempre el de lograr la claridad en la dicción. Al iniciar con el aprendizaje la primera composición de *Cuaderno de viaje Op. 45*, que no representaba un reto técnico significativo en relación a mi anterior repertorio, pude notar la limitación de mi conciencia del fenómeno técnico interpretativo y su interdependencia para lograr un resultado satisfactorio como intérprete. Al no representar un reto técnico mayor, pude enfocarme en mi

idea mental de la composición y, después de un análisis de la misma, pude trabajar en que mi ejecución musical fuera lo más parecido posible a aquella idea. El proceso resultó bastante difícil, y creo que aún tengo mucho camino por recorrer si es que quiero cumplir con transmitir mi idea de esta obra en mi interpretación; sin embargo, considero que este proceso ha ido ampliando significativamente mi capacidad expresiva en el piano, y me he sentido bastante satisfecho con mi progreso actual.

#### **6.4.1.16 ¿Qué significa interpretar una obra musical para usted?**

Interpretar una obra musical significa asimilar el contenido de la partitura, utilizando las bases de la escuela interpretativa de la música académica como ayuda para descifrar la primera pregunta del proceso interpretativo, que es ¿Qué quiere decir el compositor en esta obra? Posteriormente, este análisis ha de ser combinado con nuestra experiencia subjetiva, aproximándonos emocionalmente a la obra con el objetivo de descubrir nuestra concepción personal de la partitura, respondiendo así a la segunda pregunta, que es ¿Qué quiero decir en esta obra? Ahora, será tarea del intérprete trabajar en su instrumento para memorizar la música y solventar los problemas técnicos que se puedan presentar, teniendo siempre como referencia la respuesta a las dos primeras preguntas planteadas. Cabe mencionar que este proceso no es necesariamente lineal, pues el aprendizaje mecánico de la obra ha de ir acompañado con el análisis y la indagación personal del intérprete; de esta actividad surgirá la pregunta central del proceso interpretativo, que engloba a las dos preguntas anteriores, esta es ¿Cómo debe sonar?

#### **6.4.1.17 ¿Cuáles son los retos a los que se ha visto enfrentado en su proceso de estudio con *Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano?***

En mi proceso, han sido varios los retos que he tenido que enfrentar. En primer lugar, la recurrencia en la variatez motívica de la obra planteó un problema de memorización que me presionó a elevar mi nivel de atención en el estudio y repetición de las obras. Posteriormente, la exigencia técnica de las composiciones N° 2, N° 4 y N° 7 representaron un reto para su ejecución debido a su velocidad, lo cual me obligó a mejorar mi coordinación motriz en los

dedos. También experimenté dificultades a la hora del fraseo requerido en composiciones como la N° 1, N° 3 y N° 5 que me ayudaron a desarrollar una mayor conciencia del peso en el teclado y, por ende, del control del fraseo. Las composiciones N° 8 y N° 2 resolvieron en mí el problema técnico de no usar el movimiento del brazo y del hombro para manejar las distancias grandes en el piano, dándome una mayor soltura en el instrumento e incentivando la relajación constante para conseguir un mejor sonido y una mayor precisión por medio de la constante relajación. Puedo finalizar este recuento de retos, teniendo en cuenta que en este momento aún no me encuentro en el fin de mi proceso de aprendizaje, con la novena miniatura, que me enfrentó con la necesidad de independizar los dedos a la hora de tocar los acordes, priorizando las voces importantes en la textura coral. Esto me ayudó bastante a abordar nuevamente las obras de mi repertorio anterior como la *Sonata N°10 KV. 330 en Do mayor* de W. A. Mozart, o la *Fantasia para piano en fa sostenido menor Op.28* de Félix Mendelssohn.

#### **6.4.1.18 ¿Cuál ha sido la mayor dificultad en el aprendizaje de *Cuaderno de viaje Op. 45*, el aspecto técnico o el interpretativo?**

En mi caso, considero que hasta la miniatura N°6 no tuve mayor problema en el aspecto técnico, por lo que lo verdaderamente difícil fue la interpretación del texto musical. Por otro lado, las miniaturas N° 7, N° 8 y 10 si han representado un reto técnico significativo para mí, siendo que hasta el momento no he podido enfocarme en su interpretación ya que he estado resolviendo los problemas técnicos (Saltos, velocidad, sextas, octavas y variadas dinámicas).

#### **6.4.1.19 ¿Cuál considera que es la mayor cualidad de un intérprete?**

Considero que la mayor cualidad de un intérprete es la de tener control tanto de la técnica de su instrumento de su dimensión emocional y subjetiva para poder plasmar su concepción de la obra en la ejecución musical.

#### **6.4.1.20 ¿Hasta qué punto es subjetiva la interpretación musical?**

Refiriéndose a una obra pensada previamente y escrita con precisión en una partitura, la interpretación musical no puede ser una actividad completamente subjetiva. La subjetividad en ella está dada en parte por la interpretación personal del *Pathos*, o el discurso implícito en la obra y la asociación que esta interpretación tiene en la memoria del intérprete, que puede darse con un recuerdo, una sensación o una emoción en concreto. Esta asociación es, según mi experiencia, el combustible emocional de la ejecución y el elemento clave para que esta se convierta en una interpretación musical.

#### **6.4.2 Preguntas de mi maestro acerca de *Cuaderno de viaje Op. 45 - Composiciones didácticas para piano*.**

##### **6.4.2.1 ¿Cómo has experimentado el crecimiento musical de carácter técnico - interpretativo con esta obra?**

Mi experiencia en cuanto a crecimiento música con *Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano* ha sido bastante satisfactoria. He experimentado un evidente crecimiento en cuanto a manejo del fraseo, control de las distancias, capacidad de memorización, claridad en la dicción y, sobre todo en el pensamiento musical, logrando reflejar mi concepción de la obra sobre la ejecución. El proceso de aprendizaje se ha dado por saltos repentinos después de un trabajo considerable sobre cierto aspecto mencionado anteriormente. En ocasiones no abordaba un determinado aspecto de la relación técnico-interpretativa al creer que no tenía relación con mi problema, sin embargo, gracias al enfoque didáctico de esta composición y a la guía de mi maestro, pude tomar conciencia de dicho problema y trabajar concretamente sobre él.

#### 6.4.2.2 ¿Cuál ha sido el ámbito técnico e interpretativo que has estado trabajando en cada una de las diez composiciones propuestas?

- A continuación, detallaré cada aspecto técnico trabajado en las composiciones de *Cuaderno de viaje Op.45 – Composiciones didácticas para piano*.
- *N.1 – Una noche en la aldea*: Fraseo, balance de acordes, el paso del pulgar, dicción y uso del pedal.
- *N.2 – Saltando sobre las rocas del río*: Articulación (Stacatto), velocidad, balance en los acordes, saltos grandes en la mano izquierda, técnica de dedos en la mano derecha, contraste entre técnica grande y pequeña (Brazo contra dedos) y relajación para saltos grandes.
- *N.3 – Anochecer en las montañas*: Fraseo en la mano izquierda, balance entre melodía y acompañamiento y pulso interno.
- *N.4 – La procesión indígena cerca del lago*: Movimientos contrarios, polirítmias, manejo del contraste entre temas, pulso interno, dicción, intervalos de quintas y velocidad en los dedos.
- *N.5 – Tras la ventana en una lluvia de invierno*: Fraseo, manejo del pedal, polirítmias (cinco contra dos), balance entre mano derecha e izquierda y manejo del *ritardando* al final de la obra.
- *N.6 – El mirlo y el bosque*: Balance de voces en el acorde, pulso interno, manejo del contraste de dinámica y textura y fraseo.
- *N.7 – El oso jugando en la montaña*: Velocidad en los dedos, manejo de las distancias, dicción y claridad en la articulación.
- *N.8 – Una ventisca cerca del páramo*: Técnica de octavas, manejo del pedal, velocidad en los brazos, velocidad en los dedos, contraste entre temas y fraseo en la dinámica *forte*.
- *N.9 – El canto de las aves cerca del campanario*: Balance de las voces en los acordes, manejo coherente del fraseo y cantábile, sonido perlado y *ritenuto* al final de la obra
- *N.10 – Jugando en la orilla del mar*: Velocidad en los dedos, articulación (Stacatto), coordinación entre las manos, saltos grandes y octavas.

### **6.4.3 Registro anecdótico del proceso de aprendizaje de Luis Fernando Tapia: Seis anécdotas personales con el piano, a manera de experiencias personales con la obra.**

#### **6.4.3.1 Mis inicios con *Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano***

Mi primer encuentro con la obra *Cuaderno de viaje Op. 45* se da en los últimos días del mes de diciembre del año 2016. Era temporada navideña y todo el mundo preparaba maletas para salir de vacaciones; yo decidí quedarme y aprovechar el tiempo para acercarme un poco más al piano, ya que llevaba algunos meses sin haberlo tocado en serio. En aquella ocasión, me quedé en casa de mi maestro mientras él salía de vacaciones, lo cual auguraba un año nuevo tan solitario como inmensamente productivo. Al fin, solo yo y el piano.

Los primeros días fueron muy interesantes. Recuperé mi técnica con la práctica de escalas y analicé con detenimiento las primeras composiciones del Op. 45 de Eduardo Florencia. Teniendo como referencia solamente a los archivos *Midi* sacados del programa de edición de partituras, leí con facilidad la primera composición, *Una noche en la aldea*. Sentía que esos meses alejados del piano habían tenido efecto a la hora de mermar mi técnica, sin embargo, estaba cómodo con las primeras lecturas de la obra. El tiempo parecía rendirme bastante bien, y el proceso de memorización estaba dando sus frutos de manera alentadora.

Creo que después de alejarse un tiempo del instrumento uno experimenta cierto gusto inicial al retomarlos (Ya me lo han contado varios de mis amigos músicos). Mi caso no fue la excepción y creí que esos últimos días del año iban a ser una especie de luna de miel con el piano y mi proceso de crecimiento. Todo fue así hasta que tuve la seguridad suficiente para aventurarme pues a formular la pregunta básica de la interpretación: ¿Cómo debe sonar?

Había pasado ya por Mozart, Bach, Scarlatti y Mendelssohn y tenía a mis espaldas mi primera composición seria para piano, terminada a finales del mes de octubre. Todo esto me había ayudado a adquirir un criterio más sólido sobre el acto de interpretar, además de aproximarme hacia la música desde la composición, lo cual generó en mí curiosidad por indagar en los *por qué* del compositor a la hora de escribir su obra. Entonces, empecé a

hacerme una idea mental de lo que quería retratar *Una noche en la aldea*. La visión nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco se hizo presente, e intenté evitar el impulso de retratar la imagen mental que evocaba en mí el título de la primera composición; en su lugar, busqué la sensación que aquella imagen provocaba (Intentando extraer el contenido dionisiaco oculto tras la imagen apolínea) para después abstraerla e independizarla. Encontraba a aquella introspectiva pieza musical coherente con aquella soledad que estaba viviendo en casa de mi maestro, así que la volví consiente y me puse manos a la obra para trasladarla hacia la ejecución musical.

¡Parecía que lo había conseguido! ¡Cuán feliz me sentía de aquel logro! Las notas parecían cobrar sentido al tocarlas en aquel piano eléctrico y yo no podía estar más contento. “Al fin estoy interpretando” me dije a mi mismo. Todo lo que tenía que quedaba era repetir exactamente lo que estaba haciendo y tendría material suficiente para avanzar en mis clases como nunca antes. Eso pensaba hasta que, para corroborar mi hazaña, decidí grabar mi “interpretación” con un teléfono celular.

Después de escuchar mi “Sublime interpretación”, comencé a valorar aún más los archivos *midi* que tenía en mi correo electrónico, pues al menos en ellos no fallaban las notas. Lo único que podía escuchar era una ejecución mecánica y sin sentido de una obra que no había interiorizado, mucho menos comprendido. Lo intenté mil veces y la grabé en cada oportunidad. No podía escuchar más que una repetición mecánica de la misma música mal tocada. Salí a caminar y preparé una sopa instantánea para recobrar mis energías; el resultado era el mismo. Mi luna de miel con el piano se deshacía en mi frustración y empezaba a darme cuenta de que tenía algo entre manos que aún no conseguía dominar.

Apoyado por mis anteriores experiencias lidiando con este estado, me relajé un poco y comprendí que, si bien aún no conseguía lo que estaba buscando, lo único que me quedaba era seguir trabajando y aprovechar la ocasión para recibir al nuevo año sentado frente a un piano trabajando por construir mis sueños. He de recalcar que *Cuaderno de viaje Op.45 – Composiciones didácticas para piano* es una de esas obras que aparentan ser fáciles y que no representarán un gran reto para nosotros como estudiantes de piano. Nada puede estar más alejado de la realidad. En todo caso, hasta el momento ha sido un gusto aprender de tan bella

música y acompañar el crecimiento que he experimentado en todo sentido guiado por esta obra musical.

#### **6.4.3.2 La necesidad de mirar desde afuera**

Han pasado ya algunos días del año 2017 y yo me encuentro aún encerrado junto al piano en casa de mi maestro. El tiempo transcurría muy rápido y mis intentos por avanzar en el aspecto interpretativo parecían no dar frutos. Adicionalmente, las composiciones posteriores a la N° 3 empezaban a darme problemas técnicos, por lo que comencé a sentirme cansado, desmotivado y caí en el error de hacer mis actividades mecánicamente.

Si hay algo que el estudiante de música ecuatoriano deberá afrontar, es la falta de motivación externa. Muchas veces parecerá que no existe nadie que te empuje a dar un poco más de ti; no habrán retos que te motiven a replantear tu proyección de estudio, y los conservatorios se conformarán con un desempeño medio/bajo, tornando todo esfuerzo extra innecesario para pasar las asignaturas. El medio musical se volverá absurdo después de un par de meses de estudio consciente, cuando te des cuenta de la falta de calidad y cantidad de las interpretaciones que se presentan habitualmente en el país. Te encontrarás solo y sin una guía, un modelo a seguir. El internet servirá bastante para compensarlo, pero no hay nada mejor que asistir a un concierto de calidad en vivo, y tener a alguien a tu lado con quien conversar y aclarar todas las dudas que se presentan en tu avance como músico en formación. Esa era mi sensación en aquel entonces. Nada placentera, debo admitir.

Me encontraba acostado en el sofá mientras miraba las partituras con tedio. No leía las notas, ni me fijaba en los grados tonales, ni siquiera imaginaba como debería sonar en mi cabeza, solamente observaba aquellos puntos negros sobre el papel mientras pensaba en todas las cosas posibles.

Pasé así durante todo el día. No me sentía conforme, pero al menos podía descansar un poco del estudio. Decidí cortar el tedio con un poco de música, así que me dispuse a escuchar la *Sinfonía N° 2 Op. 40* de Serguei Prokofiev en YouTube. Elegí la versión de Valery Gergiev con la Orquesta del teatro Mariinsky. Era una de mis versiones favoritas, además de ser

grabada en vivo. Escuché la corta introducción de la presentadora y luego a Gergiev iniciar con aquella imponente obra. Las primeras notas a cargo de los metales y las cuerdas entrando con el tema me sacaron inmediatamente del tedio, y de pronto me vi absorto en esa temible sinfonía de “Hierro y acero”.

La música era maravillosa, todo parecía tan meticulosamente organizado, y la fuerza de aquel orden me llenaba por completo. El trabajo de Gergiev es impecable en esta sinfonía, verdaderamente capturaba la esencia de Serguei Prokofiev. Dejé las partituras de lado y solo me puse a escuchar ¡Esa era verdaderamente una interpretación! ¡Era verdadera música! No podía hacer otra cosa que preguntarme “¿Cómo llego hasta allí?” “¿Qué debo hacer para lograr ese nivel musical?”. Me sentía tan pequeño delante del trabajo de aquellos gigantes. Paré el video por un segundo para revisar sus biografías. Prokofiev fue un verdadero genio, sin duda. Su obra es admirable, pero así mismo lo es la tenacidad de su trabajo. La sinfonía que estaba escuchando fue producto de “nueve meses de trabajo frenético”, además de ser revisada en varias ocasiones. Prokofiev había dedicado toda su vida a su música, trabajando muy duro por alcanzar el nivel de calidad de escritura que conocemos en su legado. A Gergiev le había costado al menos 37 años llegar hasta donde lo veía, dirigiendo magistralmente la orquesta del Teatro Mariinsky. Me miré por un segundo, e intenté proyectarme como el músico que seré en el futuro. Pude mirar a un joven que le queda aún mucho camino por recorrer, pero que se encontraba en perfectas condiciones para lograr sus objetivos. Entendí que, si bien mi camino está aún lejos de terminar (Si es que lo hace algún día en ese sentido), puedo transitarlo con esfuerzo y dedicación, y que tenía las mejores herramientas en mis manos: Un piano y una obra pensada específicamente para el progreso técnico e interpretativo del estudiante.

El problema se tornó mucho más pequeño desde afuera. Lo único que debía hacer era sentarme al piano y revisar las obras con conciencia, lento y escuchándome tocar. Debía repetir ese ejercicio hasta que viera algún avance, teniendo siempre en mente mi concepción de la obra. Eventualmente la interiorizaría y obtendría aquel logro que estaba buscando. En ese sentido, mi estudio parecía un videojuego RPG (*Role playing game*), en el que asumía una identidad en un mundo (En ese caso, un estudiante de piano en el mundo de la música académica) que debía transitar con la finalidad de obtener logros e ir avanzando de nivel.

Tenía un arsenal muy reducido para enfrentarme con aquel mundo brutal, pues mis conocimientos eran (Y lo son aún) limitados; sin embargo, podía dar testimonio de mi progreso, pues mis conocimientos eran ya significativamente mayores a los que tenía cuando inicié mi “*Partida*” musical.

Mirar a mi “*Personaje*” desde afuera, como un jugador de videojuego, me ayudó muchísimo a lidiar con la presión, pues era evidente que ella cedería en algún momento y yo podría crecer y aproximarme más a mi objetivo: Ser un verdadero maestro de la música. El futuro me depara un sinnúmero de logros y fracasos que deberé cosechar inevitablemente en mi camino por este maravilloso mundo de la música. He comprendido que cada reto es también un arma, y que cada debilidad es una fortaleza en potencia. Solo me queda utilizar al presente como un medio potencial de progreso. Cada segundo cuenta.

#### **6.4.3.3 La primera clase**

En esta ocasión me encontraba ya fuera de la casa de mi maestro. Mi rutina había vuelto a la normalidad y yo continuaba enfocado en estudiar para la primera clase de piano que tendría en meses. Después de mi recital, había tenido un descanso del piano en el que me dediqué a la composición, dejando mi repertorio de lado.

Mi estudio había progresado considerablemente, si bien no había cumplido mi objetivo de terminar las diez composiciones de *Cuaderno de viaje Op.45*. El día de la clase llegó y preparé las tres primeras composiciones, pues eran las más sólidas al momento.

Llegué a casa de mi maestro y empezamos como era habitual con las escalas para calentar los dedos. Las toqué sin mayor problema, y al cabo de unos minutos pasamos a *Una noche en la aldea*, la primera composición. La toqué de principio a fin, fallando un par de veces en pasajes que debía estudiar mejor, sin embargo, considero que lo hice bastante bien. Al inicio no hubo mayor indicación de mi profesor, pues aún estaba tocando de manera mecánica. Una vez que me pude concentrar mejor, inicié con lo que consideraba la interpretación de la obra.

Me senté en silencio y respiré profundo, luego imaginé la sensación que asociaba con el *pathos* de *Una noche en la aldea*. La imaginación me ayudó bastante al inicio, pero la obra perdió sentido al ir avanzando. La cohesión aún no había sido trabajada. Entonces, mi maestro me explicó la necesidad de vincular la emoción con la razón en música para poder interpretar una obra con propiedad. Eso lo dijo porque, hasta entonces, tenía la tendencia a dejarme llevar por la emoción o bien ejecutar la música mecánicamente. La clave estaba en hallar el punto medio, un estado de control y emocionalidad que permita tanto la expresión de la música como su cómoda ejecución.

Logré cierto progreso en clase, pero era evidente la necesidad de ejercitar bien el equilibrio entre emoción y razón. El primer contacto con la verdadera interpretación musical resultó bastante emocionante para mí, y me motivó a practicar aún más las obras. Sentía que tenía más camino por recorrer, pero a la vez estaba más claro hacia dónde debía ir, sobre todo teniendo al compositor de la obra como maestro de piano.

La primera clase de piano acerca de *Cuaderno de viaje Op.45 – Composiciones didácticas para piano* fue una experiencia muy esclarecedora y beneficiosa para mi desarrollo como intérprete. De cierta forma fue la culminación del camino que emprendí hace mucho tiempo, cuando sin saber tocar aún un instrumento musical quise adentrarme en la música para expresar mis emociones a través del sonido. Desde entonces he progresado sustancialmente en los aspectos técnicos e interpretativos del piano sin verlos necesariamente como un reto, sino como una oportunidad de progreso y de encuentro con mis potencialidades.

#### **6.4.3.4 Cuando las circunstancias no son las ideales**

Esta situación tuvo lugar semanas después de la primera clase de piano que mencioné anteriormente. Para entonces había retomado el taller de composición en la Universidad Católica, y tuve la suerte de conseguir algunos estudiantes para solventar mis gastos. Me tomó un poco de tiempo el adaptarme a esta nueva rutina, y algunas veces las tareas del taller de composición me tomaban todo el día, lo que reducía pues mi tiempo de estudio.

Hasta ese momento había tenido la oportunidad de preparar mis clases de piano con días de anticipación, sintiéndome bastante inseguro si no era el caso. Sentía la necesidad de que todo fuese perfecto antes de iniciar la clase, y me incomodaban los imprevistos que podían darse.

Esta creencia tuvo que romperse el día en que, por un imprevisto, tuve que preparar la clase de piano en dos días. Parecía imposible practicar lo suficiente en tan poco tiempo para tener un material de clase sólido con el que trabajar. Aunque todo esto me resultaba incómodo, decidí optar por no preocuparme demasiado por el tiempo y concentrar esa energía en progresar lo más posible con las composiciones que iba a mostrar en la clase.

Al inicio del estudio tuve que organizar muy bien mis actividades para economizar el poco tiempo disponible. Las composiciones a presentar eran *La procesión indígena cerca del lago* y *Tras la ventana en una lluvia de invierno*. En estas dos composiciones debía trabajar mucho el aspecto interpretativo, como el manejo de contraste entre los temas, además del fraseo y las polirítmias; también debía resolver problemas técnicos como los movimientos contrarios y los saltos grandes en el piano.

Debido al tiempo, la memorización representaba un verdadero reto. Si bien tenía las obras leídas, aún había muchos pasajes inseguros y me faltaba repetir la obra de principio a fin. En lugar de apresurarme y perder el enfoque a causa de la presión, decidí relajar mi mente y optar por la práctica lenta con alternancia de articulaciones (*Staccato - Legato*) y el estudio mental del texto. Ocupé buena parte del primer día exclusivamente memorizando las dos composiciones. Esto me pareció desatinado al inicio, sobre todo estando consciente de que, aun teniendo el texto seguro en mis dedos, quedaría por trabajar el aspecto interpretativo que era, a fin de cuentas, el terreno donde menos experiencia poseía. Sin embargo, y pese a esto, decidí continuar con la planificación de estudio para probar su efectividad; lo cual resultó ser un gran acierto ya que al finalizar ese día había avanzado muchísimo en la seguridad de las composiciones, faltándome apenas unos compases por asegurar y comprender en su totalidad.

Una vez asegurado todo el texto, quedaban por resolver los problemas técnicos de *La procesión indígena cerca del lago*, cuyo tempo acelerado y movimientos contrarios representaban una gran dificultad. Opté en ese entonces por practicar los compases más

difíciles y repetirlos muchas veces más que el resto de la composición. Los movimientos contrarios me resultaron bastante engañosos, ya que incluso después de repetirlos acertadamente por separado, fallaban al ponerlos en contexto. Esta era la primera obra de mi repertorio que contenía movimientos contrarios escritos de esa forma, por lo que ignoraba si los estaba practicando equivocadamente; de todos modos, decidí continuar con mi estudio de la misma manera, notando que poco a poco, aunque sin la efectividad necesaria, iba asegurando aquellos pasajes complicados técnicamente de la cuarta composición de *Cuaderno de viaje Op. 45*. Sin haber terminado de asegurar las dificultades técnicas apropiadamente, decidí continuar y considerar al aspecto interpretativo como prioridad principal.

Considero importante recalcar que este proceso memorístico-técnico-interpretativo no se dio en mí de manera lineal, ya que, de uno u otro modo, los tres aspectos estuvieron siempre presentes en mi proceso de estudio. Lo que varió realmente no fue la presencia de cualquiera de estos tres aspectos, si no su relevancia y la atención que yo le prestaba a uno en determinado momento. Así, el papel de la atención es vital a la hora de conseguir un resultado satisfactorio.

Al llegar al proceso interpretativo, debí revisar la calidad de atención que había prestado a los anteriores detalles. Hubo momentos de distracción que entorpecieron el proceso, y me obligaron a gastar más tiempo del estrictamente necesario. Era entonces importante para mí controlar la cantidad y la calidad de atención prestada a la obra mientras la estudiaba, ya que me resulta muy fácil distraerme y echar a volar mi imaginación por todos lados menos por el del aprendizaje de la obra. En esta ocasión, mi conciencia sobre lo limitado del tiempo antes de la clase empujó a mi atención a fijarse casi exclusivamente en el texto musical. Pude revisar la obra sin mayor distracción y, pese a los problemas técnicos, avanzar con mi interpretación sin mayor inconveniente.

Pasados los días de práctica, llegó el momento de la clase. Llegué a casa de mi maestro y me senté en el piano como de costumbre. Estaba un poco nervioso por las circunstancias, pero decidí dejar los nervios de lado y enfocar mi mente en tocar bien en aquella clase. Debido a la técnica, sugerí a mi maestro iniciar con la composición N°5 *Tras la ventana en una lluvia de invierno*. La tonalidad de la vemos mayor en la que está escrita la obra era nueva para mí, y

aún no tenía una idea clara del tempo ideal para mi interpretación; sin embargo, inicié con mi clase tocando los primeros acordes y terminé la composición sin mayor inconveniente salvo el *ritardando* del final, que sonaba algo forzado. Recibí las indicaciones de mi maestro, e intenté seguirlas: el tempo debía estar más hacia adelante, el balance de la mano izquierda y la derecha estaba un poco desfasado y el *Forte* al inicio del *Ostinato* estaba más relacionado al carácter que a la intensidad en sí misma. Estas indicaciones me resultaron en extremo difíciles de cumplir, sobre todo porque mi control del carácter de la música estaba ligado hasta ese entonces casi exclusivamente a la dinámica en la que estaba tocando. De todos modos, continué con mis intentos hasta que conseguí balancear las manos y tocar un *Forte* sin utilizar una dinámica alta. Este control sobre mis acciones en el piano era realmente el producto de mi estudio, pero también del estado mental con el que inicié la clase. Había encontrado una forma de aquietar mi mente un poco y priorizar lo importante a la hora de tocar un instrumento musical: El control.

La cuarta composición, *La procesión indígena cerca del lago* fue menos esclarecedora en cuanto al tema de la interpretación, ya que pasé buena parte de la clase puliendo los movimientos contrarios o el paso del pulgar en las semicorcheas del segundo tema. Este cambio de enfoque en la clase me dio una idea de cuál era la dinámica antes de iniciar con el estudio de *Cuaderno de viaje Op. 45*. Antes de iniciar con este proceso, mis clases se parecían a aquel intento de resolver los problemas técnicos, buscando en última instancia la claridad de la dicción. Ahora, por otro lado, mis clases estaban más enfocadas en mi interpretación de la música, y cómo la llevo a cabo (Esto no quiere decir en lo absoluto que se haya descuidado el aspecto técnico, si no que se lo enriqueció).

El resultado de esta clase (Y de los días anteriores a ella) fue muy satisfactorio para mí. No solo conseguí armar el material suficiente para una clase de piano en dos días, siendo que antes me llevaba al menos una semana, sino que al hacerlo también pude aumentar mi control mental recurriendo a la calma en un momento de estrés, cosa que considero muy necesaria para un músico, y que estoy seguro me servirá en mis retos futuros.

Al finalizar esta clase, me sentía bastante satisfecho con mi resultado, además, mi autoconfianza se había nutrido de mi logro, y pude percibir mi progreso no solo en el piano,

también en mi campo personal, conociendo un poco más mis capacidades y teniendo la satisfacción de haber vencido a una antigua dificultad constante en mi vida, pude además, conocer mejor mi fuerza de voluntad. A partir de entonces mi capacidad de trabajo creció considerablemente, y aquella presión molesta que me acompañaba se vio debilitada por la conciencia de mis capacidades.

Aunque estaba consciente de que me esperaban las composiciones más exigentes de *Cuaderno de viaje Op.45*, ahora podía abordarlas con mayor tranquilidad, y esperaba ansioso que llegara el momento de ejecutarlas en público con soltura.

#### **6.4.3.5 Después de la sexta composición**

Mi proceso de aprendizaje de la obra de Eduardo Florencia podría dividirse en dos después de que inicié la séptima composición *El oso jugando en la montaña*. Aunque había experimentado algunos retos a nivel técnico, las composiciones de *Cuaderno de viaje Op. 45* no habían sido escritas con el objetivo de retar la técnica del estudiante, se notaba que el compositor había sido muy cuidadoso a la hora de escribir música que fuese difícil de tocar. Esto lo vi claramente hasta la composición N° 6 *El mirlo y el bosque*, la cual estudié en conjunto con la N° 7, cuyo nombre ya he mencionado anteriormente. La experiencia de estudio de las dos composiciones varió muchísimo. *El mirlo y el bosque* fue muy fácil de memorizar y no hizo falta mayor exigencia para tenerla al tempo indicado por el compositor. El reto de la sexta composición fue el de aprender a balancear el contraste entre los matices de la obra y el manejo del pulso interno, lo cual trabajé con calma una vez memorizado el texto. Este, sin embargo, no fue el caso de *El oso jugando en la montaña*. La velocidad del tempo sugerido resultaba impresionante para mí. Anteriormente había estudiado el tercer movimiento de la *Fantasía Op.28, para piano* de Felix Mendelssohn, marcado como *Presto*; mi experiencia con esa obra fue tan enriquecedora como difícil por la velocidad que demanda en los dedos del ejecutante. Comencé e estudio de *El oso jugando en la montaña*, pensando en cómo iba a hacer para tocar tan rápido. El análisis de la obra no fue difícil de terminar, ya que su construcción se asemejaba a una invención a dos voces de J. S. Bach, y el plan armónico de

la obra era bastante simple; sin embargo, la memorización de tantas notas demoró un poco. Pasaron varios días hasta que pude tocar la obra sin necesidad de la partitura.

Una vez memorizado el texto, debía aumentar el tempo casi al tripe para tener a la obra lista para la clase y empezar a trabajar en los detalles de manera sostenida. Anteriormente disponía de más tiempo para mi estudio, por lo que el tempo de la obra iba aproximándose al original con el pasar de los días, pero en esta ocasión debía hallar el modo de acelerar el proceso. Inicié aumentando cinco pulsaciones por minuto en el metrónomo cada cinco repeticiones, pero la dificultad no era homogénea en la obra, por lo que algunas secciones se acoplaban mejor que las otras. Ya que esto no daba resultado, opté por repetir la obra en velocidad lenta por tres veces e intentar tocar una al doble del tempo, esto me resultó imposible, y no conseguí avanzar significativamente pese a las sugerencias de mi maestro.

Al día siguiente de mi intento, asistí a clase con una obra estudiada “A medias”. *El mirlo y el bosque* no fue un gran problema para trabajar; corregí los detalles del balance y el pulso interno e hice las anotaciones necesarias para trabajarlo en el transcurso de la semana y de comprenderlo mejor. No obstante, cuando llegó el momento del *El oso jugando en la montaña*, fue imposible trabajarlo realmente. El *Tempo* al que lo tenía era demasiado lento, y parte de la obra estaba aún insegura en mi memoria, sobre todo en la frase que contiene los saltos grandes de la mano izquierda de los compases 9, 10, 11 y 12.

Después de revisar superficialmente lo que se podía de la composición, mi profesor me recomendó realizar ciertos ejercicios físicos con el fin de mejorar mi motricidad fina y fortalecer mis tendones para tocar el repertorio difícil con mayor soltura técnica. El primer ejercicio que debía realizar era la flexión pliométrica con aplauso en el aire, distribuido en dos series de veinte repeticiones. También debía realizar ejercicios de arranque en mis dedos, apoyado sobre una mesa. Después de darme aquellos consejos, finalizamos la clase con mucho trabajo por aún hacer.

Realicé los ejercicios con cierta dificultad debido a que aún no estaba acostumbrado a realizar las flexiones pliométricas. Al inicio no pude completar los movimientos como era debido, sin embargo, continué con mi estudio. Esta vez me concentré en mantener la relajación y la atención en la música cuando tocaba obras rápidas. Esto me resultaba algo

difícil debido a que al sentir que la obra estaba a un tempo que no podía controlar, tendía perder la concentración y cometer muchos errores y sufrir de ansiedad. Alterné los tempos rápidos y lentos en mi estudio, y procuraba siempre estar relajado pasara lo que pasara, tanto si tocaba rápido o lento, procuraba ser consciente de cada movimiento que realizaba, además de analizar las partes de mi cuerpo que debían intervenir en aquel movimiento y mecanizarlas, tal como mi profesor me lo había recomendado.

Trabajé de esa manera durante una semana y fui percibiendo como poco a poco iba interiorizando el texto de la séptima composición de forma satisfactoria y clara. Cada repetición se volvía más fácil, y los compases inseguros se reducían con la alternancia de los tempos lento y rápido. Durante esa semana pude adquirir una buena seguridad en el texto, y las obras anteriores a *El oso jugando a la montaña* empezaron a madurar en su concepción. Experimenté un crecimiento de mi técnica, y mis dedos se tornaban más ágiles día a día. En este caso, y al contrario de mi experiencia con el Op. 28 de Félix Mendelssohn, el aprendizaje no representó una crisis en mi proceso, si no que impulsó mis capacidades progresivamente, de una forma bastante parecida a ser llevado de la mano.

Desde que terminé la revisión de *El oso jugando en la montaña Op. 45 N° 7*, mi manera de acercarme a la música cambió completamente. Ahora los retos técnicos no me desmotivan, pues ya no son el centro de mis objetivos de estudio. Desde aquel momento la música y mi potencial de interpretarla correctamente han servido como impulso para enfrentarme a cualquier reto o dificultad técnica que se me presente.

Algo similar ocurrió con la composición N° 8 *Una ventisca cerca del páramo*. En esta oportunidad, abordé las octavas de la obra con seguridad de que las iba a tocar adecuadamente. Tardé un par de días en interiorizar la sensación corporal de relajación (Aún estoy trabajando en volverla un hábito) y memoricé el texto sin dificultad. Al igual que la séptima composición tardé dos clases en poderla trabajar apropiadamente, pero al final de esas dos semanas conseguí lograr cierta solidez en estas obras que son parte de las más difíciles del ciclo.

#### 6.4.3.6 Cuando se debe afrontar la presión

Todas las anécdotas escritas hasta ahora han tratado acerca de un problema específico relacionado con una obra, o a mi exposición frente al acto interpretativo y su relación con la técnica. Esta, sin embargo, trata de mi relación con la presión del estudio que ha ido aumentando desde que terminé el estudio de la octava composición de *Cuaderno de viaje Op. 45- Composiciones didácticas para piano*.

Desde inicios de abril, el taller de composición entró en su etapa de muestra, donde cada uno de los participantes debía presentar las obras que se han escrito a lo largo de estos tres niveles. El requisito del taller es el de que el estudiante que tiene el turno presente su obra montada con sus compañeros, explicando antes un poco de lo que se trata la composición. Esto se realiza paralelamente a cualquier actividad de los integrantes del taller con la finalidad de aportar con experiencia interpretativa y poner a prueba a la obra más allá del papel.

Para completar este requisito, fue necesario que componga un danzante para piano y que revise algunas obras de mis compañeros. El nivel de exigencia de dichas obras es considerable, aún más tomando en cuenta el limitado tiempo del que disponemos para ensamblar las composiciones y el resto de actividades que realizan cada uno de los integrantes del taller de composición. Las fechas se venían encima y mi tiempo libre se vio reducido considerablemente.

En el transcurso de estas semanas, he experimentado bastante presión por cumplir mis actividades, a las que se suma el estudio de *Cuaderno de viaje Op. 45*, que, dicho sea de paso, se encuentra en su punto más difícil con la revisión de las composiciones técnicamente más exigentes y el ensamble del ciclo completo. En este contexto, mis esfuerzos por cumplir con todas las actividades requeridas me han parecido insuficientes, teniendo varias veces que posponer actividades por la falta de tiempo para cumplirlas con propiedad.

He encontrado una relación similar con el ritmo de estudio que siempre han tenido los intelectuales o deportistas en búsqueda de la excelencia. En cierta ocasión cuando no hallaba tiempo siquiera para descansar y alimentarme, recordé las anécdotas en la biografía de

Sigmund Freud, quién de adolescente no solía sentarse a la mesa junto a su familia debido a la pérdida de tiempo que él podía emplear estudiando.

Si bien mi camino dista mucho del padre del psicoanálisis, la similitud con mi situación me inquietó a investigar sobre otros hombres en búsqueda de la trascendencia debido a su ritmo de trabajo. Mi resultado fue contundente: No existía un solo ser humano que haya emprendido un camino hacia la trascendencia en su rama del conocimiento que no haya invertido gran parte de su vida (Si no es que toda) y de sus energías en alcanzar dicha meta; Ni Einstein, ni Darwin, ni Newton, ni Marx. Ni siquiera el incomparable genio de Wolfgang Amadeus Mozart estuvo libre de aquellas largas jornadas de trabajo que parecen caracterizar a todos nuestros intelectuales. Después de esta pequeña investigación algo quedó bastante claro en mí: Este ha sido el camino en común de los grandes hombres y, si he de aspirar a siquiera comprenderlos, deberé transitarlo yo también.

Mi exigencia actual se encuentra por encima de lo que yo me considero capaz de hacer, y me encuentro en búsqueda de la manera apropiada para manejar mi carga de estudios; Sin embargo, no me queda más que confiar en que esa manera existe y, una vez que la encuentre, me ayudará a progresar en mi camino y a acercarme a aquello que quiero lograr. Bajo esta exigencia he comprendido e interiorizado mucho sobre el fenómeno de la interpretación musical. He contado con la suerte de hacerlo con una obra de mi país que me identifica como ecuatoriano a la vez que me maravilla por su calidad y me reta con su complejidad, y he sido aún más afortunado de contar con el compositor de dicha obra como maestro y guía en mi proceso. Por lo tanto, solo puedo asegurar que esta experiencia debe contener, al fin de cuentas, muchas lecciones valiosas para mi crecimiento musical y personal, y que he de continuar transitándolo hasta el final de mis días.

## **6.5 Estudio de caso**

El estudio de caso se ha realizado en base al proceso de aprendizaje de un estudiante de piano de nivel intermedio que estuvo trabajando un repertorio de carácter académico. Además, se requirió ver los resultados de todo el proceso, básicamente el estudiante que estuvo

dispuesto a interpretar nuevo repertorio de música ecuatoriana como recurso de desarrollo didáctico y con miras en la construcción y aportación performativa hacia un nuevo repertorio de piano basado en los criterios ya mencionados.

## **7. PARTITURA GENERAL DE CUADERNO DE VIAJE OP. 45 COMPOSICIONES DIDÁCTICAS PARA PIANO. POR EL COMPOSITOR ECUATORIANO EDUARDO FLORENCIA**

El presente ciclo pianístico refleja desde un punto de vista experimental y pedagógico, los rasgos técnico – interpretativos propios del lenguaje personal del compositor. Cada una de las diez piezas trabaja a grandes rasgos un aspecto a desarrollar en el proceso de crecimiento pianístico.

*Op. 45 N° 1* – “Una noche en la aldea”. Trata acerca del *legato* y el fraseo musical desde una perspectiva lírica y emotiva.

*Op. 45 N° 2* – “Saltando sobre las rocas del río”. Trabaja la base de la sincronía en ambas manos y el uso del *staccato*.

*Op. 45 N° 3* – “Anochecer en las montañas”. Está construida sobre el principio de repetición y el canto de la mano izquierda.

*Op. 45 N° 4* – “La procesión indígena cerca del lago”. Trata acerca del manejo de los intervalos de quinta perfecta y los movimientos contrarios acelerados orgánicamente.

*Op. 45 N° 5* – “Tras la ventana en una lluvia de invierno”. Está concebida como un estudio del manejo del *Basso di tambora* y el lirismo o *cantabile* en el registro medio y agudo del piano.

*Op. 45 N° 6* – “El mirlo y el bosque”. Trata acerca del pensamiento pianístico y su relación con el pensamiento coral, buscando colores pianísticos.

*Op. 45 N° 7* – “El oso jugando en la montaña”. La interacción dinámica entre ambas manos a tempos más complejos y el uso de la sincronización son la base del estudio de esta cohesionada obra.

*Op. 45 N° 8* – “Una ventisca cerca del páramo”. Trata acerca del manejo de la sincronización de octavas y el peso en diferentes registros y texturas del instrumento.

*Op. 45 N° 9* – “El canto de las aves cerca del campanario”. Esta composición busca una sonoridad más introspectiva en el piano, con pensamiento de tipo orquestal, que evoca cierta nostalgia.

*Op. 45 N° 10* – “Jugando en la orilla del mar”. El uso de varios tipos de contraste: *Legato* vs. *Staccato*, además del enfrentamiento entre células motívicas líricas y ciertos momentos grotescos, son los fundamentos pianísticos y expresivos de esta composición que culmina el ciclo.

Como se ha podido apreciar, cada una de estas composiciones aborda un aspecto relevante del piano, y tanto en el ámbito técnico como en el interpretativo plantea inquietudes y posibilidades que deben ser cuidadosamente comprendidas por el estudiante, de suerte que forme parte de su repertorio a mediano y largo plazo, dotándolo de recursos que sean útiles al momento de afrontar en el futuro algún tipo de repertorio más demandante y desgastante.

## **Partituras**

### **Cuaderno de viaje Op. 45**

*Composiciones didácticas para piano*

**Eduardo Florencia**

**Cuaderno de viaje**  
*Una noche en la aldea*  
Op.45 - N° 1

Eduardo Florencia  
Op. 45

*Andante espressivo e molto cantabile*

Piano

*mp*

5

10 *dolcemente* *p*

15 *mf*

20 *f* *ff rit.* *a tempo*

25

Una noche en la aldea

2

28

31

36

40

44

48

53

*dim...*

*mf*

*dim...*

*p*

*dim...*

*p cresc...*

*f*

*f*

*p*

*p*

*morendo...*

*attacca:*

The image shows a page of musical notation for a piano piece titled "Una noche en la aldea". The score is written for piano and includes measures 28 through 53. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music consists of a flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Performance markings include dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *dim...*, as well as phrasing slurs and accents. The piece concludes with a *morendo...* marking and an *attacca:* instruction.

*Saltando sobre las rocas del río*  
Op.45 - N° 2

Eduardo Florencia

*Allegro vivo, molto scherzoso*

Piano

*f*

7

14

21

28

*mf*

36

2

Saltando sobre las rocas del río

44

*sf* *p* *f*

51

*subito p* *f*

58

*sf* *sf*

65

*sf* *f*

72

79

85

*fff*

attacca:

Detailed description: This is a piano score for the piece 'Saltando sobre las rocas del río'. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 44-50) features a melodic line in the treble with slurs and a bass line with chords. Dynamics include *sf*, *p*, and *f*. The second system (measures 51-57) continues the melodic line, with a *subito p* marking in measure 51 and a *f* marking in measure 55. The third system (measures 58-64) shows a more rhythmic bass line with chords and a treble line with slurs. Dynamics include *sf* and *sf*. The fourth system (measures 65-71) features a treble line with slurs and a bass line with chords. Dynamics include *sf* and *f*. The fifth system (measures 72-78) continues the melodic line in the treble and chords in the bass. The sixth system (measures 79-84) features a treble line with slurs and a bass line with chords. The seventh system (measures 85-90) concludes the piece with a *fff* dynamic in measure 88 and an *attacca:* marking at the end.

Anochecer en las montañas  
Op.45 - N° 3

Eduardo Florencia

*Andante cantabile*

Piano

*mf* molto espressivo

6

11

*pp*

17

*mp* *f*

24

30

*rit.* *p*

*attaca:*

*La procesión indígena cerca del lago*  
Op. 45 - N° 4

Eduardo Florencia

*Allegro festivo, fuocoso*

Piano

*f*

6

11

16

22

27

*ff*

*subito p*

2

La procesión indígena cerca del lago

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The piece begins at measure 34. The first system (measures 34-40) features a melody in the treble clef with a steady accompaniment in the bass clef. The second system (measures 41-45) continues the melody with some chromatic movement. The third system (measures 46-50) introduces a dynamic marking of *f* and features a triplet accompaniment in the bass clef. The fourth system (measures 51-56) continues the melody. The fifth system (measures 57-62) features a dynamic marking of *f* and includes triplets in both the treble and bass clefs. The sixth system (measures 63-67) continues the melody and accompaniment. The seventh system (measures 68-73) concludes the piece with a dynamic marking of *ff* and a *rit.* marking. The piece ends with a double bar line and the word *attaca:* written below the bass clef staff.

*Tras la ventana en una lluvia de invierno*  
Op.45 - N° 5

Eduardo Florencia

*Andantino malinconico*

Piano *p*

4

7

10

13

16

3

5

5

*f*

2 *Tras la ventana en una lluvia de invierno*

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins at measure 19. The first system (measures 19-21) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with triplets. Dynamics include *p*. The second system (measures 22-25) continues the right-hand melody with sixteenth-note runs and a left-hand accompaniment of chords. Dynamics include *f*. The third system (measures 26-29) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with triplets. Dynamics include *p*. The fourth system (measures 30-33) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with chords. Dynamics include *crescendo...* and *f*. The fifth system (measures 34-36) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with chords. Dynamics include *p*. The sixth system (measures 37-40) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with chords. Dynamics include *crescendo...* and *f*. The seventh system (measures 41-43) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with chords. Dynamics include *morendo...*. The piece concludes with a double bar line.

*attaca:*

*El mirlo y el bosque*  
Op.45 - N° 6

Eduardo Florencia

*Allegretto un poco mosso, dolcissimo*

Piano

*p* *ff* *subito p*

6 *ff* *subito p*

12 *subito p* *pp* *p*

18 *f* *ff*

24 *subito p* *mf*

31 *pp*

38

38

*f* *f* *subito p* *p*

Musical score for measures 38-43. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 38 starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble staff features a series of eighth notes and quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic changes to *f* again in measure 39, then to *subito p* (suddenly piano) in measure 40, and finally to *p* (piano) in measure 41. The piece concludes in measure 43 with a final chord.

44

44

*fff* *subito p*

Musical score for measures 44-49. The score continues with two staves. Measure 44 begins with a fortissimo (*fff*) dynamic. The treble staff has a melodic line with some rests, while the bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic changes to *subito p* (suddenly piano) in measure 45. The piece ends in measure 49 with a final chord.

50

50

*ff* *f*

Musical score for measures 50-55. The score continues with two staves. Measure 50 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The treble staff has a melodic line with some rests, while the bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic changes to *f* (forte) in measure 54. The piece ends in measure 55 with a final chord.

56

56

*mf*

Musical score for measures 56-61. The score continues with two staves. Measure 56 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble staff has a melodic line with some rests, while the bass staff has a rhythmic accompaniment. The piece ends in measure 61 with a final chord.

attaca:

*El oso jugando en la montaña*  
Op.45 - N° 7

Eduardo Florencia

*Allegro con spirito*

Piano

*f scherzoso, con anima*

5

9

13

*ff*

17

21

*attaca:*

## Una ventisca cerca del páramo

Op.45 - N° 8

Eduardo Florencia

*Tempestoso*

Piano *ff marcato*



6

12

18

24

30

The musical score is written for piano and features several dynamic and tempo markings. It is divided into systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 36-41) is marked *poco a tempo* and *mf dolce*. The second system (measures 42-48) continues the piece. The third system (measures 49-54) includes a *f* dynamic marking, a *dim...* instruction, and a *p* dynamic marking. The fourth system (measures 55-60) continues the piece. The fifth system (measures 61-66) includes a *rit.* marking. The sixth system (measures 67-72) includes a *cresc...* instruction and a *ff* dynamic marking. The seventh system (measures 73-78) is marked *poco a tempo* and *p dolce*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

79

*poco allarg...*

This system contains measures 79 through 84. The right hand features a melodic line with some grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. The tempo marking *poco allarg...* is placed above the staff.

85

*a tempo*

*ff marcato*

This system contains measures 85 through 90. The tempo marking *a tempo* is at the beginning. The music is marked *ff marcato* and consists of a dense, rhythmic accompaniment in both hands.

91

This system contains measures 91 through 96. The dense, rhythmic accompaniment continues in both hands.

97

This system contains measures 97 through 102. The dense, rhythmic accompaniment continues in both hands.

103

This system contains measures 103 through 108. The dense, rhythmic accompaniment continues in both hands.

109

*p subito, crescendo molto*

*ff senza ritenuto*

This system contains measures 109 through 114. The music is marked *p subito, crescendo molto* and *ff senza ritenuto*. The right hand has a more active melodic line, while the left hand remains in the dense accompaniment.

attaca:

*El canto de las aves cerca del campanario*  
Op.45 - N° 9

Eduardo Florencia

*Andante religioso*

Piano *p molto espressivo*

8

12 *cresc...*

17 *ff*

20 *dim...* *p*

25 *attacca:*

*Jugando en la orilla del mar*  
Op.45 - N° 10

Eduardo Florencia

*Allegro feroce e precipitato*

Piano

*ff martellato*

5

10

14

19

24

2

Jugando en la orilla del mar

Musical score for 'Jugando en la orilla del mar'. The score is written for piano and includes measures 29 through 54. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems of two staves (treble and bass clef). Measure numbers 29, 34, 38, 42, 46, 50, and 54 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked with dynamics like *mf* and accents.

The image displays a musical score for a piano piece titled "Jugando en la orilla del mar". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 61-67) features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The second system (measures 68-72) includes the instruction "crescendo..." and "ff" (fortissimo). The third system (measures 73-75) continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern. The fourth system (measures 76-79) features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef, with the instruction "ff". The fifth system (measures 80-84) includes the instruction "mf" (mezzo-forte). The sixth system (measures 85-88) concludes the piece with a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef, with the instruction "f" (forte) and "ff". The score is printed on a white background with black ink.

## 8. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### 8.1 Conclusiones

- Cuaderno de viaje, Op. 45 para piano es un ciclo de carácter personal donde se pudo evidenciar un trabajo sostenido en torno al *Melos* de la música autóctona ecuatoriana, además, al ser pensada como un ciclo, los diversos momentos de contraste es apreciable el desarrollo de la versatilidad pianística utilizando a la técnica como un pretexto para la búsqueda de un lenguaje sonoro propio.
- Cada una de las diez composiciones del ciclo, es una búsqueda de una forma de pianismo que se distancia de los compositores ecuatorianos convencionales, en el sentido de que la búsqueda de “colores” está pensada como el resultado de un desarrollo técnico e interpretativo y no como un fin en sí mismo.
- El ciclo ha cumplido con el propósito de elevar tanto la técnica pianística como el pensamiento musical del estudiante que participó en el estudio de caso fundamentándose en las perspectivas filosófica, estética, pedagógica y pianística.

### 8.2 Recomendaciones

- Tras la elaboración de esta disertación se pudo observar que el repertorio pianístico ecuatoriano no cuenta con una obra similar al Cuaderno de viaje, Op. 45 en lo que se refiere a formación instrumental y estilística, por tanto es recomendable que otros compositores ecuatorianos propongan obras que busquen elevar el nivel musical ecuatoriano.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- González Valle, José V. (2007). Johann Sebastian Bach. *La técnica de composición como Explicatio Textus*. Editorial Ciruela, Madrid.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Editoriales Alianza, Madrid.
- Schumann, Robert. (2008). *Consejos para los jóvenes estudiantes de música*. Wittgenstein Editoriales, Tel Aviv.
- Libetta, Francesco. (2013). *Apuntes acerca de la interpretación en la música para piano*. Wittgenstein Editoriales, Tel Aviv.
- Kuleshov, Valery. (2009). *Sobre la interpretación musical*. Boosey and Hawkes Editions. London.
- Libetta, Francesco. (2013). *Reflexiones acerca de la interpretación*. Wittgenstein Editoriales, Tel Aviv.
- Orlandini, Robert. (2015). *Impresiones sobre mi investigación de la interpretación musical*. Editorial Universitas, Santiago de Chile.
- Nikolaeva, Tatiana. (1986). *La interpretación de la nueva música*. Levinthall Editions. New York.
- Horowitz, Vladimir. (1984). *El arte del piano, desde la interpretación musical*. Editorial Muzyka. Varsovia.
- Kuleshov, Valery. (2006). *Criterios personales en torno a la interpretación musical*. Boosey and Hawkes Editions. London.
- Flyer, Jakob. (1994). *La escuela de piano y la interpretación*. Boosey and Hawkes Editions. London.
- Stevenson, Robert. (1994). *La música en Quito*
- Arrau, Claudio. (1964). *Apuntes sobre el piano y su repertorio*. Editoriales Alianza, Madrid.
- Nikolaev, Alexei. (1998). *La escuela rusa de piano*. Ediciones Sikorski. Berlín.
- Boosey and Hawkes Editions. London.
- *Interpretación musical y pianismo*. Boosey and Hawkes Editions. London.
- Barenboim, Daniel. (1986). *Mi experiencia con la interpretación musical*. Boosey and Hawkes Editions. London.

- Arrau, Claudio. (1985). *Reflexiones personales sobre mi vida junto al piano*. Boosey and Hawkes Editions. London.
- Pasticci, Susana. (2008). *Apreciaciones en torno a la interpretación musical*. Ediciones Sikorski. Berlín.
- Kuleshov, Valery. (2016). *El piano y la interpretación como aproximación al fenómeno de la música*. Boosey and Hawkes Editions. London.
- Liebermann, Isaac. (2008). *Die Russische Klavierschule*. Zuckerman Editions. Safed.
- Moiseiwitsch, Benno. (2013). *Apuntes personales, mi experiencia con el piano*. Boosey and Hawkes Editions. London.
- Hanon, Charles Louis. (2004). *El pianista virtuoso en 60 ejercicios*. Ediciones Ricordi, Buenos Aires, Argentina.
- Rubinstein, Arthur. (2005). *My many years*. Wittgenstein Editoriales, Tel Aviv.
- Haskil, Clara. (2004). *El desarrollo de la técnica y la interpretación como fundamento del pianista*. Ediciones Sikorski. Berlín.