

**ACIERTOS Y DESACIERTOS EN LA PROGRAMACIÓN DEL PIANO
COMPLEMENTARIO EN LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO, DESDE LA
PERSPECTIVA DE LOS DOCENTES EGRESADOS DEL PROGRAMA DE
LICENCIATURA EN MÚSICA QUE LABORAN EN INSTITUCIONES EDUCATIVAS
OFICIALES DEL MUNICIPIO DE PASTO**

PAULO EFRAÍN CORAL DELGADO

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PROGRAMA MAESTRÍA EN EDUCACIÓN
SAN JUAN DE PASTO**

2015

**ACIERTOS Y DESACIERTOS EN LA PROGRAMACIÓN DEL PIANO
COMPLEMENTARIO EN LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO, DESDE LA
PERSPECTIVA DE LOS DOCENTES EGRESADOS DEL PROGRAMA DE
LICENCIATURA EN MÚSICA QUE LABORAN EN INSTITUCIONES EDUCATIVAS
OFICIALES DEL MUNICIPIO DE PASTO**

PAULO EFRAÍN CORAL DELGADO

**Trabajo de grado, presentado como requisito parcial para optar al título de
Magister en Educación**

ASESORA:

Esp. Paola Lorena Coral Pérez

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PROGRAMA MAESTRÍA EN EDUCACIÓN
SAN JUAN DE PASTO**

2015

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en este Trabajo de Grado son Responsabilidad de los autores.

Artículo 1 del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del honorable Concejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

9.79 Puntos

Fecha de sustentación: 9 Junio de 2015

Jurado 1

Mg. Felipe Gil Jiménez

Jurado 2

Mg. Consuelo López

Jurado 3

Mg. Carlos Javier Jurado

Pasto, Junio de 2015

AGRADECIMIENTOS

A mi asesora Paola Lorena Coral Pérez por su colaboración y acompañamiento que permitió que este trabajo de grado llegue a feliz término.

A Luis Alfredo Obando y Carmen Elena Flórez quienes aportaron su valioso conocimiento para la realización de esta investigación.

A la Doctora Gabriela Hernández, por estimular esta clase de trabajos que, con seguridad, aportan al mejoramiento de la educación en la Universidad de Nariño.

A la Universidad de Nariño, por el apoyo económico brindado para la realización de estudios de postgrado.

A la Facultad de Artes y al Programa de Licenciatura en Música, por animar la investigación musical.

A todas las personas que, de una u otra manera, colaboraron con la realización de este trabajo de grado.

DEDICATORIA

Al Padre Celestial por todas y cada una de sus bendiciones.

A la Virgen Santísima por su constante intercesión.

A Carmen Elena por su apoyo y comprensión.

A Paula María, gran regalo de Dios.

A mis Padres Aníbal Coral y Justina Delgado que me acompañan desde el cielo.

A mis hermanos, familiares y amigos por todas sus manifestaciones de aliento.

Gracias a todos, que el Señor les bendiga.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	16
1. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN	19
1.1. Título.....	19
1.2. Tema	19
1.3. Descripción del problema	19
1.4. Formulación del problema	20
1.5. Justificación	20
1.6. Objetivos	21
<i>1.6.1. Objetivo General</i>	21
<i>1.6.2. Objetivos Específicos</i>	22
2. MARCO CONTEXTUAL	23
3. MARCO REFERENCIAL.....	27
3.1. Antecedentes de investigación.....	27
<i>3.1.1. Antecedentes de orden internacional</i>	28
<i>3.1.2. Antecedentes de orden nacional</i>	31
<i>3.1.3. Antecedentes de orden regional y local</i>	34
3.2. Marco Legal	37
3.3 Marco teórico - conceptual	42
<i>3.3.1. Metodologías empleadas en la enseñanza musical general</i>	43
<i>3.3.1.1. Aportes de Émile Dalcroze “la rítmica”</i>	44

3.3.1.2. <i>Aportes de Zoltan Kodály “el folklore y la voz”</i>	45
3.3.1.3. <i>Aportes de Carl Orff “palabra – música – movimiento”</i>	46
3.3.1.4. <i>Aportes de Maurice Martenot “la lúdica musical”</i>	47
3.3.1.5. <i>Aportes de Edward Willems “los estados psicoevolutivos”</i>	48
3.3.2. <i>El Piano Complementario</i>	50
3.3.3. <i>Algunos conceptos musicales empleados en Piano Complementario</i>	54
3.3.4. <i>El Piano Complementario en el Programa de Licenciatura en Música</i>	56
3.3.5 <i>Problemáticas de la enseñanza y aprendizaje del Piano Complementario</i>	58
4. DISEÑO METODOLÓGICO.....	71
4.1. Paradigma	71
4.2. Enfoque y tipo de investigación.....	72
4.3. Instrumento de recolección de información.....	73
4.4. Técnica de análisis de información.....	73
4.5. Categorías y subcategorías.....	73
4.6. Unidad de análisis y unidad de trabajo	74
4.7. Criterios para seleccionar la unidad de trabajo.....	74
5. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN	75
5.1. Análisis de la encuesta	76
5.2. Análisis de métodos o programas de piano.....	96
5.3 Triangulación de la información.....	104
6. PROPUESTA: “EL PIANO COMO INSTRUMENTO COMPLEMENTARIO”	106
6.1. Introducción	106
6.2. Justificación	106

6.3.Objetivos	108
6.3.1. <i>Objetivo General</i>	108
6.3.2. <i>Objetivos Específicos</i>	108
6.4. Estructura de la propuesta.....	108
6.4.1.Escalas musicales	109
6.4.2. <i>Acordes extendidos</i>	110
6.4.3. <i>Cifrados</i>	111
6.4.4. <i>Armonización</i>	111
6.4.5. <i>Enlaces de acordes</i>	112
6.4.6. <i>Patrones o esquemas de acompañamiento</i>	112
6.4.7. <i>Repertorio escolar</i>	113
6.4.8. <i>Transporte o modulación</i>	113
6.4.9. <i>Composición e improvisación</i>	114
6.4.10. <i>Lectura a primera vista</i>	114
6.4.11. <i>Música de oído</i>	115
7. CONCLUSIONES	134
8. CONSIDERACIONES FINALES.....	136
BIBLIOGRAFÍA	137
ANEXOS	140

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1: Universidad de Nariño, Centro. Sede del Programa de Licenciatura en Música	23
Figura 2: Piano de estudio ubicado en una aula del Programa de Licenciatura en Música	26
Figura 3: Escalas	116
Figura 4: Acordes extendidos	117
Figura 5: Cifrado clásico y americano	118
Figura 6: Armonización y rearmonización	119
Figura 7: Enlaces de acordes.....	120
Figura 8: Esquemas de acompañamiento básico parte 1	121
Figura 9: Esquema de acompañamiento básico parte 2	122
Figura 10: Esquema de acompañamiento básico parte 3	123
Figura 11: Esquema de acompañamiento básico parte 4	124
Figura 12: Esquema de acompañamiento básico parte 5	125
Figura 13: Repertorio Escolar – acompañamiento canción infantil.....	126
Figura 14: Repertorio escolar - Marcha Aida	127
Figura 15: Repertorio escolar - Himno Nacional parte 1.....	128
Figura 16: Repertorio escolar - Himno Nacional parte 2.....	129
Figura 17: Círculo armónico.....	130
Figura 18: Transporte y modulación.....	131
Figura 19: Composición e improvisación parte 1	132
Figura 20: Composición e improvisación parte 2.....	119

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1: Armonía	77
Tabla 2: Análisis de formas	77
Tabla 3: Enlaces de acordes	78
Tabla 4: Cifrado clásico	79
Tabla 5: Cifrado americano	79
Tabla 6: Acordes extendidos.....	80
Tabla 7: Escalas modales de blues, etc.	80
Tabla 8: Ritmos y patrones de acompañamiento popular	81
Tabla 9: Improvisación y/o composición.....	82
Tabla 10: Repertorio escolar.....	82
Tabla 11: Ensamblés (piano y otro instrumento).....	83
Tabla 12: Tocar el piano y a la vez cantar	84
Tabla 13: Lectura a primera vista	84
Tabla 14: Transposición y modulación.....	85
Tabla 15: Se practicó música de oído	85
Tabla 16: Correlación con estructuras	86
Tabla 17: El Piano Complementario fue útil para su labor docente	87
Tabla 18: El Piano C. contribuyó con su mejor comprensión musical.....	88
Tabla 19: Utiliza el piano como herramienta didáctica	89
Tabla 20: Falencias en la enseñanza del Piano Complementario	90

Tabla 21: Aciertos en la enseñanza del Piano Complementario 92

Tabla 22: Temáticas necesarias que se deben programar en Piano Complementario 93

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A: MODELO DE ENCUESTA APLICADA A EGRESADOS	141
Anexo B: MODELO DE ENCUESTA DILIGENCIADA.....	146

RESUMEN

La investigación “Aciertos y desaciertos en la programación del Piano Complementario en la Universidad de Nariño, desde la perspectiva de los docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música que laboran en instituciones educativas oficiales del municipio de Pasto”, está enmarcada en el paradigma cualitativo con enfoque hermenéutico; en ella se utiliza la encuesta como técnica e instrumento de recolección de información, y toma como ayuda la información estadística. La investigación pretende establecer la correlación entre la formación musical en Piano Complementario impartida en la carrera de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y las necesidades musicales reales del entorno profesional educativo, haciendo un análisis de los datos encontrados y, como resultado del mismo, se formula una propuesta de trabajo temático musical encaminada a mejorar la práctica de la enseñanza del piano como instrumento complementario en la educación musical.

ABSTRACT

The research "Successes and failures in the Programming of the Complementary Piano at the University of Nariño, from the perspective of teachers graduated from the Bachelor's degree program in music working in official educational institutions of the municipality of Pasto", is framed in the qualitative paradigm with hermeneutic approach; She uses the survey as a technique and instrument for collecting information, and takes to assist the statistical information. The research aims to establish the correlation between musical Piano Complementary training in the career of Bachelor's degree in music from the University of Nariño and the musical needs of the educational professional environment, making an analysis of found data and, as a result of the same, is formulated a proposal for a thematic musical work aims to improve the practice of the teaching of the piano as an instrument complementary in music education.

INTRODUCCIÓN

El mundo actual requiere constante reflexión para determinar en qué medida la educación está contribuyendo con la formación integral del ser humano; necesita precisar si sus logros son pertinentes o, por el contrario, carecen de un acertado enfoque que permita al individuo desarrollar el potencial natural que posee, de tal forma que pueda afectar y transformar su entorno inmediato, si las necesidades del contexto así lo requieren.

Considerando que la educación es el camino más acertado para el desarrollo del ser humano, es necesario establecer pautas que conduzcan a que la educación sea una actividad transformadora, emancipadora, con espíritu crítico, constructivo y propositivo, que sea una respuesta a las manifestaciones de cambio existentes.

Así entonces, este trabajo de investigación está dirigido a determinar los aciertos y desaciertos en la programación y enseñanza del Piano Complementario en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, de acuerdo con las experiencias de las fuentes investigadas, estableciendo, con mirada crítica, las particularidades, necesidades e intereses de los docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música que laboran en instituciones de educación oficial del municipio de Pasto, con el propósito de realizar algunas recomendaciones orientadas a mejorar la enseñanza del Piano Complementario.

Dentro de este trabajo, el paradigma base de investigación es el cualitativo, cuyas acciones se plantean y se orientan de acuerdo con los requerimientos del tema a investigar; el enfoque es de tipo hermenéutico puesto que trata de interpretar, con base en la información descubierta, la realidad existente.

Así las cosas, esta investigación está organizada en ocho capítulos; los tres primeros hacen referencia a la presentación general del trabajo de investigación, demarcando el problema

objeto de estudio; de igual forma, contiene objetivos, antecedentes de investigación, así como, en su marco teórico, metodologías y conceptos utilizados que sustentan la investigación. El cuarto capítulo está relacionado con el diseño metodológico de la investigación, y hace referencia a una actividad de tipo cualitativo con enfoque hermenéutico que utiliza como ayuda la estadística; toma como unidad de análisis a los docentes egresados del Departamento de Música que laboran en instituciones educativas oficiales del municipio de Pasto, y utiliza la encuesta como técnica de recolección de información, buscando una reflexión crítica para realizar, por parte del investigador, los aportes conceptuales necesarios.

Ahora bien; el quinto capítulo hace referencia al análisis e interpretación de la información, que es obtenida mediante la aplicación de una encuesta semiestructurada, y el análisis de los métodos de Piano Complementario encontrados en el archivo del Departamento de Música, posibilitando de esta forma campos semánticos, categorías y subcategorías.

Como resultado de lo expuesto, en el capítulo sexto se establecen algunas conclusiones que referencian las problemáticas encontradas en la programación y enseñanza del Piano Complementario en el Programa de Licenciatura en Música, y evidencian las falencias que existen en la programación y enseñanza de la asignatura en los más de veinte años de creación del programa, cuestionando la visión de complementariedad tanto en la formación universitaria como para la labor docente que el egresado puede desempeñar.

Es así como en el capítulo séptimo se realiza una propuesta de trabajo temático musical que está dirigida a mejorar la enseñanza del piano como instrumento complementario en la educación musical que, se considera, puede coadyuvar a mejorar tanto la comprensión de las estructuras musicales como el quehacer propio del docente.

Por último se expone, como capítulo ocho, en consideraciones finales, que la propuesta puede ser tomada como fuente de consulta, aclarando que no se pretende reemplazar los métodos de enseñanza de Piano Complementario tradicionales existentes, pero considerando que contiene pautas válidas para mejorar el estudio y práctica de la asignatura.

1. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN

1.1. Título

“ACIERTOS Y DESACIERTOS EN LA PROGRAMACIÓN DEL PIANO COMPLEMENTARIO EN LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO, DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS DOCENTES EGRESADOS DEL PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA QUE LABORAN EN INSTITUCIONES EDUCATIVAS OFICIALES DEL MUNICIPIO DE PASTO”.

1.2. Tema

Aciertos y desaciertos en la programación del Piano Complementario en la Universidad de Nariño.

1.3. Descripción del problema

En el Programa de Licenciatura en Música es importante dimensionar la programación del Piano Complementario como un hecho pedagógicamente planeado que contribuya significativamente con la adquisición de un acertado conocimiento musical, evidencia de organización y compromiso educativo institucional que coadyuva con la formación integral del educando.

Entonces, siendo el Piano Complementario una asignatura relevante adscrita al área de las herramientas didácticas, factor importante que facilita la comprensión de las estructuras musicales, y a la vez, instrumento sustancial en el desempeño docente, todas las acciones cuyo propósito sean el mejoramiento de esta disciplina deben ser de especial atención.

Así, pues, cabe señalar que desde la creación del Programa de Licenciatura en Música en el año de 1993 hasta el momento, siempre han existido cuestionamientos sobre la eficacia y la funcionalidad de la programación y enseñanza de la asignatura Piano Complementario que todo

estudiante de Licenciatura en Música está obligado a cursar; por tal razón y con propósitos claramente definidos, se indaga, de acuerdo con las experiencias y necesidades de los docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música que laboran en instituciones educativas oficiales de la ciudad de Pasto, cuáles son los aciertos y desaciertos en la programación de la asignatura Piano Complementario que se imparte en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

1.4. Formulación del problema

¿Cuáles son los aciertos y desaciertos en la programación del Piano Complementario en la Universidad de Nariño, desde la perspectiva de los docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música que laboran en instituciones educativas oficiales del municipio de Pasto?

1.5. Justificación

El piano es una herramienta muy importante para el aprendizaje y comprensión de la música, tanto para el estudiante activo como para el futuro docente en su quehacer profesional; en tanto que es un instrumento musical con posibilidades armónicas y melódicas, puede ser tratado como solista o acompañante. Gracias a sus características es utilizado para interpretar cualquier género musical, abarcando el clásico o académico hasta el popular y/o folklórico.

Así, este instrumento se constituye en un gran apoyo didáctico para los docentes encargados de la formación musical en las instituciones educativas del municipio de Pasto. Sin embargo, las problemáticas existentes en la enseñanza y el aprendizaje de la asignatura Piano Complementario en el Programa de Licenciatura en Música ofrecido por la Universidad de Nariño, han sido recurrentes, según lo han expresado estudiantes a lo largo de la historia del mencionado programa de formación profesional; entre ellas, la más reiterada es la falta de funcionalidad de la asignatura, puesto que para algunos egresados el aprendizaje del Piano

Complementario se convierte sólo en el montaje de una serie de obras, sin tener en claro cuál es su finalidad; además, han manifestado que el estudio del Piano Complementario se hace con un repertorio extranjero, que no es contextualizado, y por tanto muy poco funcional. Igualmente, han afirmado que es un instrumento que por falta de conocimiento no pueden utilizar acertadamente en el contexto escolar, debido a que no han recibido en la universidad la formación adecuada.

Es pertinente, entonces, mediante la presente investigación, indagar la problemática correspondiente a esta área de formación y conocimiento musical que hace parte del pensum de estudios del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, contribuyendo así con la comprensión, análisis y resolución de los cuestionamientos expuestos.

Dicho lo anterior, para el desarrollo de este proyecto de investigación se toman como fuente de análisis y diagnóstico, los testimonios de los docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música que actualmente laboran en instituciones educativas oficiales del municipio de Pasto, quienes, gracias a su experiencia, realizan un aporte significativo para la detección y solución de esta problemática, de tal manera que el trabajo investigativo se convierte en una alternativa para el mejoramiento de la calidad de la educación superior ofrecida por la Universidad de Nariño en relación con el Programa de Música y por ende, un aporte valioso a los procesos de enseñanza musical en los niveles de educación básica y media vocacional que se brindan en las instituciones educativas del municipio de Pasto.

1.6. Objetivos

1.6.1. Objetivo General

Analizar los aciertos y desaciertos en la programación del Piano Complementario en la Universidad de Nariño, desde la perspectiva de los docentes egresados del Programa de

Licenciatura en Música que laboran en instituciones educativas oficiales del municipio de Pasto.

1.6.2. Objetivos Específicos

- Analizar el concepto de Piano Complementario, sus acepciones, metas y objetivos dentro del currículo del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.
- Establecer las modificaciones que ha tenido el plan de estudios de la asignatura Piano Complementario, determinando los cambios en el nombre, objetivos, contenidos y procesos evaluativos.
- Identificar las necesidades pedagógicas, técnicas y/o metodológicas en relación con los aportes del estudio del Piano Complementario, como una herramienta que fortalece el perfil profesional y ocupacional del Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

2. MARCO CONTEXTUAL

La Universidad de Nariño es una entidad de educación superior, ubicada en el sur occidente colombiano; con domicilio en la ciudad de San Juan de Pasto, su sede principal se encuentra en la Ciudad Universitaria Torobajo (calle 18 con carrera 50), donde acoge la mayoría de facultades; cuenta con la Vicerrectoría de Postgrados y Relaciones Internacionales VIPRI, ubicada en la Sede Avenida Panamericana- Las Acacias (calle 8ª con carrera 33), y con su Sede Centro (carrera 23 con calle 19) donde, entre otros, se encuentra el Departamento de Música (ver figura 1). Esta universidad es una institución de carácter público fundada en 1904, que, de acuerdo con su visión, está comprometida con el desarrollo regional a través de la formación académica e investigativa, contribuyendo desde la creación de valores humanos con la paz, la convivencia y la justicia social.



Figura 1: Universidad de Nariño, Centro. Sede del Programa de Licenciatura en Música

Fuente. Este estudio

A esto se añade que dentro del curriculum universitario está acreditado el Programa de Licenciatura en Música, con base en estos fundamentos:

El Programa de Licenciatura en Música está adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, cuenta con registro 120647803705200111100 y resolución No 1282 del 17 de mayo de 2000, expedida por el Ministerio de Educación Nacional y acuerdo No 102 (norma interna de creación) expedido por el Honorable Consejo Superior el 24 de junio de 1988; tiene como lugar de funcionamiento el municipio de Pasto, el título que otorga es el de Licenciado en Música, la duración es de 10 semestres, el número de créditos académicos del programa es de 167, la periodicidad de la admisión es anual, la metodología es presencial con un número de 50 estudiantes por periodo académico, y el valor de la matrícula se rige según acuerdo No 065 del 4 de octubre de 1996. (Universidad de Nariño, 2001, p.1)

Del fundamento teleológico se destaca que el Programa de Licenciatura en Música tiene como misión y visión en su orden:

Formar profesionales de la música en las áreas de pedagogía musical, la interpretación, creación; investigación y producción musical, con principios éticos, pensamiento crítico y sensibilidad social, que mediante la racionalidad comunicativa, desarrolle las facultades para interpretar y afectar en sentido constructivo la realidad regional y nacional a partir de la transformación de los objetos de conocimiento favoreciendo el desarrollo del ser personal y social, con criterios eco-armónicos y en el contexto de la pertinencia cultural. (Universidad de Nariño, 2001, p.10)

Ser un programa universitario en el campo de la música con reconocimiento social y de las comunidades académicas a nivel local, nacional e internacional, por su alta calidad en el ejercicio de la formación, investigación y proyección social haciendo énfasis en las expresiones musicales regionales y locales. (Universidad de Nariño, 2001, p.10)

De acuerdo con el Proyecto Educativo del Programa de Licenciatura en Música (en adelante PEP), dicho programa forma profesionales con el siguiente perfil:

[...] Docente en el área de música en cualquier nivel de la educación, con una formación humana integral suficiente que le permita un desempeño profesional idóneo en los ámbitos de la pedagogía musical, la práctica de la música y la investigación, atendiendo a los contextos regional, nacional o universal. Gestor de

procesos de fortalecimiento del patrimonio cultural en todas sus expresiones. (Universidad de Nariño, 2001, p.14)

Por otra parte, según el PEP, el Piano Complementario se ubica en el área de la didáctica, y como tal:

Promueve la utilización del piano como herramienta para la docencia musical atendiendo a sus particulares posibilidades como instrumento acompañante, como instrumento facilitador de ambientes sonoros armónicos y melódicos para la formación de la estructura auditiva del estudiante y expone el desarrollo de las técnicas básicas del instrumento en función de su utilización como herramienta didáctica en el trabajo de aula; apropiación del instrumento para la promoción de didácticas específicas relacionadas con el entrenamiento auditivo y la formación de la memoria musical de los educandos; posibilidades de acompañamiento del repertorio escolar y de la música tradicional en agrupaciones de diferente índole. (Universidad de Nariño, 2001, p.26).

Según el plan de estudios, el Piano Complementario es una asignatura que debe cursarse durante los seis primeros semestres de la carrera, para lo cual la planta física del Programa de Licenciatura en Música cuenta con aproximadamente 12 pianos, los cuales están ubicados en aulas regulares; cabe anotar que éstas se han tratado de insonorizar con panales de huevo, y que algunas, por necesidad y espacio, se utilizan para la enseñanza de otras asignaturas (ver figura 2). En total se trata de cubrir las necesidades de aprendizaje profesional de aproximadamente 150 estudiantes.



Figura 2: Piano de estudio ubicado en una de las aulas del Programa de Licenciatura en Música

Fuente. Este estudio

Como se puede observar en el PEP, se contempla que un licenciado en esta área del conocimiento está en capacidad de afectar y transformar con espíritu crítico constructivo el entorno social y la realidad regional, de tal forma que mediante la utilización de la investigación y la pedagogía pueda mejorar y fortalecer el quehacer educativo y cultural; a la vez, el piano como factor complementario está concebido para ser ante todo una herramienta didáctica que por sus posibilidades armónicas, melódicas y de acompañamiento se convierte en un instrumento de gran utilidad para el ejercicio de la docencia musical.

3. MARCO REFERENCIAL

Son muchas las preguntas que surgen acerca de la eficacia de la enseñanza musical en centros de educación superior, y cómo esa enseñanza realmente incide positivamente en el entorno laboral del egresado; surgen además preguntas conducentes a indagar si las realidades existentes en el entorno educativo regional son comunes en otras realidades culturales, que por lo general, por el hecho de tener características semejantes presentan problemáticas educativas similares; en consecuencia, para ilustrar el presente trabajo se citan investigaciones de autores que exponen la enseñanza del Piano Complementario en diferentes centros de formación musical internacionales, nacionales y en la Universidad de Nariño (por ser la única entidad de educación superior que ofrece esta formación profesional en la región); se cita también, el marco legal que promueve el desarrollo de la formación musical en Colombia y, a manera de análisis, para el marco teórico, se consideran las metodologías que han sido referentes en la educación musical general; así mismo, se describen términos y acepciones que clarifican conceptos y significados expuestos en la investigación.

3.1. Antecedentes de investigación

A pesar de la dificultad que se presenta para encontrar antecedentes de investigación sobre la enseñanza del Piano Complementario tanto en el ámbito internacional como nacional, y de la escasa literatura investigativa que se halla en las principales bibliotecas del país así como en la internet, para el desarrollo del presente trabajo con relación al objetivo propuesto de investigación se toman como referentes las siguientes investigaciones y publicaciones encontradas que abordan específicamente la problemática de la enseñanza del Piano Complementario en centros de educación superior.

3.1.1. Antecedentes de orden internacional

A través de la búsqueda de información mediante el uso de internet, se destaca en el ámbito internacional una investigación que asume la problemática de la enseñanza del Piano Complementario: Julio Darío Bueno Escobar en el año 2013, realiza la investigación titulada “Diseño curricular para la cátedra de piano complementario en los conservatorios de música del Ecuador, una propuesta metodológica”, tesis realizada para la obtención del título de Magíster en pedagogía e investigación musical de la Universidad de Cuenca – Ecuador. El estudio expone una investigación documental donde, según el autor, se analizan propuestas innovadoras de enseñanza musical y programas establecidos en conservatorios del Ecuador. Para ello, plantea como objetivo organizar la cátedra de Piano Complementario para adecuarla a la finalidad de los músicos, a sus preferencias instrumentales y destrezas diversas. En este sentido, Bueno Escobar propone planificar un diseño que presente la cátedra de Piano Complementario estructuradamente, procurando que el estudiante se apropie del piano como una herramienta adaptada a sus objetivos musicales para alcanzar las más diversas dimensiones.

En esta investigación el autor presenta, en la primera parte, el panorama mundial de la cátedra de Piano Complementario, centrándose en los currículos y metodologías más aplicadas, exitosas e innovadoras; en la segunda parte de su trabajo, analiza el uso del piano como instrumento complementario en el ámbito ecuatoriano; y en su parte final plantea el diseño curricular para la cátedra de Piano Complementario. Entre algunas conclusiones de la investigación se citan:

Todavía está abierto el debate sobre cuáles son las corrientes pedagógicas más apropiadas para el uso del piano como instrumento complementario, siendo innegables las múltiples posibilidades didácticas que otorga la cátedra de Piano Complementario a los estudiantes de música y a la música en sí misma, aquellas que tienen que ver con composición o ejecución... En la mayor parte de las instituciones musicales de

nuestro país se percibe la falta de recursos didácticos y criterios globales definidos de enseñanza profesional, los objetivos que tienen los educadores de música no dan resultados fructíferos, frustrando a los estudiantes en el transcurso de su aprendizaje, el mismo que se hace aburrido o difícil, obligando a subestimar esta estupenda herramienta metodológica. (2013, p. 12)

De esta manera se percibe que esta cátedra padece de forma generalizada currículos y metodologías desactualizados, lo cual se repite en casi todas las instituciones que imparten educación musical: no se aplican metodologías específicas para una cátedra de Piano Complementario o Funcional... Esto se debe en gran medida, a que existen a nivel mundial sistemas curriculares cuya aplicación, en muchos casos, ha dado resultados discretamente exitosos. Algunos métodos tradicionales no se adaptan a los criterios actuales de la educación alternativa, los cuales privilegian el empleo de procesos didácticos activos, lúdicos e innovadores, facilitando la fluidez del aprendizaje, la atención del niño y el desarrollo de sus destrezas. (2013, p. 17)

Así mismo, otro de los factores que creemos primordial tomar en cuenta para justificar la importancia del rol de la cátedra de Piano Complementario en todos sus niveles, es el hecho de que a través de esta asignatura se puede aplicar, en la práctica educativa cotidiana, el planteamiento de la improvisación como el eje pedagógico además de ser fundamental para su devenir como compositor, lo que permite al músico estudiante explorar diferentes patrones armónicos para, así, crear su propia obra con el paso del tiempo. (2013, p. 89)

La aplicación de la cátedra que nos ocupa requiere que asumamos el reto como una obligación de actualizarnos a estructuras o modelos de enseñanza que nos permitan insertarnos en la realidad contemporánea. [...] Toda la práctica pedagógica artística debería contextualizarse, sobre todo, en la realidad cultural de cada músico, ya que de esta manera la internalización de conceptos y técnicas tomará el correcto sentido, proporcionado por la identidad social y cultural además de la familiarización con géneros musicales conocidos empíricamente (es decir, aquellos sonidos y ritmos que inconscientemente forman parte de su identidad). Este ejercicio irá facilitando la aprehensión de patrones y mejorará la motivación del alumno para alcanzar las metas que se ha trazado. (2013, p. 92)

En general, consideramos importante un giro completo en la perspectiva de la academia en cuanto a su proyección, a la metodología de estudio que se emplea y, primordialmente, a la importancia que se le ha dado hasta ahora a la modernización y adaptación a las nuevas demandas que la sociedad tiene para gran parte de sus gestores culturales: los músicos, quienes necesitan urgentemente echar mano de un sistema pedagógico renovado y renovador, capaz de ser sustentable en el contexto de las nuevas realidades, auto-evaluador y auto-crítico, sobre todo, en pos de la excelencia. (2013, p. 93)

De esta manera, muchos de los planteamientos expuestos por Bueno (2013) son base de análisis y reflexión para el estudio propuesto, en tanto que las realidades de la enseñanza y aprendizaje en las instituciones educativas en nuestra región son similares a aquellas que el autor expone. Entre sus conclusiones, se destaca que aspectos como la improvisación se deben trabajar en clase de Piano Complementario, debido a que estimula y desarrolla en el estudiante la creatividad que es el eje fundamental de la composición; además, de acuerdo con el autor, el piano le ayuda al estudiante de música -o aprendiz de músico, como él lo denomina- a desarrollar una mejor percepción musical, un mejor sentido armónico y contrapuntístico, así como su potencial auditivo.

Otro aspecto importante a resaltar de dicha investigación es que, para el autor, la práctica pedagógica artística debería contextualizarse en la realidad cultural de cada músico, puesto que mejora la motivación del alumno y facilita el aprendizaje. Concluye que es imprescindible dar un giro en los currículos y metodologías desactualizadas que aún se emplean, para así evitar repetir modelos de enseñanza que han dado resultados muy discretos en la enseñanza musical del Piano Complementario.

3.1.2. Antecedentes de orden nacional

En el contexto nacional se encuentra el trabajo realizado por Ligia Ivette Asprilla, quien desarrolla la investigación titulada “El piano como dispositivo pedagógico”, publicada en el año 2012 en el Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Santiago de Cali – Colombia.

En la investigación la autora hace un análisis de la tensión entre tradición e innovación en la enseñanza del piano, la pedagogía musical y la interiorización acrítica del modelo tradicional de enseñanza, con el propósito de caracterizar, fundamentar, y cualificar los programas, prácticas y discursos pedagógicos del área de piano del Conservatorio Antonio María Valencia.

El trabajo se enmarca en la línea de investigación procesos creativos y pedagógicos de la música; la metodología abarca la construcción de referentes conceptuales en la fundamentación, la descripción y análisis de prácticas pedagógicas a través de encuestas y estudios de caso en la fase de caracterización, la revisión y reformulación de programas del área, impulsando, a través de procesos investigativos, el mejoramiento pedagógico y curricular del piano en sus modalidades principal y complementario, sustentado en los estudios sobre procesos creativos, los avances de la línea de investigación de la música, la tradición, innovación en la enseñanza pianística, la transversalidad y la relevancia del piano en la formación musical, el modelo educativo del Instituto Departamental de Bellas Artes (IDBA), así como la formación y experiencia profesoral del área.

Asprilla trata de determinar si la pedagogía musical continúa aferrada a la interiorización acrítica del modelo tradicional y se apoya en otras disciplinas con el soporte de la investigación. Entre sus deducciones se citan las siguientes:

Respecto al piano complementario, es un eje transversal del currículo que opera como soporte, facilitador y articulador de los procesos de desarrollo y aprendizaje que aborda el estudiante en su formación musical;

como tal, le permite generar interacciones entre competencias, desarrollos temáticos y realizaciones creativas de la diversas áreas de estudio...el piano aporta desde este componente una riqueza importante al bagaje interpretativo y al nivel de comprensión formal de las obras del estudiante de cualquier modalidad instrumental. El componente aplicado proporciona herramientas teórico-prácticas fundamentales para el desarrollo creativo y fomenta las prácticas de análisis e investigación articuladas a la interpretación. Su implementación incluye: realización de tareas sencillas de pregunta-respuesta, armonización de melodías, invención melódica, acompañamiento de canciones, transporte; organizar talleres para fundamentar e ilustrar de manera práctica los trabajos de cada nivel y presentación comentada de las obras en audición por parte de los estudiantes. El componente investigativo puntualiza información biográfica estilística, formal y analítica; el estudiante aprende a realizar consulta y revisión bibliográfica y discográfica acerca de los componentes de aplicación y de literatura pianística (2012, p. 73)

Es importante dar relevancia a los intereses formativos de los estudiantes. Los estudios de caso evidencian la necesidad de dimensionar el piano complementario como eje transversal de la formación musical, no disminuirlo como un “piano de menor categoría”. (2012, p. 73)

El piano complementario no debe concebirse como piano principal en el nivel básico, ni como base para nutrir el piano principal, pues en este caso debe enfatizar en el manejo de repertorio y no logra la funcionalidad que debe aportar al proceso formativo del estudiante. (2012, p. 76)

El maestro de piano complementario debe dominar los fundamentos técnicos, expresivos y comprensivos dirigidos a la interpretación del instrumento. Es importante que genere interrelación con el área de teoría musical, para que apoye la vivencia y comprensión de conceptos musicales. Es fundamental que incorpore tareas creativas que posibiliten el manejo funcional del instrumento. Más allá de lo que demanda el espacio formativo, el maestro de piano complementario debe ubicarse en el contexto de formación del estudiante y evitar generar una doble demanda frente al instrumento principal. Es importante que identifique las áreas de interés y las actividades complementarias del estudiante que el piano puede complementar (componer, enseñar, acompañar, tocar en conjunto etc.). (2012, p. 77)

Dentro de las conclusiones importantes del mencionado trabajo de investigación, Asprilla expone la necesidad de dimensionar el Piano Complementario como eje transversal en la formación musical, con una enseñanza que abarque una gran gama de prácticas reflexionadas y

no sólo direccionadas exclusivamente a la interpretación; afirma además que el Piano Complementario no debe concebirse como Piano Principal en el nivel básico, ni como base para nutrir el mismo, puesto que perdería su real sentido de complementariedad, sino como soporte, facilitador y articulador de los procesos de desarrollo y aprendizaje que aborda el estudiante en su formación musical; además, manifiesta cuán importante es que exista una interrelación con el área de teoría musical, e infiere que el trabajo creativo es factor coadyuvante para desarrollar en el estudiante un mejor conocimiento y manejo de dicho instrumento.

Otro trabajo investigativo es la tesis de grado sobre Piano Complementario realizada por Esteban Emilio Bravo Henao titulada “Enseñanza en grupo del piano para estudiantes de otras especialidades musicales” (2009), trabajo presentado para optar al título de Maestría en Pedagogía del Piano en la Universidad Nacional de Colombia.

En este trabajo el autor hace un recorrido histórico de la implementación de la clase de piano en grupo en los Estados Unidos y realiza un análisis de la influencia y aprovechamiento de la tecnología en la enseñanza del piano, elementos que toma como base para realizar una propuesta de programa en la categoría de estudios universitarios de pregrado en la Universidad Nacional de Colombia, para enseñar el piano a músicos que no harán carrera concertista como pianistas, ni como pianistas de cámara o acompañantes profesionales, tampoco como pedagogos del piano en el ámbito de estudios universitarios. La investigación propone una metodología para trabajar el Piano Complementario no de manera individual sino de forma colectiva y de acuerdo con el autor, a diferencia de otras metodologías establecidas en el país, ésta no corre el riesgo de reducirse a una corta clase individual, de escasa asesoría personal y poca funcionalidad.

Bravo Henao (2009) concluye que si se aplica “juiciosamente” la metodología que él propone ayudará a desarrollar un concepto de la participación del grupo estudiantil universitario en cada faceta de la asignatura:

Con este trabajo se pretende hacer una propuesta de programa, a nivel de estudios universitarios de pregrado, para enseñar el piano a músicos que no harán carrera concertística como pianistas, ni como pianistas de cámara o acompañantes profesionales, y tampoco como pedagogos del piano. Este programa se desarrolla en una metodología grupal. Lo particular de esta metodología es que se valora especialmente el trabajo colectivo en la clase, en el que habrá de aprovecharse el trabajo en equipo, los ensambles musicales, y las habilidades particulares en beneficio del grupo, evitando caer en la dependencia del mismo a cualquiera de sus miembros, sea sobresaliente o paupérrimo. (Bravo, 2009, p. 9)

Al realizar una lectura crítica del trabajo escrito de esta investigación se alcanza a dilucidar que la propuesta de enseñanza de piano en grupo se queda en el plano de la formulación; por tal razón, el impacto de su implementación no se logra evaluar realmente en la práctica; de hecho, podría ser una alternativa interesante para el aprendizaje del piano. Lo cierto, es que es necesario que propuestas pedagógicas como ésta lleguen a una etapa de aplicación y evaluación, para así determinar si sus alcances son realmente exitosos o por el contrario, en contraposición al autor, corren el riesgo de convertirse en modelos de poca eficacia y aplicabilidad.

3.1.3. Antecedentes de orden regional y local

En el ámbito regional y local se encuentra la investigación realizada por Ariel Botina y Danny Cabrera en el año 2014 titulada “El Piano Complementario en el contexto del Programa de Licenciatura en Música, Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño”, trabajo de grado presentado para optar el título de Magister en Educación de la Universidad de Nariño – Colombia.

La investigación tiene como propósito indagar en aspectos curriculares y pedagógicos del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, y plantea realizar una reflexión profunda y crítica en torno al quehacer pedagógico en el aprendizaje del piano.

Dicho trabajo se encuentra dentro de la línea de investigación en pedagogía, y considera una investigación etnográfica de paradigma cualitativo y enfoque hermenéutico; su objetivo general es describir las características del proceso de aprendizaje del Piano Complementario en el contexto curricular del Programa de Licenciatura en Música del Departamento de Música, en la Universidad de Nariño.

En tal sentido, los autores, mediante la investigación, esperan orientar la enseñanza del Piano Complementario, de manera que el educando logre adquirir las herramientas necesarias inherentes a su quehacer musical. Entre las conclusiones que exponen se citan las siguientes:

En este instrumento, se da prioridad a la parte técnica, la cual, impartida sin tener en cuenta la contextualización genera poca motivación de aprendizaje. En este sentido, es muy importante involucrar en el programa, las diferentes músicas: regionales, del entorno, de interés particular del estudiante; para otorgarle dimensión de sentido al quehacer pedagógico.

De acuerdo con la investigación, es pertinente que el aprendizaje del piano complementario, deba encaminarse a la formación del músico, en transversalidad con otras asignaturas del Programa de Licenciatura en Música; particularidad que le permitirá realizar con mayor facilidad, destreza y seguridad, arreglos, adaptaciones, transcripciones musicales; además de desarrollar el oído armónico.

Al indagar en los aspectos curriculares y en la sistematización de la educación musical en la licenciatura, se concluye que el aprendizaje del piano complementario se efectúa con enfoque tradicional: los contenidos y las partituras reproducen ritmos extranjeros.

En este sentido el trabajo de la música en contexto, permite explicar (y desarrollar) de manera objetiva los ejercicios. La importancia pedagógica (en contexto) de los ejercicios propuestos, se apoya en el eje fundamental de la formación auditiva (armónica, melódica, rítmica)

En la práctica instrumental del piano complementario, es importante la formación en el ámbito de acompañamiento; donde el estudiante involucre sus propios conocimientos y los aplique a un ensamble musical. El músico sin duda, en algún momento de su vida profesional, tendrá que afrontar diversas situaciones: acompañar a un grupo musical, integrar coristas, manejar grupos infantiles, improvisar presentaciones en contexto escolar, etc. (Botina & Cabrera, 2014, Pp. 97, 98)

De acuerdo con lo expuesto en la investigación que indaga tanto a estudiantes activos como a docentes del área, la enseñanza del Piano Complementario en el Programa de Licenciatura en Música no es contextualizada, debido a que se lleva a cabo con base en ritmos extranjeros; además, según las conclusiones expuestas, en la enseñanza del piano se da prioridad a la técnica sin tener en cuenta la contextualización, factor que afecta la motivación en el proceso de enseñanza – aprendizaje del instrumento; afirman que es pertinente la transversalidad del Piano Complementario con otras asignaturas, puesto que en la cotidianeidad educativa universitaria, la enseñanza del Piano Complementario se efectúa con un enfoque tradicional; por ello, exponen la posibilidad de modificar los ejercicios convencionales adaptándolos al medio sociocultural; igualmente, plantean la necesidad de aprender ritmos que sean del contexto, recalcando la utilización del piano como un instrumento acompañante de diferentes géneros musicales.

En consecuencia, se puede observar, como factor común en las investigaciones citadas, que los autores exponen entre sus conclusiones la necesidad de redireccionar la enseñanza del piano como instrumento complementario, debido a que, por lo general, en la asignatura se utilizan metodologías y currículos desactualizados que no presentan interrelación con el área de teoría musical ni transversalidad con otras áreas; por tanto, de acuerdo con los trabajos de investigación, es necesaria la implementación y aplicación de metodologías innovadoras, contextualizadas, que estén acordes con la realidad musical.

3.2. Marco Legal

En el contexto educativo colombiano, la formación profesional ofrecida por los programas de Música en las universidades cuenta con un fundamento legal, que incide en reconocer dicha carrera como profesional; con base en esto, el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño se orienta bajo las siguientes normas legales, las cuales, para efectos de esta investigación, son consideradas relevantes:

a) Constitución Política de Colombia 1991, la cual entre sus artículos decreta, sanciona y promulga:

Artículo 27. El Estado garantiza las libertades de enseñanza, aprendizaje, investigación y cátedra.

Artículo 67. La educación es un derecho de la persona y un servicio público que tiene una función social; con ella se busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, y a los demás bienes y valores de la cultura.

Artículo 69. Se garantiza la autonomía universitaria. Las universidades podrán darse sus directivas y regirse por sus propios estatutos, de acuerdo con la ley.

Artículo 70. El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.

La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación. (Congreso de la República de Colombia, 1991, p. 12)

b) Ley 30 del 28 de diciembre de 1992, por la cual se reglamenta la educación superior; en sus artículos 3° y 4° garantiza la autonomía universitaria, ofreciendo un marco de libertad de pensamiento y pluralismo ideológico, de enseñanza, aprendizaje, investigación y cátedra. (Congreso de la República de Colombia, 1992, p. 1), y el artículo 9 establece que:

Los programas de pregrado preparan para el desempeño de ocupaciones, para el ejercicio de una profesión o disciplina determinada, de naturaleza tecnológica o científica o en el área de las humanidades, las artes y la filosofía. También son programas de pregrado aquellos de naturaleza multidisciplinaria conocidos también como estudios de artes liberales, entendiéndose como los estudios generales en ciencias, artes o humanidades, con énfasis en algunas de las disciplinas que hacen parte de dichos campos. (Congreso de la República de Colombia, 1992, p. 9)

c) Ley 115 de 1994, Ley general de Educación, que en su artículo 1o. (objeto de la ley), contempla la educación como “un proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes” (Congreso de la República de Colombia, 1994, p. 1)

Hablando de esta ley, en el artículo 5, numeral 9 respecto a los fines de la educación, se considera necesario:

El desarrollo de la capacidad crítica, reflexiva y analítica que fortalezca el avance científico y tecnológico nacional, orientado con prioridad al mejoramiento cultural y de la calidad de la vida de la población, a la participación en la búsqueda de alternativas de solución a los problemas y al progreso social y económico del país. (Congreso de la República de Colombia, 1994, p. 2)

El artículo 104, donde se menciona el ser del educador como un “orientador en los establecimientos educativos, de un proceso de formación, enseñanza y aprendizaje de los educandos, acorde con las expectativas sociales, culturales, éticas y morales de la familia y la sociedad”. (Congreso de la República de Colombia, 1994, p. 22)

El artículo 109. Finalidades de la formación de educadores. Donde se consideran como fines generales:

a) Formar un educador de la más alta calidad científica y ética; b) Desarrollar la teoría y la práctica pedagógica como parte fundamental del saber del educador; c) Fortalecer la investigación en el campo pedagógico y en el saber específico, y d) Preparar educadores a nivel de pregrado y de posgrado para los

diferentes niveles y formas de prestación del servicio educativo. (Congreso de la República de Colombia, 1994, p. 23)

d) Decreto 2566 del 10 de septiembre de 2003, en el que “se establecen las condiciones mínimas de calidad y demás requisitos para el ofrecimiento y desarrollo de programas académicos de educación superior” (Congreso de la República de Colombia, 2003, p. 1), que en su artículo 2. Señala la denominación académica del programa:

La institución de educación superior deberá especificar la denominación del programa y la correspondiente titulación, de conformidad con su naturaleza, modalidad de formación y metodología. La denominación académica del programa deberá indicar claramente el tipo de programa, modalidad y nivel de formación ofrecido y deberá corresponder al contenido curricular. (Congreso de la República de Colombia, 2003, p.2)

En el artículo 3 de este mismo decreto (justificación del programa), se establecen los siguientes criterios que otorgan importancia a un programa de educación superior:

a) La pertinencia del programa en el marco de un contexto globalizado, en función de las necesidades reales de formación en el país y en la región donde se va a desarrollar el programa. b) Las oportunidades potenciales o existentes de desempeño y las tendencias del ejercicio profesional o del campo de acción específico. c) El estado actual de la formación en el área del conocimiento, en el ámbito regional, nacional e internacional. d) Las características que lo identifican y constituyen su particularidad. e) Los aportes académicos y el valor social agregado que particularizan la formación propia de la Institución y el programa con otros de la misma denominación o semejantes que ya existan en el país y en la región. f) La coherencia con la misión y el proyecto educativo institucional. (2003, p.2)

También los artículos 6, 10 y 14 de esta norma son importantes para soportar legalmente la investigación:

Artículo 6. Formación investigativa. La institución deberá presentar de manera explícita la forma como se desarrolla la cultura investigativa y el pensamiento crítico y autónomo que permita a estudiantes y profesores acceder a los nuevos desarrollos del conocimiento, teniendo en cuenta la modalidad de formación. Para tal propósito, el programa deberá incorporar los medios para desarrollar la investigación y para acceder a los avances del conocimiento.

Artículo 10. Medios educativos. El programa deberá garantizar a los estudiantes y profesores condiciones que favorezcan un acceso permanente a la información, experimentación y práctica profesional necesarias para adelantar procesos de investigación, docencia y proyección social, en correspondencia con la naturaleza, estructura y complejidad del programa, así como con el número de estudiantes.

Artículo 14. Políticas y estrategias de seguimiento a egresados. La institución deberá demostrar la existencia de políticas y estrategias de seguimiento a sus egresados que: 1. Permitan valorar el impacto social del programa y el desempeño laboral de sus egresados, para su revisión y reestructuración, cuando sea necesario. 2. Faciliten el aprovechamiento de los desarrollos académicos en el área del conocimiento por parte de los egresados. 3. Estimulen el Intercambio de experiencias profesionales e investigativas. (Pp. 3, 5)

e) Resolución 3456 del 30 de diciembre de 2003, “por la cual se definen las características específicas de calidad para la oferta y desarrollo de los programas de formación profesional en artes”. (Ministerio de Educación Nacional, 2003, p.1), que en el artículo 1. Aspectos curriculares. 1, 5 y 6 especifican que los programas de formación académica de los profesionales en el campo de las Artes propenderán por:

1. La formación de un pensamiento reflexivo y crítico para la interpretación amplia del campo de conocimiento y de creación que les corresponde abordar y para el examen de las implicaciones culturales, sociales, estéticas, políticas y económicas del ejercicio de la profesión.

5. La apropiación de las herramientas necesarias para la creación, la recreación y la expresión artística y para proponer, a través de las prácticas artísticas, nuevas interpretaciones de la cultura y nuevas opciones vitales.

6. La disposición a reconocer y apropiar, con conciencia crítica, los aportes que, para la comprensión del fenómeno artístico y para la práctica de la creación y recreación artística, puedan dar profesionales de otros campos y comunidades o personas con las cuales el artista establece vínculos en su trabajo creativo. (Ministerio de Educación Nacional, 2003, Pp. 1, 2)

Y en el artículo 2º, se tiene en cuenta que los programas académicos de pregrado en Artes “se organizarán teniendo en cuenta como mínimo, las siguientes áreas y componentes de

formación, los cuales no deben entenderse ni como etapas secuenciales del proceso de formación, ni como un listado de asignaturas” (Ministerio de Educación Nacional, 2003, p.2):

[...] Para los programas de Música y afines:

Área de formación Básica: Incluye los elementos necesarios para la comprensión del campo de trabajo profesional de la Música y afines, tanto en los contextos teórico, metodológico y práctico del campo como en el contexto histórico-social de la formación y del ejercicio profesional posible. Esta área tiene dos componentes:

- **Componente de fundamentación:** Incluye tanto las concepciones y tendencias estéticas, los principios de la teoría de la música, la historia del arte, la historia de la música y los aportes de otras disciplinas a la comprensión general del fenómeno artístico, como la formación básica en destrezas instrumentales y auditivas.
- **Componente de contextualización y formación socio humanística:** Incluye los conocimientos relativos al contexto histórico-social y cultural en el cual se lleva a cabo la creación y la interpretación de las obras musicales, el contexto de la práctica posible de los egresados y el contexto institucional de la formación en música y campos afines.

Área de formación profesional: Que asegura la apropiación de las herramientas teóricas, metodológicas, instrumentales y técnicas propias del campo de la Música y afines y ofrece a los estudiantes la posibilidad de elegir énfasis o adelantar estudios de profundización en un campo posible de ejercicio o de ampliar coherentemente la perspectiva de la acción profesional. Esta área tiene dos componentes:

- **Componente de formación en el campo de la profesión:** Incluye los conocimientos y las habilidades requeridos tanto para el manejo y dominio del lenguaje musical como para el análisis crítico musical, y para que el egresado pueda desempeñarse de manera idónea de acuerdo con el énfasis escogido. Este componente comprende, entre otros: teoría e historia de la música, armonía, composición, instrumento, teclado, conjunto, contrapunto, informática y medios audiovisuales.
- **Componente de profundización o de complementación:** Incluye la profundización en los conocimientos y las habilidades propios de la modalidad de trabajo elegida por el estudiante y las actividades académicas y prácticas que permiten ampliar la perspectiva del profesional en música y afines. Este componente comprende, entre otros: composición, dirección, educación, historia de la música, músicas

regionales, música de cámara, etnomusicología, instrumento. (Ministerio de Educación Nacional, 2003, p.5)

Es así como, luego de realizar una revisión de la Constitución Política de Colombia y de las normas legales vigentes establecidas en el país, relacionadas con la educación, ésta se consagra como un derecho fundamental y a la vez un servicio público que propende por el acceso al conocimiento y a la cultura, considerada ésta última como fundamento de identidad de la nación. La legislación colombiana estima la educación como un proceso de formación permanente que desarrolla en el individuo su capacidad crítica, reflexiva y analítica, y en lo que se refiere a la educación superior, garantiza la autonomía universitaria que permite la revisión constante de planes y programas de estudio, con miras a mejorar la calidad de la educación que ofrece a sus estudiantes. Y haciendo referencia a los programas de licenciatura, existen normas conducentes a formar educadores con la misión de ser orientadores en los establecimientos educativos del país, con pensamiento crítico, reflexivo y espíritu investigativo. De otra parte, la reglamentación existente establece una educación que implementa programas pertinentes en el marco de un contexto globalizado, y para el caso, promueve y fomenta, entre otras áreas del conocimiento, la educación artística, para la cual se considera una normatividad que establece la organización de los programas de artes y en especial de los programas de música, estableciendo los principales criterios, asegurando al educando la apropiación de las herramientas necesarias para el ejercicio de la profesión.

3.3. Marco teórico - conceptual

La enseñanza musical en universidades y conservatorios de nuestro país ha estado enmarcada bajo los parámetros de la tradición europea, siendo éste el paradigma que ha reinado en los centros de formación musical existentes, convirtiéndose aun en brújula que orienta el camino en la educación y formación musical en las instituciones de educación superior, realidad

que no es ajena a las vivencias de formación profesional ofrecidas en el contexto particular del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. Por tal motivo, en el presente trabajo se exponen las metodologías tradicionales que son referentes de estudio en conservatorios y centros de formación musical superior en el contexto colombiano.

Esta aproximación teórica permite establecer las reflexiones necesarias que bajo una mirada crítica le apunten al reconocimiento de las debilidades que presenta el programa de formación profesional objeto de estudio en la presente investigación, para que a la luz de la realidad educativa universitaria se comience a repensar el sustento teórico tanto musical como pedagógico que debería ser el orientador de los procesos de enseñanza – aprendizaje de la música, y en el caso particular, del Piano Complementario, sobre todo, al tener en cuenta que el énfasis radica en la formación de profesores de música, cuyo campo laboral sería, en su mayoría, las escuelas tanto públicas como privadas del departamento de Nariño.

3.3.1. Metodologías empleadas en la enseñanza musical general

Pedagogos musicales han formulado métodos de enseñanza en esta área del conocimiento que tratan de desarrollar en el individuo, desde temprana edad, el potencial musical natural que posee; de ellos se derivan estrategias metodológicas conducentes a lograr resultados acertados en los diferentes tópicos que comprende el aprendizaje de la música y por ello son, por lo general, estudiados en los diferentes centros de educación musical; es por tal razón que en esta investigación se citan algunos de los más relevantes pedagogos que han propuesto metodologías de enseñanza, que aunque quizá no se pueden considerar como teorías musicales, han sido referentes de estudio en conservatorios y universidades en el contexto colombiano; a la vez, se citan las características principales de cada una de las propuestas metodológicas, que tienen como base el ritmo, el canto, la creatividad, la invención y la improvisación, elementos que, de

acuerdo con lo que se ha expuesto, no sólo son relevantes dentro de la enseñanza - aprendizaje de la música en general, sino que pueden emplearse también como base para la enseñanza de cualquier tipo de instrumento y, para el caso concreto, del piano, pensado como una herramienta complementaria dentro de la formación musical. A continuación se resumen los aportes más pertinentes al respecto, realizados por los estudios de Cabrera (2009), en tanto, estos se adaptan a las necesidades de la presente investigación:

3.3.1.1. Aportes de Émile Dalcroze “la rítmica”

Émile J. Dalcroze fue un músico y pedagogo suizo, alumno de Antón Bruckner y Gabriel Fauré y posteriormente profesor de solfeo, armonía y composición en el Conservatorio de Ginebra. A medida que pasó el tiempo se dio cuenta de que sus alumnos carecían de ritmo y fue entonces cuando ideó su propia metodología, basada en la vivenciación de ritmo con el cuerpo entero por medio del movimiento. Esto le impulsó a realizar su “Método de la educación por el ritmo y para el ritmo” conocido como Rítmica.

El Método Dalcroze divide la formación musical en tres aspectos que están íntimamente relacionados entre sí: **euritmia** (buen ritmo), **solfeo** (desarrollo agudo del oído) e **improvisación** (la expresión original).

Además, establece la relación entre armonía, corporalidad y musicalidad, esto se clarifica, por cuanto este músico-pedagogo, considera la **experiencia sensorial y motriz**, en donde la aplicación del método el cuerpo se pone en acción conducido por la música. Es una educación de base y a la vez es educación de la sensibilidad y de la motricidad. Esto hace que pueda ser aplicado desde edades muy tempranas.

Por su parte, el conocimiento Intelectual, (el conocimiento musical como tal), se introduce una vez adquirida la experiencia sensorial y motora. El lenguaje musical de Dalcroze se basa en el canto y en el movimiento corporal para desarrollar las cualidades musicales básicas como el desarrollo auditivo, sentido rítmico, sensibilidad nerviosa, facultad de expresión. Mientras que, la educación rítmica y musical, es una propuesta de educación global de la persona que abarca las facultades corporales y mentales proporcionando una mayor coordinación entre ellas e incluyendo en estas facultades a la improvisación.

Su método se aplica con gran éxito en las clases colectivas tanto de Educación Primaria como en las clases colectivas de instrumento de los Conservatorios de Música. Actualmente su metodología de enseñanza musical es ampliamente reconocida en Europa, Asia, Estados Unidos, Australia y Sudamérica. Es

importante puntualizar que la Rítmica Dalcroze no se limita a la etapa de iniciación. Los ejercicios que presenta su sistema avanzan progresivamente en grados de dificultad, hasta el punto que para poder realizarlos es necesario una profunda preparación especial, aun tratándose de músicos profesionales. Sus enseñanzas no sólo se han aplicado en el ámbito de la música, también de la danza y el teatro.

Para trabajar la improvisación y la vivenciación del ritmo los niños caminan libremente por la clase y el profesor empieza a tocar una melodía. Sin advertirles nada, los niños empiezan a adaptar su marcha al compás de la música. Así, poco a poco introduce valores rítmicos: negra (caminar), corcheas (pasos más cortos y rápidos, como los de un abuelito), negra con puntillo (saltos)...; también se realizan movimientos expresivos según el carácter de la música y el silencio se relaciona con la interrupción de las marchas. (Cabrera, 2009, Pp. 31, 32)

3.3.1.2. Aportes de Zoltan Kodály “el folklore y la voz”

Zoltan Kodaly músico, compositor, investigador y pedagogo húngaro crea un método de enseñanza que lleva su nombre. Para él, la música es esencial para la vida y la cultura y aquellos que no posean dichos conocimientos tienen un desarrollo intelectual imperfecto. Su método está muy influenciado por los temas folklóricos de su país. Los fundamentos de su filosofía parten de la idea que la música existe como parte importante del currículum escolar al mismo nivel en que está la matemática y la gramática; es decir, le otorga un interés científico con un enfoque humanístico; por tanto, para él, la música es esencial en cualquier educación que se considere integral; esta postura crítica respecto a la educación musical llama la atención a los maestros del mundo.

Por otra parte, Kodály piensa que el mejor instrumento para un niño es su propia voz sin acompañamiento, ésta es la más accesible y es la que hace que la posibilidad de la educación musical pública sea posible. El principio de que la enseñanza musical debe comenzar lo más antes posible (“nueve meses antes de nacer”) se convierte entonces en un repentino despertar para algunos sistemas de educación donde la primera clase de música la daban cuando niños y niñas llegaban a la educación secundaria. Finalmente Kodály insiste en que la calidad de la música con la que se esté enseñando es de vital importancia y que entonces solo la verdadera música folklórica y la música artística son lo suficientemente buenas para los niños. En términos de **ritmo**, los ritmos movidos están más relacionados a las actividades de la vida diaria de un niño o niña que las figuras de larga duración. Por ejemplo, una corchea puede ser asociada a los pasos al caminar y las

semicorcheas al correr, estos son los ritmos que los estudiantes viven día con día. El cantar juegos hechos de corcheas y semicorcheas es más razonable para enseñar que empezando por la redonda; y en términos de **melodía** el primer intervalo reconocible por los niños es la tercera menor, seguidamente segundas mayores y cuartas justas.

Con base en estos postulados, para desarrollar las facultades auditivo – musicales en los estudiantes de música con base este método, es pertinente considerar las siguientes actividades:

- Práctica permanente del canto.
- Emplear los primeros minutos de clase para ejercicios de entonación.
- Prácticas de reconocimiento auditivo (sonidos, melodías, intervalos).
- Prácticas de dictado musical de temas melódicos que estén practicando.
- Ejercicios y juegos melódicos orientados a la creación musical, utilizando melodías que se estén practicando.
- Ejercitar el reconocimiento y la repetición de sonidos en pequeñas frases.

Para facilitar el lenguaje de la música en los primeros años, se utilizan fonemas rítmicos to, te, ti, ta, tu... así como gestos manuales representativos de los sonidos en sus diferentes alturas: **Fononimia**. Todo esto favorecerá la improvisación, espontaneidad y creación en el fenómeno musical. (Cabrera, 2009, Pp. 33, 34)

3.3.1.3. Aportes de Carl Orff “palabra – música – movimiento”

El compositor alemán Carl Orff es el autor del método de enseñanza musical Orff- Schulwerk (lo que es lo mismo obra escolar). Éste desprecia la excesiva teorización para los inicios del aprendizaje musical del niño y establece las bases de su pedagogía musical en el trinomio compuesto por: palabra – música – movimiento.

La célula generadora del ritmo y de la música es la palabra. Por medio de la palabra el niño en sus enseñanzas instrumentales iniciales va a asimilar células rítmicas y compases (según el número de sílabas y de su acentuación). Esto también será igualmente asociado al movimiento corporal: danzar, correr, saltar, andar...

Carl Orff da también mucha importancia a la improvisación y la creatividad; no obstante, presta menos atención al canto. En la actualidad, Jos Wuytack recogió su testigo e imparte cursos de esta metodología.

Gracias a lo que él denomina percusión corporal e instrumentación Orff los niños vivencian la música de

forma activa y lúdica, aumentando el desarrollo de sus destrezas y habilidades, agilizando su mente y su atención.

Otro aspecto con el que trabajó incansablemente fue el ritmo, el pulso y el acento. Este método es muy eficaz para trabajarlo con los niños de iniciación. Antes de tocar una lección del repertorio pertinente se puede vivenciar el pulso de la misma con pasos por la clase, con palmadas o con los pies para posteriormente hacerlo con el ritmo de la lección. También se le pueden poner palabras o inventar una letra (si son negras palabras monosílabas, corcheas palabras bisílabas...). Cuando la base rítmica está segura, se entona la canción con el nombre de las notas; finalmente se canta la canción con la letra. Una de las dificultades que se presenta en la ejecución es el problema de mantener el “tempo”, el niño/a por naturaleza tiende a acelerar, a correr, debiendo el profesor, actuar de inmediato, al observar la menor alteración en el “tempo”. De esta manera, los alumnos y alumnas vivenciarán la música en su totalidad con sus propios instrumentos (las palabras, su cuerpo...) para posteriormente hacerlo con otros instrumentos. (Cabrera, 2009, Pp. 34, 35)

3.3.1.4. Aportes de Maurice Martenot “la lúdica musical”

Maurice Martenot, compositor francés parte de que el niño tiene las mismas reacciones psicosensoriales que los hombres primitivos, por lo que conviene trabajar con métodos instintivos los elementos de la música en estado puro, descartando en todo caso nociones de tipo teórico; los principios en los que se sustenta su método son los siguientes:

- Entender la música como una liberadora de energías; en tanto, permite que los discentes puedan expresar con libertad sentimientos alegres y tristes.
- El rol del docente debe favorecer las situaciones de enseñanza – aprendizaje. Los profesores deben de ser firmes y suaves, que inspiren confianza y respeto.
- Los estudiantes cuando trabajan con interpretaciones de un tempo superior a 100 (pulso) están sobreexcitados y agitados y cuando trabajan a la inversa se aburren y bajan la atención.
- La relajación es fundamental para los estudiantes ya que los llena de paz y de energía. La actitud del docente al respecto es también muy importante ya que debe crear clima de paz y de silencio. En clase se deben de alternar ejercicios de relajación y de actividad.
- Los conocimientos teóricos se deben transmitir a modo de juego.

- Para la entonación de los primeros sonidos que interpreten con el instrumento, el método Martenot parte de la imitación de los mismos con la sílaba un.
- El método sigue el desarrollo psicológico evolutivo del niño, comenzando por el primer elemento: el ritmo. A continuación el gesto, representado por pequeños y exactos movimientos de la mano, que representan los ritmos y los pulsos.
- Un principio fundamental en su obra es “El espíritu antes que la letra, el corazón antes que el intelecto” coincidiendo con otros pedagogos en afirmar la necesidad de partir de vivencias para luego llegar al concepto. (Cabrera, 2009, Pp. 35, 36)

3.3.1.5. Aportes de Edward Willems “los estados psicoevolutivos”

Edward Willems desarrolla sus principios metodológicos en “Las bases psicológicas de la Educación Musical”. Él aporta unas orientaciones más teóricas que prácticas y aborda el papel de la música desde un punto más psicológico. Su sistema metodológico influyó en la reforma de las enseñanzas musicales de conservatorio de nuestro país, sobre todo en lo que afecta a la edad de inicio de los estudios musicales y la idea de comenzar la práctica instrumental de manera simultánea al lenguaje musical, así como la presencia de la improvisación en todo el curriculum.

Para Willems la música forma parte de la vida, y de esta forma une la triple dimensión de la música con las tres facetas vitales:

ritmo = vida física

melodía = vida afectiva

armonía = vida intelectual

Willems basa su método en las canciones y en la práctica instrumental, la cual debe respetar siempre los estados psicoevolutivos de los estudiantes. Willems postulaba que la práctica instrumental es altamente beneficiosa para los estudiantes ya que les aporta sensibilidad y equilibrio psicológico. Desarrolla las capacidades musicales, psicomotoras y corporales y cultiva, previene e incluso puede corregir deficiencias motoras, fomentando hábitos posturales correctos y ejercitando la técnica y coordinación con las distintas digitaciones o intervenciones rítmicas en determinados momentos. Aun así, la técnica y el mecanismo no deben nunca prevalecer sobre la riqueza comunicativa y expresión musical. La interpretación debe de ser una muestra de la riqueza interior. (Cabrera, 2009, Pp. 36, 37)

De los anteriores aportes metodológicos según lo citado por Cabrera (2009), de cada uno de los autores se pueden considerar algunos puntos de encuentro tales como: el trabajo rítmico, considerado indispensable en la formación musical que asegura la consecución de una base rítmica sólida para la realización de una acertada interpretación musical tanto desde la ejecución melódica como armónica, y que según las anteriores metodologías se puede abordar a través del movimiento corporal de los educandos y mediante la utilización de instrumentos elementales de percusión.

También exponen que la música debe ser el factor conductor de toda acción que lleve a la realización del trabajo rítmico; de igual manera, es de resaltar la importancia que en dichas metodologías se da a la improvisación, dimensionada como una estrategia, como una acción que se debe utilizar desde los inicios de la formación musical, que sirve para incentivar la expresión original en el individuo, que anima la interpretación con libertad y desarrolla en el estudiante el instinto musical, la intuición y, en general, la imaginación; así mismo, el canto es considerado como habilidad importante a desarrollar, y la voz como el instrumento que por naturaleza posee todo ser humano, y por tal razón, debe ser aprovechado como herramienta relevante a utilizar a la hora de abordar la enseñanza musical en los centros de educación.

Se infiere además, entre las conclusiones, que en los planteamientos metodológicos todo conocimiento se debe transmitir bajo metodologías basadas en la lúdica, aclarando que para llegar al concepto, primero debe partirse de las vivencias, de las experiencias sensoriales y motoras de los educandos y se aconseja evitar considerar el componente teórico como factor preferente. Por último, cabe destacar entre estos sistemas metodológicos al sistema Kodaly en el cual el autor utiliza la música campesina, la música folklórica de su país como base para la

enseñanza y la formación musical; el sistema Kodaly es, por tanto, un ejemplo de metodología que en la educación musical se puede catalogar como contextualizada.

3.3.2. *El Piano Complementario*

El piano es un instrumento musical de teclado de cuerda percutida, que aparece en la escena musical en los inicios del siglo XVIII gracias a la invención de Bartolomeo Cristofori (Ardley, 1977, p. 101), de amplio registro, en el que es posible mirar y ubicar cada nota musical, y por sus especiales características permite a estudiantes y aficionados digitar y escuchar tanto melodías como acompañamientos, al igual que interpretar todo tipo de géneros musicales, siendo por esto, un instrumento de grandes posibilidades y de mucha importancia tanto para la educación musical como para la práctica pedagógica. Gracias a estas particularidades, el piano puede ser utilizado como instrumento solista y/o acompañante, y se convierte también una herramienta importante para el análisis musical, la comprensión armónica, el desarrollo auditivo, la composición, y la improvisación musical. Es por ello que el piano se ha convertido en una herramienta indispensable, de obligatorio estudio para todo estudiante de música de cualquier área, y es enseñado o estudiado en programas de educación superior como Piano Complementario o Funcional.

A continuación se citan algunos autores que exponen sus consideraciones acerca de lo que debe ser o contener el estudio del piano como instrumento complementario.

De acuerdo con el planteamiento de Bueno (2013), el Piano Complementario es relevante porque contempla los siguientes alcances y posibilidades:

- Es muy importante al momento de desarrollar las destrezas de ejecución de otros instrumentos diferentes al piano (aquellos en los que tal vez el músico está más interesado en especializarse).
- Permite desarrollar en el aprendiz de músico su percepción musical, su sentido armónico y contrapuntístico, así como su potencial auditivo.

- Ayuda al adiestramiento musical y al hábito de la lectura de partituras de manera que esta pueda ser más fluida, en pos de hacer posible el empoderamiento de un lenguaje musical más amplio y apropiado, adaptado a un contexto histórico global determinado.
- Es uno de los instrumentos musicales más usados en el acompañamiento en muchas grandes obras de los más diversos géneros y ritmos.
- En una obra o pieza, el piano puede ser usado como guía musical, como instrumento principal o como acompañamiento.
- El piano dentro de una obra musical puede alcanzar más fácilmente un sonido orquestal si se compara con otros instrumentos, y esto se debe a su gran capacidad armónica. (2013, p. 90)

Para Asprilla (2013), el Piano Complementario es importante porque es un instrumento que desempeña un rol relevante en el aprendizaje musical:

[...] la asignatura de piano complementario juega un papel de gran relevancia, en cuanto articula el desarrollo sensorio-motor, sensible, expresivo, estilístico y comprensivo. Habría que señalar igualmente, la pertinencia del piano complementario, considerado como una opción pedagógica válida para abordar las problemáticas de desarrollo y aprendizaje que presenta la educación musical de los jóvenes. Una formación complementaria en piano tiene proyección en el futuro educativo y laboral del estudiante de música en cuanto le posibilita optar por una formación posgradual en especialidades diferentes a la instrumental (musicología, dirección orquestal y/o coral, composición, pedagogía musical). (2013, p. 23).

El Piano Complementario es según Bravo (2009), un instrumento de gran ayuda para la enseñanza y aprendizaje musical:

[...] Conviene resaltar que el piano es de gran ayuda al estudiar las materias teóricas (solfeo, armonía, contrapunto, análisis de la forma musical), incluso para la enseñanza las mismas; sirve de herramienta para comprender las leyes de la armonía al poder tocar y “ver” en el teclado las voces o partes de un enlace armónico, buscando las mejores opciones; también para estudiar el solfeo, sobre todo cuando es a dos, tres o cuatro voces, cuando el estudiante se ve en la necesidad de cantar una voz y de tocar las otras en el teclado, desarrollando así un sólido sentido de la afinación y del oído armónico lo cual le traerá beneficios en la percepción del sentido tonal y de la funcionalidad de la armonía. También en el estudio de asignaturas

relacionadas con la musicología (análisis musical, literatura musical, historia de la música) puesto que es una ayuda invaluable para tocar las obras estudiadas, haciendo reducción de la partitura de orquesta, coro o cualquier grupo instrumental al piano (recuérdese que la mayoría de los compositores han utilizado el piano como medio de composición, así estuvieran escribiendo una obra que no fuera para el instrumento. (2009, p. 13)

Botina y Cabrera (2014) exponen que el Piano Complementario es una herramienta fundamental en la formación musical:

El estudiante incorpora al piano complementario para desarrollar técnicas básicas, lo utiliza en su quehacer como docente y como instrumento acompañante de diferentes agrupaciones musicales, en las cuales se involucran ritmos de índole regional, nacional e internacional (...) El piano complementario a nivel de las carreras universitarias, es una herramienta fundamental para la formación del profesional en música, porque ayuda al músico a desarrollar diferentes destrezas armónicas, melódicas, rítmicas, entre otras. (2014, p. 14)

De acuerdo con los aportes de Molina (1994) en la enseñanza del Piano Complementario se debe considerar la improvisación, los acompañamientos, el análisis, la creación, entre otros elementos:

Con el Piano Complementario se pretende desarrollar una técnica pianística básica para conseguir una relajación fisiológica y mental, que permita la comprensión y realización de las ideas musicales en el teclado. La lectura y la interpretación se alcanzarán como subproducto y siempre estará supeditado al trabajo razonado de los componentes musicales de una determinada partitura. (1994, p. 2)

Para este mismo autor, los objetivos concretos a conseguir con la enseñanza del piano complementario son:

- Saber improvisar en el teclado por medio de estructuras armónicas básicas.
- Saber realizar distintos tipos de acompañamientos, desarrollando una estructura armónica dentro de un discurso musical.
- Inventar motivos melódicos, desarrollarlos de acuerdo con los procesos de pregunta-respuesta y adaptarlos a estructuras armónicas básicas.

- Saber analizar los elementos sustanciales de una partitura pianística sencilla, y establecer soluciones pianísticas.
- Desarrollar unos principios básicos de técnica pianística, de acuerdo con el progresivo aumento de las dificultades.
- Formar la sensibilidad auditiva para la obtención de una buena calidad sonora.
- Desarrollar la independencia de manos y su coordinación, con base en el desarrollo de las relaciones melodía - acompañamiento y en procedimientos polifónicos imitativos.
- Improvisar acompañamientos rítmicos a melodías populares o de música ligera, con o sin cifrado americano.
- Leer armónicamente y a primera vista, partituras sencillas para tecla. (1994, p.2)

Para Higuera (2004), el Piano Complementario como asignatura debe cumplir con una serie de cualidades y requisitos:

Tener un carácter práctico y funcional: El alumno/a debe sentir esta asignatura aplicable a su entorno profesional, ya sea éste pedagógico o instrumental (solista, de orquesta o cámara). Al margen del desarrollo de las capacidades que el piano nos aporta como globalizador del proceso musical; armonía, melodía, ritmo y forma, el alumno/a puede, con el conocimiento básico del mismo, escuchar polifónicamente una obra que tiene que interpretar o estudiar; desarrollar un bajo armónico para hacer una transcripción para un conjunto instrumental, conocer la armonía que diferentes autores emplearon en sus obras pianísticas, realizar un acompañamiento básico para su instrumento, acompañar una canción infantil en el caso de la especialidad pedagógica de educación temprana ... sin mencionar la importancia obvia que para un futuro compositor o director de orquesta puede tener dicho instrumento. (2004, p. 123)

De acuerdo con el plan de estudios del Programa de Licenciatura en Música el Piano Complementario dentro de la programación temática de la asignatura: Código FOA-FR-07 en su justificación y objetivo general expresa que:

El piano por ser un instrumento polifónico y armónico se constituye en una herramienta básica de aprendizaje y un instrumento esencial en el quehacer profesional del futuro egresado del programa de

Licenciatura en Música, por tanto es de vital importancia que el futuro egresado desarrolle la técnica pianística básica para su correcta aplicación e interpretación.

Dominar criterios básicos de la lectura musical y la ejecución pianística, con manejo idóneo de elementos técnicos como digitación, articulación, fraseo manejo de la armonía aplicada y conocimiento de un repertorio que incluya obras de diversas épocas y estilos; lo anterior como herramientas fundamentales que contribuyen al proceso de formación musical integral, permitiéndole usar el piano como un recurso en su labor profesional como músico. (Universidad de Nariño, 2013, p.1)

Aunque hasta el momento no hay una definición unívoca sobre qué es el Piano General, Complementario o Funcional y, por tanto, no existe una concepción clara y estandarizada de cuál debería ser su programación y de lo que se debería enseñarse en esta asignatura, es posible dilucidar que para aclarar mejor los alcances que la enseñanza de este instrumento brinda, podría ser considerado como *complementario* en tanto, herramienta que aporta a la comprensión de las estructuras musicales, que sirve de soporte para el análisis musical que dimensiona el estudio de tonalidades, armonía, fraseos, dinámicas, forma o estructura etc.; a la vez, que es un instrumento que aporta al adiestramiento auditivo al llevar de la teoría a la práctica, a la audición, el reconocimiento de intervalos, escalas, modos y acordes, al igual que ejercita y desarrolla tanto lo concerniente a la afinación como a la audición armónica; también es considerado como piano *funcional* porque es una importante herramienta didáctica que puede ser utilizada por los docentes de instituciones educativas en el trabajo de aula, quienes necesitan ejecutar el piano desde un manejo práctico y contextualizado, necesario a la hora de realizar trabajos de armonización, improvisación, composición y acompañamiento de canciones y ritmos populares.

3.3.3. Algunos conceptos musicales empleados en Piano Complementario

Son varias las temáticas importantes a tratar en la enseñanza del Piano Complementario; no obstante, de acuerdo con los investigadores citados, hay algunos tópicos que deberían

considerarse relevantes y que, sin embargo, no se les da ni la importancia ni la dedicación suficiente; por tal razón, para este trabajo de investigación se hace referencia a algunos conceptos que aunque se usan y que generalmente son empleados en la enseñanza del piano como instrumento complementario, no son abordados con suficiente claridad y profundidad. Así las cosas, se asumen algunas contribuciones conceptuales de Brenet (1981) respecto al tema:

- Acompañamiento: parte de una composición que está subordinada a una o varias partes principales, vocales o instrumentales, de las cuales forma el apoyo armónico. (1981, p. 15)
- Análisis: tratándose de una obra musical, se recurre al análisis para conocer y definir los aspectos funcionales de todos los elementos, que en ella han intervenido y cómo han sido combinados y conectados unos con otros. (1981, p. 28)
- Armonía: es el “Arte y doctrina de la formación y articulación de los acordes formando sucesión. Brenet (1981, p. 41)
- Armonización: “Acción y efecto de dotar a una línea melódica de una sucesión de acordes que le sirven de apoyo y constituye un acompañamiento destinado a ser ejecutado por uno o más instrumentos”. (1981, p. 47)
- Cifrado: provisión de acompañamiento de acordes para guitarra, bajo, etc. (1981, p.79)
- Forma: esta palabra se la emplea, en efecto, para designar la constitución, el modo particular de una melodía, o de una serie de acordes, o de un fragmento musical; la composición, las modificaciones de un elemento melódico, que corresponde a la composición y a las modificaciones gramaticales de una palabra, el giro estilístico; la manera buena o mala en que le idea musical y sus partes están presentadas o tratadas; la manera de proceder siguiendo ciertas reglas y ciertos usos convenidos. (1981, p. 218)
- Improvisar. componer una obra o un fragmento de música al ejecutarlo, sin previa preparación ni preconcepción. (1981, p. 259)
- Improvisación: composición imaginada o desarrollada por un virtuoso durante el transcurso de la ejecución, basándose en un tema dado o entregándose enteramente a la fantasía (1981, p. 259)
- Método: obra de enseñanza que reúne en un orden lógico los conocimientos necesarios para la práctica de una rama de la teoría o de la ejecución musical. (1981, p. 319)

- Modular: hacer pasar la melodía o la composición de un tono a otro. (1981, p. 334)
- Transportar: pasar una composición en tono diferente al que tiene. (1981, p. 518)

Dentro de la terminología musical utilizada en la enseñanza del Piano Complementario se encuentran vocablos que en algunos casos no hacen referencia a la acepción comúnmente conocida sino que son utilizados para referirse a aspectos técnicos musicales, tal es el caso del término *método* una expresión utilizada para referirse a un “libro” que contiene una serie de información musical secuencial y progresiva, que contempla ejercicios y/o pequeñas obras que van de lo básico a lo complejo, que tienen como fin desarrollar en el estudiante tanto la lectura musical como el manejo técnico del instrumento.

Para el caso del Piano Complementario en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño por lo general se han utilizado los métodos de Czerny Beyer, y Hanon; de la misma manera en Piano Complementario es común hablar de *acompañamiento* como una acción o una función que el instrumento cumple, sea a través de una obra musical completamente escrita o por medio de la interpretación o ejecución de un *cifrado*, entendido éste como notación alfabética o numérica que se hace en determinadas partes o compases de una obra de acuerdo con la armonía que contenga o con el análisis y el señalamiento armónico que se le realice a la misma. De hecho, se debe tener en cuenta que un correcto conocimiento y manejo del cifrado es importante a la hora de realizar ejercicios de *improvisación* o ejercicios de creación musical inmediata; así mismo es relevante al realizar modulaciones y transporte de piezas musical a diferentes tonalidades, aportes que son significativos desde el punto de vista funcional.

3.3.4. El Piano Complementario en el Programa de Licenciatura en Música

Desde la aprobación del Programa de Licenciatura en Música en el año 1993, en la Universidad de Nariño ha estado presente la enseñanza de la asignatura piano denominado general, o funcional o complementario, dirigida a la totalidad de los estudiantes de música sin

distinción de su énfasis instrumental, quienes tienen que cursar la asignatura los seis primeros semestres de la carrera; la forma o la manera en cómo ha sido planificada la asignatura ha estado supeditada al acontecer del momento, tanto por el pensamiento de las directivas de turno como por la concepción del docente encargado de liderar el área de piano.

En el transcurso de la historia del programa se han abordado libros o métodos de autores reconocidos en el ámbito de la enseñanza del piano clásico o académico; es el caso del método del compositor y profesor austriaco Carl Czerny creador de varias obras para el estudio del piano entre las cuales se destaca el “método práctico para estudiantes iniciantes de pianoforte” opus 599; así como el método del músico y compositor alemán Ferdinand Beyer, “escuela preparatoria para estudiar piano” opus, 101, considerado uno de los métodos más reconocidos para iniciación en el estudio del piano; y el método del compositor y pedagogo francés Charles Louis Hanon con su obra “el pianista virtuoso en 60 ejercicios”; además, se estudian obras del repertorio musical universal.

Cabe señalar que en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño no se ha realizado un análisis, una reflexión sobre la incidencia que ha tenido la enseñanza del Piano Complementario en la formación musical y, por ende, no se han evaluado los aportes que el estudio de esta asignatura brinda a aquél que cursa la carrera de Licenciatura en Música y labora en instituciones educativas; debido a la falta de análisis se ha presentado incluso, poca claridad en la denominación de la materia, en su concepción, afectando quizá la enseñanza del piano como herramienta didáctica importante, tanto dentro de los estudios universitarios para la comprensión general de la música, como para la labor docente que todo profesional debe realizar en las diferentes instituciones de educación. Es probable que lo expuesto no sea un caso aislado

en la educación musical, que no sólo se presenta y afecta a la Universidad de Nariño, sino también a programas de música de otras universidades. Al respecto, Higuera afirma:

Desde mi práctica docente como profesora de piano complementario en el Centro Superior de Estudios Musicales del País Vasco, creo necesario hacer una reflexión sobre la asignatura y la metodología empleada para su desarrollo para que seamos capaces de guiar a nuestro alumnado por una práctica más creativa de la materia y que les proporcione las herramientas necesarias para que lo aprendido sea de aplicación en su práctica futura como músicos profesionales. (2004, p.6)

Con base en lo anterior, se destaca que Higuera plantea la necesidad de realizar una reflexión que evalúe las metodologías utilizadas en la enseñanza del Piano Complementario, afirmando que es conveniente buscar recursos metodológicos y utilizar métodos más prácticos con procesos creativos, innovadores, que sean de mayor aplicabilidad, motivadores y funcionales para el estudiante, logrando de esa manera que el piano sirva como herramienta relevante en el quehacer profesional. De acuerdo con lo expuesto se puede decir por tanto, que en la Universidad de Nariño, se hace necesario crear momentos de reflexión e investigación docente, conformando grupos de investigación que aborden los diferentes disciplinas de la enseñanza musical para, de esa manera, generar aprendizajes significativos y contextualizados en la región nariñense

3.3.5 Problemáticas de la enseñanza y aprendizaje del Piano Complementario

Entre las problemáticas que usualmente afectan la enseñanza del Piano Complementario se destacan que esta asignatura muchas veces se convierte en poco práctica, poco aplicable, debido a que en su especificidad, por lo general, se limita exclusivamente al montaje de una serie de ejercicios y de obras musicales, sin que en la mayoría de casos se comprenda con claridad su propósito y finalidad, y por ese mismo hecho sin profundizar en lo que realmente se busca al

abordar cada partitura, sin aprovechar toda la información importante que la misma obra puede brindar.

Por tanto, es conveniente pensar en la enseñanza de un piano más práctico, más funcional, que sea de mayor utilidad y aplicabilidad para el estudiante de Licenciatura en Música, que sirva como herramienta relevante para alcanzar una mayor y mejor comprensión de las estructuras musicales, un piano pensado como herramienta útil desde lo melódico y armónico, desde los arreglos y la composición y como recurso didáctico significativo para todo docente de música en su labor diaria de aula, en su quehacer educativo. Con relación a lo anterior, Bravo (2009, p. 13) considera que:

Conviene resaltar que el piano es de gran ayuda al estudiar las materias teóricas (solfeo, armonía, contrapunto, análisis de la forma musical), incluso para la enseñanza de las mismas; sirve de herramienta para comprender las leyes de la armonía al poder tocar y “ver” en el teclado las voces o partes de un enlace armónico, buscando las mejores opciones; también para estudiar el solfeo, sobre todo cuando es a dos, tres o cuatro voces, cuando el estudiante se ve en la necesidad de cantar una voz y de tocar las otras en el teclado, desarrollando así un sólido sentido de la afinación y del oído armónico lo cual le traerá beneficios en la percepción del sentido tonal y de la funcionalidad de la armonía. También en el estudio de asignaturas relacionadas con la musicología (análisis musical, literatura musical, historia de la música) puesto que es una ayuda invaluable para tocar las obras estudiadas, haciendo reducción de la partitura de orquesta, coro o cualquier grupo instrumental al piano

De acuerdo con los aportes de Bravo el piano es una herramienta musical relevante que brinda al estudiante la posibilidad de alcanzar mayor comprensión de las temáticas planteadas en las asignaturas teórico-musicales, a la vez que el estudio del piano desarrolla en el estudiante tanto la capacidad de afinación como el oído armónico; de igual manera, según lo expuesto por el autor el piano es una herramienta importante para la reducción y estudio de obras del repertorio coral, bandístico y orquestal.

Otra crítica que se hace a la enseñanza del Piano Complementario es que por lo general sólo utiliza métodos y/o libros para la formación de “pianistas”, de “pianistas concertistas”, libros que pueden contener ejercicios, obras, y en fin, diferentes estrategias didácticas dirigidas a desarrollar en el estudiante de piano clásico una gran técnica, un solvente dominio del instrumento, necesario para aquel instrumentista que necesita realizar una correcta ejecución del extenso y exigente repertorio pianístico, válido para aquél que se especializa en esta área del conocimiento, pero probablemente poco apropiado para quien no pretende pertenecer a esta clase de músicos, para quien no va a ser intérprete del piano clásico.

Es necesario entonces cuestionar si los métodos de enseñanza tradicional de piano son apropiados y prácticos para quien estudia Licenciatura en Música, que está obligado a aprender a tocar el piano, no como un instrumento principal, sino como un recurso complementario dentro del aprendizaje musical. Se puede inferir que lo que espera el estudiante al cursar la asignatura Piano Complementario es tener la oportunidad de encontrar en este instrumento, mediante metodologías contextualizadas, una herramienta didáctica importante para lograr una mejor comprensión de la música y aproximar el aprendizaje del piano y de la música en general al contexto escolar, concepción que se confirma con lo expresado por Molina (1994, p. 1):

[...] la planificación de este "piano complementario" o "funcional", en mi opinión, no puede ser confeccionada en modo alguno como si se tratase de hacer perfectos pianistas, con una depurada técnica, a todos los estudiantes de música. En mi opinión existe incluso una gran cantidad de estudiantes de piano a los que en realidad no les interesa el estudio del instrumento en sí mismo, pero que lo necesitan por una doble razón: primero, porque los planes de estudio de otras especialidades como Acompañamiento, Pedagogía, Dirección de Orquesta y Composición exigen un determinado número de cursos de piano; y segundo, porque piensan con buen criterio que el manejo de este instrumento les puede abrir un abanico de caminos profesionales. [...] Globalmente se pretende que todo músico tenga a su alcance un manejo práctico del piano, de modo que pueda servirse de él como instrumento de trabajo y de comprensión amplia

de los componentes musicales. [...] Con el Piano Complementario se pretende desarrollar una técnica pianística básica para conseguir una relajación fisiológica y mental, que permita la comprensión y realización de las ideas musicales en el teclado. La lectura y la interpretación se alcanzarán como subproducto y siempre estará supeditado al trabajo razonado de los componentes musicales de una determinada partitura.

Según el planteamiento de Molina, dentro de los estudios musicales se debe desarrollar en el estudiante de Piano Complementario una técnica pianística básica, que mediante su implementación logre que el alumno obtenga un manejo adecuado y práctico del instrumento; además, Molina considera en sus apreciaciones que el piano es una herramienta que, por una parte, debe servir para la comprensión de los componentes musicales generales, y por otra, debe ser una recurso importante, útil en el quehacer profesional.

No es exagerado decir que la actualidad musical exige docentes universitarios más creativos, que estén atentos a los vaivenes del aprendizaje, que realicen constante investigación, que analicen las diferentes formas de enseñanza, valorando tanto las metodologías de aprendizaje pasadas como las modernas, que evalúen con mayor precisión y agilidad las fortalezas y debilidades de los estudiantes y que, con base en esa evaluación, sean capaces de crear y proponer ejercicios específicos para casos concretos. Es factible que se necesiten maestros que puedan abordar diferentes temáticas, diferentes estilos y que, a la vez, como en el pasado, se atrevan a componer obras y ejercicios musicales conducentes a tratar las necesidades y dificultades técnicas e interpretativas de los estudiantes; docentes competentes para desarrollar y potencializar las habilidades y destrezas de los educandos mediante la aplicación de múltiples estrategias pedagógicas; pedagogos que no miren en los libros o métodos establecidos verdades absolutas, que no piensen en estudiantes estandarizados capaces de aprender y desarrollar habilidades de la misma manera, por el mismo camino; docentes que busquen lograr mejores

resultados con procesos educativos más certeros, innovadores y prácticos. Al respecto, Jorgera (2002, p. 2) señala:

Volviendo al tema de la imprenta, los libros fueron fijando por escrito los ejercicios que los maestros de instrumento en tiempos anteriores inventaban para cada uno de sus alumnos, sin pretensiones de validez absoluta. Además, cada autor simplemente proponía una especie de introducción a las obras que él mismo escribía para su instrumento, en forma de lo que hoy conocemos como "método", con el objeto de conducir al alumno gradualmente a dominar su estilo específico. Es decir, los autores de métodos del siglo XIX no pretendían agotar todos los temas indispensables para la preparación instrumental. Sin embargo, estos textos se utilizaron como referentes con un carácter diferente, ya a partir de la mitad del siglo XIX, tendiendo a absolutizar su valor, considerándolos fuente exhaustiva de ejercicios de los que no se podía prescindir para el aprendizaje y estudio de un instrumento. De este modo los ejercicios se fueron separando respecto a la práctica musical de obras propiamente dichas, y se olvidó el origen y la función de estos ejercicios, generados en contextos precisos, probablemente en función de alumnos con dificultades específicas en obras precisas.

[...] Según McPherson & Gabrielsson (2002), precisamente durante el siglo XIX se produjo una modificación en el aprendizaje instrumental, que en tiempos anteriores consistía en una práctica rica y variada, con actividades creativas como la improvisación y la invención de pequeñas piezas o fragmentos, mientras a partir de la mitad de este siglo, cuando los libros de música eran ya comunes, ésta se transformó fundamentalmente en repetición de ejercicios y obras preexistentes.

De acuerdo con los aportes de Jorgera, con el transcurrir del tiempo se ha perdido en la enseñanza del piano la práctica de la improvisación como acción creativa y coadyuvante del aprendizaje musical; no se tiene en cuenta la composición como acción musical que el docente está en capacidad de realizar mediante la creación de pequeñas obras utilizadas como recurso didáctico para desarrollar en el estudiante las destrezas y habilidades pianísticas necesarias para una adecuada ejecución musical. En cambio, según el autor, se ha limitado la enseñanza musical a la ejecución o repetición de ejercicios y obras preexistentes del repertorio musical que son

utilizadas en el ámbito de formación musical instrumental con, tal vez, el error de pensar que por tal razón son las únicas metodologías con presunción de validez absoluta.

Otro factor a tener en cuenta en la enseñanza del Piano Complementario es el desconocimiento docente del contexto musical del estudiante, o la apatía de los maestros demostrada a esa realidad, falta de conocimiento que se convierte en factor negativo que perjudica el aprendizaje del estudiante, puesto que no permite la posibilidad de interactuar a las partes involucradas (maestros y estudiantes), negando de esa manera los pre-saberes y los intereses musicales que tienen los estudiantes al ingreso a la universidad.

De hecho, en el momento actual es necesario reflexionar sobre el paradigma que por lo general ha gobernado la educación musical, de acuerdo con el cual sólo tiene validez el estudio y aprendizaje de la comúnmente denominada música clásica o erudita, y en cambio, valorar el contexto cultural, el contexto musical, los conocimientos previos de los estudiantes, reconociéndolos como aportes significativos frente al aprendizaje, logrando mediante ese cambio de pensamiento aprovechar y canalizar adecuadamente los saberes, conduciendo a que tanto el estudiante como el docente puedan encontrar más fácilmente puntos de entendimiento, buscando mejores caminos para comprender y desarrollar las diferentes propuestas, mejorando y contextualizando así los propósitos de la enseñanza musical. Con relación a lo anterior, Giráldez ([1997], citado en Reyes, 2005, p. 68) afirma:

Evidentemente a las puertas del siglo XXI, los profesores de música debemos hacer frente a grandes exigencias; debemos aprender a una amplia variedad de estilos musicales y luchar por una multimusicalidad que nos permitirá pensar y hablar en más de un “dialecto musical”. Debemos intentar conocer una variedad de música mucho mayor que antes y escoger con criterios musicales los repertorios culturalmente representativos y las interpretaciones más auténticas y, como siempre, debemos procurar descubrir las necesidades e intereses de nuestros estudiantes.

Según las apreciaciones de Giráldez es importante en la educación musical tener en cuenta los intereses y necesidades de los estudiantes, de tal manera que el docente siempre esté atento a las multimusicalidades que afectan el entorno educativo de sus alumnos y de acuerdo con la observación de esa realidad sea capaz, por una parte de comprenderla y por otra, de expresarse en los diferentes vocablos musicales que confluyen en el contexto cultural, y a la vez poder, mediante un acertado criterio musical, escoger los repertorios representativos de ese entorno existente.

Por su parte, Pliego ([2002], citado en Reyes, 2005, p. 158), considera importante que los maestros realicen procesos de reflexión crítica respecto a la educación musical, para así evitar caer en la rutinización y atomización del aprendizaje, supeditado a la copia de modelos sin contextualizarlos a la realidad escolar:

[...] En la revisión que hemos presentado encontramos una excesiva preocupación por los aspectos técnicos referidos a la música, y hemos sentido la necesidad de preguntarnos ¿hasta qué punto se necesita una exhaustiva preparación musical dentro de los parámetros de la música “clásica” occidental para educar a través de la música? Consideramos que una de las razones principales de esta preponderancia viene dada por la falta de reflexión de los profesionales responsables de la formación del profesorado que perpetúa los modelos aprendidos.

Otro aspecto importante a reflexionar en la programación y enseñanza del Piano Complementario es la incidencia que tiene la concepción, el enfoque, la visión del docente con respecto a lo que se debe enseñar en esta asignatura, consideración que está directamente asociada con la propia formación, con el proceso con el que el docente aprendió, que seguramente marca el camino pedagógico y didáctico a seguir, que afecta de manera natural los conceptos de enseñanza, las metodologías que para el profesional formado exclusivamente en el campo del piano clásico sean muy exitosas, pero, al considerar que son las únicas metodologías

particularmente aplicables, caiga en el error de creer que son las únicas válidas, no explorando otros métodos que se pueden emplear y que podrían alcanzar mejores resultados, de mayor utilidad, de más aplicabilidad para quien estudia el piano, no como instrumento principal, sino como instrumento complementario. Garvin (2011, p. 6) expone al respecto:

De acuerdo con la observación y la experiencia, en la enseñanza del piano la mayoría de los docentes han llegado a dicha labor por medio de su ejercicio como intérpretes del instrumento mas no por que cuenten con una formación pedagógica para la realización de dicha labor. Esto se ve reflejado en los estudiantes, quienes a la hora de abordar una obra nueva y al no contar con tutoría no saben cómo organizar el modo de estudiarla. Tal situación obedece a que los estudiantes no asocian los conceptos entre asignaturas, es decir, un concepto que adquieren en armonía no es asociado con su práctica en el instrumento, debido a que la mayoría de las veces los temas no coinciden en sus niveles. Por otro lado, al enseñar una obra, la atención del docente está puesta en la interpretación de los conceptos plasmados en la misma, más no de hacer consciente al estudiante de la existencia y la interiorización de ellos para su posterior aplicación a otras obras.

Según considera Garvín, la mayoría de docentes de piano no cuentan con una buena instrucción pedagógica debido a que fueron formados en conservatorios con conceptos técnicos instrumentales enfocados a la interpretación y no a la pedagogía musical; es por tal razón, por falta de orientación, que los estudiantes afectados, en la mayoría de casos, no pueden relacionar los conocimientos que ofrece la asignatura de piano con los de otras áreas de formación musical; además, algunos alumnos presentan problemas al momento de abordar el estudio de una obra debido a que no comprenden con claridad los conceptos relevantes de la misma.

Uno de los más grandes retos que tiene el docente de la asignatura de Piano Complementario es lograr motivar al estudiante para que afronte con éxito el estudio del instrumento, teniendo en cuenta que es una asignatura obligatoria, cursada generalmente por estudiantes con muy poca predisposición hacia el teclado, con muchas falencias técnicas. No

obstante, es posible manifestar que si se utiliza una acertada motivación y metodología se pueden lograr resultados satisfactorios, alcanzando a desarrollar habilidades y destrezas básicas necesarias para el manejo técnico del instrumento; incluso, se puede realizar un trabajo en el que el estudiante desarrolle y muestre cierto tipo de sensibilidad y expresión musical en la interpretación del repertorio programado. Al respecto, Segovia y Beltrán ([1998, p. 265] citados en Balsera 2008, p. 7) plantean que:

[...] Cuanto más llamativos y diferentes sean los métodos en el aula de piano mayor efectividad tendrán los mismos. Segovia y Beltrán (1998) proponen una reforma en el modelo del sistema educativo desarrollando una metodología acorde con lo que denominan “aula inteligente”. Estos profesores definen el aula inteligente como “una comunidad de aprendizaje cuyo objetivo principal es el desarrollo de la inteligencia y de los valores de cada uno de los individuos, que planifican, realizan y regulan sus propias actividades, con la mediación de los profesores, que utilizan métodos didácticos diversificados y proponen tareas auténticas, evaluadas por alumnos y profesores, en un espacio multiuso y tecnológicamente equipado, en el que se vive la cultura de la calidad y de la mejora permanente.

Según lo expresado por Segovia y Beltrán una de las claves par obtener mejores resultados en la enseñanza musical es la implementación de métodos diferentes y llamativos cuyo principal objetivo debe ser el desarrollar la inteligencia y los valores de los educandos, los cuales deben conducir a que los estudiantes se hagan responsables de su propia formación bajo una cultura de calidad.

El enseñar y aprender música desde la academia está muy relacionado con la capacidad que, por una parte, debe tener el docente de lograr que un estudiante aprenda a identificar y ejecutar los signos musicales, y por otra, la competencia desarrollada por el alumno de leer e interpretar una partitura; de otro lado, esa labor pedagógica de enseñar en una universidad generalmente no reconoce otros métodos, no valida otros mecanismos que existen y pueden ser complementarios a la enseñanza tradicional, que han sido descuidados y poco utilizados como es

el caso de la enseñanza de la "música de oído" o el "tocar de oído", no menos importante, que desarrolla sensibilidad, intuición musical, percepción, concentración, siendo una metodología en la que la partitura y por ende la lectura no son elementos indispensables en el quehacer musical, para lo cual es mucho más significativo el desarrollo auditivo, siendo relevante lo que el estudiante siente, escucha, dice e interpreta, dando libertad al alumno de tocar sin tener que depender de un escrito para hacer música. Con relación a lo expuesto, Molina (2003b, p. 87) expresa:

Generalmente se identifica saber música con saber leerla e interpretarla con algún instrumento. Se entiende que el músico es aquel que sabe lo que significan los signos utilizados en la grafía musical y que puede convertirlos en sonido con su instrumento. Pero la pregunta es: ¿los que hacen música y no saben leer los signos en un pentagrama no son músicos? ¿Leer música implica comprenderla y no saber leerla significa no saber música? [...] Durante los últimos quinientos años hemos ido paulatinamente identificado partitura con música y leer partitura con ser músico, lo que inconscientemente se convierte también en lo contrario, es decir, si no hay partitura no hay música y si no se lee una partitura no se es músico. No será necesario recordar que la partitura es un hecho relativamente reciente en la historia de la música y muchos pueblos, con una sensibilidad musical fuera de toda duda, ni la conocen ni la necesitan.

Se puede inferir, de acuerdo con los aportes de Molina, que es importante tener en cuenta el hacer "música de oído" o el "tocar de oído" en la educación musical, por cuanto ofrece al estudiante la posibilidad de expresarse musicalmente sin la necesidad de un escrito; de hecho, manifiesta que no es condicionante el saber leer partitura o saber interpretar la grafía musical para hacer música, para sentirse o creerse músico; sugiere también no caer en el error de pensar que la partitura es el único sistema válido de producción musical; y recuerda que ésta es un hecho histórico relativamente reciente.

Es inquietante que en nuestro entorno académico generalmente no se da importancia a la improvisación, labor musical que a veces se piensa es realizada sin ningún tipo de organización y

forma, desconociendo que, por el contrario, debe ser valorada como una actividad significativa para la enseñanza – aprendizaje, que aporta conocimiento, considerada ejercicio de creación inmediata y constante, que brinda al estudiante, desde el inicio de la formación, la oportunidad de expresar, de interpretar, de componer, de decir, de hablar musicalmente; este método puede ser utilizado esencialmente para motivar y desarrollar la creatividad, en tanto, por medio de su práctica, el estudiante aborda otras habilidades entre las cuales se destacan un mejor manejo del instrumento, un mayor conocimiento de la armonía y de las formas musicales, en oposición a la metodologías tradicionales que usualmente encasillan el pensamiento del estudiante haciendo que sólo repita y valide ejercicios y obras del repertorio académico ya establecidas. Sobre el tema, Molina afirma:

La improvisación tiene un alto nivel de consideración en el método Kodály. La educación musical no puede limitarse a la reproducción de la música compuesta por otros, sino que debe permitir al niño que produzca sus propias ideas musicales, de la manera y a los niveles adecuados a su edad, madurez intelectual. [...] No debe existir una clase en la que no se permita al alumno la posibilidad de manifestarse creativamente; es una parte consustancial al desarrollo de la clase, del modo de trabajo habitual. Eso es lo que afirma la relevante pedagoga húngara Erzsébet Szönyi, para quien “lo más importante es que en todas las clases se le dé al alumno una oportunidad para desarrollar su creatividad.” [...] Murray Schafer, compositor y pedagogo canadiense, ha conseguido convertirse en un revulsivo de los procedimientos pedagógicos durante la segunda mitad del S. XX. La confianza depositada por Schafer en la creación como procedimiento educativo le lleva a colocarla al mismo nivel que la tradicional costumbre de utilizar el repertorio de los compositores clásicos a los que en algunos casos puede llegar a desbancar. Los jóvenes no sólo se educan conociendo y reproduciendo las obras, por muy buenas que sean, del pasado sino que también necesitan hacer su propia música sintiéndose libres para seguir sus gustos. “El problema de especializarse en la celeridad digital en un instrumento reside en que la mente tiende a vaciarse durante el proceso. (2007, Pp. 3,4)

De acuerdo con lo expuesto por Molina, se debe considerar la improvisación como factor que coadyuva a la expresión musical natural del estudiante, que motiva el gesto musical original, que direcciona, desarrolla y estimula la imaginación, la creatividad; a la vez, según el autor, debe considerarse la improvisación como una actividad significativa que brinda espacios de emancipación para la creación musical y debe ser labor valiosa llevada a cabo en el aula de clase de forma constante.

De otra parte, en la enseñanza de la asignatura denominada Piano Complementario por lo general no se abordan tópicos que han cobrado auge en la actualidad y que son de gran ayuda para entender las músicas populares, las del contexto, las que se presentan como realidades musicales que un docente que labora en instituciones educativas debe afrontar; tal es el caso de las escalas modales (dórica, frigia, lidia, mixolidia y locria); por lo general, se estudian con cierta profundización la jónica y la eólica, que se conocen como mayor y menor, respectivamente y que son la base de la llamada música clásica; tampoco se estudian las escalas pentáfonas mayores, menores, escalas disminuidas, aumentadas, de tonos, de blues etc.; además, falta trabajo en armonía ya que, por lo general, no se estudian acordes en cuatriadas o extendidos, como los acordes con séptimas, novenas, undécimas y décimoterceras, de igual forma no se aborda con claridad la información que ofrece el cifrado americano y las posibilidades que brinda para el acompañamiento de ritmos populares. En general no se tienen en cuenta en el plan de estudios temáticas importantes que son claves para entender y manejar mejor la armonía musical actual, la del contexto, y en particular, la influenciada por el jazz.

Para concluir esta sección sobre las problemáticas de la enseñanza del Piano Complementario cabe citar al Maestro Lácides Romero quien afirma: “En la pedagogía Musical es necesario aplicar una Metodología Viva, donde tenga cabida la intuición musical, la reflexión,

la investigación, la lúdica, la emoción, la motivación, que permita la construcción progresiva de un Pensamiento Musical” (Romero, 1987, p. 2).

4. DISEÑO METODOLÓGICO

La investigación propuesta en el presente trabajo es de corte cualitativo con enfoque hermenéutico, y se utiliza como ayuda la información estadística, para presentar con mayor objetividad los resultados de la investigación. Las unidades de análisis y de trabajo están conformadas por egresados del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño que se desempeñan como docentes de Música en instituciones educativas oficiales del municipio de Pasto. En cuanto a las técnicas e instrumentos de recolección de información se diseñan principalmente encuestas, y si es necesario, entrevistas abiertas, para obtener datos cualitativos que, una vez organizados en tablas demostrativas, permitan la reflexión crítica para generar aportes conceptuales por parte del investigador.

4.1. Paradigma

Por ser el presente un estudio que indaga sobre las experiencias de los docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño que laboran en instituciones oficiales de educación básica en el municipio de Pasto, y hace referencia a las necesidades y conductas propias de los docentes del área, esta investigación se enmarca dentro del paradigma cualitativo, el cual hace énfasis en la interpretación que el investigador realiza de la realidad existente, sin tener la pretensión de llegar a matematizar los resultados encontrados o hipótesis preestablecidas, sino, a partir de las indagaciones a los actores involucrados, lleva a cabo un análisis de los resultados encontrados y descubre algunas particularidades propias en la formación específica y las necesidades de los egresados en el ejercicio docente; y concluye con la recomendación de algunos lineamientos para la solución de las problemáticas encontradas que, por las realidades del contexto, también podrían ser contempladas por entornos educativos similares.

Para tal efecto, se acoge el diseño propuesto por Elssy Bonilla y Penélope Rodríguez (1997) que en su primera fase define la situación problemática, en la segunda fase aborda el trabajo de campo y la recolección de información, y en la última fase identifica patrones y realiza el análisis e interpretación de la información, y además, como parte concluyente establece una propuesta que trata de responder a las inquietudes planteadas en la primera etapa de la investigación titulada: *Aciertos y desaciertos en la programación del Piano Complementario* desde las experiencias de los docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música que laboran en las instituciones oficiales del municipio de Pasto.

4.2. Enfoque y tipo de investigación

De acuerdo con las características de esta investigación el enfoque al cual se encuentra ceñido el trabajo se denomina hermenéutico y según Gadamer (1998) “La etimología del término hermenéutica significa “explicación”: se trata de explicar unos enunciados analizándolos mediante otros enunciados. Es pues, el arte o la teoría de la interpretación”. De conformidad con lo expuesto se realiza análisis e interpretación de la información recopilada a través de la aplicación de ciertos instrumentos que permiten la recolección de información, en un espacio donde convergen la experiencia, el entorno que nos afecta, el acontecer diario, las interacciones con los demás sujetos, los diálogos y discursos; de tal manera que mediante el análisis de la misma se logra revelar ciertas características implícitas en las prácticas educativas presentes en la educación superior. El tipo de investigación es “Investigación – Acción” que permite una adecuada comprensión del objeto de estudio en el contexto específico de la Universidad de Nariño y permite un acercamiento a la realidad educativa para el desarrollo del trabajo investigativo y de campo.

4.3. Instrumento de recolección de información

Debido a que el presente trabajo de investigación se enmarca dentro del ámbito cualitativo, se hace necesario que la recolección de información se haga con cuidado y reflexión; por tal razón se utiliza la encuesta como medio de recolección de información, la cual, según Delanius [1988:17] citado por Alaminos & Costa (2006, p. 8) se define como “la recogida sistemática de datos de poblaciones, o de muestras de estas poblaciones, por medio de entrevistas personales, cuestionarios u otros instrumentos de recogida, especialmente cuando se refieren a grupos de personas amplios y dispersos”, la cual es preparada y orientada por el investigador.

4.4. Técnica de análisis de información

Para analizar la información, es necesario crear unas matrices descriptivas que recogen la información suministrada por los maestros; en ellas se contienen las categorías y subcategorías, acompañadas de los testimonios; las cuales permiten la organización coherente de la información para luego realizar la interpretación a través de escritos reflexivos, que resultan en aportes teóricos conceptuales acordes con la realidad educativa de la Universidad de Nariño y las necesidades que de ella se derivan.

4.5. Categorías y subcategorías

Las categorías deductivas se derivan de los objetivos planteados en la investigación y del soporte teórico conceptual que la sustenta; mientras que las subcategorías o categorías inductivas resultan del análisis de la información ofrecida por los maestros egresados del Programa Licenciatura en Música, cuyos testimonios se convierten en ideas fuerza para la realización de un constructo conceptual a la luz de las necesidades planteadas en la investigación, las cuales se convierten en base para la formulación de la propuesta.

4.6. Unidad de análisis y unidad de trabajo

La unidad de análisis se refiere al grupo de participantes a quienes se hacen extensivos los resultados de la investigación, que en este caso, acoge a los actuales estudiantes del Programa Licenciatura en Música ofrecido por la Universidad de Nariño, que en total, para el año 2014 son aproximadamente 210, así como a los egresados, de quienes se obtiene un grupo representativo que conforma la unidad de trabajo. La unidad de trabajo hace referencia a aquella población que participa directamente en el desarrollo de la investigación, y está conformada por aproximadamente 15 egresados del Programa Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño; de ellos se obtienen testimonios cualitativos que se analizan para generar reflexiones respecto al tema de investigación.

4.7. Criterios para seleccionar la unidad de trabajo

Los participantes directos, en adelante llamados sujetos de investigación, cumplen con los siguientes criterios comunes:

- Ser egresados del Programa Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.
- Estar vinculados a establecimientos educativos oficiales del municipio de Pasto, desempeñándose como docentes de música.
- No haber sido estudiantes activos del investigador.

5. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN

En este punto del trabajo, la investigación requiere la realización de un adecuado análisis que posibilite dar sentido acertado a los datos recopilados, teniendo en cuenta la información obtenida a través de una encuesta semiestructurada, así como el análisis crítico de los métodos de Piano Complementario existentes en el archivo del departamento de música, de los cuales hay evidencia escrita a partir del año 1987. Es, por tanto, una fase en la cual, de acuerdo con los objetivos propuestos, se organizan y clasifican sistemáticamente los datos encontrados, posibilitando campos semánticos, categorías y subcategorías que permiten una mirada reflexiva hacia el objeto de estudio.

Con referencia a la encuesta semiestructurada, ésta cuenta con la formulación de 22 preguntas de las cuales, de la pregunta 1 a la 19 están direccionadas a conocer en qué medida los docentes informantes abordaron, en su formación universitaria, temáticas que, conforme a los fundamentos de la investigación, se consideran importantes en la enseñanza- aprendizaje del piano, así como conocer la impresión que los docentes tienen sobre la incidencia del aprendizaje del piano y la relación con otras áreas del componente de formación musical, y su utilidad en el desempeño profesional. Las respuestas están condicionadas por las opciones *mucho*, *poco* y *nada*, con un espacio en blanco para escribir la *justificación*. En cuanto a las 3 últimas preguntas correspondientes a los numerales 20, 21, y 22, éstas son de tipo abierto y están encaminadas a reconocer en el testimonio escrito de los encuestados su percepción sobre las temáticas propuestas. Esta investigación cuenta con el valioso aporte de 7 docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, quienes cumplen con los requerimientos establecidos al inicio de esta investigación y quienes, comedidamente, aceptaron y colaboraron con el diligenciamiento de la encuesta de investigación.

Paralelamente, se realiza un análisis de los métodos, programas o planes de estudio encontrados en el archivo documental del Departamento de Música, de los cuales se examina: presentación, planteamientos, objetivos y referentes teóricos, aspectos considerados importantes dentro de la planeación y presentación de cualquier asignatura que hace parte del componente curricular.

5.1. Análisis de la encuesta

A continuación se presenta el análisis de la encuesta utilizando una serie de tablas organizadas que contienen categorías y subcategorías; en ellas se citan los testimonios más relevantes expuestos por los investigados, los cuales se convierten en aporte sustancial que a través del análisis y la evaluación, contribuyen significativamente con el mejoramiento de la educación musical profesional.

Es de anotar que cada tabla expone temáticas específicas indagando en qué medida en la Asignatura Piano General, Complementario o Funcional, los egresados docentes recibieron formación en los contenidos relacionados. Para presentar una información más objetiva se recurre al aporte de la estadística que permite mejorar la presentación de los datos para su interpretación. En las subcategorías se especifica el número de docentes afines con una respuesta; para ello se escribe la cantidad numérica seguida por la letra D y a ello se asigna un porcentaje. En lo relacionado con los testimonios, los docentes informantes se identifican con los números del 1 al 7 antecidos por la letra D (por ejemplo: D1 quiere decir docente uno y así sucesivamente), *transcribiendo lo escrito por ellos de manera textual*, razón por la cual, dicha información se encuentra en letra cursiva.

Tabla 1.**Armonía**

Categoría	Subcategorías		
Armonía	Mucho	Poco	Nada
		6 D = 85.7 %	1 D = 14.2 %
Testimonio docente: (D1) <i>Porque sólo se dedicaban a enseñar ejercicios de Czerny y obras rusas</i> (D4) <i>Casi todos los semestres de Piano General fueron dedicados al montaje de repertorio, dependiendo del nivel de formación, sin realizar un análisis armónico de las piezas musicales en cuestión.</i> (D6) <i>El programa se limitaba al montaje de pequeñas obras musicales y armónicamente sólo se miraba algunos acordes y arpeggios.</i>			

De acuerdo con la información recopilada en la tabla 1, los docentes concuerdan en que el análisis armónico fue un trabajo que no estuvo presente en los ejercicios u obras abordadas en la asignatura; además se afirma que la enseñanza del piano sólo se enfocó al montaje de piezas musicales.

Tabla 2**Análisis de formas**

Categoría	Subcategorías		
Análisis de formas	Mucho	Poco	Nada
		3 D = 42.85 %	4 D = 57.14 %
Testimonio docente: (D1) <i>Eso a duras penas me enseñaron en gramática</i> (D4) <i>El programa de Piano General se limitaba a adquirir una técnica básica de digitación de notas sin analizar las diferentes formas musicales; sólo pretendía realizar un montaje basado en la lectura de la particella.</i>			

Conforme a la información suministrada por los docentes encuestados y recopilada en la tabla 2, el análisis de formas no era factor importante de estudio en la enseñanza del piano y subrayan que el programa tan sólo se limitaba al montaje de partituras.

Tabla 3

Enlaces de acordes

Categoría	Subcategorías		
Enlaces de Acordes	Mucho	Poco	Nada
		7 D = 100 %	
<p>Testimonio docente:</p> <p>(D2) <i>Igualmente se miró pero de manera poco formal; pues las clases con respecto a estas temáticas no tuvieron la programación y formalidad necesaria para lograr una apropiación de estos temas.</i></p> <p>(D4) <i>En el programa de Piano General se trabajaron algunos ejercicios del método Hannon que correspondían a acordes con la mano derecha, luego la mano izquierda, y luego las dos manos, sin detenerse a analizar en cada uno qué función armónica se estaba trabajando.</i></p> <p>(D7) <i>Los enlaces de acordes rara vez se veían en piano funcional, eso se estudiaba en materiales y estructuras.</i></p>			

Con referencia al trabajo de enlaces de acordes relacionado en la tabla 3, los docentes exponen que no hubo una adecuada planificación de esta temática, y advierten que cuando se realizaba se hacía sin ningún tipo de comprensión armónico-funcional.

Tabla 4.**Cifrado clásico**

Categoría	Subcategorías		
Cifrado Clásico	Mucho	Poco	Nada
	1 D=14.2 %	5 D = 71.42 %	1 D =14.2 %
Testimonio docente: <u>(D5) Si se trabajó con estos cifrados como complemento de otras asignaturas.</u> (D6) En algunas ocasiones se hacía referencia a nomenclaturas básicas (D7) no recuerdo que eso haya sucedido en piano funcional _____ de manera organizada			

Con relación a la categoría Cifrado Clásico (tabla 4), la mayoría de docentes afirman haber realizado poco trabajo de reconocimiento de nomenclaturas básicas; no obstante, hay que anotar que, contrariamente, un docente manifiesta haber trabajado “mucho” este ítem en la asignatura de piano.

Tabla 5.**Cifrado americano**

Categoría	Subcategorías		
Cifrado americano	Mucho	Poco	Nada
		3 D = 42.85 %	4 D =57.14 %
Testimonio docente: <u>(D5) En realidad recuerdo que poco trabajamos con este cifrado.</u> (D6) En algunas ocasiones (D2) Nunca se contemplo en ninguna clase			

De acuerdo con la información recopilada en la tabla 5, para los docentes encuestados el estudio de Cifrado Americano no fue un tema de adecuado estudio en piano; a la vez, algunos

docentes consideran que la enseñanza de esta temática ni siquiera se contempló en el plan de estudios de la asignatura.

Tabla 6.

Acordes extendidos

Categoría	Subcategorías		
Acordes extendidos	Mucho	Poco	Nada
		1 D = 14.2 %	6 D = 85.7 %
Testimonio docente: (D6) <i>En algunas oportunidades se miraba acordes con 7</i> (D7) <i>eso se veía en materiales y estructuras, no en piano funcional que estaba muy enfocado en el aprendizaje directo de interpretación de obras clásicas.</i>			

Según se observa en la tabla 6, para la mayoría de docentes, el estudio de acordes extendidos no se realizó en la asignatura de piano, aun cuando a veces se miraba acordes con séptima (7, séptima menor); además anotan que era una temática tratada en la asignatura Materiales y Estructuras.

Tabla 7.

Escalas modales de blues, etc.

Categoría	Subcategorías		
Escalas modales de blues, etc.	Mucho	Poco	Nada
		1 D = 14.2 %	6 D = 85.7 %
Testimonio docente: (D5) <i>En la materia de Piano Complementario, no trabajamos estas escalas</i> (D7) <i>de manera muy superficial, a manera de información.</i>			

Según la indicación de la tabla 7 relacionada con escales modales, de blues, etc, los docentes, en general, consideran no haber trabajado estos tópicos y expresan que en ocasiones sólo se abordaban a manera de información.

Tabla 8.

Ritmos y patrones de acompañamiento popular

Categoría	Subcategorías		
Ritmos y patrones de acompañamiento populares	Mucho	Poco	Nada
		3 D = 42.85 %	4 D = 57.14 %
Testimonio docente: (D2) <i>Esta cátedra como tal no existía.</i> (D4) <i>Casi al finalizar el programa de Piano General se trabajó algo de patrones rítmicos como tango, pasillo, rumba, sin mayor aplicación práctica en el montaje de piezas musicales que correspondieran a esos géneros musicales; tan sólo con pocos enlaces de acordes.</i> (D5) <i>Recuerdo que desarrollamos algunos patrones para acompañamientos de balada, bambuco, pasillo. Considero que faltaron trabajar ritmos populares como merengue, salsa, cumbia, bachata, etc.</i>			

Con relación a la categoría ritmos y patrones de acompañamiento populares expuesta en la tabla 8, los docentes afirman que esta temática se trató de forma limitada, e igualmente que cuando se realizó, se hizo sin una aplicación práctica.

Tabla 9.

Improvisación y/o composición

Categoría	Subcategorías		
Improvisación y/o composición	Mucho	Poco	Nada
			7 D = 100 %
Testimonio docente: (D4) <i>El programa de Piano Complementario contenía un repertorio definido para cada nivel y no daba espacio a salirse de esas piezas establecidas.</i> (D6) <i>El programa era muy limitado</i> (D7) <i>eso no se vió en piano funcional.</i>			

En cuanto a la categoría de improvisación y/o composición expuesta en la tabla 9, los docentes en su totalidad afirman no haber visto esta temática, expresando que en piano el repertorio era limitado y sólo se trabajaba con obras ya establecidas que no permitían poner en práctica tal actividad.

Tabla 10.

Repertorio escolar

Categoría	Subcategoría		
Repertorio escolar	Mucho	Poco	Nada
		2 D = 28.5 %	5 D = 71.42 %
Testimonio docente: (D3) <i>El repertorio estudiado era música infantil de otros países donde muy pocos temas son conocidos en el medio.</i> (D5) <i>Faltó trabajar mucho más repertorio que se necesita manejar en escuelas y colegios. Lo único que recuerdo fue aprender a acompañar el Himno Nacional.</i> (D7) <i>eso no existía, ni se consideraba como una necesidad.</i>			

Con respecto a la tabla 10 correspondiente a repertorio escolar, los docentes consideran que se realizó algo relacionado con el tema pero en un escenario descontextualizado, con repertorio infantil extranjero; aducen que lo único que se estudió referente a esta temática fue el Himno Nacional, y afirman que fue un aspecto que dentro de la programación musical no se consideraba necesario.

Tabla 11.

Ensamblés (piano y otro instrumento)

Categoría	Subcategorías		
Ensamblés (piano y otro instrumento)	Mucho	Poco	Nada
			7 D = 100 %
Testimonio docente: <u>(D3) Jamás se tuvo esa oportunidad. Las prácticas de piano fueron interpretar melodías y no hacer acompañamientos. Estas técnicas se las adquirió fuera de la universidad.</u> (D6) Nunca se realizó			

Con referencia a la categoría ensambles expuesta en la tabla 11, la totalidad de los encuestados dicen no haber tenido este tipo de práctica y manifiestan que ha sido una práctica y habilidad que han adquirido fuera del contexto académico universitario.

Tabla 12.***Tocar el piano y a la vez cantar***

Categoría	Subcategorías		
Tocar el piano y a la vez cantar	Mucho	Poco	Nada
			7 D = 100 %
Testimonio docente: (D2) <i>Esta práctica no hacía parte de la clase de piano</i> (D6) <i>No se realizó.</i>			

De acuerdo con la información recopilada en la tabla 12, los docentes manifiestan que la actividad de tocar el piano y a la vez cantar una melodía nunca fue una práctica musical que se realizara en clase de Piano Complementario.

Tabla 13.***Lectura a primera vista***

Categoría	Subcategorías		
Lectura a primera vista	Mucho	Poco	Nada
	2 D = 28.5 %	3 D = 42.85 %	2 D = 28.5 %
Testimonio docente: (D3) <u><i>Al parecer este si fue uno de los objetivos. Además, porque yo tenía esta habilidad.</i></u> (D4) <i>La primera vista se trabajaba únicamente al inicio del montaje de cada pieza musical. A medida que se avanzaba en el trabajo, obviamente dejaba de ser lectura a primera vista.</i> (D5) <u><i>No habían muchos ejercicios de lectura a primera vista</i></u> (D6) <u><i>Nunca se realizó.</i></u>			

En cuanto a la categoría de lectura a primera vista de la tabla 13, algunos docentes consideran que posiblemente si fue una práctica programada que se trabajó en clase de piano, sin embargo hay docentes opinan que fue una actividad que nunca se realizó.

Tabla 14.

Transposición y modulación

Categoría	Subcategorías		
Transposición y modulación	Mucho	Poco	Nada
			7 D = 100%
Testimonio docente: <u>(D3) Estas prácticas se hicieron en otras asignaturas diferentes</u> <u>(D5) Dentro de la asignatura no se realizaron transporte de canciones a diferentes tonalidades.</u>			

En la categoría de la tabla 14 relacionada con transposición y modulación de canciones, los docentes en su totalidad afirman que fue un ejercicio musical que no se practicó.

Tabla 15.

Se practicó música de oído

Categoría	Subcategorías		
Se practicó música de oído	Mucho	Poco	Nada
			7 D =100 %
Testimonio docente: <u>(D3) Estas prácticas fueron prohibidas.</u> <u>(D5) No se aplicó esta estrategia metodológica, aunque me parece muy importante dentro del desarrollo musical.</u>			

De acuerdo con la tabla 15, según afirman los encuestados, la práctica de música de oído, aunque puede ser considerada ejercicio importante en la formación musical, fue una actividad que nunca se empleó como estrategia metodológica, e incluso consideran que era una práctica catalogada como prohibida.

Tabla 16.

Correlación con estructuras

Categoría	Subcategorías		
Correlación con estructuras.	Mucho	Poco	Nada
		2 D = 28.5 %	5 D = 71.42 %
Testimonio docente: <u>(D3) Al parecer jamás existió ese matrimonio entre la asignatura de Piano y Estructuras</u> (D4) <i>No existió una práctica pianística de los aspectos relacionados con estructuras, materia que se dictó generalmente en papel.</i> <u>(D5) En realidad no había mucha relación con muchas asignaturas</u>			

Con relación a la tabla 16 que trata la correlación de la asignatura Piano Complementario con la de Estructuras de la Música, los docentes afirman que no existió esa interdisciplinariedad de las asignaturas en mención.

Tabla 17.

El Piano Complementario fue útil para su labor docente

Categoría	Subcategorías		
El Piano C. fue útil para su labor docente	Mucho	Poco	Nada
		3 D = 42.85 %	4 D = 57.14 %
Testimonio docente: (D1) <i>Por que no se lo encamino para ser funcional, meramente interpretativo. Y no de nuestra música, o infantil.</i> (D4) <i>Lo poco que aprendí de piano no me brinda la seguridad suficiente para realizar un acompañamiento adecuado al repertorio de flauta dulce, instrumento en el que hago énfasis en mi práctica pedagógica.</i> <u>(D5) Considero que el piano es fundamental para la carrera de Licenciatura en Música, pero desafortunadamente no puedo afirmar que como instrumento le he sacado el mayor provecho</u> (D6) <i>No porque nunca se contextualizo el área al perfil pedagógico o a la realidad del entorno.</i>			

En cuanto a la categoría expuesta en la tabla 17, referente al aprendizaje del piano como instrumento útil en la labor educativa, los docentes afirman no haber recibido en la universidad la formación musical pertinente enfocada al quehacer educativo, y por tal razón ser un factor que ha afectado negativamente al manejo adecuado del instrumento desde el aspecto didáctico.

Tabla 18.***El Piano C. contribuyó con su mejor comprensión musical***

Categoría	Subcategorías		
El Piano C. contribuyó con su mejor comprensión musical	Mucho	Poco	Nada
	2 D = 28.5 %	3 D = 42.85 %	2 D = 28.5 %
Testimonio docente: <u>(D2) No recibí piano complementario</u> <u>(D5) A pesar que faltaron muchos contenidos por desarrollar, el estudiar piano básico me despejo muchas dudas en el manejo y entendimiento de escalas y acordes básicos.</u> (D6) En algunos aspectos muy básicos			

De acuerdo con lo que exponen algunos docentes en la tabla 18, a pesar de las falencias en la programación y enseñanza del Piano Complementario, de todas maneras éste sirvió para mejorar la comprensión de aspectos musicales básicos; por otra parte, algunos docentes afirman que el aprendizaje del Piano Complementario no tuvo incidencia alguna en la comprensión musical.

Tabla 19.**Utiliza el piano como herramienta didáctica**

Categoría	Subcategorías		
Utiliza el piano como herramienta didáctica	Mucho	Poco	Nada
	3 D = 42.85 %	2 D = 28.5 %	2 D = 28.5 %
Testimonio docente: (D2) <i>Sí, pero lo que he aprendido particularmente</i> (D3) <u><i>Es el instrumento principal en mi desempeño docente. Se lo utiliza tanto para acompañar melodías y dar ejemplos musicales, como también, para hacer pistas que facilitan el estudio de melodías interpretadas desde la flauta dulce.</i></u> (D4) <i>La institución no cuenta con dicho instrumento ni con el espacio adecuado para su utilización, y no me siento muy segura de poder realizar un adecuado acompañamiento pianístico del repertorio musical de clases.</i> (D5) <u><i>En realidad utilizo más la guitarra y la flauta dulce, ya que el piano desafortunadamente poco lo manejo, pero considero que hoy en día es fundamental dentro de la enseñanza de la música para el desarrollo de escalas, ritmos, acompañamientos, ejercicios de afinación y de adiestramiento auditivo, entre otros beneficios.</i></u> (D7) <i>como apoyo para diferentes ejercicios de tipo melódico y rítmico, en el montaje de repertorio</i>			

Con respecto a la información consignada en la tabla 19, se puede inferir que algunos docentes afirman utilizar el piano actualmente como herramienta didáctica, no por la instrucción recibida en la educación universitaria sino por el aprendizaje realizado particularmente; a la vez, hay docentes que exponen que la falta de formación musical ha afectado en la actualidad la utilización del piano en su labor educativa.

Tabla 20.

Falencias en la enseñanza del Piano Complementario

Categoría	No de Docentes	Subcategorías	Testimonio Docente
Falencias en la enseñanza del Piano Complementario	2 D = 28.5 %	No fue complementario	(D2) <i>La falencia es no haber recibido piano complementario; realmente es un desacierto que se presento con los primeros estudiantes de la Licenciatura en música.</i> (D7) <i>Que el piano complementario no existía como tal, como apoyo de los aspectos de acompañamiento por ejemplo, o comprensión de las estructuras de la música, no existió programación en ese sentido</i>
	2 D =28.5 %	Relación con el perfil profesional	(D3) <u><i>Al parecer, no había un objetivo claro sobre el tipo de profesional que querían formar, si futuros instrumentistas o docentes licenciados en Música. Me inclino por los primeros. La docente de este instrumento no conocía el currículo de las asignaturas de música y por lo tanto no se daba esa interdisciplinaridad como fortaleza en las temáticas a estudiar.</i></u> (D6) <i>El área de piano se debía focalizar hacia el perfil de licenciado o piano funcional para utilizarlo como herramienta didáctica dentro de las clases.</i>
	3 D =42.85%	Enfoque mecánico (instrumental)	(D1) <i>Que el manejo del piano fue solamente mecanico, nada funcional</i> (D4) <i>El hecho de ser un instrumento, en su enseñanza, aislado de otras materias, que no me ofreció las bases suficientes para realizar un acompañamiento adecuado, en el que no me siento segura para tocar en las diferentes tonalidades, que no trabajó en las tonalidades sostenidas ni bemoles</i> (D5) <u><i>Faltó manejo y aprendizaje de ritmos populares, repertorio con ritmos incorporados, montaje de temas escolares, ensambles, repertorio para acompañamientos, lectura a primera vista, improvisación en el instrumento, audiciones ante público, transporte de canciones, entre otros.</i></u>

De acuerdo con las respuestas de los encuestados, tabla 20, en la categoría “*Falencias en la enseñanza de Piano Complementario*”, se han determinado tres subcategorías, la primera de las cuales se denomina *No fue complementario*, en ella los docentes consideran realmente un desacierto el no recibir formación de piano con un enfoque de complementariedad, tanto desde el punto de vista de los acompañamientos musicales como para apoyo y comprensión de las Estructuras Musicales.

La segunda subcategoría es *Relación con el perfil profesional*, en ella los docentes consideran que fue una falencia no dirigir la programación y enseñanza del Piano Complementario hacia el perfil del Licenciado en Música sin pensar, por tanto, que el piano debería ser una herramienta de aprendizaje visualizada principalmente desde la didáctica como elemento coadyuvante de la enseñanza-aprendizaje.

La tercera subcategoría se denomina *Enfoque mecánico instrumental*, en la que, según las opiniones de los investigados, el Piano Complementario no tuvo visos de praxis, de funcionalidad en tanto fue dirigido al estudio de una técnica, de un repertorio sin tener en cuenta el contexto, y no hubo suficiencia en el estudio de ritmos, acompañamientos, improvisaciones, etc., convirtiéndose exclusivamente, según los investigados, en una actividad de repetición mecánica.

Tabla 21.***Aciertos en la enseñanza del Piano Complementario***

Categoría	No de Docentes	Subcategoría	Testimonio Docente
Aciertos en la enseñanza del Piano Complementario	3 D =42.85%	Conocimiento del instrumento	(D1) <i>Solo por el conocimiento del instrumento.</i> (D5) <u>Conocimiento de algunas escalas, el manejo técnico básico, aprendizaje de algunos ritmos y temas.</u> (D6) <i>El conocimiento del piano en su historia y la posición de las notas</i>
	2 D = 28.5 %	Utilización del instrumento	(D3) <u>como aciertos, bien o mal aprendimos a tocar piano, que de forma creativa cada estudiante utilizaba para comprender las temáticas de otras asignaturas musicales, al igual, educar su oído melódico y armónico.</u> (D7) <i>Reiteramos en el aspecto de interpretación del instrumento y/o manejo técnico del mismo</i>
	1 D = 14.2 %	Lectura musical	(D4) <i>El desarrollo de la lectura musical en las dos claves, la coordinación e independencia motriz de las dos manos.</i>

La tabla 21 expone la categoría *Aciertos en la programación del Piano Complementario* y en ella se contemplan tres subcategorías, la primera de las cuales hace referencia al *conocimiento del instrumento*, dentro de la cual los investigados consideran que, de una u otra forma, el haber cursado la asignatura de piano les permitió conocer el manejo básico del instrumento. En la segunda subcategoría *interpretación del instrumento* los evaluados exponen que el aprendizaje del piano les sirvió de alguna forma para interpretar el repertorio de interés del estudiante, y consideran que fue útil para comprender temáticas tratadas en otras asignaturas musicales. La tercera subcategoría es la *lectura musical* en la que también se toma como acierto el aprendizaje del piano considerándolo factor relevante en el desarrollo de la lectura musical realizada en clave de sol y fa.

Tabla 22.

Temáticas necesarias que se deben programar en Piano Complementario

Categoría	No de Docentes	Subcategoría	Testimonio Docente
Temáticas necesarias que se deben programar en Piano Complementario	2 D = 28.5 %	Temas	<p>(D5)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Acompañamiento de Canciones escolares: Himno de Pasto, al Departamento, Himno Nacional, Marcha Aida, Canciones Ecológicas, Canciones Infantiles, Canciones Clásicas de la Amistad, Canciones Mensaje.</i> 2. <i><u>Acompañamiento de Ritmos y Temas Modernos.</u></i> 3. <i><u>Montaje de por lo menos una misa con todas sus partes.</u></i> 4. <i><u>Cantar tocar piano al mismo tiempo.</u></i> 5. <i><u>Acompañar temas clásicos nariñenses y colombianos</u></i> 6. <i><u>Componer temas escolares y canciones mensaje.</u></i> 7. <i>Desarrollar la capacidad de acompañar y poder transportar temas.</i> 8. <i>Poder conocer y desarrollar el manejo de una organeta o teclado electrónico.</i> 9. <i>Tener la posibilidad que el estudiante de piano sea monitor o profesor de piano.</i> <p><i>Usar las TIC en el desarrollo de la clase de Piano Complementario.</i></p> <p>(D4)</p>

			<p>1. <i>Repertorio escolar</i></p> <p>2. <i>Enlaces de acordes</i></p> <p>3. <i>Transposición a diferentes tonalidades (tanto naturales como alteradas)</i></p> <p>4. <i>Esquemas rítmicos populares (marcha, balada, salsa, ritmos andinos, etc)</i></p> <p>5. <i>Uso adecuado de los pedales del piano</i></p> <p><i>Manejo básico de organeta, instrumento que de alguna manera, por su fácil transporte y más económica consecución, puede ser adquirido por las instituciones y de alguna manera solventa la necesidad del piano</i></p>
	2 D = 28.5 %	Piano funcional – didáctico	<p>(D1) <i>Debería ser técnico, funcional, didáctico, también contener mucho manejo de gramática musical, comprensión y análisis de obras, tanto universales como del repertorio colombiano y de otros países pero en el ámbito popular, también debería ser enfocado a la enseñanza a niños. Debería ser una herramienta de trabajo y de satisfacción personal.</i></p> <p>(D6) <i>Piano funcional a nivel popular, didáctico y obviamente académico, que sirva para desarrollar proceso didáctico y musical dentro y fuera del aula de clases y que tenga funcionalidad para realizar arreglos musicales y acompañamientos.</i></p>
	1 D	Desarrollo de	(D3) <i>Como lo exprese en un ítem anterior,</i>

	= 14.2 %	habilidades y destrezas	<p><u>en la práctica docente es muy necesario dominar el piano funcional y el piano complementario; este estudio debe estar concebido para el desarrollo de habilidades y destrezas propias del instrumento, donde su estudio tenga una función interdisciplinar con las demás asignaturas musicales, se fortalezca la educación auditiva desde lo melódico y armónico. Se debe tener en cuenta que el estudio de piano, fortalece la capacidad en la atención concentración del estudiante, de igual manera, la memorización de melodías o acompañamientos incrementa la capacidad de memoria que a su vez, facilita la interpretación, expresión, sensibilidad, y desarrolla los procesos cognitivos para el aprendizaje. El estudio de acompañamiento con piano debe cubrir una amplia gama de géneros musicales, lo que lleva a desarrollar otras capacidades como la creatividad desde la improvisación y la composición.</u></p> <p><u>El estudio de ejercicios técnicos del instrumento es fundamental para lograr lo dicho anteriormente.</u></p> <p><u>Educar desde este instrumento para fortalecer las didácticas del maestro, ya que este debe ser uno de los objetivos de esta licenciatura.</u></p> <p><u>Espero que estas apreciaciones sirvan para fortalecer y engrandecer nuestra profesión docente en Música.</u></p>
--	----------	-------------------------	--

La tabla 22 hace referencia a “*Temáticas necesarias que se deben programar en Piano Complementario*”; en ella los docentes exponen cuáles deberían ser los temas que, de acuerdo con la experiencia acumulada tanto en el rol de estudiantes como en la labor docente, consideran se deben implementar en la enseñanza del piano como instrumento complementario en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. Es por tal razón que, de acuerdo con las respuestas de los investigados, se establecen tres subcategorías, la primera de las cuales se denomina *temas*, en la que se puede observar, entre otros aspectos, que se debería implementar el trabajo o estudio de temáticas tales como acompañamientos de himnos institucionales, canciones mensaje, el montaje de cantos de una misa, componer canciones escolares y también el manejo básico de una organeta.

Con respecto a la segunda subcategoría denominada *piano funcional-didáctico* algunos de los investigados consideran que el piano debe ser una herramienta de trabajo y de satisfacción personal, asignatura que se debe visualizar como piano funcional a nivel popular, la cual debe brindar la posibilidad de desarrollar procesos didácticos y musicales dentro y fuera del aula de clases. En cuanto a la tercera subcategoría *Desarrollo de habilidades y destrezas*, ésta hace referencia a un planteamiento de enseñanza en la que el piano participa en el fortalecimiento de la educación auditiva, logrando mejorar la atención, la memorización, y además ser capaz de cubrir una gama importante de géneros musicales, contemplando trabajos de improvisación y composición.

5.2. Análisis de métodos o programas de piano

Dentro de los objetivos expuestos en el trabajo de investigación se considera importante el análisis de los diferentes planes de estudio del área de Piano Complementario que se han abordado en el Programa de Licenciatura en Música, estableciendo las modificaciones que ha

tenido en el transcurso del tiempo, desde su creación hasta la actualidad, determinando los cambios en el nombre (General, Funcional, Complementario) y su inferencia en los objetivos, contenidos y procesos formativos y evaluativos. Es por tal razón que se acude a la revisión de los archivos existentes en el Departamento de Música y, después de una laboriosa inspección, se encuentran algunos documentos que ofrecen una idea de cómo, a través de la historia del programa en mención, ha sido planificada o programada la asignatura de Piano Complementario; es así como entre la documentación encontrada se hallan propuestas, programas o métodos, que se toman como muestras para la investigación, algunos de los cuales, cabe resaltar, han sido elaborados incluso antes de la creación del mismo Programa de Licenciatura en Música en el año de 1993.

Dicho lo anterior, para comenzar este análisis, es relevante referirse a uno de los primeros documentos hallados que data de finales de los años ochenta, y es de anotar como dato importante que en él ya se hace mención a la asignatura piano; el documento citado aparece como: ***“Proyecto Programa de Música a nivel Superior Universitario” (1987)*** que contiene información concerniente al Departamento de Música y en el cual se hace referencia, dentro de la programación musical del proyecto, a la asignatura ***“Piano Complementario”*** materia que debe ser cursada en los primeros cuatro semestres del plan de estudios propuesto.

Del mismo modo, otro documento que se encuentra en el archivo de música existente es: ***“Distribución Carga Académica Departamento de Música- Periodo Académico Febrero – Julio de 1989”***; en él aparece: ***“ Programa Piano Complementario”*** Iniciación I, y como información significativa ya menciona un objetivo general el cual expresa de forma textual: ***“Hacer que el alumno adquiera conocimientos y habilidades básicas en la técnica instrumental, como auxiliar de materias que así lo requieran”***; más todavía, dentro del mismo documento

también se encuentra: **“Programa de Piano Complementario I Nivel”** en el que se plantea igualmente un objetivo general que a la letra reza: *“Que el estudiante conozca las tonalidades principales mayores y menores con sus correspondientes escalas, arpeggios y acordes; asimismo sus inversiones y enlaces primarios sobre I, IV, V grados. Reconozca y elabore periodos musicales, descomponiéndolos en antifrasas, post-frases/antecedentes consecuentes, etc., de tal forma que se estructure adecuadamente para realizar armonizaciones de melodías, sencillas y transposiciones de las mismas (adiestramiento auditivo)”*.

De otra parte, uno de los documentos más importantes consultados y que es considerado el documento de inicio, con el cual se hace la solicitud oficial del Programa actual de Licenciatura en Música es: **“Documento presentado al Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior I.C.F.E.S. para solicitar la Licencia de Funcionamiento para el Programa de Educación musical” (1992)** y en su parágrafo 5.1 reza: Título a que conduce el programa: Licenciado en Música con énfasis en Instrumento, Dirección Coral, Dirección de Banda; en el Plan de Estudios del documento sólo menciona y considera la asignatura **Piano General**, la cual está programada para ser desarrollada durante los seis primeros semestres de la carrera.

También se encuentra en el archivo del Departamento de Música otro documento que no cuenta con fecha de realización pero que informalmente está señalado como “periodo A de 2001” denominado: **“Plan de estudios Licenciatura en Música”**. En él se menciona la asignatura **Piano General I, II y III** a cursarse en los tres primeros semestres, y además **Piano Funcional I, II, III y IV** a desarrollarse entre el cuarto y séptimo semestre.

Hay que mencionar además, que en la Biblioteca del Departamento de Música se encuentran libros o métodos empleados en la carrera de Licenciatura en Música y, habiendo

realizado un análisis de esta información, como dato relevante se encuentra que en la mayoría de métodos o programas de piano no se estipula la fecha de su elaboración o de su implementación, razón por la cual no se puede efectuar una exposición cronológica del material encontrado; entre ellos se encuentra el método denominado *“En el Mundo de la Música”*, propuesta realizada por Tatiana Bondarenko, quien en su momento fue docente del Programa de Licenciatura en Música, documento éste que consta de una recopilación de 142 obras del repertorio universal, piezas o arreglos fáciles para piano, en cuya presentación no hay ningún tipo de introducción, objetivos ni evaluación; este método, a pesar de no contemplar fecha de elaboración ni aplicación, según referencian algunos encuestados, para el año de 1993 fue uno de los primeros métodos que se utilizaron y desarrollaron en el estudio del piano en el Programa de Licenciatura en Música.

Asimismo, se observa entre el material encontrado el *“Plan de Evaluación de Piano Preparatorio II”* que plantea en su propuesta cinco evaluaciones o pruebas que se deben llevar a cabo cada cuatro semanas y que deben ser realizadas por los docentes. En el plan de trabajo ya se estipulan estudios de escalas que, como dato peculiar, y teniendo en cuenta que es el segundo semestre de formación pianística en el programa de Música, contempla el estudio de escalas hasta con siete sostenidos y seis bemoles, así como el trabajo de *enlaces, arpeggios y cadencias*, estudios de Czerny, *de jazz, escalas modales, cifrado básico*, estudios de Hannon; además solicita para la evaluación de cada prueba la presentación de una obra *“Barroca, Clásica, Romántica, Moderna y Contemporánea”* respectivamente; en el mismo documento o folleto aparece *“III Semestre”* como título para el trabajo del tercer semestre de piano, en el que se expone en su presentación cuatro literales A) “Planeación del semestre” B) “Técnica” en la que considera los siguientes aspectos: Hannon, escalas mayores y menores con acordes y arpeggios,

cadencias auténtica, plagal y rota, Czerny, y como dato sobresaliente, *el trabajo con esquemas rítmicos de acompañamiento “Bolero, Beguine y Rumba”*, y en el literal C) “Lectura e interpretación” el ejercicio de *lectura a primera vista*, además de piezas del repertorio universal y popular, y en el literal D) Evaluación de forma permanente.

Otro documento que también se encuentra en el archivo musical es el método o plan de trabajo denominado: **“Programación Semanal de Piano General II”**. En él se aprecia la división del estudio de la asignatura en tres ciclos: el primero contiene cinco semanas de estudio y una de evaluación; el segundo, tres semanas de estudio y una de evaluación; y el último ciclo contempla cuatro semanas de estudio y una de evaluación; además, en la última semana de programación se plantea una *Audición en público con los mejores trabajos del semestre*. Entre las temáticas expuestas para el trabajo del semestre se encuentran: *lectura a primera vista*, escalas, escalas cromáticas, acordes, arpeggios, inversiones, cadencias, estudios de Czerny, estudios de Beyer, estudios de Hannon, *esquema rítmico de bolero*, aria de Mozart. Cabe anotar como hallazgo sobresaliente, el ítem de *“Propuesta creativa aplicando esquema de guabina”*, así como también el de *“Pieza a cuatro manos (ensamble)”*.

Otro documento encontrado es **“Material de Piano IV”**, en el cual se resalta una “introducción” en la que afirma: *“Para el docente musical es el instrumento que le permitirá formar su oído armónico, desarrollar su capacidad melódica, madurar musicalmente ya sea creando arreglos, acompañamientos y cumpliendo con una serie de actividades inherentes a su actividad de educador como son las intervenciones de acompañamiento musical, conformación de grupos y siendo protagonista en los actos académicos de la institución a la cual presta sus servicios”*; también plantea un ítem de “recursos,” y “metodología” en el que también se destaca: *“Esta materia se constituye en una novedad, pues se aborda la funcionalidad del instrumento*

dentro del trabajo formativo, educativo, de enseñabilidad y creatividad del docente”, asimismo considera una bibliografía que plantea: *“el material editado en cada semestre es el fruto de la recopilación de una serie de elementos formativos armónico-musicales, piezas formativas, estudios y música variada tanto en el género clásico, pop, folclórico, moderno y contemporáneo en los cuales está inmerso el músico, el docente y el diletante de hoy.”;* en la presentación del plan de estudios también habla de una “meta propuesta” que pretende que el estudiante esté en capacidad de emplear el piano como recurso pedagógico e instrumental en su desempeño laboral planteando para ello, entre sus objetivos específicos, que el estudiante desarrolle conocimientos sobre *acompañamientos de diversos ritmos* y una aceptable *capacidad de improvisación* al igual que *manejo de organetas y sintetizadores*; en cuanto a la evaluación, la considera permanente pero con una sesión en forma de evaluación cualitativa al final del semestre con la presencia de alumnos y profesores; entre sus temáticas propuestas se encuentran: *acordes disminuidos y aumentados, enlaces, escalas, lectura a primera vista, adiestramiento auditivo sobre acordes y enlaces, manejo del pedal del piano, y como tema relevante el trabajo de Modulación elaborada y Transposiciones.*

Igualmente, el “**Programa de Piano I Semestre**”, contiene la misma presentación y redacción: Introducción, recursos, metodología, bibliografía, meta propuesta, objetivos específicos y evaluación del anterior plan de estudios; en él se puede determinar, como información preeminente, ser el único plan de trabajo que, entre los métodos encontrados en el archivo del Departamento de Música, estipula una fecha de elaboración o implementación: *Periodo B de 2004*; el contenido de su programa está dirigido a un trabajo de *escalas, acordes, cifrados, enlaces, cadencias, lectura a primera vista, y la historia del piano, improvisación sobre*

esquemas rítmicos (porro, cumbias, canciones), transposiciones y adiestramiento auditivo armónico sobre C,F,G y sus relativas.

Otro de los documentos encontrados es: “**Programa de Piano IV**” que plantea un trabajo de *parcelación por semanas*, en el que se programan dos evaluaciones con jurado, una en la semana siete y otra en la semana quince; en general en él se considera la realización de un trabajo de escalas, *círculos armónicos*, enlaces, ejercicios de técnica (Czerny), lectura a primera vista y como aspecto sobresaliente en este plan de estudios se puede mencionar el trabajo sobre *esquema de balada, sustituciones del acorde de dominante por el disminuido y el aumentado, modulación por acorde pivote, concepto de tonalidades vecinas y distantes*, además trabajo sobre *el esquema de pasillo y la organización de un ensamble instrumento- piano.*

Por último se expone, entre de los programas o planes de estudio de la asignatura de Piano Complementario, el programa correspondiente a la asignatura en mención de V semestre de año 2014, que lleva como título general *Programación Temática Asignatura: Piano Complementario*, código FOA-FR-07; cabe resaltar que este documento se encuentra organizado en un formato que se lo viene desarrollando y utilizando en los últimos años en el Programa de Licenciatura en Música y es, entre los documentos encontrados, el que mejor organización y presentación ofrece dado que contiene varios aspectos en su formato tales como *Justificación* la cual dice:

El piano por ser un instrumento polifónico y armónico se constituye en una herramienta básica de aprendizaje y un instrumento esencial en el quehacer profesional del futuro egresado del programa de Licenciatura en Música, por tanto es de vital importancia que el futuro egresado desarrolle la técnica pianística básica para su correcta aplicación e interpretación.”

Además presenta un *Objetivo General* que afirma:

Dominar criterios básicos de la lectura musical y la ejecución pianística, con manejo idóneo de elementos técnicos como digitación, articulación, fraseo manejo de la armonía aplicada y conocimiento de un repertorio que incluya obras de diversas épocas y estilos; lo anterior como herramientas fundamentales que contribuyen al proceso de formación musical integral, permitiéndole usar el piano como un recurso en su labor profesional como músico.

Y unos *Objetivos Específicos*:

Desarrollar estudios, escalas y obras, con un nivel acorde al semestre cursado por el estudiante. Se pretende mediante la interpretación de estos recursos conseguir un nivel apto en cuanto a la ejecución técnica e interpretativa del instrumento.

Desarrollar las técnicas básicas del instrumento en función de su utilización como herramienta didáctica en el trabajo de aula.

Apropiar el instrumento para la promoción de didácticas específicas relacionadas con el entrenamiento auditivo y la formación de la memoria musical de los educandos.

Posibilitar acompañamiento del repertorio escolar y de la música tradicional en agrupaciones de diferente índole.

Presenta dentro del formato establecido un ítem que se titula *Metodología* el cual afirma:

Clases individuales teórico practicas una vez a la semana en las que se hace explicación de temas y revisión y corrección del trabajo practicado por el estudiante. Se realizan dos encuentros evaluables en el semestre en presencia de los docentes del área.

Contiene también *Criterios de Evaluación* que dicen:

Evaluación integral y sistemática.

-Interpretar las escalas menores de LA, MI SI y Fa# sostenido cuatro octavas con movimiento paralelo con correcta digitación, articulación y pasaje del pulgar.

-Interpreta estudios y piezas de media dificultad del repertorio universal aplicando todos los elementos técnicos adquiridos a través de los estudios propuestos con adecuada digitación, balance y fraseo de la pieza.

-Lee a primera vista una pieza sencilla de mayor grado de dificultad.

Ejecuta ritmo de Currulao y Son-sureño.

Presenta además un título que dice *Contenido de la Asignatura* el cual contiene:

- Escalas menores de LA, MI SI y Fa# sostenido.

- Czerny Op 599 Selección de estudios entre el 41 al 49.

-Piezas de mayor dificultad de contrapunto a dos voces (invenciones a dos voces).

-Ritmo de Currulao y Son-sureño.

Al igual que la *Forma de Evaluación*:

Dos fechas de evaluación numérica de 0.0 a 5.0 a mitad y final del semestre, en presencia de docentes del área, teniendo en cuenta la apropiación y aplicación de los elementos técnicos a la interpretación de los diferentes temas del semestre.

Y finalmente un punto que trata las *referencias bibliográficas*

Czerny Op 599.

Bach, invenciones a dos voces.

Obras realizadas y/o adaptadas por docentes.

5.3. Triangulación de la información

Analizando la información obtenida tanto de los datos suministrados en la encuesta de investigación diligenciada por los docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, como de la información encontrada en los métodos o programas de estudio de Piano Complementario que se encuentran en el archivo del Departamento de Música, se puede inferir que existen algunos tópicos o temas expuestos en el marco teórico del presente trabajo investigativo, y que en la actualidad son considerados importantes en la programación o enseñanza del Piano Complementario (armonía, formas, enlaces de acordes, cifrado clásico, cifrado americano, acordes extendidos, escalas modales, de blues, etc., ritmos populares, patrones de acompañamiento, improvisación y/o composición, repertorio escolar, ensambles,

tocar y cantar, transportación, modulación, música de oído, lectura a primera vista) que no estaban establecidos en el plan de estudios que para la época tenían que cursar los docentes informantes, o que, a pesar de que estaban establecidos en los programas de estudio no fueron abordados acertadamente en la clase de Piano Complementario, quedándose tan sólo en el plano de la formulación temática, sin que realmente se llegara a la praxis y a la comprensión; en consecuencia, y de acuerdo con lo expresado por los docentes, dicha situación ha afectado el conocimiento y manejo del piano desde el punto de vista práctico y funcional, y por tanto, limitando la formación en el instrumento según el perfil profesional que la universidad ofrecía u ofrece a la comunidad estudiantil, dirigido a formar docentes de música con la posibilidad de desempeñarse de manera pertinente en instituciones educativas públicas o privadas de la región.

También se puede decir que, según los datos hallados en los métodos de Piano Complementario y la información proporcionada por los docentes, la asignatura Piano Complementario se enfocó exclusivamente al manejo del instrumento desde una perspectiva mecánico- instrumental, y por ende, no tuvo ese carácter de complementariedad que, de acuerdo con lo expuesto, es necesario tanto para la comprensión de las estructuras musicales dentro de la formación académica universitaria, como para las necesidades reales que exige el medio laboral educativo en el que, conforme a los docentes encuestados, se requiere un piano más funcional, más práctico, pensado como herramienta didáctica aplicable en la labor educativa.

6. PROPUESTA: “EL PIANO COMO INSTRUMENTO COMPLEMENTARIO”

6.1. Introducción

Al concluir un trabajo de investigación como éste, es pertinente proponer alternativas de solución y considerar respuestas a la problemática planteada referente a los aciertos y desaciertos en la programación del Piano Complementario.

En ese orden de ideas, se trata de sugerir, como recomendación práctica, el enseñar o abordar una serie de temáticas musicales que de seguro contribuirán a mejorar la comprensión y el aprovechamiento del piano como instrumento complementario; lo anterior como resultado del trabajo investigativo que considera las experiencias y perspectivas de los docentes egresados del Programa de Licenciatura en Música que laboran en instituciones educativas oficiales del municipio de Pasto, investigación en la que se logró establecer, gracias a las fuentes consultadas, los aciertos y desaciertos que se presentaron en la programación y enseñanza de la asignatura Piano Complementario.

De acuerdo con lo anterior, surge la propuesta titulada “El piano como instrumento complementario” que hace referencia a la importancia que tiene el mencionado instrumento en la comprensión y acompañamiento musical, y formula una serie de temáticas y actividades que se presentan como apropiadas para ser aplicadas en una formación musical profesional. De esta forma, la programación del Piano Complementario se constituye en factor de gran importancia en la búsqueda de una pertinente formación musical y requiere de diversas pautas donde se establezcan y apropien por parte de los docentes la mayor cantidad de herramientas y estrategias posibles dirigidas directamente a la enseñanza de esta asignatura musical.

6.2. Justificación

Las referencias que más se conocen en cuanto a la programación y enseñanza del Piano

Complementario, no se consideran explícitamente en la normatividad legal, ni entre las sugerencias pedagógicas o curriculares que formula el Ministerio de Educación Nacional.

Como sustento de lo anterior, se pueden citar dos referentes que regulan la educación en nuestro país: el primero es la Constitución Política de Colombia de 1991 que en su artículo 27 referencia la libertad de enseñanza, aprendizaje, investigación y cátedra; y el segundo es la Resolución 3456 del 30 de diciembre de 2003, mediante la cual se definen las características específicas de calidad para la oferta y desarrollo de los programas de formación profesional en artes, y se puede observar que muy poco se ocupan de la partes específicas de la enseñanza musical, y para el caso, del Piano Complementario, anotando que las normatividades existentes sólo consideran los aspectos generales de la educación musical.

Por tal razón, y por los hallazgos de la presente investigación obtenidos a través del análisis de la información suministrada por los docentes objeto de estudio, y tomando como fundamentado el marco teórico del trabajo de grado, se formula la presente propuesta temático-musical que pretende mejorar la enseñanza del Piano Complementario, no sólo en el medio actual, sino, quizá, con la intención de que sea un planteamiento acertado, que sirva como pauta válida y aplicable en los diversos ámbitos de la enseñanza musical. Con una visión más centrada en el campo funcional, se expone esta propuesta de trabajo, como un aporte que puede coadyuvar a la enseñanza que los docentes de Piano Complementario desarrollan teórica y prácticamente en la asignatura, esperando, en todo caso, que se una propuesta que aporte a la formación integral del estudiante.

6.3. Objetivos

6.3.1. Objetivo General

Proporcionar al estudiante de Licenciatura en Música una serie de ejercicios prácticos que incluyen temáticas que en la actualidad son consideradas relevantes en la asignatura Piano Complementario, con miras a mejorar su desempeño docente a través de esta asignatura.

6.3.2. Objetivos Específicos

- Recopilar temáticas relevantes para el aprendizaje de Piano complementario.
- Elaborar partituras musicales que sirvan de guía de trabajo para docentes y estudiantes de música.
- Proyectar el Piano Complementario como una asignatura más funcional en la enseñanza musical.

6.4. Estructura de la propuesta

Los siguientes ítems están diseñados para ser analizados y aplicados por todos los docentes de Piano Complementario independientemente del nivel musical del estudiante. Se espera, además, que dichas pautas sean de utilidad en otras áreas de aprendizaje.

“El piano como instrumento complementario” es una propuesta de trabajo temático musical que puede ser abordada por los docentes en cualquier momento de la enseñanza, y trata diferentes aspectos de la formación musical y contempla el trabajo de escalas (diferentes a las comúnmente estudiadas), formación de acordes básicos y extendidos, enlaces de acordes, cifrado clásico, cifrado americano o popular, armonización, patrones rítmicos de acompañamiento, transporte y/o modulación, obras del repertorio escolar y pautas para lectura a primera vista.

6.4.1. Escalas musicales

Aquí se exponen algunas escalas que, por lo general, no se abordan en la enseñanza musical tradicional, pero que en la actualidad son empleadas en ejercicios de improvisación, sobre todo en músicas populares relacionadas con el jazz; no se pretende incursionar en el complejo mundo del jazz y la improvisación, pero sí se trata de brindar información básica para comprender, de forma elemental, este género musical.

En ese orden de ideas, se presenta en la *figura 3* una serie de escalas, entre las cuales se encuentran, en primer término, las *escalas modales*, todas realizadas, para su mejor comprensión, tomando como base la escala de do mayor, que para el caso es el *modo jónico*, cuya característica, como se puede notar, es que es de carácter mayor, que forma como acorde principal el acorde de Cmaj7 cuya nomenclatura, “maj 7”; es una simplificación de la palabra mayor del idioma inglés; se continua luego con el *modo dórico* o escala dórica, cuyo carácter es de tonalidad menor, la cual forma como acorde principal Dm7, anotando que el tipo de séptima que se forma es menor; cabe destacar que ésta es una de las escalas más utilizadas en improvisación; aparece luego el *modo frigio*; ésta es una escala con características de tonalidad menor cuya séptima es un intervalo de séptima menor, formando, por tanto, como acorde principal Em7; sigue el *modo lidio*; ésta es una escala de carácter mayor que contiene una séptima mayor, contiene por tanto como acorde principal Fmaj7; así mismo se encuentra el *modo mixolidio*; igualmente, es una de las escalas más utilizadas, de carácter mayor, que cuenta con una séptima menor o séptima de dominante, su acorde principal es G7; sigue ahora el *modo eólico*, que conocemos como escala menor natural; contiene en su formación una séptima menor y su acorde principal es Am7; por último encontramos el *modo locrio*, una escala que forma un

acorde denominado semidisminuido, cifrado de la siguiente forma: B⁹, que también se cifra como acorde menor con séptima menor y quinta bemol, Bm7(b5).

Se expone además la escala *pentatónica mayor* que contiene un acorde mayor con sexta y también la escala *pentatónica menor* que forma un acorde menor con séptima menor; asimismo se encuentra la *escala de blues*, que se diferencia de la escala pentatónica menor porque además contiene una cuarta aumentada, y, como valor agregado, puede ser utilizada tanto con tonalidades o acordes menores como mayores con séptima menor. También se encuentra la *escala de tonos* que, al igual que la *escala aumentada*, forman como acorde principal un acorde aumentado. Se presentan también dos tipos de *escalas disminuidas*, la primera de las cuales es configurada por una sucesión progresiva de *tono-semitono* y forma como acorde principal el disminuido con séptima disminuida, razón por la cual es utilizada con acordes con estas mismas características, y la segunda escala disminuida es la que se conforma por notas de sucesión progresiva *semitono-tono*, utilizada para acordes mayores con séptima menor o dominantes.

6.4.2. Acordes extendidos

Para realizar la práctica de acordes extendidos, se toma como base de explicación, la tonalidad de do mayor, *figura 4*, empezando en su acorde principal C, del cual a partir de la *superposición de terceras* se puede formar hasta un acorde con treceava. De la misma manera, con base en la tonalidad de do mayor, se armoniza cada una de las notas de la escala y en cada una de ellas se realiza la correspondiente superposición de terceras, aplicando una extensión, que para el ejercicio planteado, contempla hasta los acordes que forman el intervalo de novena; así, se presenta un ejercicio de armonización tanto para las tonalidades mayores como para las menores natural, armónica y melódica; cabe anotar que se especifica para cada caso las

alteraciones que se pueden presentar en el tipo de quinta, séptima y novena que se forman de acuerdo con la característica de la escala utilizada.

6.4.3. Cifrados

En cada ejercicio u obra de estudio, se propone la realización de un análisis y un señalamiento del discurso armónico contenido en cada una, y para esto es posible utilizar los dos tipos cifrados existentes, por ejemplo, el *cifrado americano* (*C,D,E,F,G,A,B*) puede ser ubicado en la parte superior del pentagrama con sus respectivas extensiones (7,9,11,13); en este tipo de escritura, cuando el acorde se presenta en inversión se escribe de la misma forma que los números fraccionarios como por ejemplo C/G significa que el acorde de do se encuentra en su segunda inversión; y de la misma manera, pero en la parte inferior del pentagrama, se puede utilizar el *cifrado clásico* (*I,II,III,IV,V,VI,VII*) utilizando igualmente sus respectivas extensiones e inversiones. Para ilustrar lo anteriormente expuesto, en la *figura 5* se toma como base el ejercicio número 23 del libro de Czerny. Obsérvese como en la primera parte de la figura se muestra el ejemplo tal como se presenta en el ejercicio original, si ningún tipo de análisis armónico, y luego, se muestra tanto el trabajo de señalamiento armónico como de signos de expresión.

6.4.4. Armonización

Para la práctica técnica y auditiva del Piano Complementario, se puede enriquecer el discurso armónico aprovechando las posibilidades que brindan los acordes extendidos y sus funciones en ejercicios de armonización y rearmonización; es factible realizar esta actividad en obras completas o fragmentos, tanto del repertorio clásico como del repertorio popular; este trabajo sirve también para explicar y estudiar aspectos concernientes con la formación de acordes, conceptos básicos de armonía tal como se muestra en la *figura 6*.

6.4.5. Enlaces de acordes

Los enlaces de acordes a tres voces es un trabajo importante para el manejo del piano desde el punto de vista funcional en los acompañamientos. Este ejercicio tiene como modelo la tonalidad de do, *figura 7*, y comienza el enlace en el primer grado o tónica de la tonalidad, en el acorde de C en posición fundamental, el cual por nota común y resolución de voces pasa al acorde de la subdominante F en segunda inversión, que de la misma forma regresa a la tónica para pasar, por nota común y conducción de voces, a la dominante G en primera inversión, luego a un acorde de dominante con séptima G7 al que, por ser un ejercicio a tres voces, se le omite la quinta, para finalmente llegar al acorde de tónica C, acorde en el que se comenzó, en posición fundamental. Este mismo procedimiento se realiza con los acordes de subdominante y dominante, teniendo como centro tonal la tónica en primera inversión y luego con la tónica en segunda inversión; de la misma manera, se realiza igual procedimiento pero ahora en tonalidad menor, que para el caso es la tonalidad de do menor, y semejante al anterior se debe practicar el ejemplo teniendo como base el acorde de do tanto en posición fundamental como en primera y segunda inversión. Se aconseja practicar el modelo de ejercicio en todas las tonalidades.

6.4.6. Patrones o esquemas de acompañamiento

La práctica de esta actividad se convierte en uno de los ejercicios más significativos si se piensa en un piano como instrumento acompañante. Con base en lo anteriormente expuesto se ha realizado un trabajo musical en el cual se abordan diferentes esquemas o patrones de acompañamiento para piano empleando ritmos que hacen parte del contexto tales como: *guabina, pasillo, bambuco, porro o cumbia, salsa, merengue, bossa nova, blues, bolero, balada y vals*. Para cada ritmo se ha creado una pequeña melodía y se muestra un acompañamiento

armónico basado en los acordes de tónica, subdominante y dominante, tal como se indica en la *figuras 8 a 12*.

6.4.7. Repertorio escolar

Aquí se muestra cómo se puede realizar un acompañamiento sencillo para una canción infantil, *figura 13*, utilizando diversos patrones rítmico entre los que se encuentra el reconocido “bajo Alberti”; de igual manera se plantea el estudio de la “Marcha Aida” *figura 14*, y el Himno Nacional *figuras 15 y 16*, el cual también puede servir como ejercicio para tratar el tema de *ensamble con otro instrumento*, en el que el piano realiza concretamente una función de acompañamiento a un instrumento melódico; también puede ser utilizado para abordar el tema *tocar el piano y a la vez cantar*, haciendo que el mismo estudiante entone la melodía al tiempo que ejecuta el acompañamiento.

En la *figura 17* se expone un ejercicio planteado como círculo armónico; en este ejemplo se utilizan todos los acordes que se forman en una escala o tonalidad mayor o menor determinada, con un bajo armónico que se mueve por intervalos de cuartas, cabe anotar que aun cuando no es un tema directamente expuesto en el trabajo de investigación, sí es un asunto a tratar tanto desde el estudio armónico como de los acompañamientos.

6.4.8. Transporte o modulación

Se presenta un ejercicio que está pensado desde una visión de piano acompañante. Para ello se toma como ejemplo un fragmento del tema del folklor regional “La Guaneña”, cuya tonalidad base es Am con una secuencia armónica de I, III, V7, así, se muestra una melodía que puede ser interpretada por cualquier instrumento melódico y un acompañamiento rítmico y armónico del piano que modula o cambia de acuerdo con la tonalidad a la que se transporte o conduzca la melodía que, para el caso, es un ejercicio que siempre modula a la subdominante

utilizando para ello su respectiva dominante. Aunque la muestra se hace a cuatro tonalidades, es perfectamente aplicable a todo el círculo armónico. De esta manera se desarrolla la capacidad de acompañar, de forma básica, una canción en cualquier tonalidad, tal como se muestra en la *figura 18*.

6.4.9. Composición e improvisación

Se propone, en esta actividad, el ejercicio de Czerny número 14; así en la primera parte se expone la obra original, en la segunda parte se hace un cambio en la melodía con una composición nueva de esta línea, y en la tercera parte se cambia el acompañamiento original por un acompañamiento tipo porro o cumbia. Para realizar lo anterior, es necesario hacer primero una análisis musical, tomando en cuenta la forma de la obra; así, entonces, para este ejemplo la tonalidad es do mayor, consta de 16 compases que contiene una primera sección de 8 compases que comienza en la tónica y una segunda sección que empieza en la dominante, finalizando en cadencia auténtica, con un acompañamiento armónico de tónica dominante con un esquema rítmico tipo “bajo Alberti”. *Figura 19*.

6.4.10. Lectura a primera vista

Para ejercitar la lectura a primera vista en una partitura musical, se deben tener en cuenta ciertos aspectos antes de ejecutar la obra; entre ellos se pueden mencionar: tener muy en claro la tonalidad, observar con cuidado si algún pasaje no se comprende por falta de conocimiento del ritmo, la posición o altura de las notas, y solucionar este inconveniente mentalmente; analizar qué tipo de armonía y acompañamiento rítmico contiene; tratar de leer sin repetir notas utilizando una lectura vertical y, finalmente, como en el lenguaje oral, para mejorar la lectura, leer a diario fragmentos de ejercicios u obras musicales para piano.

6.4.11. Música de oído

Se recomienda, para el trabajo de este ítem, que las melodías sean acordadas entre estudiante y docente, de tal forma que este último pueda realizar un acertado acompañamiento del ejercicio orientando la correcta ejecución de melodías, ritmos y armonías.

ESCALAS

Escala Modal

Paulo Coral

1 Jónico Cmaj7 Dórico Dm7

5 Frigio Em7 Lidio Fmaj7

9 Mixolidio G7 Eólico Am7

13 Locrio Bm7(b5)

15 Escala pentatónica mayor C6 Escala pentatónica menor Cm7

19 Escala de Blues Cm7 Escala de tonos Cmaj7

23 Escala disminuida tono-semi Co7 Escala disminuida semi-ono C7

27 Escala aumentada Cmaj7(#5)

Figura 3: Escalas

Fuente: Esta investigación

ACORDES EXTENDIDOS

Paulo Coral

System 1: C, Cmaj7, Cmaj7⁹, Cmaj7¹¹, Cmaj7¹³

System 2: Cmaj7,9, Dm7,9, Em7,(b9), Fmaj7,9, G7,9, Am7,9, Bm7,(b5,b9), Cmaj7,9
I, II, III, IV, V, VI, VII, I

System 3: Cm7,9, Dm7,(b5,b9), Ebmaj7,9, Fm7,9, Gm7,(b9), Abmaj7,9, Bb7,9, Cm7,9

System 4: CmMaj7,9, Dm7,(b5,b9), Ebmaj7,9(#5), Fm7,9, G7,(b9), Abmaj7,(#9), B°7,(b9), CmMaj7,9

System 5: CmMaj7,9, Dm7,(b9), Emaj7,9(#5), F7,9, G7,9, Am7,9(b5), Bm7,(b5,b9), CmMaj7,9

System 6: Cm7,9, Bb7,9, Abmaj7,9, Gm7,(b9), Fm7,9, Ebmaj7,9, Dm7,(b5,b9), Cm7,9
I, VII, VI, V, IV, III, II, I

Figura 4: Acordes extendidos

Fuente: Esta investigación

CIFRADO CLÁSICO Y AMERICANO

Czerny Paulo Coral

23

9

17

22

27

C F/C C G7/B C

I IV 6/4 I V 6/5 I

F/C C G7/B C G7/B C

IV 6/4 I V 6/5 I V 6/3 I

G/B C C/G G7 C

V 6/3 I I 6/4 V7 I

f

p

Figura 5: Cifrado clásico y americano

Fuente: Esta investigación

BOCHICA

Francisco Crisanchó
Armonización: Paulo Coral

Bambuco

Flute

6 Dm Am E Am

10 E Am G C

14 Dm Am E Am E Am

19 E7 Am7 G#7 Am7

24 Dm7 G#7 C7 Fmaj7 Bb7 E7 Am7

28 G#7 Am7 G7 C7 Fmaj7

32 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 Bm7(b5) E7 Am7 E7 Am7

Figura 6: Armonización y rearmonización

Fuente: Esta investigación

ENLACES DE ACORDES

Paulo Coral

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. Chord symbols are placed above the treble staff, and figured bass notation is placed below the bass staff. The systems are as follows:

- System 1:** Treble: C, F/C, C, G/B, G7/B, C. Bass: I, IV6/4, I, V6/3, V6/5, I.
- System 2:** Treble: C/E, F, C/E, G/D, G7/F, C/E. Bass: I6/3, IV, I6/3, V6/4, V4/2, I6/3.
- System 3:** Treble: C/G, F/A, C/G, G, G7, C. Bass: I6/4, IV6/3, I6/4, V, V7, I6/4.
- System 4:** Treble: Cm, Fm/C, Cm, G/B, G7/B, Cm. Bass: I, IV6/4, I, V6/3, V6/5, I.
- System 5:** Treble: Cm/Eb, Fm, Cm/Eb, G/D, G7/F, Cm/Eb. Bass: I6/3, IV, I6/3, V6/4, V4/2, I6/3.
- System 6:** Treble: Cm/G, Fm/Ab, Cm/G, G, G7, Cm/G. Bass: I6/4, IV6/3, I6/4, V, V7, I6/4.

Figura 7: Enlaces de acordes

Fuente: Esta investigación

ESQUEMAS DE ACOMPAÑAMIENTO BÁSICO

Guabina Paulo Coral

6 Pasillo

11

16 Bambuco

©

Figura 8: Esquemas de acompañamiento básico parte 1

Fuente: Esta investigación

2

21

Pno.

26

Porro o cumbia

Pno.

31

Salsa

Pno.

36

Pno.

Figura 9: Esquema de acompañamiento básico parte 2

Fuente: Esta investigación

Merengue

Pno.

Bossa nova

Pno.

Bossa nova

Pno.

Figura 10: Esquema de acompañamiento básico parte 3

Fuente: Esta investigación

4

Blues básico

59

Pno.

63

Pno.

67

Pno.

Bolero

71

Pno.

The image displays a musical score for piano accompaniment, divided into two sections: 'Blues básico' and 'Bolero'. The 'Blues básico' section (measures 59-67) is in 12/8 time and includes a vocal line and a piano accompaniment with chords and a bass line. The 'Bolero' section (measures 71-75) is in 3/4 time and features a piano accompaniment with triplets and a bass line.

Figura 11: Esquema de acompañamiento básico parte 4

Fuente: Esta investigación

76

Pno.

81 Balada

Pno.

86

Pno.

91 Valz

Pno.

Figura 12: Esquema de acompañamiento básico parte 5

Fuente: Esta investigación

ESQUEMAS DE ACOMPAÑAMIENTO CANCIÓN INFANTIL

Estrellita Transcripción: Paulo Coral

C C/F C C/F C G/B C

I IV6/4 I IV6/4 I V6/3 I

5

9

13

17

Figura 13: Repertorio Escolar – acompañamiento canción infantil

Fuente: Esta investigación

MARCHA TRIUNFAL DE LA OPERA AIDA

Giuseppe Verdi

Copió: Paulo Coral

Figura 14: Repertorio escolar - Marcha Aida

Fuente: Esta investigación

HIMNO NACIONAL

Letra: Rafael Nuñez
 Música: Oreste Sindici
 Copió: Paulo Coral

The image shows a musical score for the National Anthem of Chile, arranged for Soprano and Piano. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano part starting on a whole rest and the Piano part beginning with a rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 7 and includes the lyrics: "Oh glo ria in mar ce si ble Oh jú bi lo in mor tal En". The third system starts at measure 13 and includes the lyrics: "sur cos de do lo res El bien ger mi na ya El bien ger mi na ya". The Piano part consists of a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Figura 15: Repertorio escolar - Himno Nacional parte 1

Fuente: Esta investigación

2
19

S
Oh glo riain mar ce si ble Oh ju bi loin mor tal En sur cos de do lo res El

Pno.

19

25

S
bien ger mi na ya Ce so laho rri ble no che La li ber tad su bli me

Pno.

25

31

S
De rra ma las au ro ras de suin ven ci ble luz Lahu ma ni dad en te ra Queen

Pno.

31

37

S
tre ca de nas gi me Com pren de las pa la bras del que mu rió en la Cruz

Pno.

37

Figura 16: Repertorio escolar - Himno Nacional parte 2

Fuente: Esta investigación

CÍRCULO ARMÓNICO

Paulo Coral

1 C F B° Em Am Dm G7 C
I IV VII III VI II V I

2 Cmaj7 Fmaj7 Bm7(b5) Em7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7

3 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7 Dm7(b5) G7 Cm7

4 Círculo armónico en ritmo de Bossa Nova

9

Figura 17: Círculo armónico

Fuente: Esta investigación

TRANSPORTE Y MODULACIÓN

La Guaneña

Transcripción: Paulo Coral

The musical score for 'La Guaneña' is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chord symbols: I, III, V, I, II# / V7 in the first system; I, III, V7, I, II# / V7 simile in the second system. The score shows a modulation from G major to D major between the second and third systems.

Figura 18: Transporte y modulación

Fuente: Esta investigación

2

22

27

33

38

43

Figura 2019: Composición e improvisación parte 2

7. Fuente: Esta investigación

7. CONCLUSIONES

Entre las conclusiones de investigación se puede decir que los docentes en general consideran no haber tenido en la asignatura Piano Complementario una formación acorde con el perfil profesional de Licenciados en Música, falencia que, afirman, se ve reflejada en la falta de utilización del instrumento en la labor docente; de hecho, estiman que las competencias requeridas para tal labor fueron adquiridas fuera de la formación universitaria.

En cuanto a los métodos o libros de estudio consultados, hay que reiterar que la gran mayoría de ellos no presentan fecha de elaboración e implementación, y por tal razón no fueron ubicados cronológicamente; no obstante, se puede anotar que, por lo general, se toman como base de enseñanza los libros de los autores Beyer y Czerny que, de acuerdo con las experiencias de las fuentes investigadas, están enfocados a desarrollar destrezas técnico – mecánicas, sin considerar como factor relevante de aprendizaje el análisis, la armonización, la improvisación, los acompañamientos etc.

Cabe anotar que si se analizan las conclusiones de la presente investigación, la cual tiene como una de sus fuentes de información a los egresados del Programa de Música de la Universidad de Nariño que actualmente laboran como docentes de música en instituciones educativas oficiales del municipio de Pasto, quienes, según los datos suministrados, en su mayoría, son egresados de las primeras promociones del Programa de Licenciatura en Música, y se comparan con una de las conclusiones de investigación que toma como fuente de información a estudiantes y docentes activos del mismo programa realizada en el año 2014, que afirma: *“Al indagar en los aspectos curriculares y en la sistematización de la educación musical en la licenciatura, se concluye que el aprendizaje del piano complementario se efectúa con enfoque tradicional: los contenidos y las partituras reproducen ritmos extranjeros”* (Botina & Cabrera, 2014,

P, 98), se puede inferir que a pesar de que han transcurrido más de 20 años desde la creación del Programa de Licenciatura en Música, los cambios o las innovaciones que se hayan propuesto, realizado o pretendido realizar no han tenido los alcances ni los resultados esperados y, por tanto, los estudiantes aún no encuentran en la asignatura Piano Complementario una formación con carácter de complementariedad tanto para la comprensión académico musical como para la labor docente.

Así las cosas, de acuerdo con los hallazgos de investigación, es indispensable abordar tópicos importantes, para lo cual es imperioso emplear estrategias didácticas diferentes y/o retomar planteamientos, datos o información pertinente ya existente en la enseñanza musical, la cual puede clarificar temas y conceptos relevantes que han sido suficientemente citados y que son necesarios de tratar en la asignatura Piano Complementario. Es por tal razón que como parte de las conclusiones de investigación a continuación se formulan o exponen algunos ejercicios o estrategias metodológicas conducentes a abordar o trabajar temáticas catalogadas como importantes.

8. CONSIDERACIONES FINALES

La presente propuesta está recomendada como fuente de información que puede servir de complemento a los métodos habitualmente utilizados para la enseñanza del Piano Complementario; de hecho, se aclara que en ningún momento pretende ser reemplazo de los mismos; en ese orden de ideas, se considera que la propuesta contiene pautas válidas para el estudio, la práctica y el aprovechamiento del piano como un instrumento complementario en la educación musical, tanto para la comprensión de las estructuras musicales, como para la labor docente que todo Licenciado en Música de la Universidad de Nariño está en capacidad de desempeñar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alaminos, A. & Costa, J. (2006). *Elaboración, análisis e interpretación de encuestas, cuestionarios y escalas de opinión*. Alcoy: editorial Marfil.
- Ardley, N. (1977). *El Libro de la Música*. Barcelona: editorial Parramón
- Asprilla, L. (2012). *El piano como dispositivo pedagógico. Tesis de investigación*. Santiago de Cali: Revista de Música del Conservatorio Antonio María Valencia.
- Balseira, F. (2008). *Inteligencia emocional y estilos de aprendizaje en la educación pianística. Revista Estilos de Aprendizaje. No. 1 Vol. 1. Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza - España*, 4, 18.
- Bonilla, E. (1995). *Más allá del dilema de los métodos: La investigación en Ciencias Sociales*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma.
- Botina, A. & Cabrera, D. (2014). *El piano complementario en el contexto del programa de Licenciatura en Música, Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. Tesis de investigación*. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- Bravo, E. (2009). *Enseñanza en grupo del piano para estudiantes de otras especialidades musicales. Tesis de investigación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Brenet, M. (1981). *Diccionario de la Música*. Barcelona: Iberia S.A.
- Bueno, J. (2013). *Diseño curricular para la cátegra de piano complementario en los conservatorios de música del Ecuador, una propuesta metodológica. Tesis de Investigación*. Cuenca Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Cabrera, R. (2009). *Métodos activos para la clase de música. Revista Digital Ciencia y Didáctica. No. 26*, 31, 37.

- Congreso de la República de Colombia. (1992). *Ley 30 del 28 de diciembre de 1992*. Santafé de Bogotá: Congreso de la República de Colombia.
- Congreso de la República de Colombia. (1994). *Ley 115 de 1994 "Ley General de Educación"*. Santafé de Bogotá: Congreso de la República de Colombia.
- Corripio, F. (1994). *Diccionario de ideas afines*. Barcelona: Editorial Herder.
- Ediciones Generales Anaya. (1986). *Diccionario de Música*. Madrid: Ediciones Generales Anaya.
- Gadamer, H. (1998). *El giro hermenéutico*. Ediciones Càtedra, S.A.
- Garvin, M. (2011). *Guía metodológica para la enseñanza de algunas piezas de piano del maestro Luis Carlos Figueroa. Tesis de investigación*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Higuera, G. (2004). *Procedimiento creativo para piano complementario. Revista de Psicodidáctica. No. 17*, 117, 125.
- Jorgera, C. (2002). *¿Existe una didáctica del instrumento musical? Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación. No. 9.*, 1, 16.
- Molina, E. (1994). Piano Complementario metodología general y programación del ciclo 1 de grado medio. *Revista Música y Educación. Vol. 7. Núm. 17*, 29, 58.
- Molina, E. (2003b). *La lectura a primera vista y el análisis. Revista Música y Educación. No. 54*, 73, 90.
- Molina, E. (2007). *La improvisación como sistema pedagógico. Funcionamiento, objetivos y resultados de la metodología IEM. Congreso de educación e investigación musical*, 1, 20.
- Reyes, M. (2005). *La música en la educación primaria, una perspectiva desde el maestro especialista. Tesis doctoral*. Granada: Universidad de Granada.

Romero, L. (1987). *Introducción a la música colombiana*. Santafé de Bogotá.

Universidad de Nariño. (2001). *PEP: Proyecto Educativo del Programa Licenciatura en Música*.

San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.

Vásquez, F. (2007). *Pregúntale al ensayista*. Bogotá: Editorial Kimpress.

ANEXOS

Anexo A: MODELO DE ENCUESTA APLICADA A EGRESADOS

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

Proyecto:**ENCUESTA DE INVESTIGACIÓN**

Responsable: Paulo Coral

Fecha: octubre 2014

Apreciado docente:

Con el objetivo de analizar y contribuir con la generación de procesos de reflexión crítica, con mirada propositiva hacia la enseñanza musical, la presente encuesta está dirigida a usted como egresado del Programa de Licenciatura en Música que labora en instituciones oficiales del municipio de Pasto, y pretende indagar, de acuerdo con sus experiencias y necesidades, sobre aspectos relacionados con la programación y enseñanza del Piano Complementario en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. Se espera contar con su sincero aporte.

Año de ingreso a la carrera de Música: _____

Año de egreso de la carrera de Música: _____

Las siguientes preguntas buscan indagar su percepción frente a la programación y enseñanza de la asignatura Piano General, Complementario o Funcional. Por favor, marque con una X su elección, complementando su respuesta con una breve explicación.

En la Asignatura Piano General, Complementario o Funcional usted recibió formación en contenidos relacionados con:

1. Armonía: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

2. Análisis de formas: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

3. Enlaces de acordes: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

4. Cifrado clásico (I,IV,V, etc.) : a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

5. Cifrado Americano (C, D, E, etc.): a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

6. Acordes extendidos (7,9,11,13): a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

7. Escalas modales, de blues, etc. a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

8. Ritmos y patrones de acompañamiento populares:

a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

9. Improvisación y/o composición a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

10. Repertorio escolar: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

11. Ensamblés (piano y otro instrumento): a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

12. Tocar el piano y a la vez cantar: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta

13. Lectura a primera vista: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

14. Transporte y/o modulación de canciones a cualquier tonalidad

a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

15. Se practicó música de oído en clase de Piano Complementario?

a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta

16. Considera que el Piano Complementario estaba correlacionado con la asignatura Estructuras

de la Música: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

17. Considera que el Piano Complementario que usted estudió en la Universidad de Nariño fue

útil para su labor docente: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

18. Considera que el Piano Complementario contribuyó con su mejor comprensión y formación

musical: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

19. ¿En su desempeño como docente de música, utiliza el piano (o teclado) como herramienta didáctica?: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

20. Cuáles fueron las falencias en la enseñanza del Piano Complementario de acuerdo con su experiencia como estudiante egresado@ de Licenciatura en Música?

21. Cuáles fueron los aciertos en la enseñanza del Piano Complementario de acuerdo con su experiencia como estudiante egresad@ de Licenciatura en Música?

22. Cuáles son las temáticas necesarias que, de acuerdo con su experiencia y actual necesidad, considera se deben programar en la enseñanza del piano como instrumento complementario en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño?

Gracias por su colaboración

Anexo B: MODELO DE ENCUESTA DILIGENCIADA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

Proyecto:**ENCUESTA DE INVESTIGACIÓN**

Responsable: Paulo Coral

Fecha: octubre 2014

Apreciado docente:

Con el objetivo de analizar y contribuir con la generación de procesos de reflexión crítica, con mirada propositiva hacia la enseñanza musical, la presente encuesta está dirigida a usted como egresado del Programa de Licenciatura en Música que labora en instituciones oficiales del municipio de Pasto, y pretende indagar, de acuerdo con sus experiencias y necesidades, sobre aspectos relacionados con la programación y enseñanza del Piano Complementario en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. Se espera contar con su sincero aporte.

Año de ingreso a la carrera de Música: 1995

Año de egreso de la carrera de Música: 2000

Las siguientes preguntas buscan indagar su percepción frente a la programación y enseñanza de la asignatura Piano General, Complementario o Funcional. Por favor, marque con una X su elección, complementando su respuesta con una breve explicación.

En la Asignatura Piano General, Complementario o Funcional usted recibió formación en contenidos relacionados con:

1. Armonía: a) mucho ____ b) poco c) nada ____ Justifique su respuesta:

Casi todos los semestres de Piano General fueron dedicados al montaje de repertorio, dependiendo del nivel de formación, sin realizar un análisis armónico de las piezas musicales en cuestión.

2. Análisis de formas: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada Justifique su respuesta:

El programa de Piano General se limitaba a adquirir una técnica básica de digitación de notas sin analizar las diferentes formas musicales; sólo pretendía realizar un montaje basado en la lectura de la particella.

3. Enlaces de acordes: a) mucho ____ b) poco c) nada ____ Justifique su respuesta:

En el programa de Piano General se trabajaron algunos ejercicios del método Hannon que correspondían a acordes con la mano derecha, luego la mano izquierda, y luego las dos manos, sin detenerse a analizar en cada uno qué función armónica se estaba trabajando.

4. Cifrado clásico (I,IV,V, etc.) : a) mucho ____ b) poco c) nada ____ Justifique su respuesta:

El repertorio escogido para ser montado en cada nivel era del repertorio clásico que no están pensadas para desarrollar esta competencia musical

5. Cifrado Americano (C,D,E,etc.): a) mucho ____ b) poco c) nada ____ Justifique su respuesta:

El repertorio escogido para ser montado en cada nivel era del repertorio clásico que no están pensadas para desarrollar esta competencia musical

6. Acordes extendidos (7,9,11,13): a) mucho ____ b) poco ____ c) nada x Justifique su respuesta:

Las obras trabajadas tenían un acompañamiento establecido, escrito nota a nota, no en forma de acorde.

7. Escalas modales, de blues, etc. a) mucho ____ b) poco ____ c) nada x Justifique su respuesta:

El repertorio establecido en Piano General pertenecía al repertorio popular y clásico que, al menos, explícitamente no trabaja estos elementos de la música.

8. Ritmos y patrones de acompañamiento populares:

a) mucho ____ b) poco X c) nada ____ Justifique su respuesta:

Casi al finalizar el programa de Piano General se trabajó algo de patrones rítmicos como tango, pasillo, rumba, sin mayor aplicación práctica en el montaje de piezas musicales que correspondieran a esos géneros musicales; tan sólo con pocos enlaces de acordes.

9. Improvisación y/o composición a) mucho ____ b) poco ____ c) nada X Justifique su respuesta:

El programa de Piano Complementario contenía un repertorio definido para cada nivel y no daba espacio a salirse de esas piezas establecidas.

10. Repertorio escolar: a) mucho ____ b) poco X c) nada ____ Justifique su respuesta:

Al finalizar el programa de Piano Complementario se realizó el montaje del Himno Nacional, que pertenece al repertorio escolar, pero creo que no se montó ninguna otra pieza del repertorio en mención.

11. Ensamblajes (piano y otro instrumento): a) mucho ____ b) poco ____ c) nada X Justifique su respuesta:

Las clases eran individuales y sólo se enfocaban en montar las piezas establecidas y escritas en particella.

12. Tocar el piano y a la vez cantar: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada X Justifique su respuesta

Las piezas establecidas eran de carácter instrumental.

13. Lectura a primera vista: a) mucho ____ b) poco x ____ c) nada ____ Justifique su respuesta:

La primera vista se trabajaba únicamente al inicio del montaje de cada pieza musical. A medida que se avanzaba en el trabajo, obviamente dejaba de ser lectura a primera vista.

14. Transporte y/o modulación de canciones a cualquier tonalidad

a) mucho ____ b) poco ____ c) nada x Justifique su respuesta:

Se establecieron piezas musicales en cada nivel y el objetivo era estudiarlas de acuerdo con lo escrito en la particella.

15. Se practicó música de oído en clase de Piano Complementario?

a) mucho ____ b) poco ____ c) nada x. Justifique su respuesta

Se establecieron piezas musicales en cada nivel y el objetivo era estudiarlas de acuerdo con lo escrito en la particella.

16. Considera que el Piano Complementario estaba correlacionado con la asignatura Estructuras de la Música: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada X Justifique su respuesta:

No existió una práctica pianística de los aspectos relacionados con estructuras, materia que se dictó generalmente en papel.

17. Considera que el Piano Complementario que usted estudió en la Universidad de Nariño es útil para su labor docente: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada __X__ Justifique su respuesta:

Lo poco que aprendí de piano no me brinda la seguridad suficiente para realizar un acompañamiento adecuado al repertorio de flauta dulce, instrumento en el que hago énfasis en mi práctica pedagógica.

18. Considera que el Piano Complementario contribuyó con su mejor comprensión y formación musical: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada_x__ Justifique su respuesta:

Generalmente las materias relacionadas con teoría de la Música no se practicaban con la ayuda del piano, y el piano se limitaba al montaje de repertorio establecido.

19. ¿En su desempeño como docente de música, utiliza el piano (o teclado) como herramienta didáctica?: a) mucho ____ b) poco ____ c) nada_x__ Justifique su respuesta:

La institución no cuenta con dicho instrumento ni con el espacio adecuado para su utilización, y no me siento muy segura de poder realizar un adecuado acompañamiento pianístico del repertorio musical de clases.

20. Cuáles fueron las falencias en la enseñanza del Piano Complementario de acuerdo con su experiencia como estudiante egresado@ de Licenciatura en Música?

El hecho de ser un instrumento, en su enseñanza, aislado de otras materias, que no me ofreció las bases suficientes para realizar un acompañamiento adecuado, en el que no me siento segura para tocar en las diferentes tonalidades, que no trabajó en las tonalidades sostenidas ni bemoles.

21. Cuáles fueron los aciertos en la enseñanza del Piano Complementario de acuerdo con su experiencia como estudiante egresad@ de Licenciatura en Música?

El desarrollo de la lectura musical en las dos claves, la coordinación e independencia motriz de las dos manos.

22. Cuáles son las temáticas necesarias que, de acuerdo con su experiencia y actual necesidad, considera se deben programar en la enseñanza del piano como instrumento complementario en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño?

9. Repertorio escolar

10. Enlaces de acordes

11. Transposición a diferentes tonalidades (tanto naturales como alteradas)

12. Esquemas rítmicos populares (marcha, balada, salsa, ritmos andinos, etc)

13. Uso adecuado de los pedales del piano

14. Manejo básico de organeta, instrumento que de alguna manera, por su fácil transporte y más económica consecución, puede ser adquirido por las instituciones y de alguna manera solventa la necesidad del piano

Gracias por su colaboración