

**ENSEÑANZA EN GRUPO DEL PIANO PARA ESTUDIANTES DE OTRAS
ESPECIALIDADES MUSICALES**

ESTEBAN EMILIO BRAVO HENAO

CÓDIGO 03-392509

Trabajo de grado presentado para optar al título de Maestría en Pedagogía del Piano

DIRIGIDO POR:

MAESTRA MARÍA ANGÉLICA BURGOS DE GOUBERT

Directora de la Maestría y Profesora de la Universidad Nacional de Colombia

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

CONSERVATORIO DE MÚSICA

POSTGRADO MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA DEL PIANO

BOGOTÁ, 2009

CONCEPTO DEL JURADO

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Bogotá, 02, Diciembre, 2009

Dedico este trabajo, y toda la maestría, a esos seres maravillosos que me acompañan:

A mi esposa, Keny Liliana Fuertes Patigño, quien ha estado conmigo en estos años de estudio, con paciencia, dedicación y amor, por animarme a realizar este sueño; por el impulso que me dio todo el tiempo, por su invaluable colaboración, por sus conocimientos en pedagogía pianística y musical en general, por su ayuda en el manejo de *Office* y *Finale*, por sus atinados y oportunos comentarios. Sin ella no habría sido lo mismo llevar a cabo este proyecto.

A mis padres, Francisco y Rocío, a quienes debo una formación sólida, el desarrollo de la sensibilidad artística y humana, y por haberme inculcado el amor por el estudio y por la música.

A Negrita, nuestra *Cocker Spaniel*.

NOTA DE AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad de Antioquia, por el respaldo que me brindó para llevar a cabo estos estudios, al concederme la comisión de estudios.

A la Maestra María Angélica Burgos de Goubert, Directora de la Maestría Pedagogía del Piano, por guiarla con tenacidad y sabiduría, a pesar de las dificultades.

A mis compañeros, Lucy Bibliowicz, Natalia Córdoba, Felipe Gil y Francis Díaz, con quienes realmente hicimos un equipo académico y de estudio formidable. ¡Fueron ellos mis verdaderos Maestros!

A la Profesora Ana Cristina González por ser un vivo ejemplo de pasión por la pedagogía pianística, y también por su organización y disciplina.

A Iván Gil, por sus valiosos consejos musicales y pianísticos.

CONTENIDO

| | pág. |
|---|------|
| <u>INTRODUCCIÓN</u> | 12 |
| 1. <u>JUSTIFICACIÓN</u> | 18 |
| 2. <u>MARCO CONCEPTUAL</u> | 20 |
| 2.1 <u>HISTORIA DE LA IMPLEMENTACIÓN DE LA CLASE DE PIANO EN GRUPO EN OCCIDENTE</u> | 21 |
| 2.2 <u>INFLUENCIA Y APROVECHAMIENTO DE LA TECNOLOGIA EN LA ENSEÑANZA DEL PIANO EN GRUPO</u> | 30 |
| 3. <u>PROGRAMA</u> | 33 |
| 3.1 <u>ALGUNAS CONSIDERACIONES DIRIGIDAS A LOS PROFESORES ACERCA DE LA CLASE EN GRUPO</u> | 33 |
| 3.2 <u>OBJETIVO GENERAL</u> | 34 |
| 3.3 <u>ESTRUCTURA Y COMPONENTES DEL PROGRAMA</u> | 34 |
| 3.3.1 <u>NOTA ACLARATORIA</u> | 35 |
| 3.4 <u>PIANO GENERAL COLECTIVO I</u> | 36 |
| 3.4.1 <u>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</u> | 36 |
| 3.4.2 <u>COMPONENTES, CONTENIDOS Y ACTIVIDADES</u> | 37 |
| 3.4.2.1 <u>EL INSTRUMENTO Y EL INTÉRPRETE</u> | 37 |
| 3.4.2.2 <u>ACOMPañAMIENTO, PIANO RÍTMICO E IMPROVISACIÓN</u> | 40 |
| 3.4.2.3 <u>ARMONÍA AL TECLADO</u> | 40 |
| 3.4.2.4 <u>LECTURA</u> | 45 |

| | | |
|---------|--|----|
| 3.4.2.5 | <u>EJERCICIOS DE ENTRENAMIENTO FÍSICO</u> | 46 |
| 3.4.2.6 | <u>ARMONÍA AL TECLADO</u> | 56 |
| 3.4.2.7 | <u>REPERTORIO</u> | 57 |
| 3.5 | <u>PIANO GENERAL COLECTIVO II</u> | 58 |
| 3.5.1 | <u>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</u> | 58 |
| 3.5.2 | <u>COMPONENTES, CONTENIDOS Y ACTIVIDADES</u> | 59 |
| 3.5.2.1 | <u>ARMONÍA AL TECLADO</u> | 59 |
| 3.5.2.2 | <u>EJERCICIOS DE ENTRENAMIENTO FÍSICO</u> | 69 |
| 3.5.2.3 | <u>ACOMPañAMIENTO, PIANO RÍTMICO E IMPROVISACIÓN</u> | 73 |
| 3.5.2.4 | <u>LECTURA</u> | 74 |
| 3.5.2.5 | <u>REPERTORIO</u> | 75 |
| 3.6 | <u>PIANO GENERAL COLECTIVO III</u> | 76 |
| 3.6.1 | <u>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</u> | 76 |
| 3.6.2 | <u>COMPONENTES, CONTENIDOS Y ACTIVIDADES</u> | 77 |
| 3.6.2.1 | <u>EJERCICIOS DE ENTRENAMIENTO FÍSICO</u> | 77 |
| 3.6.2.2 | <u>ARMONÍA AL TECLADO</u> | 79 |
| 3.6.2.3 | <u>REPERTORIO</u> | 84 |
| 3.7 | <u>PIANO GENERAL COLECTIVO IV</u> | 86 |
| 3.7.1 | <u>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</u> | 86 |
| 3.7.2 | <u>COMPONENTES, CONTENIDOS Y ACTIVIDADES</u> | 87 |

| | | |
|---------|---|-----|
| 3.7.2.1 | <u>EJERCICIOS DE ENTRENAMIENTO FÍSICO</u> | 87 |
| 3.7.2.2 | <u>ARMONÍA AL TECLADO</u> | 89 |
| 3.7.2.3 | <u>ACOMPañAMIENTO, PIANO RÍTMICO E IMPROVISACIÓN</u> | 95 |
| 3.7.2.4 | <u>REPERTORIO</u> | 95 |
| 4. | <u>CONCLUSIONES</u> | 97 |
| 4.1 | <u>FUTURO DE LA METODOLOGÍA GRUPAL EN LA CLASE DE PIANO</u> | 98 |
| | <u>BIBLIOGRAFÍA</u> | 104 |

**ENSEÑANZA EN GRUPO DEL PIANO PARA ESTUDIANTES DE OTRAS
ESPECIALIDADES MUSICALES**

**GROUP PIANO TEACHING FOR STUDENTS FROM OTHER MUSICAL
SPECIALTIES**

RESUMEN

Con este trabajo pretendemos 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. Tampoco se trata de una clase tipo Magistral, en la que cada estudiante pasa al piano y los demás escuchan tanto la interpretación del estudiante como los comentarios del profesor. No. Con este trabajo proponemos una clase en la que cada estudiante se sienta al piano o cualquier instrumento de teclado y toca con todos los demás compañeros a unísono (tocando todos al tiempo lo mismo) o su propia parte de un ejercicio u obra de conjunto en la cual cada integrante debe tocar una parte diferente.

Es un programa con énfasis en contenidos y actividades, pero no alcanza a ser un método pues deja la libertad a los participantes en cuanto a la forma de lograr los objetivos y de realizar las actividades, que además se espera no sean las únicas. También se da la libertad para que el profesor que lo vaya a realizar tenga la iniciativa de buscar más actividades para lograr los objetivos, así como sería deseable que no se contente solo con los contenidos incluidos en él, sino que pueda buscar más temas de estudio para desarrollar, los cuales tengan directa relación con el piano o que se desprendan de su ejecución.

ABSTRACT

With this work we try to do a program proposal at the level of undergraduate college education, to teach piano to musicians who do not make concert career as a pianist, not as pianists accompanying camera or professional, nor as piano pedagogues. This program is developed in group methods. The individual of this methodology is that it attaches particular collective work in the classroom, which will exploit the work in equipment, musical ensembles, and the particular skills for the benefit of the group, avoiding the dependence on any of its members, is outstanding or pauper. Nor is it a class type canon, in which each student spends at the piano and listening to others the interpretation of the student and teacher comments. No. In this paper we propose a class where each student sits at the piano or any keyboard instrument and played with all other companions together (touching all at the same time) or their own part of an overall exercise or work in which each member must play a different part.

It is a program with an emphasis on content and activities, but not enough to be a method since it preserves the freedom to participants about how to achieve the objectives and performing the activities, which is expected may not be unique. There is also freedom for the teacher who will take the initiative to conduct more activities for achieving the objectives and desirable not only be content with the content included in it, but you can find more subjects for study to develop, and which have direct relationship with the piano or arising from its implementation.

DESCRIPTORES:

Piano, clase en grupo de piano, piano general, piano complementario, piano para no pianistas.

DESCRIPTORS:

Piano, group piano class, general piano, complementary piano, non-pianists piano.

FIRMA DE LA DIRECTORA:

Esteban Emilio Bravo Henao 2 de Diciembre de 1964

INTRODUCCIÓN

El piano es materia obligada en casi todas las carreras de música del mundo, pues es una herramienta insustituible para cualquier persona que quiera estudiar y adentrarse en todos los aspectos de la música y desempeñarse profesionalmente con alto nivel.

El Piano, abordado no a nivel de concertismo, sino como la máquina más adecuada para el estudio de la música en general, como se verá más adelante, ha permitido que los estudiantes de otras especialidades musicales diferentes a la del Piano como concertista, también futuros músicos profesionales, tales como:

- educación musical y pedagogía,
 - teoría,
 - composición,
 - dirección coral, instrumental y orquestal,
 - canto y
 - en general el estudio de todos los demás instrumentos, al usar el piano o, en su defecto, cualquier teclado:
- mejoren el conocimiento y aprendizaje del repertorio propio de cada instrumento y del canto, al tocar por sí mismo la parte del acompañamiento de las obras y/o ejercicios, conociendo así la obra completa y no solo su propia parte a tocar o cantar;
 - se sirvan del piano para hacer arreglos musicales, reducciones de partes de coro, orquesta y música de cámara, a la vez que;

- puedan gozar de la posibilidad de tocar, al nivel de cada uno, un instrumento que ofrece innumerables posibilidades musicales a todos los niveles, y que permite hacer parte de grupos de música popular, tradicional o erudita sin requerir un nivel de virtuosismo;
- puedan hacer más provechosa y divertida la clase de iniciación musical;
- hayan tenido la posibilidad de conocer de manera privilegiada un instrumento que sirve de herramienta para profundizar en todas las áreas de la música.

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 (recordemos 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).

Aunque hoy en día existen herramientas importantes a nivel de software y con la ayuda de computadoras personales, la experiencia de tocar por sí mismo la música y poder resolver en la práctica las normas de la armonía y en general de la teoría musical provee un aprendizaje más profundo y duradero de los elementos musicales. Todo esto redundará en última instancia en beneficio del quehacer musical presente y futuro del estudiante, porque suponiendo que no vaya a utilizar frecuentemente el piano en su carrera profesional, como en el caso de los instrumentistas de viento y cuerdas, el tocar durante su formación un instrumento armónico, como lo es el piano, le dará una perspectiva más profunda de la práctica musical y de la música misma.

En fin, casi todas las actividades musicales se pueden enriquecer con la utilización adecuada de un instrumento de teclado. No se necesita ser un pianista consumado para aprovechar todos los recursos que este instrumento nos ofrece, pero sí es notoria la diferencia que hay entre un músico profesional (de cualquier área de la música) que pueda manejar con desenvoltura y cierto dominio un piano o un teclado y quien no lo pueda hacer.

Muchos estudiantes universitarios pueden no percibir esta necesidad en su etapa de desarrollo; en consecuencia, los docentes deben constantemente recordarles que los músicos profesionales, no pianistas concertistas sino especialistas en otras áreas de la música como cuerdas, vientos, percusión, canto, dirección, composición, pedagogos, etc., utilizan el teclado en sus vidas profesionales y mostrarles cómo lo hacen.

En las universidades colombianas en donde existen uno o varios programas profesionales de música, tradicionalmente se ha enseñado el piano de manera individual o en grupos de a dos estudiantes, cuando no es el área de especialidad o instrumento principal.

Pero dado el incremento del número de estudiantes en todas las carreras de música en el país, se ha presentado una dificultad de orden administrativo y logístico al pretender preservar la metodología de la clase individual, pues ésta resulta costosa para cualquier institución desde diferentes puntos de vista. En la práctica, muchas universidades se han visto en la necesidad de cambiar las clases individuales de piano por clases colectivas, como lo mencionamos antes, debido a los altos costos que implican las primeras, aunque es necesario dejar en claro que el número de estudiantes no debe ser muy alto, por lo especializado y exigente de la asignatura.

Además la clase de piano individual para estudiantes de otras especialidades musicales limita algunas actividades que pueden ser de mayor beneficio pedagógico para los mismos, como se verá más adelante.

La implementación de una clase grupal de piano no es fácil en nuestro medio debido a la resistencia que ofrecen la mayoría de los profesores y estudiantes a que sea implementada esta metodología. Los profesores, acostumbrados a las metodologías tradicionales, son escépticos a otras formas de enseñar el instrumento y se sienten poco preparados para dar este paso. A su vez, los estudiantes no sienten que haya una forma diferente de aprender un

instrumento, por lo demás un poco hostil para algunos, diferente a la individual y personalizada (es lo que les han dicho).

Algunos intentos que se han hecho y que se aplican actualmente, terminan siendo clases individuales de corto tiempo, 15 o 20 minutos ineficientes, o adoptan una metodología de clase con audífonos, pero cada estudiante ensimismado en su tarea, sin un aprovechamiento real de las posibilidades con actividades grupales, y en las que el profesor se limita a ir de teclado en teclado corrigiendo superficialmente situaciones pero sin abordar problemas reales y sin propiciar aprendizajes perdurables. Como si se tratara solo de llenar un requisito en un plan de estudios.

El interés en hacer este programa nace de nuestra experiencia en este campo, en donde vimos de cerca la necesidad de implementar la clase colectiva pero a la vez la dificultad para encontrar programas y métodos adecuados que desarrollen objetivos claros y específicos con contenidos y actividades de interés para los estudiantes.

Este trabajo plantea los siguientes interrogantes:

- ¿Cómo implementar un programa de piano colectivo para no pianistas, que sea atractivo a los involucrados más directos, profesores y estudiantes?
- ¿Es posible adaptar uno o varios métodos a este sistema o es necesario crear un método específico?

- ¿Cuáles serían los beneficios y las ventajas de implementar la materia en forma grupal?
- ¿Cómo hacer una metodología para clase en grupo que involucre a todos los miembros participantes, aplicando un esquema de clase específico y efectivo para el aprendizaje del instrumento?

1. JUSTIFICACIÓN

La formación de músicos profesionales en Colombia ha tenido un auge en los últimos 30 años (sobretudo desde la década del 1980), desde que empezaron los exitosos programas de Bandas y Escuelas de Música en los departamentos, luego el programa Batuta a nivel nacional y posteriormente la Red de Escuelas, Coros y Bandas en la ciudad de Medellín. Con la implementación de estas iniciativas se incrementó la demanda de programas de formación a nivel profesional en las universidades y la formalización de los programas de música en instituciones de educación no formal en todo el país.

Ha habido experiencias en varias universidades sobre metodologías de piano grupal. He de citar algunas: Universidad de Antioquia, Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá), Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Eafit. En algunos de estos casos las metodologías utilizadas se han servido del laboratorio con clavinovas (pianos electrónicos) con audífonos, convirtiéndose en asesoría individual; en otros la clase se da dedicándole unos minutos a cada estudiante, convirtiéndose en una corta clase individual de dudoso beneficio. En algunos casos no se dispone ni siquiera de instrumentos eléctricos o electrónicos que permitan aislar el sonido, sino de varios pianos acústicos que, al no estar trabajando en equipo, interfieren acústicamente en el trabajo de todos, resultando una clase desordenada. Hay otros casos en los que la clase se da en un solo piano, en donde el contacto del estudiante con el instrumento es escaso y por lo tanto el profesor no tiene mucha oportunidad para corregir aspectos puramente pianísticos, como la postura, técnica básica y todavía menos los aspectos musicales, de fraseo y de calidad del sonido.

Es conveniente tener en cuenta también que prácticamente en cada institución la asignatura en la que se enseña el piano a estudiantes de especialidades musicales diferentes al mismo adquiere diferentes nombres, como por ejemplo: Piano Complementario, Piano General, Piano Funcional y que las diferencias entre las mismas son mínimas. Por ejemplo en ocasiones el Piano Funcional tiene un leve énfasis en armonía al teclado y descuida otros aspectos del piano como la técnica; o en Piano General en algunas partes se hace énfasis en el repertorio de piano solo, descuidando las posibilidades del instrumento como herramienta para el estudio de la armonía, el solfeo, etc. Aunque el montaje de obras es parte enriquecedora del estudio de cualquier instrumento, no se trata aquí de profundizar en ese aspecto, sino de utilizar el repertorio necesario para lograr los objetivos propuestos. También se utilizarán ejercicios técnicos, estudios, escalas, arpeggios, encadenamientos de acordes, lectura a primera vista, transporte y acompañamiento rítmico-armónico.

2. MARCO CONCEPTUAL

La enseñanza de piano en grupo o clase colectiva es el más grande y dinámico enfoque para enseñar MÚSICA y su INTERPRETACIÓN, independiente de las necesidades u objetivos. La diferencia en cuanto a los objetivos es solamente una cuestión de alcance o duración, no el propósito. Aunque el concepto de enseñar piano en grupo ha adquirido nuevas dimensiones, especialmente en Estados Unidos y Japón, el enfoque está lejos de ser una innovación. Hay muchas zonas geográficas de los Estados Unidos en las que la actividad del piano en grupo en las escuelas públicas ha sido una tradición permanente de varias décadas. El advenimiento de laboratorios electrónicos con varios teclados y centro de control ha dado más fuerza a la enseñanza en grupo. La modalidad de clase colectiva o grupal ha venido a ser tenida en cuenta recientemente, cada vez con más preferencia, por los profesores particulares en las clases privadas en otros países. Hoy en día los profesores de piano no deberían temer ante la posibilidad implementar esta metodología sobretodo al saber que históricamente una gran cantidad de reconocidos maestros abogaron por este enfoque. Una larga lista que se remonta a **Liszt**, **Rubinstein** y **Leschetizky**, todos ellos emplearon la clase en grupo o clase colectiva. **Percy Grainger** dijo: *“Yo pienso que la clase en grupo es la manera más recomendable de enseñar el piano y debería ser incrementada tanto como sea posible. Incluso con los estudiantes más avanzados encuentro este trabajo más beneficioso y tal vez aun sea más evidente la ventaja en niveles superiores.”*¹

¹ PERCY GRAINGER (compositor e importante pianista nacido en Australia, 1882-1961), Citado por BENNETT, Bob L.; en colaboración de DAVID, Carr Glover. *Teaching Piano In Groups. A Manual for Teachers*. BelwinMills Publishing Corp. Melville, N. Y.; USA. 1975.

Aunque la clase grupal a la que se referían estos maestros se daba en otro contexto, pues eran clases para estudiantes de piano que buscaban ser concertistas o ya lo eran, y también la metodología se acercaba más a la de una Clase Magistral, en la cual un estudiante toca y los demás escuchan y después se hacen comentarios, o se escucha y observan las indicaciones del Maestro, es importante tener en cuenta estos casos pues nos sirven como precedente y referente histórico, y podemos rescatar de ellos, sobretodo, el hecho de que para los maestros que la implementaron, la clase grupal era incluso más productiva que la clase individual.

Aunque es difícil precisar cuándo y dónde empezó a implementarse la clase de piano en grupo, parece ser que comenzó casi al mismo tiempo que cuando el piano se había convertido en el teclado más aceptado para la instrucción musical en general, probablemente porque el clavecín y el clavicordio habían caído en desuso y además porque en el siglo XIX, en los Estados Unidos y algunas partes de Europa se construían y vendían pianos en serie, pues estaban de moda. Por otra parte no se podía tener un órgano tubular en todas partes.

2.1 HISTORIA DE LA IMPLEMENTACIÓN DE LA CLASE DE PIANO EN GRUPO EN OCCIDENTE

En donde más sistemáticamente se ha desarrollado esta práctica es en los Estados Unidos, en donde han surgido programas, pianistas, estudiosos, investigadores y pedagogos que han desarrollado métodos, programas y que no solo han aprovechado los recursos

tecnológicos que han ido apareciendo en las últimas décadas sino que han propuesto mejoras para su implementación y aprovechamiento en las clases colectivas de piano.

Que se tenga noticia, el primero en implementar clases grupales de piano, hacia 1815, fue **Johann Bernhard Logier** (Kassel, 1777-Dublín, 1846) pianista y compositor alemán, quien fue profesor de piano y autor de música para este instrumento, y es conocido, sobre todo, por la invención de un aparato que permitía regular la posición de las manos sobre el teclado del piano. Éste comenzó a dar clases de piano en grupo en Irlanda. Rápidamente ganó fama internacional, y en 1818, al menos, dos profesores viajaron desde el este de Estados Unidos para aprender la pedagogía del curso.

Hacia 1860, en el *Dwight's Journal of Music*, aparece un artículo sobre clases grupales en *Mississippi, Southern Tennessee y Virginia*. Esta revista estadounidense, fue una de las revistas más respetadas e influyentes en los Estados Unidos a mediados del siglo XIX.

Antes de la Guerra Civil estadounidense (1861 a 1865), las clases de piano se enseñaban en las escuelas para mujeres en el Sur.

En la década de 1880, **Calvin Bernard Cady** (1851-1928), quien fue un influyente educador musical estadounidense desarrolló una teoría de la educación musical con la cual hizo hincapié en la unificación de los pensamientos y sentimientos de los niños; centrándose en el desarrollo de una concepción musical artística (la capacidad de escuchar música en la mente), **Cady** enseñó aspectos intelectuales y emocionales de la música al mismo tiempo. **Cady** demostró la eficacia de su teoría a través de prácticas de educación exitosas de la música en la escuela-laboratorio de **John Dewey** y en su propia Escuela de

Educación Musical. **Cady** era un reformador importante que fue pionero en varias actividades nuevas y en principios pedagógicos y metodológicos que se convirtieron en prácticas habituales. Sus teorías prácticas y eficaces influyeron en muchos educadores musicales y en el curso de la historia de la música norteamericana de la educación. La unificación de pensamiento y sentimiento en el currículo de la música sigue siendo pertinente a las prácticas de la educación actual y futura de la música. **Cady** enseñó en la Universidad de *Michigan* y de *Columbia Teachers College* en Nueva York, y puede haber sido el primero en establecer y publicar una filosofía de enseñanza en grupo del piano, en la cual se indican tres ámbitos de musicalidad que, según él, se deben alcanzar:

1- Comprensión de las ideas musicales, 2- el desarrollo de la capacidad de expresar estas ideas verbalmente, y, 3- proporcionar el tiempo suficiente en la sesión de clase para brindar la experiencia de manifestar estas ideas en el teclado.

A principios del siglo XX, las ventas de pianos aumentan rápidamente en Estados Unidos y en 1913, la clase de piano en grupo fue vista como una manera de combatir el costo de las lecciones privadas y proporcionar instrucción para más personas. Dos de los líderes para la incorporación de clases de piano en grupo, dentro y fuera de las escuelas públicas fueron **Thaddeus P. Giddings** y **Hazel Gertrude Kinscella** de *Minneapolis*. En 1915, se presentó el "novedoso, original y en muchos aspectos revolucionario" concepto de la enseñanza en grupo en las clases de piano.

En los programas de las escuelas que conformaron estos dos profesores norteamericanos de principios del Siglo XX, **Giddings** y **Kinscella**, el tamaño de las clases era de un promedio

de dieciséis estudiantes que pagaban veinticinco centavos de dólar en una clase para utilizar los más modernos materiales. El profesor recibía un pago de dos dólares por sesión. La práctica de clases en grupo creció rápidamente y en dos años se creó un manual titulado “Método para las Clases de Piano de la Escuela Pública *Giddings*” (“*Giddings' Public School Class Method for Piano*”). Este manual se convirtió en una referencia fundamental para la clase de piano en grupo. En un plazo de diez años, el programa se implementó en catorce ciudades de los Estados Unidos.

En 1913 se incorpora la clase de piano grupal al currículo de las escuelas públicas de Boston.

El crecimiento continuó en los Estados Unidos en la década de 1920 y un grupo de supervisores de la Conferencia Nacional de Música, quienes regulaban la instrucción de música en las escuelas públicas, invitaron especialistas de teclado a hacer parte de dicha institución.

Fuera de este grupo se creó un manual de treinta y un páginas titulado “Guía para la Realización de Cursos de Piano en las Escuelas Públicas” (“*Guide for Conducting Piano Classes in the Public School*”). Muchos distritos escolares sirvieron para la introducción de programas de clases de piano en grupo. Los teclados de papel fueron las herramientas principales, pero los instrumentos reales comenzaron pronto a aparecer. El *Silent Starr Portable Keyboard* (algo así como “Teclado Portátil Silencioso”) se comercializó por primera vez en 1925, seguido por el teclado de escritorio llamado “*Wessell, Nickel and*

Gross Piano para Clase Escolar”, un instrumento cuyo sonido fue producido por cañas (*reeds*). También nuevo en la década de 1920 fueron los registros sonoros, es decir grabaciones, que los estudiantes podrían realizar y escuchar.

El movimiento de la clase de piano en grupo tuvo un alto nivel de crecimiento de 1926 a 1930, cuando 873 ciudades registraron la presentación de informes de programas de clase de piano en grupo en sus distritos escolares. No hay suficiente información sobre los programas que se estaban ejecutando fuera de las escuelas. La demanda de profesores capacitados pronto superó a la oferta. Después de 1930, el movimiento decayó durante las siguientes dos décadas, con una disminución de 659 programas de la escuela en 1948. Sólo 221 distritos escolares informaron de los programas en ese año. Sin duda, la depresión, la Segunda Guerra Mundial, el comienzo de la Guerra de Corea, y el creciente número de métodos privados y profesores privados desempeña un papel en esta reducción. El asunto parecía ser el paso de los programas de la escuela pública a la incorporación de clases de piano privadas (particulares, o sea fuera del sistema escolar).

En 1930 alrededor de 880 escuelas habían adoptado esta modalidad de clase en todos los Estados Unidos. Se hacían clases de entre 8 y 30 estudiantes.

En 1931 **John Tasker Howard** publica un artículo en el *Parents Magazine*, donde apoya únicamente las clases grupales de buena calidad. Este fue uno de los primeros historiadores de la música americana, locutor de radio, escritor, conferencista y compositor. Su libro *Our*

American Music, publicado en 1931, fue una temprana historia general de la música en los Estados Unidos.

Entre 1930 y 1940, **Raymond Burrows**, profesor del *Teachers College* de *Columbia University*, establece los principios fundamentales de la clase de piano grupal para adultos de nivel elemental e intermedio. El **Dr. Raymond M. Burrows** además fue un pianista concertista, y, durante cinco años Presidente del Comité de Instrucción de Piano de la *Music Educators National Conference*, de los Estados Unidos, durante el cual se inauguró el programa *Group Piano Lessons*. Durante su carrera como presidente de dicho comité, hizo muchas demostraciones de Enseñanza de Piano en Grupo y realizó muchos talleres de piano, bajo los auspicios de la *American Music Conference*, en la que unos 2.000 maestros recibieron instrucciones sobre cómo llevar a cabo las clases de piano grupales, de conformidad con sus métodos.

En 1944, **Burrows** publica *Elementary Piano Instruction in the College*, donde expone ideas para incorporar esta clase en el pensum de los pregrados y discute la planeación de su currículo. Su metodología se basa en: tocar de oído, cantar, analizar, iniciar con acordes y armonización de melodías conocidas.

Después de la II Guerra Mundial, *Teachers College* se consolida como el principal centro de formación de docentes para la clase de piano grupal.

En 1952 muere **Burrows** y es sucedido por **Robert Pace**.

En 1955, **Pace** cambia el nombre de *Class Piano* por *Group Piano*. Este reconocido pedagogo del piano y creador de métodos para la enseñanza del mismo, también desarrolló materiales y comenzó a ofrecer un taller de tres semanas de instrucción de piano en grupo en el *Teachers College*, de *Columbia University*. La Fundación Nacional de Piano, el brazo educativo de la Asociación de Fabricantes de Piano Internacional fue fundada en 1962 y mantuvo al **Dr. Pace** como Director Educativo de *NPF (National Piano Foundation*, de Estados Unidos) para la aplicación de seminarios de enseñanza del piano en grupo en los Estados Unidos.

Su pedagogía propone la igualdad en importancia de aspectos como la lectura, armonización e improvisación, con la técnica y el montaje de repertorio. Motiva a estudiantes a escuchar, criticar y verbalizar sus reacciones frente al grupo, así como a crear un ambiente de apoyo y solidaridad entre los estudiantes.

Durante las décadas de 1950 y 1960, la modalidad en grupo comenzó a crecer de nuevo como una opción viable o herramienta para la enseñanza. "Teclados *Silent*" (silenciosos) habían sido la herramienta más común, hasta este momento, pero empresas como *Wurlitzer Inc.* comenzó la introducción de teclados electrónicos diseñados específicamente para la enseñanza de piano en grupo. Aunque *Baldwin*, *Rhodes* y otros, también presentaron pianos electrónicos, *Wurlitzer* parecía estar a la vanguardia en comercialización y desarrollo de la presentación de su piano eléctrico en 1954. Se le dió el número del modelo 112, era una pesada (cerca de cien libras) estructura de madera del instrumento, tenía un

teclado reducido, y sonidos producidos por las cañas (“*reeds*”). En 1956, *Wurlitzer*, publicó un concepto de laboratorio que incluyen los teclados con auriculares y un "Multi Monitor de Piano" que permitió que el instructor escuchara a cada estudiante.

En las décadas de 1950 y 1960 se registró un crecimiento importante en las publicaciones, presentaciones y materiales pedagógicos que coincidiera con la nueva tecnología. Este crecimiento se ve en la creación de organizaciones para la promoción y la enseñanza de la pedagogía de piano en grupo, y tres periódicos y revistas importantes, *Piano Quarterly*, *American Music Teacher* y *Clavier*, publicaron una serie de artículos sobre la enseñanza en grupo. Por ejemplo, en la convención nacional de 1955 de *MTNA*, **Dorothy Bishop**, que supervisaría la sección de piano grupo de la revista *Clavier*, habló sobre la incorporación de la enseñanza de grupo en la escuela secundaria. En 1965, **Guy Duckworth**, el supervisor del departamento de preparación de la Universidad *Northwestern*, publicó una serie de cuatro volúmenes de la instrucción de grupo.

Entre 1960 y 1980, la revista *Clavier* publicó 34 artículos sobre la enseñanza de piano en grupo.

En cuanto comenzaron a aparecer los laboratorios de pianos electrónicos en las escuelas públicas y en estudios privados, la cantidad de materiales pedagógicos aumentó notablemente. En 1971, **E. L. Lancaster** publicó dos artículos que presentaban una lista completa de materiales para las clases de piano en grupo. Recomendados en la lista fueron los textos para adultos y grupos de la universidad, las colecciones de repertorio, así como

materiales de lectura a primera vista, de acompañamiento, la ejecución en grupo, la música popular y jazz, audiovisuales y libros de referencia. Estos artículos fueron posteriormente actualizados en otro artículo en 1980.

Parece que la de 1970 a 1980 fue la década en que la pedagogía de piano en grupo y el programa de piano en grupo comenzaron a crecer en su propia especialidad reconocida con una industria de apoyo de los instrumentos y especialistas. Tras la dimisión de **Robert Pace** de la Fundación Nacional de Piano (*NPF*, de Estados Unidos) en 1977, **Martha Hilley** y **Margarita Miller** coordinaron más sesiones de enseñanza en grupos, que la *NPF* impartió a través del mundo en seminarios de Piano. Las presentaciones en otras conferencias regionales y nacionales aumentó en los Estados Unidos y, en 1972, la Convención Nacional de la Asociación de Maestros de Música agregó una división nacional dedicada exclusivamente al piano en grupo con la primera sesión presidida por **James Lyke**. A través de éstas y las subsiguientes conferencias, especialistas reconocidos a nivel nacional, como **E. L. Lancaster**, **Francisco Larimer**, **Larry Rast**, **Martha Hilley** y **Fred Kern**, entre muchas otras personas importantes, comenzaron a surgir y tuvieron una gran influencia en el desarrollo de la pedagogía de grupo.

Durante la década de 1980, la instrucción de esta modalidad continuó floreciendo. En 1981, el primer Simposio Nacional de Grupo de Piano llevó a cabo sesiones de piano en grupo para la formación continua las cuales se presentarían en la convención *MTNA* nacional. **Tommie Pardue** y **Linda García** estaban estableciendo laboratorios modelo en las escuelas públicas de sus respectivas ciudades. El programa de la universidad se está

convirtiéndose en una parte integral del plan de estudios de la música. Pedagogos, como **E. L. Lancaster** y **Martha Hilley**, desarrollaron programas modelo de pedagogía estos cursos y laboratorios para la formación y capacitación de los profesores de piano en grupo. El número de textos y materiales pedagógicos que se publicó se incrementó a un ritmo constante así como los coordinadores de piano en grupo crearon libros de texto completo para satisfacer los requisitos de competencia exclusiva de sus programas individuales de música. **James Lyke** ha sido uno de los primeros autores de un texto completo de adultos que presentan una representación completa de las habilidades básicas del teclado. Pronto le siguieron otros. Los materiales complementarios aparecieron a medida que los profesores del piano en grupo y otros maestros e instructores definieron más claramente las necesidades en áreas de habilidades como la lectura a primera vista, la armonización, la improvisación, correcta interpretación de los signos musicales, la transposición, etc.

2.2 INFLUENCIA Y APROVECHAMIENTO DE LA TECNOLOGIA EN LA ENSEÑANZA DEL PIANO EN GRUPO

El acontecimiento más importante en la década del 70s y principios de los 80s fue la aparición de los instrumentos con tecnología digital (el audio digital es la codificación con dígitos 0 y 1 de una señal eléctrica que representa una onda sonora y consiste en una secuencia de valores enteros los cuales se obtienen de dos procesos: el muestreo y la cuantificación digital de la señal eléctrica). El teclado electrónico digital es una gran mejora sobre los instrumentos más antiguos. En 1981, **Dave Smith** propuso un MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) estándar en un documento presentado a la *Audio*

Engineering Society y la especificación MIDI 1.0 fue publicada por primera vez en 1983. Esta tuvo una influencia dramática en la pedagogía de piano en grupo y sigue siendo una parte integral de la evolución de todos los aspectos de la instrucción en esta modalidad. No sólo cambió los instrumentos y la tecnología disponible, sino que el MIDI hizo posible la elaboración de nuevas herramientas de enseñanza, eficaces y técnicas. MIDI se convirtió en estándar en la industria musical en 1991 que permite la interconexión de equipos de diferentes empresas.

Mientras que los teclados se digitalizan y ofrecen más sonidos, así como opciones de grabación y reproducción, entre 1980 y 1990 aparecen las unidades externas, como el *Roland MT-200* que podrían estar conectados con el teclado. Estas unidades contienen un gran número de sonidos sintetizados y pueden hacer muestras de grabación, secuenciar (programar y reproducir eventos musicales de forma secuencial mediante una interfaz de control físico o lógico conectado a uno o más instrumentos musicales electrónicos. El interfaz de control más extendido es el estándar MIDI) y la cuantificación en múltiples pistas. Con estos desarrollos tecnológicos los profesores podrían componer y orquestar los acompañamientos para los ejercicios y las piezas para ayudar al estudiante en el aprendizaje. Estas orquestaciones podrían tocarse a una velocidad variable, sin ningún cambio en la calidad del sonido, una mejora incalculable sobre reproductores de cintas y grabadoras comunes.

Finalmente, estas unidades se convirtieron en parte del propio instrumento. Los estudiantes y maestros ahora podrían componer, organizar, secuenciar, grabar y guardar música en un

disco de computadora. La preparación de discos grabados podría utilizarse para mejorar la enseñanza y la práctica. El sistema MIDI permitió que, con el uso de computadores, una miríada de programas de *software* de apoyo estuviera disponible. Ahora los estudiantes pueden recibir instrucción fuera de las aulas en diferentes áreas de estudio, se pueden programar sesiones de práctica y preparar los materiales para la evaluación.

Las conferencias mundiales de pedagogía del piano que se realizaron en los Estados Unidos en la década de 1980, y más allá de los 90 incluyeron regularmente el aspecto tecnológico de la pedagogía. Después del año 2000, las conferencias continuaron en una variedad de configuraciones. Por ejemplo, la Fundación Nacional de Piano y la *MTNA* comenzaron a copatrocinar la capacitación de maestros para la clase en grupo en eventos que se llevaron a cabo en Indianápolis, Indiana (2001), Dallas, TX (2002) y Orlando, FL (2003). Trece sesiones de piano en grupo se presentaron en la convención *MTNA* recientes, con sesiones especiales presentado por el **Dr. Robert Pace**, **Dr. Guy Duckworth** y **Carolyn Shaak**.

3. PROGRAMA

3.1 ALGUNAS CONSIDERACIONES DIRIGIDAS A LOS PROFESORES ACERCA DE LA CLASE COLECTIVA

- Planee la clase para el grupo completo y no como una sucesión de clases individuales cortas.
- Ponga atención al tono y el volumen de la voz, y a la manera más clara de dar instrucciones antes y durante las actividades.
- Mantenga contacto visual con los estudiantes.
- Presente los nuevos conceptos con una metodología basada en pasos, con el fin de ir logrando pequeños objetivos.
- Permita la exploración de los recursos tecnológicos del laboratorio, si lo hay.
- Planee las actividades pensando en el estudiante promedio, no en el más hábil ni tampoco en el menos hábil.
- Motive la participación de todos los estudiantes ya sea como intérpretes o como oyentes que expresan sus opiniones de manera constructiva.
- Haga correcciones puntuales y sugiera formas de solución específicas.
- Sea dinámico y muy activo para generar a su vez dinamismo en los estudiantes.

3.2 OBJETIVO GENERAL

Utilizar el piano como herramienta de estudio de la música, para comprender la armonía, las formas y estructuras que constituyen la misma; para hacer acompañamientos musicales, brindando las bases rítmicas y armónicas de cualquier pieza; adquiriendo la destreza técnica, independencia y coordinación de los dedos y las manos suficientes que le permitan al estudiante tocar el instrumento con desenvoltura, dominio y deleite, según las condiciones de facilidad de cada uno frente al mismo, sin necesidad de llegar a niveles de virtuosismo.

3.3 ESTRUCTURA Y COMPONENTES DEL PROGRAMA

Se desarrollará el programa basado en algunos componentes, así:

- El instrumento y el intérprete son uno solo: historia, mecanismo, sonido. Sentarse al piano. El teclado. Postura del cuerpo, colocación de la mano.
- Entrenamiento físico relativo a la ejecución pianística: manejo del sonido, tonificación, destreza, coordinación, agilidad.
- Armonía al teclado: desarrollar ejercicios para comprender la funcionalidad de los acordes y su forma de enlazarlos.
- Lectura a primera vista y transporte: desarrollar ejercicios para mejorar la destreza de la lectura del gran pentagrama.
- Acompañamiento, piano rítmico e improvisación.
- Repertorio.

Cada nivel de este programa está planeado para realizarse en un semestre académico universitario, entre 14 y 16 semanas de clase, con una intensidad horaria de clase de 1 hora semanal y dos horas de prácticas semanales supervisadas (en su defecto una hora). El estudiante deberá además practicar al menos 1 hora diaria con el fin de lograr los objetivos propuestos.

3.3.1 NOTA ACLARATORIA

Es conveniente aclarar que no pretendemos que los Contenidos y Actividades que se incluyen en cada Nivel sean los únicos a trabajar por el profesor. Los incluidos en este trabajo son solo ejemplos que deben servir de base para la búsqueda y creación de muchos otros y más variados. En este trabajo no hemos sido exhaustivos en cuanto a estos ítems.

Existe bibliografía y material de apoyo para cada ítem de los incluidos en los Componentes del programa y se espera que éstos sean buscados por el profesor de la materia o, por qué no, creados.

En cuanto al repertorio hay una gran cantidad de obras originales y obras arregladas para dos o más ejecutantes, en uno varios teclados, para todos los niveles. También aquí puede el profesor de la materia hacer despliegue de su creatividad.

3.4 PIANO GENERAL COLECTIVO I

3.4.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

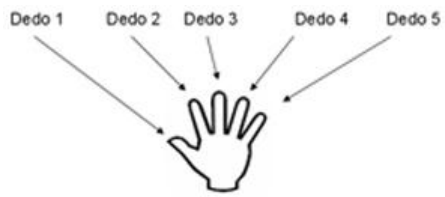
- Reconocer el mecanismo del piano, sus antecedentes, su sonoridad característica y su debida escritura.
- Sentarse correctamente al piano y tocar con la adecuada posición del cuerpo y de las manos.
- Reconocer los principios generales de la digitación pianística y aplicarlos a todo el material estudiado, colocando la digitación adecuada a las obras, estudios y ejercicios.
- Tocar las siguientes escalas: de tonos enteros, cromática, de Do, Sol y Fa mayores y sus respectivas tonalidades menores relativas en modo armónico, La, Mi y Re menores en dos octavas, con manos juntas y en modo paralelo, es decir moviendo ambas en el mismo sentido.
- Tocar los arpeggios de Do, Sol, Fa mayores y sus menores relativas (La, Mi y Re menores), en dos octavas, con manos juntas paralelamente, es decir moviendo ambas en el mismo sentido.
- Tocar y reconocer en el teclado los tipos de tríadas (acordes de tres notas compuestos por fundamental, tercera y quinta), mayor, menor, aumentado y disminuido en las mismas tonalidades en las que se estudien las escalas y arpeggios.
- Usar correctamente el Pedal Derecho (*Sustain Pedal*).

3.4.2 COMPONENTES, CONTENIDOS Y ACTIVIDADES

| CONTENIDOS | ACTIVIDADES |
|--|--|
| 3.4.2.1 EL INSTRUMENTO Y EL INTÉRPRETE | |
| <ul style="list-style-type: none">▪ El piano. Sus partes y sonidos. Mecanismo y funcionamiento. Breve historia de sus antecedentes y evolución | Demostraciones y exposición del profesor. |
| <ul style="list-style-type: none">▪ Posición del cuerpo frente al teclado adecuada para tocar | Probar sillas más altas y más bajas, ensayar la distancia al piano |

- Posición de la mano y numeración de los dedos

Con pelota de tenis, de ping-pong u otra según el tamaño de la mano.
 Hacer ejercicios de independización de dedos y coordinación de manos
 Reconocer la numeración de los dedos.



- El teclado

Reconocer los grupos de teclas negras, de dos y de tres, primero con el puño cerrado y luego con digitación, 2-3 para el grupo de dos y 2-3-4 para el grupo de tres.




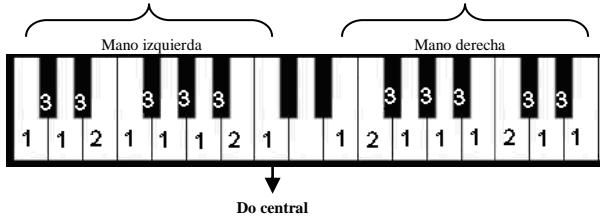
Grupo de dos teclas negras



Grupo de tres teclas negras

Reconocer cada tecla blanca (do, re, mi, fa, sol, la y si) a través de todo el teclado, observando la relación de octava.



| | |
|--|---|
| | <p>Reconocer do-re-mi y tocar con dedos 1-2-3, a través de todo el teclado.</p> <p>Hacer lo mismo con fa-sol-la-si con 1-2-3-4.</p>  |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Escala cromática | <p>Tocar la escala cromática en movimiento contrario y en dos octavas desde re con la digitación tradicional: 1-3-1-2-3-1-3-1-3-1-2-3-1, etc. (Puede comenzarse desde el do central con la mano izquierda y desde el mi central con la mano derecha.)</p>  |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Escalas de tonos enteros | <p>Observar en el teclado la relación de tonos enteros formando una escala de 6 notas, puede ser a partir de Fa sostenido (o Sol bemol) y a partir de Do sostenido (o Re bemol)</p> |

3.4.2.2 ACOMPAÑAMIENTO, PIANO RÍTMICO E IMPROVISACIÓN



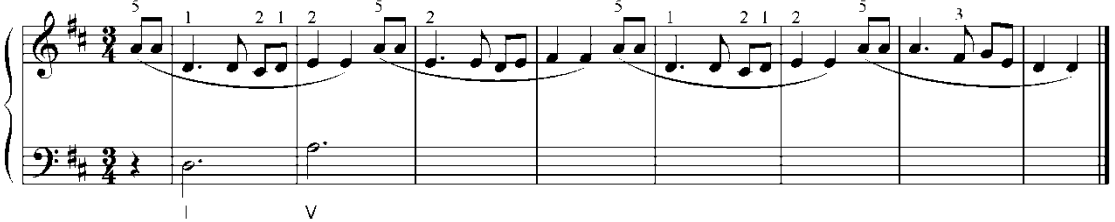
- Improvisación


Improvisar una melodía de 8 compases usando la posición de teclas negras tomando a Sol bemol como nota tonal, mientras el profesor toca un acompañamiento en Sol bemol mayor (I-V). También se puede hacer este ejercicio tomando como nota tonal mi bemol y haciendo un acompañamiento en mi bemol mayor.


3.4.2.3 ARMONÍA AL TECLADO

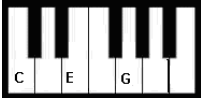
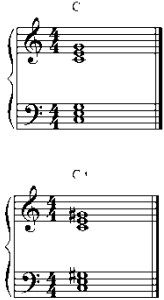
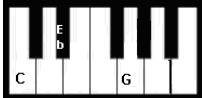
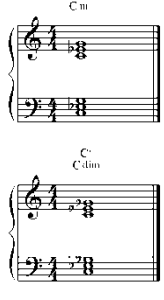


- Armonización

Armonizar melodías usando el intervalo de quinta entre el primer y quinto grado de la escala mayor (1°-5°), tocándolo en el primer tiempo de cada compás.

| | |
|--|--|
| | <p style="text-align: right;">Canción Americana</p>  <p style="text-align: right;">Canción Tradicional</p>  <p>Armonizar melodías usando Tónica (I) y Dominante (V) en el modo mayor, tocando un acorde en cada compás y usando la nota principal de cada acorde. Por ej.:</p>  |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Tríada Mayor | <p>Observar en la partitura la escritura de la tríada mayor, tanto en líneas como en espacios.</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>Poner la digitación básica 1-3-5 y 5-3-1. Mostrar su escritura en el pentagrama, encima y/o debajo de las notas.</p> <p>Tocar en el teclado el pentacordio, luego la tríada arpegiada en pulsos y por último en acorde.</p>  |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Tríada Menor | <p>Observar en la partitura la escritura de la tríada menor, tanto en líneas como en espacios.</p> <p>Poner la digitación básica 1-3-5 y 5-3-1. Mostrar su escritura en el pentagrama, encima y/o debajo de las notas.</p> <p>Tocar en el teclado el pentacordio, luego la tríada arpegiada en pulsos y por último en acorde.</p> |

| | |
|--|--|
| |  <p>Continuar el ejercicio por las teclas blancas hasta</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Tonalidad Menor Relativa | <p>Explicar teóricamente en qué consiste el concepto de relatividad o cercanía de dos tonalidades, una mayor y otra menor, por la similitud que se encuentra en la armadura y en las notas usadas para cada una. Observar en el teclado las similitudes encontradas en las dos tonalidades y tocar las escalas y arpeggios de las mismas, de manera comparativa.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Reconocimiento de las tríadas mayores en varias octavas del piano todas las tonalidades mayores. | <p>Cruce de manos: Utilizar esta técnica a través de cuatro octavas para reforzar la comprensión de la tríada menor y mayor. Hacerlo en todas las tonalidades.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Cualidades y tipos de acordes | <p>Diferenciar auditivamente, visualmente en la partitura y en el teclado los diferentes tipos de acordes: Mayor, Menor, Aumentado, Disminuido.</p> |

| | |
|--|--|
| | <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;"> <p>Acorde de Do mayor</p>   </div> <div style="text-align: center;"> <p>Acorde de Do menor</p>   </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start; margin-top: 20px;"> <div style="text-align: center;"> <p>Acorde de Do aumentado</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Acorde de Do disminuido</p>  </div> </div> |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Tríadas de una tonalidad | <p>Construir tríadas usando cada nota de la escala mayor, teniendo en cuenta los sostenidos o bemoles (armadura) al tocar cada tríada. Explicar que se identifican con Números Romanos según el grado que ocupan en la escala y que cada tríada es llamada Diatónica. Se debe usar la digitación 5-3-1 en mano izquierda y 1-3-5 en mano derecha.</p> |




Transportar a G y F mayor

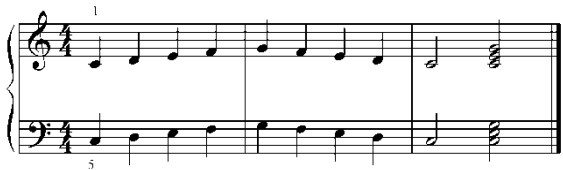
3.4.2.4 LECTURA

- La escritura para piano. El Gran Pentagrama (*Grand Staff*)

Observar en el tablero la escritura en el gran pentagrama desde el do2 hasta el do6 (en su orden de derecha a izquierda en el teclado de un piano), ubicar las notas en el teclado. Escribir en su propio cuaderno. Ubicar notas al azar en el teclado y en la partitura.

Leer melodías sencillas en clave de sol (mano derecha) con las diferentes articulaciones estudiadas.

| | |
|--|---|
| | <p>Andante</p>  <p>Leer melodías sencillas en clave de fa (mano izquierda) con las diferentes articulaciones estudiadas.</p>  <p>Leer melodías sencillas en el gran pentagrama</p>  |
| <p>3.4.2.5 EJERCICIOS DE ENTRENAMIENTO FÍSICO</p> | |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Articulaciones en el piano: <i>legato</i>, arco de frase, <i>staccato</i>, | <p>Leer melodías sencillas en clave de sol (mano derecha) con las diferentes articulaciones estudiadas.</p> |

| | |
|---|---|
| <p><i>non legato.</i></p> | <p>Leer melodías sencillas en clave de fa (mano izquierda) con las diferentes articulaciones estudiadas.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Pentacordio mayor, patrón de cinco dedos | <p>Pentacordio: Mostrar la digitación (1-2-3-4-5 y 5-4-3-2-1) y las notas en Do mayor, haciendo referencia a la relación armónica de Tónica y Dominante.</p> <p>Tocar el pentacordio en Do mayor, primero con manos separadas y luego con manos juntas. Luego transportar a Re, Mi, Fa, Sol, La y Si mayores, observando muy bien en el teclado. Por último escribir en la partitura cada uno de estos pentacordios.</p>  |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Intervalos melódicos y armónicos en el teclado: segunda, tercera, cuarta y quinta | <p>Intervalos: Tocar los intervalos vistos, primero melódicamente y luego armónicamente, empezando con el dedo 1 y utilizando el pentacordio principal en Do mayor. Luego transportar a Sol mayor y a Re mayor.</p> |

Intervalos Melódicos

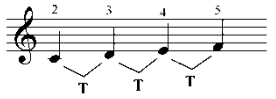

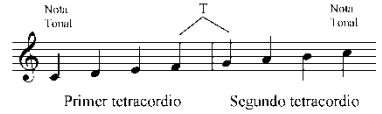
Intervalos Armónicos

Tocar ejercicios como el que se da a continuación, con el intervalo de quinta (dedos 1-5) primero melódicamente (empezando con el dedo 5) y luego armónicamente, alternando las manos, subiendo por cada grado de la escala en Do mayor, hasta llegar a la octava.

Moderato

- Escalas Mayores

Explicar el Tetracordio como una serie de cuatro sonidos que tienen un patrón de Tono, Tono y medio tono; tocar el Tetracordio desde el Do usando en mano derecha 2-3-4-5 y en mano izquierda 5-4-3-2.

| | |
|--|---|
| | <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  <p>Mano derecha</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Mano izquierda</p> </div> </div> <p>Luego explicar la escala mayor como el resultado de dos tetracordios que empieza y termina en una misma nota (nota tonal) y unidos por un tono resultando un patrón de T, T, ½ t, T, T, T, ½ t. Tocar diferentes escalas usando las dos manos, sin paso del pulgar, para conocer todas las diferentes escalas mayores que hay, la mano izquierda toca el tetracordio inferior y la mano derecha toca el tetracordio superior con la digitación 5-4-3-2 y 2-3-4-5.</p> <div style="text-align: center;">  </div> |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Patrón de pentacordio mayor en teclas negras | <p>Patrón de Pentacordio Mayor: tocar el pentacordio en Re bemol, Mi bemol, Sol bemol, La bemol y Si bemol mayores, utilizando la misma digitación (1-2-3-4-5 y 5-4-3-2-1). Tocar piezas, ejercicios e improvisaciones utilizando el pentacordio y la tríada tanto en acorde como arpegiada en las tonalidades en teclas negras.</p> |

- Agrupación de las tonalidades mayores por sus semejanzas en cuanto a la topografía del teclado y a la posición de la mano, en relación al pentacordio y al acorde de Tónica (I) o Primer Grado

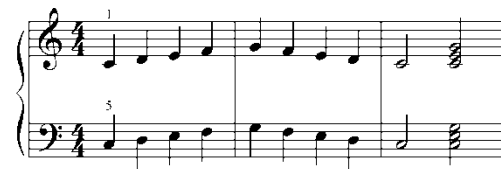
Agrupación de las tonalidades mayores:

Grupo 1: Do, Sol, Fa

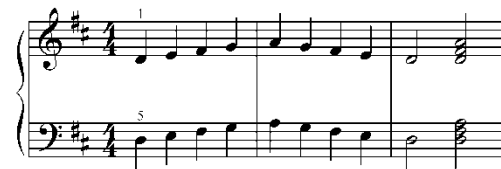
Grupo 2: Re, La, Mi

Grupo 3: Re bemol, La bemol, Mi bemol

Grupo 4: Si bemol, Si, Sol bemol o Fa sostenido



Grupo 1 (C, G, F)
Tocar el ejercicio en todas las tonalidades del grupo



Grupo 2 (D, A, E)
Tocar el ejercicio en todas las tonalidades del grupo



Grupo 3 (Db, Ab, Eb)
Tocar el ejercicio en todas las tonalidades del grupo



Grupo 4 (Bb, B, Gb o F#)
Tocar el ejercicio en todas las tonalidades del grupo

- Reconocimiento de las tríadas mayores en varias octavas del piano todas las tonalidades mayores.

Cruce de manos: Utilizar esta técnica a través de cuatro octavas para reforzar la comprensión de la tríada mayor. Hacerlo en todas las tonalidades.


- Pentacordio menor, patrón de cinco dedos

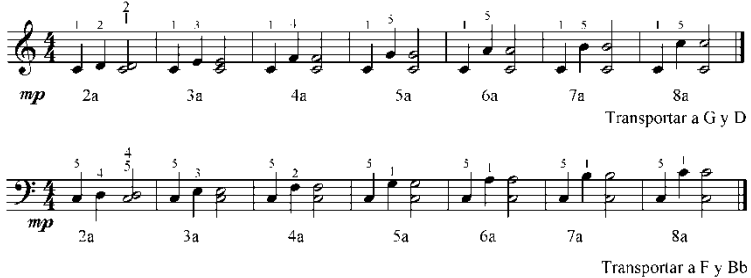
Tocar el pentacordio menor empezando desde cualquier tecla blanca.

Tocar piezas que utilicen solo el patrón del pentacordio menor.

Leer a primera vista y transportar piezas o melodías en el pentacordio menor.

Armonizar melodías en modo menor que utilicen solo armonía de Tónica y Dominante.

| | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> Comparación de las tríada mayor y la tríada menor | <p>Tocar ejercicios con el pentacordio cambiando entre el modo mayor y el menor.</p>  |
| <ul style="list-style-type: none"> Patrón de pentacordio menor en teclas negras | <p>Patrón de Pentacordio Menor: tocar el pentacordio en Re bemol, Mi bemol, Sol bemol, La bemol y Si bemol menores, utilizando la misma digitación (1-2-3-4-5 y 5-4-3-2-1). Tocar piezas, ejercicios e improvisaciones utilizando el pentacordio y la tríada tanto en acorde como arpegiada e las tonalidades en teclas negras.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> Paso del pulgar | <p>Explicar cómo se hace el paso del pulgar después y debajo de los dedos 2, 3, 4 y 5, mostrando cuáles son los más usados, en la ejecución pianística. Hacer ejercicios para</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>ejercitar el paso del pulgar que pueden ser tomados del libro de ejercicios de Hanon, por ejemplo del número 32 al 37.²</p> |
| <p>▪ Intervalos de sexta, séptima y octava</p> | <p>Hacer reconocimiento visual en el teclado y en el pentagrama de los intervalos de 6^a, 7^a, y 8^a. En el teclado usar como ejemplo las teclas blancas: para los intervalos de 6^a se salta cuatro teclas blancas, para el intervalo de 7^a se salta cinco teclas blancas y para los intervalos de 8^a se salta seis teclas blancas. En el pentagrama los intervalos de 6^a van de línea- espacio y viceversa, los intervalos de 7^a van de línea- línea o espacio- espacio, y los de 8^a van de línea- espacio y espacio- línea.</p> <p>Tocar ejercicios de intervalos en do mayor empezando con intervalos de 2^a hasta la 8^a, y tocándolos en forma melódica y armónica; luego transportar a las escalas con sostenidos (G, D) y escalas con bemoles (F, Bb).</p>  <p style="text-align: center;">Transportar a G y D</p> <p style="text-align: center;">Transportar a F y Bb</p> |

² **Charles-Louis Hanon** (2 de julio de 1819 - 19 de marzo de 1900) fue un compositor y pedagogo francés de piano, Hanon complete THE VIRTUOSO PIANIST in Sixty Exercises Editado por Harry Dexter, Hansen's Superior Teacher's Library. USA. 1972

- Pedal derecho mayor

Explicar el funcionamiento del pedal derecho, y hacer notar como el sonido se mantiene, aún si se sueltan las teclas. Se debe tocar con el pie derecho, mantener el talón en el piso y usar el tobillo como una bisagra para subir y bajar el pedal.

Practicar el uso del pedal derecho tocando intervalos de 5ª, 6ª y 7ª armónicos, haciendo figuraciones de negra y silencios manteniendo el pedal abajo durante los silencios.



Practicar también, con figuraciones de redonda y levantar el pedal para cada grupo de notas y volverlo a ejecutar para el siguiente grupo de forma rápida.



Otro ejemplo para ejercitar el uso del pedal:



| | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none">▪ Escalas y arpeggios mayores | <p>Construir las escalas mayores a partir de los tetracordios, luego tocar las escalas y tocar los arpeggios explicando que son acordes que se tocan en forma melódica y sugiriendo la digitación 1-2-3-1 en mano derecha y 5-4-2-1 en mano izquierda para tocarlos en dos octavas.</p> <p>Practicar tocando manos separadas así:</p> <ul style="list-style-type: none">- Escalas en bloque- Escalas- Arpeggios <p>en una y dos octavas.</p> |
|---|--|

3.4.2.6 ARMONÍA AL TECLADO

- Armonizar

i III+ iv V i i III+ iv V i

3.4.2.7 REPERTORIO

| | |
|--|--|
| | Tocar piezas, ejercicios e improvisaciones utilizando el pentacordio y la tríada tanto en acorde como arpegiada en las tonalidades en teclas negras. |
| | Tocar piezas, ejercicios e improvisaciones que incluyan los elementos vistos hasta ahora. |

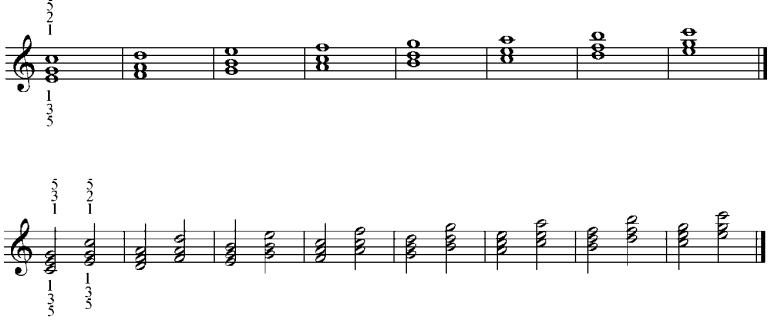
3.5 PIANO GENERAL COLECTIVO II

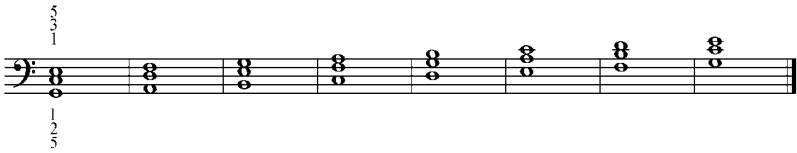
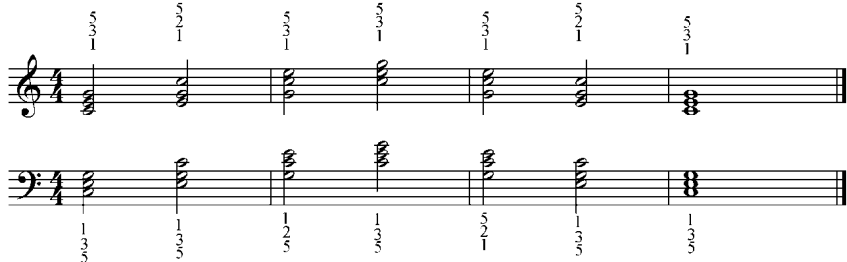
3.5.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

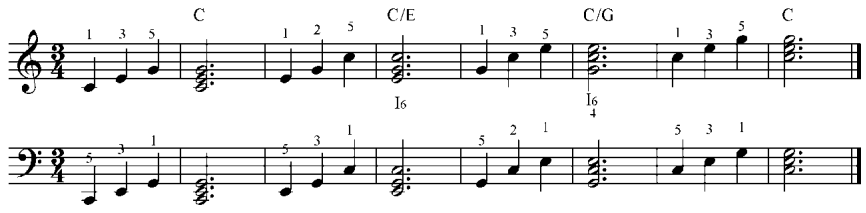
- Tocar las siguientes escalas de Re, La y Mi mayores y sus respectivas tonalidades menores relativas, Si, Fa sostenido y Do sostenido menores, en dos octavas, con manos juntas y en modo paralelo, es decir moviendo ambas en el mismo sentido.
- Tocar los arpeggios de Re, La y Mi mayores y sus menores relativas sus respectivas tonalidades menores relativas en modo armónico, Si, Fa sostenido y Do sostenido menores, en dos octavas, con manos juntas y en modo paralelo, es decir moviendo ambas en el mismo sentido.
- Tocar las cadencias Auténtica (I-V-I) y Plagal (I-IV-I) en las tres posiciones melódicas (de 5ª, 3ª y 1ª) y en distribución cerrada, es decir, el bajo en la mano izquierda y el tenor, la contralto y la soprano en la mano derecha, en las tonalidades de estudiadas hasta el momento: Do, Sol, Fa, Re, La y Mi mayores y sus respectivas tonalidades menores relativas, La, Mi, Re, Si, Fa sostenido y Do sostenido menores.
- Acompañar e improvisar con los elementos vistos.

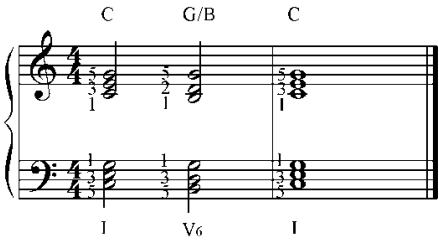
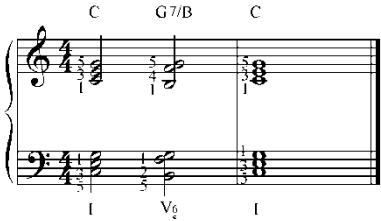
3.5.2 COMPONENTES, CONTENIDOS Y ACTIVIDADES

| CONTENIDOS | ACTIVIDADES |
|--|---|
| 3.5.2.1 ARMONÍA AL TECLADO | |
| <ul style="list-style-type: none">▪ Tríadas: Primera Inversión | <p>Cambiar el orden de las notas de la tríada moviendo la fundamental del acorde hacia arriba: es poner el acorde o tríada en Primera Inversión.</p> <p>Tocar la Primera Inversión de una tríada usando los dedos 1-2-5 para la mano derecha y 5-3-1 para la mano izquierda una octava más abajo. Practicar tocando la Primera Inversión de las tríadas de la Escala de Do mayor, luego tocar Fundamental y Primera Inversión de cada tríada de la escala cada uno de dos tiempos.</p> <p>Nombrar esta inversión como sigue en el ejemplo: C/E (usando letras) y I6 (usando números romanos)</p> <p>Luego hacer lo mismo en las tonalidades de G y F.</p> |

| | |
|--|--|
| |  |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Tríadas: Segunda Inversión | <p>Si la quinta de la tríada es la nota más baja de la tríada, el acorde o tríada está en Segunda Inversión.</p> <p>Tocar tríadas en Segunda Inversión usando los dedos 1-3-5 para la mano derecha y tocar con mano izquierda 5-2-1 una octava más abajo.</p> <p>Practicar tocando la Segunda Inversión de las tríadas de la Escala de Do mayor, luego tocar Fundamental, Primera Inversión, Segunda Inversión y Fundamental en la octava siguiente de cada tríada de la escala, cada uno de dos tiempos.</p> <p>Nombrar esta inversión como sigue en el ejemplo: C/G (usando letras) y I_2^4 (usando números romanos).</p> |

| | |
|--|---|
| |  |
| <ul style="list-style-type: none"> Tríadas y sus Inversiones con mano derecha e izquierda | <p>Tocar todas las tríadas de la escala de do mayor en Fundamental, Primera Inversión, Segunda Inversión y Fundamental en bloques y en arpeggios con diferentes figuraciones rítmicas.</p> <p>Tocar practicando con mano derecha y luego con mano izquierda, usando la digitación adecuada.</p> <p>Luego hacerlo en diferentes tonalidades.</p>  |
| <ul style="list-style-type: none"> Tríadas y sus Inversiones en arpeggios y en bloque | <p>Tríadas y sus inversiones en arpeggios y en bloque con mano derecha e izquierda.</p> <p>Tocar practicando los acordes en forma de arpeggio y acordes en bloque en un solo ejercicio, usando los acordes de la escala de Do mayor. Con mano derecha y mano</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>izquierda, después practicar en diferentes tonalidades.</p>  |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Acordes de Tónica y Dominante | <p>Construir y reconocer el primer grado de la escala mayor como Tónica y el quinto grado como su Dominante, I-V.</p> <p>Practicar una progresión de estos dos acordes pero haciendo la Tónica en estado fundamental y la dominante en primera inversión. I-V6</p> <p>Tocar la progresión I- V6-I con mano derecha y luego con mano izquierda en do mayor usando una correcta digitación. Luego transportar el ejercicio a todas las tonalidades mayores.</p> |

| | |
|--|--|
| |  |
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Acorde de Dominante 7 (V7) | <p>Tocar y practicar el acorde de Dominante 7 sobre el quinto grado de la escala, que es usado frecuentemente en muchas piezas. Se compone de cuatro notas pero en la progresión I-V7-I se toca en primera inversión y se omite la quinta del acorde.</p>  <p>Practicar combinando diferentes tonalidades:</p> |

Do mayor Fa mayor Sol mayor Do mayor

1 5 5 1 5 5 1 1 5 5 5 1 5 5 5 1 1 5 5 5 1 1 5 5 5 1 1 5 5 5 1 1 5 5 5 1

1 5 5 1 5 5 1 1 5 5 5 1 5 5 5 1 1 5 5 5 1 1 5 5 5 1 1 5 5 5 1 1 5 5 5 1

I V_{6/5} I I V_{6/5} I I V_{6/5} I I V_{6/5} I I V_{6/5} I

Por ejemplo, en otras tonalidades:

(C-G7-C) (F-C7-F) (G-D7-G)

(D-A7-D) (G-D7-G) (A-E7-A)

(E-B7-E) (A-E7-A) (B-F#7-B)

- Acordes de Tónica y Subdominante (IV)

Construir y reconocer el cuarto grado de la escala como subdominante.

Practicar tocando los acordes de Tónica y Subdominante I-IV, haciendo la Tónica en estado fundamental y la Subdominante en segunda inversión.

C F/C C

I IV₄ I

Tocar la progresión con mano derecha y luego con mano izquierda en do mayor usando una correcta digitación. Luego transportar el ejercicio a todas las tonalidades mayores.

Practicar combinando diferentes tonalidades, por ejemplo:

Do mayor Fa mayor Sol mayor Do mayor

I IV₄ I I IV₄ I I IV₄ I I IV₄ I

(C-F-C) (F-B \flat -F) (G-C-G)

(D-G-D) (G-C-G) (A-D-A)

(E \flat -A \flat -E \flat) (A \flat -D \flat -A \flat) (B \flat -E \flat -B \flat)

■ Progresión de acordes

I-IV₆-I-V₆-I
4 5

Tocar practicando esta progresión de acordes en diferentes tonalidades, con mano derecha y con mano izquierda.

Tocar practicando el ejercicio en diferentes tonalidades, combinándolas entre sí.

Por ejemplo:

The first musical example shows two systems of chords. The first system is in C major (Do mayor) and the second is in F major (Fa mayor). The chord symbols are I, IV₆, I, V₆, I. Fingering numbers are provided for both hands.

The second musical example shows two systems of chords. The first system is in G major (Sol mayor) and the second is in C major (Do mayor). The chord symbols are I, IV₆, I, V₆, I. Fingering numbers are provided for both hands.

Otros ejemplos:

(D-G-A7-D) (G-C-D7-G) (A-D-E7-A) (D-G-A7-D)

(E-A-B7-E) (A-D-E7-A) (B-E-F#7-B) (E-A-B7-E)

(Db-Gb-Ab7-Db) (Gb-Cb-Db7-Gb) (Ab-Db-Eb7-Ab) (Db-Gb-Ab7-Db)

- Progresión de acordes en tonalidad menor.

i-iv₆-i-V₆-i

Tocar practicando esta progresión de acordes en diferentes tonalidades, con mano derecha y con mano izquierda.

Tocar practicando el ejercicio en diferentes tonalidades, combinándolas entre sí.

Por ejemplo:

The image shows two musical examples of the chord progression i-iv₆-i-V₆-i in minor keys. The first example is in A minor (La menor) and the second is in E minor (Mi menor). Each example consists of two staves (treble and bass clef) with chord symbols and fingering numbers. The first example shows the progression in A minor: i (A2), iv₆ (D4), i (A2), V₆ (E4), i (A2). The second example shows the progression in E minor: i (E2), iv₆ (B3), i (E2), V₆ (E4), i (E2).

- Progresión de acordes i-iv-i-V7-i

Practicar tocando esta progresión de acordes en diferentes tonalidades usando la digitación correcta para cada acorde y tocando en la mano izquierda la nota fundamental del acorde o el bajo en fundamental.

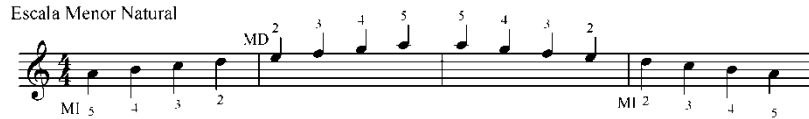
3.5.2.2 EJERCICIOS DE ENTRENAMIENTO FÍSICO

- Escalas menores: Natural, Armónica y Melódica.

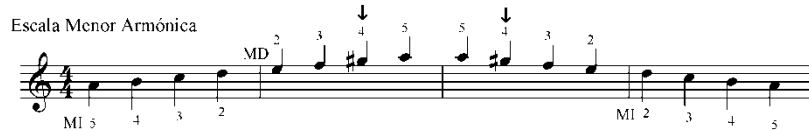
Practicar las escalas menores usando la posición de tetracordios, con digitación (5-4-3-2) para la mano izquierda y (2-3-4-5) para la mano derecha.

Tocar las escalas menores con diferentes ritmos y todas las tonalidades.

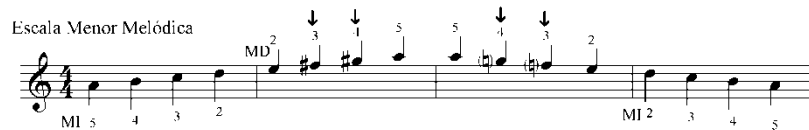
Escala Menor Natural



Escala Menor Armónica



Escala Menor Melódica



Construir las escalas menores armónicas a partir de los tetracordios, luego tocar las escalas y tocar los arpeggios explicando que son acordes que se tocan en forma melódica y sugiriendo la digitación 1-2-3-1 en mano derecha y 5-4-2-1 en mano

izquierda para tocarlos en dos octavas.

Practicar tocando manos separadas así:

- Escalas en bloque
- Escalas
- Arpeggios

En una y dos octavas.

The image displays three systems of musical notation for piano exercises. The first system consists of two staves (treble and bass clef) showing chords and arpeggios with fingerings (1-5) and accents. The second system shows scales in 4/4 time, with the right hand playing a major scale and the left hand playing a minor scale, both with fingerings. The third system shows scales in 3/4 time, with the right hand playing a major scale and the left hand playing a minor scale, both with fingerings.

Hacer estos ejercicios en todas las tonalidades menores.

- Tríadas en tonalidad menor

Construir tríadas usando cada nota de la escala menor armónica, teniendo en cuenta los sostenidos o bemoles (armadura) al tocar cada tríada. Explicar que se identifican con Números Romanos según el grado que ocupan en la escala. Se debe usar la digitación 5-3-1 en mano izquierda y 1-3-5 en mano derecha.



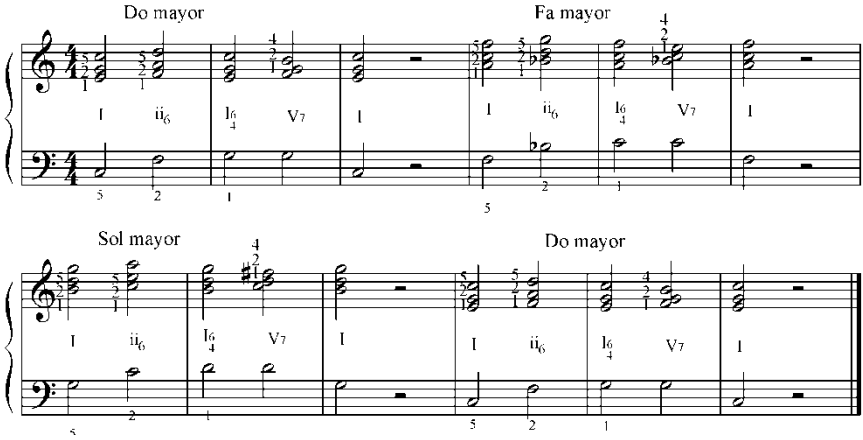

Transportar a Re y Mi menor armónicos

- El acorde de segundo grado ii, supertónica

Usar el segundo grado como sustituto del cuarto grado, por tener dos notas en común; suele usarse en primera inversión.

En el modo mayor el segundo grado es un acorde menor.

En el modo menor el segundo grado es un acorde disminuido.

| | |
|--|---|
| | <p>Tonalidad Do mayor</p> <p>D m D m/F</p>  <p>Tonalidad La menor</p> <p>B^o B^o/D</p>  |
| <ul style="list-style-type: none"> Progresión de acordes <p>I-ii⁶-I₄⁶-V7-I</p> | <p>Tocar progresiones de acordes usando el acorde ii, combinándolo con el I, V, IV</p> <p>Do mayor</p> <p>Fa mayor</p>  <p>Sol mayor</p> <p>Do mayor</p>  |

3.5.2.4 LECTURA

- Unísono con *staccato*

Allegro

p

5

1

Detailed description: This musical score is for a unison piece in 3/8 time, marked 'Allegro' and 'p' (piano). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2. A '5' is written above the first note of the right hand, and a '1' is written below the first note of the left hand.

- Unísono *legato*

Allegretto

mp

5

1

Detailed description: This musical score is for a unison piece in 2/4 time, marked 'Allegretto' and 'mp' (mezzo-piano). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The right hand (treble clef) plays a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The left hand (bass clef) plays a sequence of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2. A '5' is written above the first note of the right hand, and a '1' is written below the first note of the left hand. The score is divided into two systems, each with a grand staff.

3.5.3.5 REPERTORIO

- Montaje de piezas con el material visto hasta el momento.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Both systems are in 6/8 time and feature a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes a fingering of 5 for the first note of the treble staff. The second system concludes with a double bar line. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

3.6 PIANO GENERAL COLECTIVO III

3.6.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Tocar las escalas de Re bemol, La bemol, Mi bemol mayores y sus respectivas tonalidades menores relativas, Si bemol, Fa y Do menores, en dos octavas, con manos juntas y en modo paralelo, es decir moviendo ambas en el mismo sentido.
- Tocar los arpeggios de Re bemol, La bemol, Mi bemol mayores y sus respectivas tonalidades menores relativas en modo armónico, Si bemol, Fa y Do menores, en dos octavas, con manos juntas y en modo paralelo, es decir moviendo ambas en el mismo sentido.
- Tocar las cadencias Auténtica (I-V-I), Plagal (I-IV-I) y Mixta (I-IV-V-I), en las tres posiciones melódicas (de 5^a, 3^a y 1^a) y en distribución cerrada, es decir, el bajo en la mano izquierda y el tenor, la contralto y la soprano en la mano derecha, en las tonalidades de estudiadas hasta el momento: Re bemol, La bemol, Mi bemol mayores y sus respectivas tonalidades menores relativas, Si bemol, Fa y Do menores.
- Acompañar e improvisar con los elementos vistos.

3.6.2 COMPONENTES, CONTENIDOS Y ACTIVIDADES

| CONTENIDOS | ACTIVIDADES |
|---|---|
| 3.6.2.1 EJERCICIOS DE ENTRENAMIENTO FÍSICO | |
| <ul style="list-style-type: none">• Escalas mayores en teclas negras. | <p>Construir las escalas mayores a partir de los tetracordios en las teclas negras, luego tocar las escalas y tocar los arpeggios explicando que son acordes que se tocan en forma melódica y sugiriendo la digitación 1-2-3-1 en mano derecha y 5-4-2-1 en mano izquierda para tocarlos en dos octavas.</p> <p>Practicar tocando manos separadas así:</p> <ul style="list-style-type: none">- Escalas en bloque- Escalas- Arpeggios <p>En una y dos octavas.</p> |

| | |
|--|--|
| | |
| <ul style="list-style-type: none"> • Tríadas de una tonalidad, en teclas negras | <p>Construir tríadas usando cada nota de la escala mayor, teniendo en cuenta los sostenidos o bemoles (armadura) al tocar cada tríada. Explicar que se identifican con Números Romanos según el grado que ocupan en la escala y que cada tríada es</p> |

llamada Diatónica. Se debe usar la digitación 5-3-1 en mano izquierda y 1-3-5 en mano derecha.

I Mayor Tónica ii Menor Supertónica iii Menor Mediante IV Mayor Subdominante V Mayor Dominante vi Menor Submediante vii° disminuido Sensible I Mayor Tónica

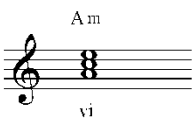
Transportar a Si bemol y Mi bemol mayor

3.6.2.2 ARMONÍA AL TECLADO

- Acorde de vi, Submediante en tonalidad mayor y menor

El acorde de sexto grado suele ser una sustitución del primer grado, por lo que tienen dos notas en común.

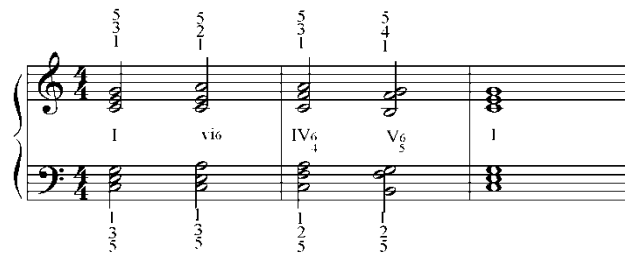
Reconocer el acorde de sexto grado en tonalidad mayor como un acorde menor (vi) y en tonalidad menor como un acorde mayor (VI)

Tonalidad de Do mayor  El acorde de vi, es una triada menor

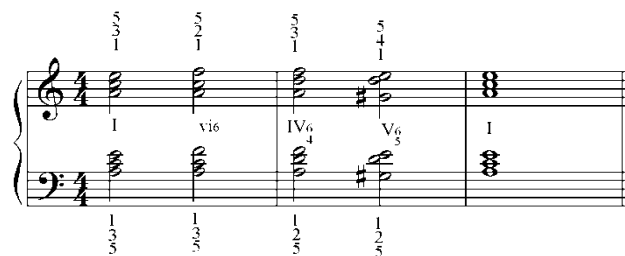
Tonalidad de La menor  El acorde de VI, es una triada mayor

Tocar el acorde de sexto grado combinándolo con otros acordes de la tonalidad.

Tocar la progresión con manos separadas



Transportar a otras tonalidades mayores



Transportar a otras tonalidades menores

- Progresión de acordes

I-vi-IV-ii₆-I₆-V₇-I

Tocar progresiones de acordes combinando los acordes estudiados.

Do mayor

Fa mayor

I vi IV ii₆ I₆ V₇ I I vi IV ii₆ I₆ V₇ I

Sol mayor


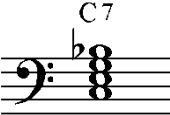
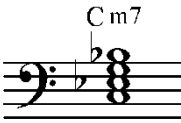


Do mayor

I vi IV ii₆ I₆ V₇ I I vi IV ii₆ I₆ V₇ I

- Acordes con séptima

El acorde con séptima se forma al agregar a una tríada la séptima nota a partir del bajo o nota fundamental. Construir los diferentes acordes con séptima.

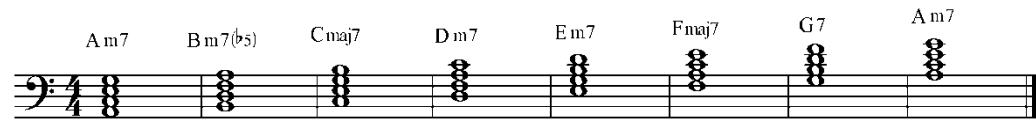
Son cinco tipos de acordes con séptima

| | | | |
|--|-----------------------------|--|---|
| | Séptima mayor | <p>Cmaj7</p>  | Tríada mayor con séptima mayor |
| | Dominante séptima | <p>C7</p>  | Tríada mayor con séptima menor |
| | Menor con séptima | <p>Cm7</p>  | Tríada menor con séptima menor |
| | Medio Disminuido séptima | <p>Cm7(b5)</p>  | Tríada disminuida con séptima menor |
| | Disminuido con séptima | <p>C°7 Cdim7</p>  | Tríada disminuida con séptima disminuida |

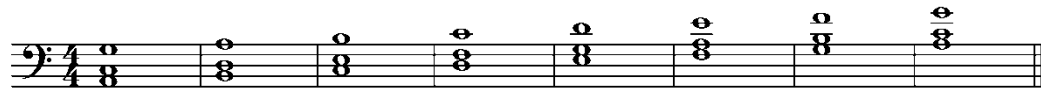
- Tocar acordes con séptima

Tocar ejercicios de acordes con séptima, nombrarlos y reconocer la forma como se escriben.

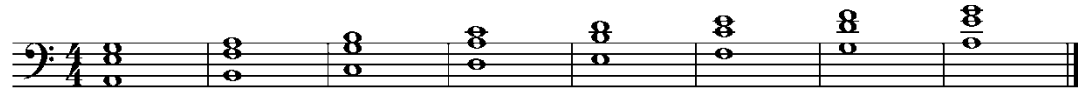
Tocar acordes con séptima con manos separadas, usar los dedos 5-3-2-1 para la mano izquierda y 1-2-3-5 para la mano derecha tocando una octava más alto de lo que está escrito.



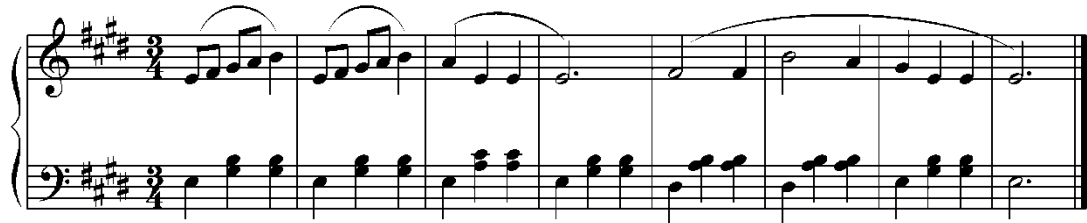
La quinta (5º) del acorde con séptima suele omitirse en algunos casos. Tocar el ejercicio con la mano izquierda solamente, usando la digitación 5-3-1



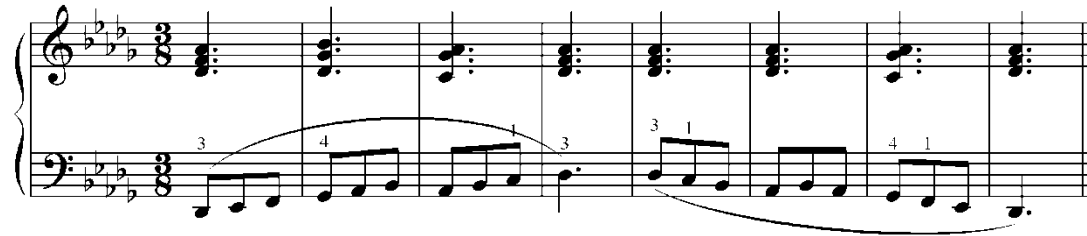
La tercera (3ª) del acorde con séptima suele omitirse algunas veces. Tocar el ejercicio con la mano izquierda solamente, usando la digitación 5-2-1



- Transportar



Largo



3.6.2.3 REPERTORIO

Tocar piezas, ejercicios e improvisaciones utilizando inversiones de acordes y

| | |
|--|---|
| | acordes con séptima en estado fundamental. |
| | Tocar piezas, ejercicios e improvisaciones que incluyan los elementos vistos hasta ahora. |


3.7 PIANO GENERAL COLECTIVO IV


3.7.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

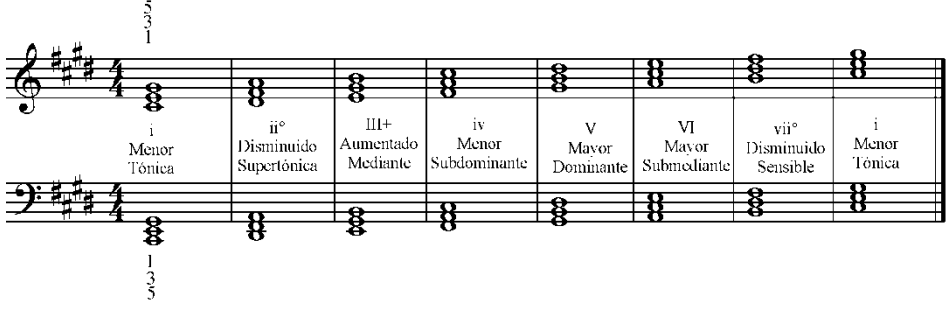
- Tocar las escalas de Si bemol, Si, Sol bemol o Fa sostenido y sus respectivas tonalidades menores relativas, Sol, Sol sostenido y Mi bemol menores en modo armónico, en dos octavas, con manos juntas y en modo paralelo, es decir moviendo ambas en el mismo sentido.
- Tocar los arpeggios de Si bemol, Si, Sol bemol o Fa sostenido y sus respectivas tonalidades menores relativas, Sol, Sol sostenido y Mi bemol menores, en dos octavas, con manos juntas y en modo paralelo, es decir moviendo ambas en el mismo sentido.
- Tocar las cadencias Auténtica (I-V-I), Plagal (I-IV-I) y Mixta (I-IV-V-I), en las tres posiciones melódicas (de 5ª, 3ª y 1ª) y en distribución cerrada, es decir, el bajo en la mano izquierda y el tenor, la contralto y la soprano en la mano derecha, en las tonalidades estudiadas hasta el momento: Si bemol, Si, Sol bemol o Fa sostenido y sus respectivas tonalidades menores relativas, Sol, Sol sostenido y Mi bemol menores.
- Acompañar e improvisar con los elementos vistos.

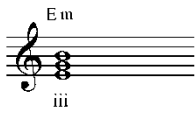
3.7.2 COMPONENTES, CONTENIDOS Y ACTIVIDADES

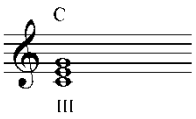
| CONTENIDOS | ACTIVIDADES |
|--|--|
| 3.7.2.1 EJERCICIOS DE ENTRENAMIENTO FÍSICO | |
| <ul style="list-style-type: none">• Escalas menores (natural y armónica) y arpegios en teclas negras | <p>Construir las escalas menores a partir de los tetracordios en las teclas negras, luego tocar las escalas y tocar los arpegios explicando que son acordes que se tocan en forma melódica y cuidando la digitación.</p> <p>Practicar tocando manos separadas así:</p> <ul style="list-style-type: none">- Escalas en bloque- Escalas- Arpegios <p>En una y dos octavas.</p> |

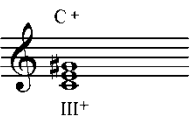
| | |
|--|---|
| |  |
| <ul style="list-style-type: none"> • Escala cromática en movimiento contrario | <p>Explicar la escala cromática, indicando la digitación correcta:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Usar el dedo 3 en cada tecla negra - Usar el dedo 1 en las teclas blancas, excepto cuando aparecen dos teclas blancas seguidas usar dedo 1-2 o 2-1. |

| | |
|--|---|
| |  <p>Tocar la escala en una octava con manos separadas.</p> <p>Tocar la escala con manos juntas en movimiento contrario.</p> |
| <p>3.7.2.2 ARMONÍA AL TECLADO</p> | |
| <ul style="list-style-type: none"> • Acordes de la tonalidad menor en teclas negras | <p>Construir tríadas usando cada nota de la escala menor armónica, teniendo en cuenta los sostenidos o bemoles (armadura) al tocar cada tríada. Explicar que se identifican con Números Romanos según el grado que ocupan en la escala. Se debe usar la digitación 5-3-1 en mano izquierda y 1-3-5 en mano derecha.</p> |

| | |
|---|---|
| |  <p>Repetir el ejercicio en las tonalidades menores armónicas de F#, Bb y otras.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> El acorde de iii, Mediante en tonalidad mayor y menor | <p>El acorde de tercer grado suele ser una sustitución del quinto grado, por lo que tienen dos notas en común.</p> <p>Reconocer el acorde de sexto grado en tonalidad mayor como un acorde menor (iii) y en tonalidad menor como un acorde mayor (III) y usando la escala menor armónica es una tríada aumentada.</p> |

Tonalidad de Do mayor  El acorde de iii, es una triada menor

Tonalidad de La menor  El acorde de III, es una triada mayor

Tonalidad de La menor armónica  El acorde de III, es una triada aumentada

Tocar el acorde de tercer grado combinándolo con otros acordes estudiados.

Tocar la progresión con manos separadas

Musical score for a chord progression in C major, 4/4 time. The score is written for piano with two staves (treble and bass clef). The progression consists of five chords: I₆, iii, IV, V₂, and I₆. Fingerings are indicated above the treble clef and below the bass clef for each chord.

| Chord | Treble Clef Fingering | Bass Clef Fingering |
|----------------|-----------------------|---------------------|
| I ₆ | 5 2 1 | 1 3 5 |
| iii | 4 2 1 | 1 3 5 |
| IV | 5 3 1 | 1 2 4 |
| V ₂ | 4 2 1 | 1 3 4 |
| I ₆ | 5 2 1 | 1 3 5 |

Transportar a otras tonalidades mayores

Musical score for a chord progression in a major key (other than C major), 4/4 time. The score is written for piano with two staves (treble and bass clef). The progression consists of five chords: i₆, III, iv, V₂, and i₆. Fingerings are indicated above the treble clef and below the bass clef for each chord.

| Chord | Treble Clef Fingering | Bass Clef Fingering |
|----------------|-----------------------|---------------------|
| i ₆ | 5 2 1 | 1 3 5 |
| III | 4 2 1 | 1 3 5 |
| iv | 5 3 1 | 1 2 4 |
| V ₂ | 4 2 1 | 1 3 4 |
| i ₆ | 5 2 1 | 1 3 5 |

Transportar a otras tonalidades menores

- Progresión de acordes I-IV-vii^o-vi-ii-V-I

Tocar progresiones de acordes usando los diferentes grados de la escala estudiados.

Do mayor

Fa mayor

Sol mayor

Do mayor

Practicar esta progresión combinando diferentes tonalidades.

- Armonizar

| | |
|---|--|
| |  <p><i>f</i></p> <p>i III+ iv V i i III+ iv V i</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> • Transportar |  <p><i>mf</i></p> <p>5 1 3 5 1 2 4 1 2</p> |

3.7.2.3 ACOMPañAMIENTO, PIANO RíTMICO E IMPROVISACIÓN

- Acompañamiento en tiempo ternario

Moderato

B7 Em

Am Em B7 Em

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems. The first system has a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and then a half note B4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G2, and then a half note A2. The second system continues the melody and bass line. The melody starts with a quarter note C5, followed by a dotted quarter note D5, and then a half note E5. The bass line starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G2, and then a half note A2. The score includes chord markings: B7 and Em above the first system, and Am, Em, B7, and Em above the second system.

3.7.2.4 REPERTORIO

- Tocar piezas, ejercicios e improvisaciones utilizando acordes con séptima en

| | |
|---|---|
| | todas las inversiones, aumentados y disminuídos. |
| • | Tocar piezas, ejercicios e improvisaciones que incluyan los elementos vistos hasta ahora. |

4. CONCLUSIONES

La aplicación juiciosa de esta metodología ayudará a desarrollar un concepto de la participación del grupo completo en cada faceta de la asignatura. No hay tiempo para que un estudiante se distraiga esperando ver el resultado obtenido por otro estudiante. La tarea debe ser realizada por todos y cada uno. Hay una secuencia lógica en los objetivos, contenidos y actividades, que servirá de unificación en el trabajo a seguir y esto ayudará a mantener el control del trabajo del grupo y de la asignatura, sin volverse repetitivos. Esto permitirá al profesor adaptar el trabajo a las necesidades del grupo en particular en cada clase. Aquí está la oportunidad de ser realmente creativos. Pregúntese como profesor:

- ¿Qué está el compositor tratando de expresar en esta composición (o en algún fragmento en particular)?
- ¿Cómo puedo presentar esto a mis estudiantes para que puedan entenderlo más fácilmente?
- Si presento el material de esta manera esta semana, ¿cómo puedo presentar el mismo material de manera diferente la próxima semana con el fin de reforzar la experiencia de aprendizaje?

Después de haber respondido a estas preguntas y poniéndose momentáneamente en el papel de los estudiantes, podrá sacar provecho de sus propios recursos y conocimientos, de su experiencia, de su razonamiento deductivo y podrá encontrar las soluciones que sean pertinentes a las necesidades de cada situación. Su deseo de conciencia para aclarar las

ideas de los estudiantes de los jóvenes lo ayudarán a recurrir a su propia experiencia. De esta manera podrá añadir a las técnicas presentadas en este manual todo lo que ya forma parte de su preparación profesional.

La enseñanza en grupo del piano requiere profesores formados no sólo en lo pianístico, con sólidos conocimientos de teoría musical, armonía, sino también con conocimientos profundos en pedagogía.

Para facilitar algo la tarea hemos sugerido procedimientos para la organización de los grupos con el fin de hacerlos más operativos. También hemos presentado varios enfoques diferentes para el estudio de nuevos materiales y de muchos de los temas abordados.

En este texto se ha presentado la exposición de un material. El desarrollo con su desafío y la exploración de ese material proviene de usted, el maestro.

¡Que este trabajo de lugar a que los estudiantes se desempeñen con mayor habilidad y amor por la música, más profundamente de lo que antes se había logrado!

4.1 FUTURO DE LA METODOLOGÍA GRUPAL EN LA CLASE DE PIANO

Como nos acercamos a los doscientos años de la enseñanza del piano en grupo en el mundo, es conveniente preguntarnos cómo se desarrollará en el futuro esta práctica y a qué retos se enfrentará. Sin duda, la pedagogía del piano en grupo seguirá creciendo como un

componente influyente de la industria del piano y de la enseñanza del mismo. Es posible afirmar que tendrá un impacto y aceptación positivo en los estudiantes y profesores y que obtendrá el apoyo continuo de la industria de la música y las academias tanto de educación formal como no formal.

Joan Reist, es una gran defensora de la pedagogía grupal, y ha tenido una influencia incalculable en su implementación durante toda su carrera. Ha señalado que el éxito de piano grupo continuará en todos los niveles, debido a varias razones, como se verá a continuación:

*"La tasa de abandono en las clases en grupo es considerablemente menor que en otras modalidades. La enseñanza grupal, la enseñanza entre pares y el aprendizaje cooperativo, son fundamentales en la educación del sonido. Programas para la tercera edad, programas para pre-escolares, pueden florecer en un ambiente de grupo, y, creo yo, fomentar el apoyo de la industria de la música. La enseñanza de habilidades para el teclado en el nivel universitario es más eficiente y eficaz en un ambiente de grupo. "*³

Para un mayor éxito a nivel universitario, señala acertadamente:

"que es necesario que haya una mejor conexión y entendimiento (entre las áreas)

³ Joan Reist: profesora emérita de la Universidad de Nebraska y ex presidenta de la *National Music Teacher's Association*, en email fechado el 1 de Junio de 2006 a Richard ANDERSON, y citada por éste mismo en: *From Paper Keyboards to MIDI: A Brief Look at Group Piano Through the 20th Century*. Piano Pedagogy Forum. v. 9, No. 2/July 1, 2006
<http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/ppf/9.2/9.2.PPFAnderson.html>

aplicadas, historia (de la música), y especialmente el área de teoría de la facultad (departamento o conservatorio), de modo que el currículo (plan de estudios de la asignatura) de teclado refleje la filosofía (necesidades e intereses) del departamento de música, sea práctico y tenga sentido para los estudiantes que están obligados a tomarla.”⁴

Los coordinadores y profesores la universidad tienen que impulsar, promover y hacer todo lo posible para informar, educar e involucrar a sus colegas acerca de la importancia académica de la pedagogía de grupo y el valioso papel que desempeña en los departamentos y escuelas de música.

La pedagogía del piano en grupo debe establecerse como una parte central del currículo y dejar de ser un apéndice en la enseñanza del piano. Como la **Dra. Reist** señala:

Hay una habilidad específica en los docentes de grupo, y no es sólo reunir a un grupo de estudiantes y esperar lo mejor de ellos. Así, los planes de estudio de la pedagogía universitaria deben abordar las técnicas de grupo y las estrategias, los conceptos básicos del desarrollo de un estudio de grupo, y las diferentes formas de la adopción de la enseñanza en grupo como una opción de estudio. Tal vez el aspecto más importante es que tiene que haber apoyo de la enseñanza en grupo en toda la profesión, no de palabra, sino más bien el reconocimiento de los estudiantes a aprender, disfrutar, florecer y desarrollar un amor por la música en un entorno de grupo positivo. Cada sesión de la Conferencia de las asociaciones de profesores de música tiene que abordar el poder y la energía positiva que pueden ofrecer las lecciones en grupo.⁵

⁴ *Ibíd.* P.96.

⁵ *Ibíd.*, p.96.

Sin duda, el futuro de la enseñanza de piano en grupos será seguramente más brillante y más excitante si los maestros actuales decididamente promueven la pedagogía del piano en grupo y educan a sus colegas en cuanto a su valor. Entre los conocedores que la aceptan y aplican, no hay duda sobre la validez e importante grupo de piano papel tiene en la profesión de la enseñanza de piano y la contribución que está haciendo a la profesión de la música en general. Pero todavía tenemos trabajo que hacer en la verificación de su validez fuera de nuestros propios círculos.

La clase grupal de piano, como señala el **Dr. Tim Shafer**, Coordinador de Piano en Grupo de *Penn State University* y co-autor de “*Class Piano for Adult Beginners*”, tiene un potencial válido a la luz de los siguientes aspectos sociales:

"Las influencias sociales son dadas por la cultura y la relación entre las personas. El estudio del piano es una de las pocas actividades (¡si no la única!) que requiere invertir muchas horas para preparar una sola lección u objetivo. Ninguna otra actividad (gimnasia, ballet, fútbol, etc.), exige la soledad para preparar el próximo encuentro con el maestro. El piano en grupo puede poner remedio a estos dos aspectos sociales".⁶

Como la enseñanza del piano en grupo se ha adaptado a los cambios sociales y las costumbres, el impacto de Internet y las tecnologías relacionadas son de vital importancia

⁶ T. Shafer: pianista y profesor norteamericano, en email fechado el 23 de Mayo de 2006 a Richard ANDERSON, y citada por éste mismo en: *From Paper Keyboards to MIDI: A Brief Look at Group Piano Through the 20th Century*. Piano Pedagogy Forum. v. 9, No. 2/July 1, 2006
<http://www.music.sc.edu/ea/keyboards/ppf/9.2/9.2.PPFAnderson.html>

para la pedagogía de grupo. La tecnología, cada vez más, se ha convertido en un componente integral de la enseñanza de piano y el piano en grupo es un ajuste perfecto para su integración. Teclados electrónicos, *CD's*, reproductores de disco del teclado, computadoras, reproductores de *MP3*, Internet, *iPods* y otros artículos electrónicos tendrán un papel creciente en la asistencia a los docentes en su enseñanza.

Cuando se le preguntó cómo siente que la tecnología está influyendo en el piano en grupo, la **Dra.Carolynn Lindeman**, dijo:

Con la tecnología se ha llevado a cabo una gran transformación en la forma como la enseñanza del piano en grupo se da y tiende a ser cada vez más influyente hacia el futuro. Con la calidad de los pianos electrónicos cada vez mejores, incluso aquellos que se oponían a la noción de la electrónica a través de acústica, están viendo la ventaja. Y todas las opciones técnicas de enseñanza para hacer música de manera más fácil y más interesante! Con las posibilidades de Internet, los estudiantes serán capaces de adquirir los ejercicios adicionales, música, hojas de cálculo, etc. y se ofrecerán enlaces para conocer más acerca de sus compositores de teclado, el piano como un instrumento, etc. Espero que esto permita que el profesor de piano pueda pasar el máximo tiempo de las clases en la enseñanza de piano y permita también a los estudiantes trabajar fuera de clase en actividades en la red para practicar y ampliar los conocimientos introducidos en clase. Las posibilidades tecnológicas ciertamente me hicieron estirar mis ideas y ser más creativa en lo que puedo hacer como profesora y lograr que la enseñanza del piano sea mejor y más interesante para los estudiantes. Obviamente, nuestro objetivo es transformar a nuestros estudiantes y hacer que quieran continuar tocando el piano después de que hayan abandonado nuestra aula de clase.⁷

⁷ **Dra. Carolynn Lindeman**, Profesora Emérita de la Música de *San Francisco State University* y autora del texto de piano en grupo, *PianoLab*, en email fechado el 31 de Mayo de 2006 a Richard ANDERSON, y citada por éste mismo en: *From Paper Keyboards to MIDI: A Brief Look at Group Piano Through the 20th Century*. Piano Pedagogy Forum. v. 9, No. 2/July 1, 2006
<http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/ppf/9.2/9.2.PPFAnderson.html>

Y, por último, está la gran incógnita. Sin duda, habrá acontecimientos que no puedan concebirse en este momento más de lo que los profesores de piano en grupo de la década del 50 podrían haber concebido en cuanto, por ejemplo, al poder de amplio alcance y la influencia de la Internet. Sin embargo, debido a que este grupo de pedagogos pensó y actuó de manera avanzada, desarrollaron todo lo que podían y lo que estaba al alcance de sus posibilidades utilizando las herramientas de las que disponían en su momento, debemos reconocer que siempre estuvieron en actitud de incorporar cada nuevo desarrollo pedagógico, metodológico y tecnológico en beneficio de sus estudiantes y de la pedagogía misma.

Una cosa es cierta: con una sociedad que cambia rápidamente, y debido al continuo crecimiento y desarrollo de tecnología, materiales y técnicas pedagógicas, la metodología de piano en grupo hace posible que un número cada vez mayor de estudiantes pueda aprender a tocar música de piano y comprenderlo más a fondo, de forma rápida y con mayor disfrute. La experiencia en la enseñanza continua puede ser más satisfactoria y eficaz que en cualquier otro momento antes. Y como más y más estudiantes aprovechen los beneficios de la enseñanza de piano en grupo, su influencia se hará sentir en todos los niveles de la sociedad y de la profesión. Seguirá siendo una profesión que no limite sus desafíos, pero que permanentemente desafíe sus límites.

BIBLIOGRAFÍA

BENNETT, Bob L.; en colaboración de DAVID, Carr Glover. *Teaching Piano In Groups. A Manual for Teachers*. BelwinMills Publishing Corp. Melville, N. Y.; USA. 1975

LANCASTER, E. L.; RENFROW, Kenon D. *Alfred's Group Piano For Adults*. Alfred Publishing Co., Inc. USA. 1995

BASTIEN, James W. *How To Teach Piano Succesfully. Third Edition*. General Words and Musica Company. Kjos Music Company. San Diego, California. USA. 1988

HILLEY, Martha; OLSON, Lynn Freeman. *Piano for the Developing Musician*. Wadsworth Publishing Company A Division of International Thompson Company. United State of America. 1998

CAMP, Max W. *Developing Piano Perfomance. A Teaching Philosophy*. Hinshaw Music, Inc. Chapel Hill. USA. 1981

HYSON, Winifred. *The Keyboard Companion. Basic Skills of Tonal Music for the Keyboard Student*. Hansen House. Miami. USA. 1981

PÉREZ, Marisa. El Principiante Adulto. En: Revista de Especialización Musical Quodlibet no. 4, p. 104-116. Universidad de Alcalá de Henares. España. Febrero 1996.

GONZÁLEZ ANA CRISTINA, Clase de Piano Grupal, Notas de clase en la asignatura Pedagogía Del Piano. Bogotá, Colombia. 2009

EASTMAN SCHOOL OF MUSIC, University Of Rochester. Courses. Official Bulletin University Of Rochester. USA. Supplement to the 1990-92

THE BOSTON CONSERVATORY. Course Descriptions. USA. 1989

BUTLER UNIVERSITY. Academic Programs. Courses. USA. 1989

NORTH CAROLINA SCHOOL OF THE ARTS. The School of Music. High School Course Descriptions. USA. 1990

OBERLIN. THE CONSERVATORY OF MUSIC. Educating Musicians for the 21st Century. USA. 1990-91

TEMPLE UNIVERSITY. ESTHER BOYER COLLEGE OF MUSIC. Course Descriptions. USA. 1990

ANDERSON, Richard. *From Paper Keyboards to MIDI: A Brief Look at Group Piano Through the 20th Century*. Piano Pedagogy Forum. v. 9, No. 2/July 1, 2006
<http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/ppf/9.2/9.2.PPFAnderson.html>

LAUGHLIN, Mark. *Improvisation in Group Piano Curricula: Meeting the Requirements of the National Association of Schools of Music*. Piano Pedagogy Forum. v. 9, No. 2/July 1, 2006

<http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/ppf/9.2/9.2.PPFLaughlin.html>