

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

**DISERTACIÓN PREVIA A OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIATURA “EDUCACIÓN MUSICAL”**

Arpa Celtic, Guía Metodológica para arpa con llaves dirigido a niños, jóvenes y adultos.

Jennifer Katherine Fonseca Reinoso

**Mgtr. Mónica Bravo
Directora**

Quito, 2020

Dedicatoria

Este trabajo quiero dedicar a todos los arpistas del Ecuador y a todas las personas que aman y aprecian este arte.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres y mi hermano por su amor y apoyo incondicional y a mi abuelito Manuel Reinoso ya que sin él y mi querida madre no hubiera seguido esta hermosa carrera y aprendido este valioso instrumento (el arpa)

Agradezco a la Magíster Mónica Bravo por su guía en este proceso de investigación

Resumen o Abstract

La presente investigación está dirigida a niños, niñas, jóvenes y adultos que están interesados en el aprendizaje del arpa con sistema celta y a su vez a maestros que se encuentran enseñando este tipo de instrumento, para lo cual es importante el análisis de los diferentes métodos de arpa (clásica, celta y diatónica) y de esta forma buscar un sustento técnico y teórico para una nueva guía didáctica la cual busca facilitar la enseñanza-aprendizaje del arpa con sistema celta por medio de ejercicios en donde los estudiantes podrán adquirir independencia y agilidad en los dedos, así mismo utilizaremos un repertorio el cual nos permitirá un correcto aprendizaje de las llaves (levers). Además, se explicará brevemente el origen del arpa, la evolución que tuvo este instrumento tanto en Latinoamérica como en Europa y en que se clasifican, es decir que se hablará de los tipos de arpas que existen y han existido. Esta introducción que se dará sobre el instrumento es muy importante ya que un arpista no solo es el que interpreta obras o canciones, sino que también debería saber la historia que conlleva dicho instrumento.

Índice

CAPÍTULO I	9
1.1 Antecedentes.....	9
1.2 Justificación	11
1.3 Planteamiento del problema	12
Problemas de investigación	12
1.4 Objetivos de la investigación	13
1.4.1 General	13
1.4.2 Específicos.....	13
2 CAPÍTULO II	14
2 Marco Teórico	14
El Arpa.....	14
2.1 Breve historia del arpa.	14
2.2 Evolución del arpa en Europa	18
2.3 Evolución del arpa en Latinoamérica.	23
2.4 Tipos de arpas	25
2.4.1 Arpas Cromática	25
2.4.1.1 Arpa de dos órdenes	25
2.4.2 Arpa diatónica	30
2.4.2.6 Arpa Llanera (Colombia –Venezuela)	35
2.5 Teorías y modelos pedagógicos en relación con el estudio musical.....	40
2.5.1 Enfoques y modelos pedagógicos	40
2.6 Modelos Pedagógicos.....	41
2.6.1 Modelo pedagógico tradicional.	42
2.6.2 Modelo pedagógico conductista.	42
2.6.3 Modelo pedagógico cognitivista desarrollista	42
2.6.4 Modelo pedagógico románico (natural o experimental).....	43
2.7 Aprendizaje significativo.....	43
2.7.1 Tipos de aprendizaje significativo	44
2.7.2 El aprendizaje musical significativo	44
2.8 Metodologías para el arpa.....	46

CAPÍTULO III	49
Música Ecuatoriana	49
2.9 Origen de la música nacional ecuatoriana	49
2.10 Géneros de la música ecuatoriana	50
2.10.1 Pasacalle	52
2.10.2 Tonada	53
2.10.3 Sanjuanito	53
2.11 El arpa en el Ecuador	57
2.12 Biografía de compositores ecuatorianos	60
2.12.1 Hidrobo Cevallos Carlos	60
2.12.2 Carpio Abad Rafael	62
CAPÍTULO IV	64
3 Marco Metodológico	64
3.1 Enfoque	64
3.2 Diseño	64
3.3 Fuente	64
3.4 Técnicas e instrumentos de recogida de información	65
CAPÍTULO IV	67
4 Conclusiones y Recomendaciones	67
4.1 Conclusiones	67
4.2 Recomendaciones	68
CAPÍTULO V	69
5 Producto	69
Recomendaciones metodológicas	4
Breve historia del arpa	5
Tipos de Arpas	7
Tipos de arpas	10
El arpa en Europa	10
Arpas cromáticas	10
El Arpa en Latinoamérica	13
Arpas Diatónicas	13

Partes del arpa	21
Posiciones para poder interpretar el arpa	22
Digitación del arpa.....	25
Digitación del arpa.....	26
¿Qué pasos debo seguir para colocar mi mano sobre las cuerdas?	26
Tesitura del arpa (38 cuerdas).....	27
Nota:	28
Signos a utilizar	29
Arpa Celtic	30
Método para arpa.....	30
Primeras Lecciones de Arpa.....	¡Error! Marcador no definido.
Ejercicios de independencia de manos.....	¡Error! Marcador no definido.
Ejercicios con llaves	¡Error! Marcador no definido.
Repertorio	¡Error! Marcador no definido.
Anexos	¡Error! Marcador no definido.
Bibliografía.....	¡Error! Marcador no definido.

Tabla de Ilustración

Figura 1. Arpa Babilónica. Alcañiz & Ignacio (2012)	15
Figura 2. Libro de los salmos, El rey David. Alcañiz & Ignacio (2013)	15
Figura 3. Arpa arqueada	16
Figura 4. Arpa hibrida - Kora	17
Figura 5. Arpa angular horizontal (2011)	18
Figura 6. Bandera de Estado y Escudo de Armas	20
Figura 7. Monedas de 1 a 2 euros.	20
Figura 8. Arpa de Brian Boru.	22
Figura 9. Arpa gótica.....	23
Figura 10. Arpa Misional (Chiquitana).	25
Figura 11. Arpa de dos órdenes.	26
Figura 12. Arpa doppia.	27
Figura 13. Tapa armónica - arpa triple	28
Figura 14. . Clavijero - arpa triple	28
Figura 15. Arpa Clásica.....	29
Figura 16. Arpa Republicana Neoclásica “Potosina”.	31
Figura 17. Arpa campesina chilena.....	32
Figura 18. Arpa antigua ecuatoriana.	33
Figura 19. Arpa moderna ecuatoriana.....	33
Figura 20. Arpa jarocho.....	34
Figura 21. Arpa paraguaya.	35
Figura 22. Arpa llanera.....	36
Figura 23. Arpa peruana.	39
Figura 24. Arpista peruano.	39
Figura 25 Música de identidad	¡Error! Marcador no definido.
Figura 26 Ritmo del pasacalle	52
Figura 27 Ritmo de Tonada	53
Figura 28 Sanjuanito indígena.....	54
Figura 29 Sanjuanito de blancos o mestizo	54
Figura 30 Aire típico.....	54
Figura 31 Albazo.....	54
Figura 32 Ritmo de Alza	55
Figura 33 Ritmo de Andarele	55
Figura 34 Ritmo de Bomba	55
Figura 35 Ritmo de Danzante.....	55
figura 36 Ritmo de Fox incaico.....	55
figura 37 Ritmo pasillo.....	55
figura 38 Ritmo de pasacalle.....	56

figura 39 Ritmo de pasodoble	56
figura 40 Ritmo de Sanjuanito	56
figura 41 Ritmo de Sanjuanito de los blancos	56
figura 42 Ritmo de tonada	56
figura 43 Ritmo de Yaraví.....	57
figura 44 Ritmo de Yumbo	57
Figura 45 Arpa antigua ecuatoriana.	58
figura 46 Hidrobo Cevallos Carlos.	60
figura 47 Carpio Abad Rafael	62

CAPÍTULO I

1.1 Antecedentes

Hasta la presente fecha el arpa ha sido un instrumento cuya enseñanza se ha hecho a través de transmisión oral o como tradicionalmente se dice “de oído”. Es decir que los arpistas han aprendido a ejecutar y componer para este instrumento de manera intuitiva, así como a impartir los conocimientos de forma empírica, esta enseñanza se la realizaba particularmente en el arpa andina o más conocida como el arpa paraguaya. Pero con el paso del tiempo algunos intérpretes de dicho instrumento empezaron a tener un interés por sistematizar sus conocimientos y fue cuando establecieron procedimientos o parámetros para poder ejecutar, es decir que empezaron a crear ciertas estrategias para que los estudiantes puedan ejecutar el arpa y sea más fácil para ellos. Como dice Insfrán, (s. f) uno de los primeros escritores de manuales de arpa paraguaya “...El arpista tiene la preocupación por la formación de un método para fundamentar el aprendizaje de la ejecución del arpa en el sistema de codificación de la música”. (p. 4).

Insfrán, (s. f), arpista, compositor y docente de arpa, en su método del Arpa Paraguaya menciona que “hasta hoy, el arpa se enseña como habitualmente se dice «ha oído»” (p. 4). Es decir que hace algunos años atrás en Latinoamérica no han existido métodos específicos, los cuales ayuden a maestros y a estudiantes a la enseñanza - aprendizaje del arpa, especialmente en el aprendizaje del arpa latinoamericana o arpa folklórica. Así mismo, Insfrán, (s. f) nos indica que al crear un método o una guía didáctica para estudiante o maestros “...tiene como prioridad, facilitar la enseñanza y el aprendizaje del arpa” (p. 4). De esta manera el aprendizaje será mucho más efectivo, es por ello que la búsqueda de dicho autor tras varios años de investigación fue culminar con su método para arpa y así abrir una nueva perspectiva hacia este instrumento musical.

De igual manera, en el libro *Toco el arpa con el gato Garabato*, de Frouvelle (2002), arpista clásica, nos explica que en la actualidad las personas, ya sean jóvenes o niños, que estén interesados en el aprendizaje del arpa les resulta un poco complicado ya que estas guías metodológicas inician con ejercicios que tienen dificultad y muchos no empiezan desde un nivel inicial por esta razón, muchos estudiantes de arpa empiezan a perder el interés por dicho

instrumento ya que "Existen numerosos métodos de arpa, pero a menudo son difíciles desde las primeras etapas..." (Frouvelle, 2002) . Por consiguiente, Frouvelle propone un libro con piezas cortas y sencillas para que los estudiantes se puedan sentir motivados. Una estrategia que propone Frouvelle (2002) es "hasta la mitad del método, se empieza la polifonía, cuando ambas manos ya han adquirido un poco de soltura.". Esta forma pedagógica ayudará al aprendizaje del arpa y posteriormente cuando interpreten lecciones con mayor dificultad lo ejecutarán con más facilidad y una técnica adecuada.

Acotando sobre el tema pedagógico en arpa Colman (2015), en su libro *The Paraguayan Harp: From Colonial Transplant to National Emblem*, señala los métodos más importantes hasta la actualidad en Paraguay, uno de ellos el método de Roquelino Insfrán y a la vez resalta que este es uno de los primeros métodos que ha tenido Paraguay y que durante un largo tiempo se ha utilizado esta guía en escuelas, conservatorios, etc. Posteriormente el maestro Dionisio Arzamendia crea su Manual didáctico del arpa sin pedales o diatónica, Colman (2015), acota que en la actualidad este libro es el más completo que ha tenido su país, donde nos dice:

Of the four methods for the Paraguayan harp discussed in this section, Arzamendia's Manual is the most comprehensive and accessible, gradually guiding the student through a progressive series of exercises and compositions and providing thorough explanations and a systematic approach to the techniques involved in each exercise. (p. 99).¹

Arzamendia (2003), en su manual didáctico brinda algunas recomendaciones para profesores uno de ellos es que "el profesor debe estudiar psicológicamente a sus alumnos para conocerlos lo mejor posible y poder así aplicar la enseñanza adecuada a las necesidades del grupo." (p. 45). Es decir que así se tenga el mejor método para arpa diatónica, clásica o celta si el profesor no sabe cómo dirigir adecuadamente el conocimiento al estudiante en vez de ayudarlo estaría perjudicando su aprendizaje, por eso en la educación de un instrumentista es muy importante los manuales o métodos que se utilizarán y estos deberían ser acompañados con una buena guía de parte del profesor.

¹ De los cuatro métodos para el arpa paraguaya discutidos en esta sección, el Manual de Arzamendia es el más completo y accesible, y guía gradualmente al estudiante a través de una serie progresiva de ejercicios y composiciones, y proporciona explicaciones detalladas y un enfoque sistemático de las técnicas involucradas en cada ejercicio.

Como mencionamos anteriormente muchos docentes del arpa han tenido la necesidad de crear métodos o guías didácticas para plasmar el aprendizaje de la ejecución del arpa y de esta manera facilitar el aprendizaje de los estudiantes, Insfrán, (s. f) “...la preocupación de la formulación de un método para fundamentar el aprendizaje de la ejecución del arpa en el sistema de codificación universal de la música” (pág 4).

En este trabajo investigativo sobre la enseñanza del arpa con sistema celta no se ha logrado encontrar antecedentes sobre dicho tema, por lo tanto, constituye un nuevo campo investigativo.

1.2 Justificación

La presente investigación busca una nueva propuesta metodológica para la enseñanza – aprendizaje del arpa con sistema celta, ya que en nuestro medio el aprendizaje del arpa, por lo general, se ha realizado con estrategias no adecuadas, las cuales no contribuyen al desarrollo integral del estudiante, así mismo se han utilizado métodos que no corresponden al tipo de arpa que se ha enseñado y muchas veces no tienen una metodología adecuada para el nivel que corresponde.

Por lo tanto, los estudiantes de arpa no alcanzan una correcta ejecución de dicho instrumento, ya que los ejercicios son inadecuados para el nivel y el repertorio que están ejecutando. Por ello en la guía metodológica que se propone se plantea técnicas de ejecución para que los estudiantes puedan adquirir independencia y agilidad en los dedos tanto en la mano derecha como en la izquierda, los ejercicios también servirán para que tengan rapidez en la mano izquierda al momento de cambiar las llaves (levers), y estos a su vez serán el complemento para el repertorio elegido. En cuanto al repertorio, que se utilizará para dicha metodología estará formado por música académica europea, música celta, música del folklore latinoamericano y música nacional, el repertorio se dividirá en dos partes, la primera será un repertorio para niños, donde se encontrará repertorio infantil y en la segunda parte un repertorio para jóvenes en adelante.

Por consiguiente, este trabajo propone una nueva alternativa pedagógica para el aprendizaje musical del arpa con sistema celta (de elevadores). Tomando en cuenta que los primeros niveles son los más importantes dentro de la educación.

En conclusión, la guía metodológica pretende una nueva estrategia para el aprendizaje musical del arpa utilizando ejercicios y un repertorio acumulativo en aspectos musicales y técnicos. A partir de lo planteado anteriormente surge el siguiente problema de investigación: La importancia de una guía pedagógica para los primeros niveles de enseñanza y aprendizaje del arpa con elevadores.

1.3 Planteamiento del problema

En la presente investigación se ha logrado identificar las siguientes problemáticas en el área de arpa: una de ellas es la falta de interés y la deserción de los estudiantes, debido a las inadecuadas estrategias metodológicas que aplican los profesores, ya que no han sabido guiar a los estudiantes de forma eficiente, asimismo no ha existido un programa o un plan de trabajo el cual ayude a los profesores a planificar sus clases y saber cuál sería la manera más adecuadas de enseñanza, por otra parte los mismos profesores de arpa se han encargado de no darle una importancia a dicho instrumento al pensar que el material o recursos que se utilizará no será muy importante para la enseñanza, sin embargo nos hemos dado cuenta que en la educación es fundamental elegir adecuadamente los recursos y materiales didácticos, ya que estos constituyen las herramientas fundamentales para el desarrollo y enriquecimiento del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Problemas de investigación

- ¿Qué métodos existen actualmente para la enseñanza del arpa?
- ¿Mediante la guía didáctica propuesta existiría un interés de parte de los profesores y alumnos hacia el arpa con sistema celta?
- ¿Por qué es importante para un profesor trabajar con una guía didáctica?
- ¿Existe repertorio específico para la enseñanza – aprendizaje del arpa con sistema celta?
- ¿Qué tipo de repertorio es adecuado para el arpa con sistema celta?

1.4 Objetivos de la investigación

1.4.1 General

Diseñar una guía metodológica para la enseñanza - aprendizaje del arpa con sistema celta dirigido a niños, niñas, jóvenes y adultos que se encuentren en el nivel inicial, para poder lograr un desarrollo eficaz y eficiente en los estudiantes a través de adaptaciones y la creación de ejercicios.

1.4.2 Específicos

- Recopilar las guías metodológicas existentes para arpa inicial mediante la investigación de fuentes primarias y secundarias
- Investigar, Analizar y determinar posibles estrategias metodológicas de los diferentes métodos que ayudarán a la enseñanza – aprendizaje del arpa con sistema celta para el nivel inicial.
- Diseñar arreglos y adaptaciones de melodías de música nacional ecuatoriana, latinoamericana y académica para arpa con sistema celta.
- Elaborar el marco teórico que de sustento a la elaboración de la propuesta.

CAPÍTULO II

Marco Teórico

El Arpa

2.1 Breve historia del arpa.

Se puede decir que el arpa es uno de los instrumentos más antiguos que ha tenido la humanidad. Alcañiz & Ignacio (2012) en su investigación mencionan que “Varias leyendas lo narran; pero la constatación más antigua como instrumento en sí la podremos ver en relieves de Mesopotamia y de la civilización egipcia, que datan de 3000 ó 4000 a.C.” (p. 31). Incluso el arpa aparece en textos antiguos donde describen que, en el siglo III antes de nuestra era, el Rey David ya ejecutaba el arpa hebrea de 10 cuerdas. Hasta la presente fecha existen hipótesis sobre el origen del arpa, sin embargo, investigadores concuerdan que el arco de caza influyó en la construcción del instrumento y este se caracterizaba por tener una cuerda con un resonador de madera o de calabaza.

A continuación, se puede apreciar el Arpa Babilónica con siete cuerdas que pertenece a las esculturas de la I dinastía (c. 1830-600 a C). Iraq. En la segunda imagen se encuentra el rey David con un instrumento híbrido, es decir un arpa triangular y una arqueada, la caja de resonancia tiene una forma curva y al finalizar el bastón del instrumento en la parte superior tiene una cabeza de ángel y consta de 7 cuerdas.



Figura 1. Arpa Babilónica. Alcañiz & Ignacio (2012)



Figura 2. Libro de los salmos, El rey David. Alcañiz & Ignacio (2013)

Alcañiz & Ignacio, (2012) afirman que:

El uso del instrumento se extiende desde Asia Menor y Egipto hasta Asia Central y Asia del Sur y se difundió también entre las tribus húngaro-finlandesas y en el Sur de Europa y África. El intercambio cultural, consecuencia de campañas guerreras y emigraciones de los pueblos nómadas, hace posible que culturas diferentes y alejadas unas de otras, presenten a menudo rasgos similares. (p.32).

Sin embargo, el origen preciso del arpa se pierde entre mitos y leyendas, y la falta de documentos presenta una gran dificultad para que arqueólogos y musicólogos logren establecer una hipótesis comprobable sobre la procedencia del arpa.

En la investigación de Alcañiz & Ignacio (2012) clasifican las arpas en dos grupos: Arpas orientales y Occidentales. En la primera clasificación podemos encontrar arpas arqueadas, angulares y los híbridos que son arpas mezcladas con otros instrumentos de cuerda. En la segunda clasificación las arpas están divididas en: diatónicas que tienen 7 cuerdas por octava y las arpas cromáticas que tendrían 12 cuerdas por octava, este tipo de arpas tendría una forma triangular. De esta manera las arpas se empiezan a dividir y cada continente empieza a crear sus propias arpas, sin embargo, en la actualidad el arpa que más se emplea es la triangular o enmarcada.

A continuación, se explican las características de las arpas orientales: En la figura tres se puede observar un arpa arqueada en forma de bote con 12 cuerdas, este tipo de instrumento se acostumbraba a ejecutar durante el Nuevo Reino (Egipto), por lo general era un instrumento que servía para acompañar a grupos con instrumentos de viento, sistrus, cantantes y sonajeros.



Figura 3. Arpa arqueada
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/546194>)

En la cuarta imagen se encuentra el arpa híbrida, como se mencionó, este tipo de arpa se caracteriza por la fusión con otros instrumentos de cuerda, en este caso la mezcla del arpa y el laúd nos da como resultado “la kora”. Este instrumento de cuerda punteada se encuentra en la costa africana desde Senegal hasta Angola, su construcción está hecha con piel de oveja o cabra, ébano, calabaza, metal y madera. Este instrumento de 21 cuerdas servía para acompañar las narraciones épicas, recitaciones y canciones de alabanza, así mismo se podía interpretar como solista.



Figura 4. Arpa híbrida - Kora
(<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.59/>)

Por ultimo tenemos el arpa angular, se dice que este tipo de instrumento aparece en los años 2000 antes de Cristo, este tipo de arpa tiene una caja estrecha y vertical con una sola pieza, esta caja va cosida con un trozo de cuero ya que servirá como una tabla armónica, el número de cuerdas varía entre 20 y 23 y estarán atadas al bastón del arpa, las cuerdas se intercalarán entre un color oscuro y un claro y al atarlas al bastón formarán unos nudos como borlas colgantes y estas a su vez servirán como adornos.



Figura 5. Arpa angular horizontal (2011)

(<https://www.alamy.es/ingles-asiria-arpa-angular-horizontal-de-nimrud-14-de-agosto-de-2011-desconocida-60-arpa-asirio-001-image184856618.html>)

En Asia y en Egipto se encontraron vestigios de este tipo de instrumentos y fueron difundidos por los diferentes países como: Grecia y Roma, en donde se empezó a ejecutar el arpa angular y arqueada durante la Edad Media. Alcañiz & Ignacio (2012) afirman que estos *instrumentos* “hasta hoy se utilizan entre los pueblos no europeos como Siria, Turquestán, Afganistán, India, Camboya, Jata, Siám, Thailandia y Burma” (p.33).

2.2 Evolución del arpa en Europa

Al hablar del arpa europea, se hace referencia al arpa triangular, ya que en dicho continente se empezó a difundir y afianzar el desarrollo de este tipo de instrumento. Con respecto al origen del arpa en Europa, investigadores creen que llegó a través de Grecia o de los países del norte de Europa. En el estudio de Calvo Manzano (como se citó en Alcañiz & Ignacio, 2012) se encontró que:

“...se desconoce el camino que siguió el arpa hasta llegar a las Islas Británicas e igualmente, de qué modo pasó más tarde al continente europeo. Una teoría lógica y defendible, pero en ningún caso comprobada, afirma el transplante del arpa desde las culturas no europeas hasta la Inglaterra de hoy, a través del intercambio comercial, religioso y guerrero de aquella época, lo cual deshecha la posibilidad de un invento análogo y de un desarrollo tipológico paralelo.”

En la Edad Media el arpa se convierte en el instrumento principal de los minnesinger, recibiendo la aceptación durante la época, además, este instrumento se utilizó para acompañar a los poetas celtas entre el siglo VIII y IX. Por este motivo en Irlanda el arpa es un instrumento emblemático, incluso el arpa se utiliza en el escudo de armas y en las monedas de este país, tanto es así que en el escudo de armas y la moneda del país figura el arpa como símbolo de su origen celta y su nacionalidad. Vega & Bautista (s. f.) mencionan que “los ministriles irlandeses abundaban en Europa a principios de la Edad Media”. A pesar de que los arpistas tenían una gran aceptación por toda Europa, durante del siglo XV las arpas empezaron a perder importancia, a excepción de los Irlandeses, se dice que una de las causas fue la llegada del laúd ya que se consideró un instrumento de la nobleza, por esta razón los ingleses empezaron a tener problemas con la cultura irlandesa, ya que ellos insistían que los bardos irlandeses debían excluir la costumbre de que reyes y señores de la nobleza compartirán la mesa con los minnesinger, sirvientes y arpistas, se dice que estas costumbres los irlandeses las erradicaron, aunque, hay historias que relatan que esto lo cumplían cuando los ingleses estaban presente, por este motivo el arpa pudo subsistir unos años más. A pesar de la ayuda que brindaron los reyes a bardos y arpistas a principios del siglo XVI empezó la persecución inglesa por la lucha entre católicos y protestantes, dado que el arpa era considerada un símbolo muy representativo, por lo que deciden confiscar y quemar cualquier objeto que tenga este emblema, investigaciones cuentan que alrededor de 500 arpas en Dublín y 2000 en Eire fueron destruidas.

En las siguientes imágenes se puede observar la bandera de armas y las monedas de Irlanda: En la figura 6 se encuentra el Escudo de Armas, se caracteriza por tener el arpa dorada sobre un campo azul y fue institucionalizada desde 1945. La imagen 7 muestra las monedas de la República de Irlanda (el euro), en donde se observa el arpa es un símbolo nacional. Hay que mencionar, además que es el único país que tiene un instrumento musical como un símbolo nacional. Habría que decir también, el arpa que representa a este país no es cualquier instrumento, es el arpa de Brian Boru, personaje que aparece entre el siglo X y XI. Boru fue un guerrero, político y músico, su gran logro se debe a la batalla contra los vikingos y debido a su hazaña en el siglo XVI el rey Enrique I establece el arpa de Brian Boru como escudo de armas y luego se convirtió en el sello nacional.



Figura 6. Bandera de Estado y Escudo de Armas
(<https://www.absolutviajes.com/el-escudo-de-irlanda/>)



Figura 7. Monedas de 1 a 2 euros.

(https://www.philatelie72.com/imgs/products/zoom/e_irl_serie_m-agr-_x180.jpg?token=0c81fbcfb712f32d293454b49c0eec93)

La persecución hacia los irlandeses inicia en el reinado de Enrique VIII tras decretar el acta de supremacía, es decir que con este poder promulgado por el parlamento el rey sería el jefe de la iglesia de Inglaterra, tras este dictamen altos cargos de la iglesia católica se revelan y rechazan esta nueva disposición por lo que fueron ejecutados y las propiedades de la iglesia pasaron a ser parte de la corona. Por otra parte, en 1585 los sacerdotes fueron obligados a abandonar su país en 40 días, la misa católica estaba prohibida y el que decidía ser sacerdote tendrían pena de muerte. Posteriormente en el reinado de Isabel I y Jacobo I los católicos ingleses sufren una gran

persecución al igual que los católicos irlandeses, sin embargo, en Irlanda empezaron a utilizar el catolicismo como una forma de defensa al dominio inglés.

Luego de la persecución que sufrieron los irlandeses, algunos arpistas logran encontrar refugio en Escocia, en donde los nobles se dedicaron a difundir este arte, de esta manera el arpa se convierte en el instrumento nacional del país. Cada clan tenía su arpista, pero como todo pueblo buscaba el poder, surgió una confrontación en donde las arpas de nuevo empezaron a desaparecer y esta fue remplazada por la gaita escocesa. Durante el siglo XVII y XVIII la poesía y música de los bardos se extinguió como consecuencias de las persecuciones, exilios y los temores que empezaron a tener. A pesar de las derrotas que tuvieron los arpistas a finales del mismo siglo en Irlanda empieza a renacer el interés por este instrumento, aunque los sonidos de las nuevas arpas eran muy diferentes a las antiguas arpas celtas. Este cambio de sonido se debió al tipo de cuerdas que empleaban, ya que al reconstruir las arpas utilizaron cuerdas de tripa o la neo-céltica o más conocida como cuerdas de nylon, sin embargo, algunos lutieres decidieron conservar las cuerdas de metal. Este tipo de arpa se caracteriza por tener 29 o 32 cuerdas y la altura varía entre los 79 y 95.5 cm. A continuación, Alcañiz & Ignacio, (2012) mencionan a uno de los principales lutieres de arpas en Irlanda:

El referente fundamental de los arpistas celtas modernos lo constituye sin duda alguna Turlough O'Carolan, irlandés que vivió entre los siglos XVII y XVIII, aunque a partir de este siglo este tipo de instrumentos entra en crisis, coincidiendo con el nacimiento y difusión del arpa de pedales. En el s. XX va a experimentar un nuevo renacer, además de ser instrumento de identidad irlandés, dentro del ámbito de la música tradicional y de los nuevos estilos como el New Age.

Se puede apreciar en la imagen el arpa celta más antigua que le perteneció al rey Boru, este instrumento se encuentra en la Biblioteca del Trinity College de Dublín (Irlanda)



Figura 8. Arpa de Brian Boru.

(<https://innisfree1916.wordpress.com/2009/05/14/el-arpa-de-brian-boru/>)

Hay que mencionar, además que en el Salterio de Utrecht (manuscrito del siglo IX) se encontró las primeras representaciones gráficas del arpa en Europa durante la Edad Media (Alcañiz & Ignacio, 2012). En esta época hasta el renacimiento, surgieron dos tipos de arpas: El arpa románica y la gótica, el primer tipo de arpa estuvo vigente durante el siglo XI y XII, dicho instrumento se caracterizó por ser portátil, además, es uno de los instrumentos que no ha perdurado, por lo que no se ha encontrado la suficiente información. Por otra parte, el arpa gótica tuvo una gran aceptación en Europa durante la Edad Media tardía y el Renacimiento, este cordófono aparece a mediados del siglo XIV y finales de siglo XVI con una extensión de tres octavas y media, la característica principal de este instrumento es su tamaño, ya que los arpistas podían tocar de pie o sentados, así mismo se podía apoyar el instrumento en el hombro o se podía sujetar con un cinturón al momento de tocar de pie. Por esta razón este tipo de arpa empezó a tener un gran desarrollo, es decir que fueron incorporando cambios, como el número de cuerdas, el tamaño del arpa y la caja empieza a ensancharse. En vista de que estos cambios fueron muy notables, al instrumento lo empiezan a llamar arpa común.



Figura 9. Arpa gótica.

(<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/616MMeoYWFL. SL1268 .jpg>)

Finalmente, al llegar el Renacimiento nacen dos tipos de arpas que hasta la actualidad se siguen ejecutando. La primera arpa es la diatónica que se caracteriza por tener entre 25 y 27 cuerdas y el arpa cromática con 27 ó 29 cuerdas diatónicas y 15 ó 18 cromáticas, es decir que este instrumento tiene dos filas de cuerdas. Alcañiz & Ignacio, (2012) mencionan que “España juega un papel muy importante en el desarrollo histórico del cordófono, adquiriendo gran esplendor durante el reinado de Juan I, con la formación de una importante escuela nacional que culminaría con la aparición del arpa cromática” (p.37).

2.3 Evolución del arpa en Latinoamérica.

Alcañiz & Ignacio, (2012) mencionan que “Los religiosos españoles de la Compañía de Jesús llevaron el arpa al Nuevo Mundo. Durante los siglos XV y XVII la Iglesia hizo mucho por difundir la música por Hispanoamérica. Se tocaban instrumentos musicales europeos” (p.42). Es decir que con el advenimiento de los españoles y sus costumbres los oriundos de América empezaron a ejecutar los instrumentos introducidos por los jesuitas como el arpa y violín.

Cuando el arpa llegó a Latinoamérica, los países donde más se acento la práctica de dicho instrumento y que hasta la actualidad perduran son: Colombia, Venezuela, México, Perú y sobre todo Paraguay, así menciona De Vega & Bautista (s. f.) “en el Paraguay, el arpa es casi "el instrumento nacional", al igual que sucede en Irlanda”. Es por ello que a Paraguay se le conoce como la cuna del arpa en Latinoamérica.

Ahora bien, históricamente se sabe que los Jesuitas introdujeron el arpa a Paraguay en 1604 por el padre Diego Torres. Las misiones jesuitas llegaron a Paraguay 1587 con la intención de evangelizar a los indios guaraníes y buscar la protección de los abusos que sufrían por parte de los portugueses y españoles. Los jesuitas al llegar al Paraguay notaron que los aborígenes tenían una gran sensibilidad y talento por las artes, en especial por la música, por este motivo se convirtió en el pilar fundamental de la educación cristiana de los indígenas y a la vez aprovecharon este recurso para poder evangelizar sin causar daños, es decir sin saqueos y genocidios. En el artículo escrito por Burgueño (2011) menciona que:

El padre jesuita Antonio Sepp, en una de sus cartas, dice de los indios: “Son músicos por naturaleza, como si hubieran sido creados para la música: aprenden a tocar con sorprendente facilidad cualquier tipo de instrumento, y siempre en poquísimo tiempo.

Con respecto a la construcción del instrumento, las primeras arpas que tañían y construían fueron modelos Barrocos, y este instrumento a medida que los guaraníes edificaban iban cambiando la estética, sonido y técnicas de ejecución, es decir que el arpa paraguaya o arpa india nació de la fusión de las civilizaciones indígenas y españolas. Además, se dice que el arpa en este país tuvo una evolución rápida, ya que en 1900 ya tenían su propio instrumento. Vale mencionar que el lutier Epifanio López fue quien construyó la primera arpa paraguaya como hoy la conocemos. Asimismo, hay que señalar que el arpista y compositor Félix Pérez Cardoso fue quien dio las ideas para mejorar este instrumento, una de las modificaciones que sugirió a Epifanio fue la forma curva que tiene el clavijero, del mismo modo se agregó cuatro cuerdas en los bajos, es decir que esta arpa tiene 36 cuerdas y en la actualidad un arpa paraguaya llega a tener hasta 40 cuerdas. En la figura 11 podemos apreciar un tipo de Arpa Misinasl Chiquitina construida por los Jesuitas, este instrumento se caracteriza por su tamaño, ya que llega a mediar casi dos metros, tiene cuatro octavas y en la parte media baja y media alta encontramos cuatro orificios que sirven para la salida del aire.



Figura 10. Arpa Misional (Chiquitana).

(<https://artecolonial.files.wordpress.com/2011/05/arpa-misional-chiquitana.jpg>)

2.4 Tipos de arpas

2.4.1 Arpas Cromática

2.4.1.1 Arpa de dos órdenes.

Sabugal (2018) en su investigación menciona que “a mediados del siglo XVI aparece en España el “arpa de dos órdenes” según la Declaración de instrumentos musicales de Juan de Bermudo (1510 – 1565) en el año 1555.” (p. 9). Este instrumento se caracterizaba por tener dos filas de cuerdas cruzadas en la parte cercana de la consola, es decir que la primera fila de cuerdas tendría sonidos diatónicos y la segunda fila sonidos cromáticos, llegando a tener un total de 48 cuerdas. Además, se dice que el arpa de dos órdenes es una de las primeras arpas en ser modificada, es decir que se empezó a realizar experimentos de cromatización, para ello se le añadió una fila de cuerdas cromáticas las cuales se entretejían con las diatónicas. Sabugal (2018), en su investigación menciona que “según los estudios realizados por Cristina Bordas, la expresión “arpa de dos órdenes” aparece por primera vez en un documento datado en 1602,” (p.11)



Figura 11. Arpa de dos órdenes.
(<https://arpasantiguas.com/>)

2.4.1.2 Arpa Doppia

Este instrumento es de origen italiano y al igual que el arpa doble se caracteriza por tener dos filas de cuerdas, la primera fila corresponde a las notas diatónicas (C, D, E, etc.) y la segunda fila a los semitonos (C#, D#, etc.), es decir que un tipo de arpa llegaría a tener 75 cuerdas, estas dos filas de cuerdas se entrelazaban en la parte izquierda del clavijero, es decir en la parte superior del instrumento. En la investigación de C.Bordas (como se citó en Camacho, 2016) se encontró que “Este cruce fue lo que diferenció al arpa cromática española de la construida en Italia por la misma época, llamada arpa doppia, cuyos dos órdenes de cuerdas estaban dispuestos paralelamente” (p.38)



Figura 12. Arpa doppia.

<https://www.constanceallanic.com/arpa-doppia>

2.4.1.3 Arpa Triple

Como su nombre lo dice, este tipo de instrumento se caracteriza por tener tres filas de cuerdas, la fila del medio corresponde a las notas cromáticas y las cuerdas que están en el exterior corresponden a una escala diatónica afinadas al unísono. En la tesis de Alcañiz & Ignacio (2012) nos dicen que este tipo de arpa fue “utilizada principalmente en Gran Bretaña y en Italia, se difundió principalmente en Gales y de ahí su nombre de «Welsh Triple Harp»” (p.44).



Figura 13. Tapa armónica - arpa triple
(<http://teires.tth7.co.uk/de/triple-harp.php>)



Figura 14. . Clavijero - arpa triple
(<https://breakingbaroque.com/harp-triple-2/>)

2.4.1.4 Arpa de ganchos.

Se dice que Curt Sachs aproximadamente por el siglo XVII intentó que el arpa con una sola fila de cuerdas se convirtiera en un instrumento cromático, de esta manera colocó algunos ganchos en la parte del diapasón del instrumento, los cuales permitieron subir o bajar medio tono, Sin embargo, a los interpretes les causaba cierta dificultad al momento de ejecutar ciertas piezas ya que no se podía interpretar obras que tenían bemoles. Por esta razón Alcañiz & Ignacio (2012) mencionan en su investigación que:

El instrumento demandaba una renovación que permitiese mayor virtuosismo y así empezaron a surgir innovaciones al respecto como el arpa de ganchos -antecesora de la posterior arpa de pedales de doble movimiento patentada por. SÉrard- la cual incorporó un mecanismo a base de corchetes incrustados en la consola o clavijero que permitían modificar un semitono de cada cuerda. (p.111).

Desde esa fecha compositores como W. A. Mozart, Francois Joseph Gossec, Louis Emmanuel Jardin, Francois Adrien Boildieu, Ernst Eichner, Johann Georg Albrechtsberger, empezaron a escribir sonatas, conciertos para arpa.

2.4.1.5 Arpa de pedales

Una vez que el arpa se empezó a utilizar en conciertos sinfónicos y los métodos creados requerían de más virtuosismo de parte de los instrumentistas, pero para ello se necesitaba crear un nuevo mecanismo el cual les permitiera aumentar el nivel de perfeccionamiento. Es así que, Alcañiz & Ignacio (2012) mencionan que:

La incorporación de los pedales en el pie o base fue el gran invento en la historia del arpa, permitiendo el uso simultáneo de manos y pies y dotando al arpista de una mayor autonomía a la hora de interpretar, así como aumentar el número de efectos producidos con el instrumento, lo que conllevaría la perfección de la técnica interpretativa (p.111).

Es por ello que Jacob Hochbrucker realizó el primer cambio de este tipo de arpa incorporando 5 pedales en las notas B, C, D, F, G lo cual les permitía alterar un semitono de cada nota, posteriormente se incorpora los siete pedales con doble movimiento, es decir que se podía modificar dos semitonos en cada nota. De este modo Alcañiz & Ignacio (2012) nos dicen:

Así llegamos a nuestra arpa actual inventada en Londres en 1810. Sebastián Erard añade un segundo movimiento a los pedales naciendo así el "Arpa de Doble Movimiento", la cual puede modular fácilmente a todas las tonalidades partiendo de la tonalidad base de Do bemol mayor (p.115).



Figura 15. Arpa Clásica

(<http://instrumundo.blogspot.com/2013/02/arpa-clasica.html>)

2.4.2 Arpa diatónica

Como se mencionó anteriormente, cuando las arpas diatónicas europeas llegaron a Latinoamérica cada país las fue modificando y lo fueron perfeccionando de acuerdo a su manera. Sin embargo, Arzamendia, (2003), menciona que “en Perú, Chile, como Bolivia, Ecuador y Venezuela el Arpa Diatónica no ha evolucionado en su construcción...” (p. 4). A continuación, se enumerarán las diversas arpas que existen en Latinoamérica según anotan Alcañiz & Ignacio (2012):

- Argentina: arpa argentina.
- Bolivia: Arpa misional de Chiquitos.
- Chile: Arpa chilena y Arpín.
- Ecuador: Arpa ecuatoriana.
- México: Arpas jaliscienses -Mariachi de Jalisco, Jarocha o Veracruzana de Veracruz: Arpa chica o "campesina" de la zona Huasteca y Arpa grande del puerto de Veracruz-, Arpa Zacatecana de Zacateca, Arpa Chamula de la region de Chiapas, Arpa Planeco o "arpa grande" de Michoacan -Arpa de los Saucitos y Arpa de Tecuanapa-.
- Paraguay: Arpa paraguaya.
- Perú: Arpa Lucanas de Ayacucho, Huancaina de Huancayo, Domingacha de Cuzco y Cuca arpa de Morropon (Piura).
- Venezuela y Colombia: Arpa llanera y Arpa central. (P.261 - 262).

2.4.2.1 Arpa misional de Chiquitos (Bolivia)

Según las investigaciones de Llopis P., Reyes J., y Delgado J. mencionan que en Bolivia ha existido tres tipos de arpa: Arpas Misionales Jesuitas, Arpas Coloniales y las Arpas Republicanas. Estos tipos de arpas son más comunes en pueblos de la cordillera, por este motivo han recibido el nombre de “Arpas Andinas” y de esta manera podían diferenciar de una arpa “Chiquitina”, como se mencionó anteriormente este tipo de arpa fue construida por los Jesuitas.

Ahora bien, hablaremos del arpa republicana o neoclásica o más conocida como el arpa “potosina”, este instrumento se caracteriza por tener por tener la caja de forma cóncava, parecido al laúd, los tallados de este instrumento son más folklóricos, las grandes patas traseras servían para

que el arpista pueda teñir el instrumento sentado y tenía un registro aproximadamente de cuatro octavas.



Figura 16. Arpa Republicana Neoclásica "Potosina".
(<http://arpandes.com/bolivia.html>)

En las investigaciones de Llopis P., Reyes J., y Delgado J., encontramos un argumento el cual nos dice que:

“Desde el punto de vista de su distribución geográfica, entendemos que no se puede hablar de Arpa Colonial Peruana, Boliviana o Chilena, pues todas son del mismo tipo que predominaba en el Virreinato del Perú. Si acaso nos referimos al Arpa Colonial Boliviana, es por encontrarse en este país, pero no, porque ello conlleve un estilo específicamente Boliviano”.

Sin embargo, al transcurrir los años, cada país ha ido adaptando y modificando a este instrumento según sus necesidades, por este motivo podemos decir que en Latinoamérica, cada región tiene su propia arpa con sus respectivas características, ya sea en los diseños, sonoridad, madera, color de cuerdas, etc. Por este motivo, las arpas Andinas han ido evolucionando con rapidez, ya que se han ido adaptando a los gustos estéticos de cada lutier y las necesidades de los arpistas.

2.4.2.2 Arpa Chilena

El arpa diatónica llegó a Chile a partir del Virreinato de la Plata, siglo XVI, aunque según las investigaciones de Gonzales, J. P. (2018) menciona que “el flujo principal de instrumentos musicales habría venido desde el Virreinato del Perú, del cual dependíamos política y comercialmente.” (p. 9). Pero no fue hasta el siglo XVII que se empezó a popularizar este instrumento tanto el ámbito religioso como en el secular, a partir de ese momento el arpa local se empezó a fabricar más ya que el costo era mucho más económica que una arpa importadas. Este tipo de instrumento era utilizado para acompañar fiestas, bailes, comedias teatrales, etc. Una de las características de este tipo de arpa es que estaba afinada en Do mayor y poseen entre 32 y 38 cuerdas, las clavijas eran de madera y fierro. A continuación, podemos apreciar un arpa campesina chilena, este instrumento no tiene orificio resonador, con clavijas de fierro y 29 cerdas de nylon y entorchadas

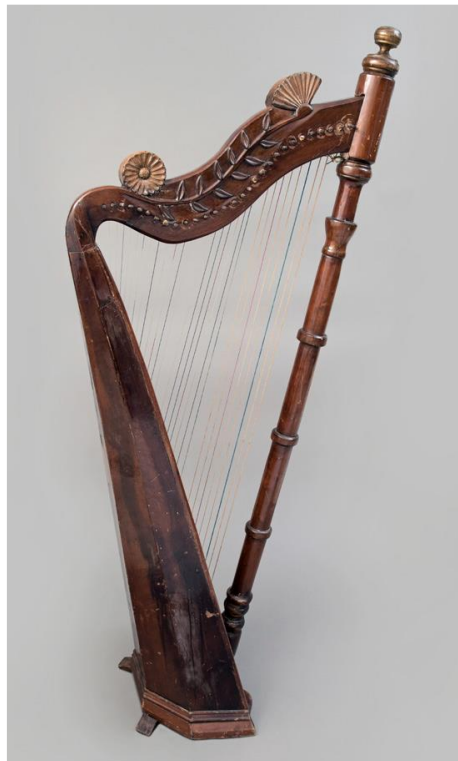


Figura 17. Arpa campesina chilena.
Gonzales, J. P. (2018)

2.4.2.3 Arpa Ecuatoriana

Al igual que las otras arpas en Latinoamérica, este instrumento llegó al Ecuador en la época de la colonia y se utilizaba para las actividades religiosas, además se empezó a interpretar este instrumento en las festividades indígenas, de esta manera los luthiers ecuatorianos se vieron en la necesidad de construir este instrumento y a partir de ese momento nació el arpa criolla o arpa ecuatoriana, una de las características que tenía este nuevo instrumento, era su forma, la caja de resonancia, el tallado y el número de cuerdas.

En la actualidad, los luthiers de arpas en Ecuador, construyen este instrumento con madera seca de capulí y pino importado, sin embargo por la falta de conocimiento sobre este instrumento se ha ido perdiendo este tipo de arte, es decir que en Ecuador no existen los suficientes luthiers, así lo menciona Víctor Sisa en una entrevista hecha por El Diario Cultura y Sociedad en donde nos dice que “El arte va a morir cuando yo muera, porque así como mis hijos, ya los jóvenes de estos tiempos no desean aprender de este oficio”, de igual manera se ha ido perdiendo el gusto por la ejecución de este instrumento, empero, en los últimos años ha existido un acercamiento por parte de los niños, niñas y jóvenes hacia este instrumento.

A continuación, podemos apreciar un arpa antigua ecuatoriana (figura 18) y un arpa construida en la actualidad (figura 19).



Figura 18. Arpa antigua ecuatoriana.

https://es.123rf.com/photo_17280465_arpa-antigua-en-una-casa-t%C3%ADpica-en-ecuador.html



Figura 19. Arpa moderna ecuatoriana.

https://issuu.com/la_hora/docs/esmeraldas_23_de_mayo_del_2017/17

2.4.2.4 Arpa Jarocha

Como se mencionó anteriormente, en México existen diferentes tipos de arpas, pero en esta investigación hablaremos del instrumento más representativo del país. El arpa jarocha es un instrumento de 32 y 36 cuerdas, al igual que las anteriores arpas esta también es diatónica, tiene una tesitura entre 4 y 5 octavas, al principio estas arpas tenían las cuerdas de tripa, pero en la actualidad son de nylon. Las primeras arpas jarochas eran pequeñas, pero al llegar el cine a México empiezan a tener ciertas modificaciones, así lo menciona Alcañiz & Ignacio (2012) en su investigación, en donde nos explican que “hacia finales de la década de 1930, debido a la influencia del cine, aumenta de tamaño para adquirir una mejor presencia escénica, por lo que el músico podía tocar de pie” (p.265).



Figura 20. Arpa jarocha.

(<http://www.musiquesdumonde.net/El-arpa-en-Mexico.html>)

2.4.2.5 Arpa Paraguaya

Se dice que el arpa paraguaya como la conocemos actualmente es el resultado de dos razas y dos culturas, estamos hablando de los jesuitas españoles y los indios Carios, es así lo menciona Candia (como se citó en Alcañiz & Ignacio, 2012) en donde nos dice que:

“...Con el arribo de los jesuitas al Paraguay, el arpa diatónica pasa a convertirse en protagonista, dejando de ser la marginada o el "relleno" de antaño (...). Tal fue la asimilación del indio guaraní que se convirtió -al mismo tiempo- en magnífico fabricante y en un virtuoso ejecutante, a tal punto que insinuaba generar su propia melodía”. (p.263)

Según estudios e investigaciones se llegó a la conclusión que la primera arpa paraguaya fue construida por el Maestro Epifanio López en 1936 bajo las indicaciones y necesidades del arpista Félix Pérez Cardoso, a partir de ese entonces todas las arpas se han construido en base a ese modelo, con la diferencia que ciertos lutieres han ido modificando las figuras que son talladas en la parte de la caja y el clavijero del arpa.



Figura 21. Arpa paraguaya.

(<https://www.paraguayanharp.com/es/arpas.html>)

2.4.2.6 Arpa Llanera (Colombia –Venezuela)

Este tipo de instrumento es ejecutado principalmente en los estados llaneros de Venezuela y Colombia. Al igual que los otros países los jesuitas fueron quienes les enseñaron a ejecutar este instrumento a sus congregantes y ellos se encargaron de expandir este arte hasta las zonas llaneras,

allí es donde se empezó a desarrollar unos de los géneros más representativos es este instrumento el “joropo llanero” este género se caracteriza por llevar una instrumentación de maracas, cuatro llanero, arpa y voz.



Figura 22. Arpa llanera.

(<http://instrullaneros.blogspot.com/2010/02/instrumentos-los-instrumentos-tipicos.html>)

2.4.2.7 Arpa Peruana

En Perú encontramos diferentes modelos de arpa, las arpas Lucanas –Ayacucho son más redondas, las huancaínas son más anchas, la cuzqueña es más grande y llega a tener hasta 8 orificios en la tapa del arpa y por último el arpa domingacha – Cuzco y esta arpa es la más pequeña, sin embargo, todas estas arpas tienen algo en común y es la caja de resonancia de grandes dimensiones. A diferencia de los otros estilos de interpretar el arpa en Perú es el único país que se toca este instrumento cargando en el hombro derecho y sujetada por el cuerpo con unas fajas, además las cuerdas de las arpas en Ecuador, Colombia, Venezuela, Paraguay, Bolivia son de nylon, mientras que las cuerdas de las arpas peruanas son de metal (acero). Por lo general este instrumento

se interpreta a dúo (arpa y violín) y el ritmo que más se ejecuta con este instrumento son los huaynos.



Figura 23. Arpa peruana.

<http://pachina2007.tripod.com/Ingles/Requinto.html>



Figura 24. Arpista peruano.

<http://www.musicaperuana.com/arpa/general.htm>

2.5 Teorías y modelos pedagógicos en relación con el estudio musical

2.5.1 Enfoques y modelos pedagógicos

Los enfoques y modelos pedagógicos, dentro de ámbito socio-educativo, pueden ser entendidos como la base de un proceso sobre el cual se va a trabajar y desarrollar varios objetivos de aprendizaje. Por ende, el profundizar sobre estos dos aspectos es necesario, dado que brindan el sustento pedagógico a la presente investigación.

El enfoque puede ser interpretado desde diferentes puntos de vista, por ejemplo, en la investigación de López-Aguado (cómo se citó en López y López, 2013) mencionan que “el concepto de enfoque o estilo de aprendizaje está directamente relacionado con la concepción del aprendizaje, cuyo centro se ha desplazado hacia el alumno”. Es decir que dentro del enfoque el estudiante es el eje central sobre el cual girará todo el proceso cognitivo, así pues, López y López afirman que “Los enfoques de aprendizaje están más vinculados a motivos y estrategias específicas y situacionales que a la personalidad. Los enfoques abarcan la intención del estudiante al aprender y cómo aprende (proceso) (p. 3)”.

Al hablar del modelo Ortiz afirma que:

Es la interpretación explícita de lo que uno entiende de una situación, o tan sólo de las ideas de uno acerca de esa situación. Puede expresarse en formulaciones matemáticas, símbolos, palabras; pero en esencia, es una descripción de entidades, procesos, atributos y las relaciones entre ellas. Puede ser descriptivo o ilustrativo, pero, sobre todo, debe ser útil (Ortiz, A. p. 41)

En cuanto a la interpretación dentro de un modelo, el autor se refiere a comprender y expresar de una forma fácil y precisa una meta que queremos alcanzar. Como segunda función habla de un diseño, el cual hace referencia a delinear los aspectos más trascendentales del proceso, como última función señala a de los ajustes que ayudan a adaptar el proceso educativo y poder optimizar el desarrollo. (Ortiz, 2013).

Ahora bien, el modelo pedagógico es una “construcción teórico formal que fundamentada científica e ideológicamente interpreta, diseña y ajusta la realidad pedagógica que responde a una necesidad histórico concreta. Implica el contenido de la enseñanza, el desarrollo del estudiante y las características de la práctica docente” (Ortiz, 2013, p. 46). Es decir, un modelo pedagógico es una guía que se ha ido construyendo en el transcurso del tiempo en dónde se debe detallar qué es lo que vamos a enseñar, para quién va dirigido y de qué forma debemos enseñar, eso quiere decir que, a través de esta guía debemos definir los objetivos y el propósito que se tendrá durarán el proceso de enseñanza/aprendizaje. Sin embargo, hay que tener muy en claro que para lograr este proceso educativo debemos seguir ciertos parámetros que rigen y encaminan a nuestra realidad pedagógica.

2.6 Modelos Pedagógicos.

A través de los tiempos se han creado corrientes pedagógicas de acuerdo a las necesidades que han ido surgiendo en cada ámbito educativo. Es por ello que cada modelo pedagógico nos ayudará a tener un análisis crítico de los hechos educativos y también nos servirá para organizar los nuevos conocimientos en el ámbito educativo. Así lo menciona *Ibidem*. (Como se citó en: Vásquez, 2013) En resumen, un modelo pedagógico es un paradigma que sirve para entender, orientar y dirigir la educación (p.160). Además, tenemos que tener en cuenta que los modelos pedagógicos que funcionen para una persona o un grupo de estudiantes puede o no servir para otros alumnos.

Actualmente, los docentes en música tienen la disposición de elegir los modelos pedagógicos más adecuados para dirigir la enseñanza de los estudiantes y esta elección dependerá de la realidad en la que se encuentre el estudiante y los objetivos que quiere lograr la institución educativa.

2.6.1 Modelo pedagógico tradicional.

Este modelo es uno de los más empleados a lo largo de la historia, se caracteriza por el aprendizaje de repetición y muchas veces el estudiante no reflexiona lo aprendido, es decir que el profesor durante la clase establecerá normas y el estudiante se convierte en un mero receptor. Con este tipo de modelo se formaría en los estudiantes el entendimiento, la memoria y la disciplina.

2.6.2 Modelo pedagógico conductista.

Permite el conocimiento a través de la formación de la conducta, las estrategias empleadas parten de los objetivos previamente determinados por las instituciones, por esta razón la enseñanza se vuelve más competente. Este tipo de metodología se caracteriza por ser expositiva-demostrativa, es decir que el estudiante seguirá teniendo un rol pasivo y la mayor parte de la enseñanza será mediante el entrenamiento, la repetición y la práctica guiada por el docente, además una de las características de este modelo pedagógico es el uso de refuerzos (premios) de esta forma se podrá favorecer el desempeño de los alumnos.

2.6.3 Modelo pedagógico cognitivista desarrollista

A comparación de los modelos anteriores, este no busca la acumulación de conocimientos, sino que trata de encontrar el desarrollo intelectual progresivo y secuencial del estudiante. También esta metodología es variada y la nueva enseñanza partirá de acuerdo a los conocimientos previos del estudiante.

El rol del maestro dentro de esta metodología será como mediador y facilitador, es decir que el docente será una guía para el alumno, el cual facilitará el desarrollo de sus pensamientos, por esta razón en este modelo el estudiante tendrá el rol protagónico

2.6.4 Modelo pedagógico románico (natural o experimental).

Podemos decir que este modelo pedagógico se centra en el humanismo, es decir que el estudiante podrá exponer libremente sus habilidades o cualidades naturales, esto quiere decir que el desarrollo de las actividades lo harán de manera natural y espontánea por esta razón los contenidos que se estudiaran no tendrán una secuencia preestablecida, sino que estas partirán de acuerdo al interés y necesidades del estudiante, por lo tanto, estas actividades no requieren una evaluación, control ni críticas, ya que en este proceso el papel del sujeto activo lo toman los estudiantes mientras que el docente se convierte en un agente auxiliar que intervendrá cuando el niño lo necesite.

2.7 Aprendizaje significativo.

El aprendizaje significativo es una propuesta pedagógica creada por David Ausubel, que nació de la necesidad de dar una alternativa a los modelos tradicionales de enseñanza. Según Ausubel (1983) “el aprendizaje del alumno depende de la estructura cognitiva previa que se relaciona con la nueva información” (p.1). Es decir, el aprendizaje significativo ocurre cuando una nueva información se conecta con conceptos ya existentes. Por consiguiente, para Ausubel, trabajar con las experiencias del individuo es la base primordial de un proceso significativo.

A raíz de esto, se puede decir que el verdadero aprendizaje significativo se lleva a cabo cuando el contenido de cierta materia es relacionado de modo no arbitrario, dicho de otra forma, es cuando no se sigue al pie de la letra los contenidos. (Ausubel, 1983). Este planteamiento dota de ciertas características al proceso de enseñanza, dado que abre la posibilidad a que la mayoría de materias puedan ser abordadas desde la experiencia y flexibilidad misma del proceso y del alumno.

Se puede concluir que un verdadero aprendizaje significativo ocurre cuando una nueva información se conecta con conceptos ya existentes, como menciona Ausubel en su libro “las nuevas ideas, conceptos y proposiciones pueden ser aprendidos significativamente en la medida en que otras ideas, conceptos o proposiciones relevantes estén adecuadamente claras y disponibles

en la estructura cognitiva del individuo y que funcionen como un punto de "anclaje" a las primeras." (p.2)

2.7.1 Tipos de aprendizaje significativo

Como se mencionó, la principal característica para que se dé un aprendizaje es partir de lo que el estudiante ya sabe y desde sus conocimientos previos ir construyendo la nueva enseñanza, Rodríguez, M. (2011) agrega "No se genera tampoco aprendizaje significativo si no están presentes las ideas de anclaje pertinentes en la estructura cognitiva del aprendiz." (p.5) es decir que las ideas aprendidas anteriormente servirán como un anclaje para poder procesar la nueva información.

Freire, P. (2004) en su libro, la enseñanza no se trata de colocar conocimientos en la cabeza del estudiante, sino de buscar la manera de que ellos comprendan el porqué de cada aprendizaje. Es por ello que Ausubel diferencia en tres tipos al aprendizaje significativo: el primer aprendizaje es el de representaciones, en donde el estudiante comparará el significado con un símbolo ya sea verbal o escrito, es decir que, si el niño está aprendiendo la palabra silla, tendrá que imaginarse o ver en un dibujo dicho objeto. Como segundo aprendizaje está el de conceptos, el cual será adquirido por la formación y asimilación de la palabra, como se puede notar este aprendizaje es muy similar al anterior, pero la diferencia radica en que el aprendizaje de conceptos está asociado con ideas abstractas. El tercer aprendizaje es el de preposiciones, para poder utilizar este aprendizaje deben existir representaciones y conceptos preexistentes ya que en este aprendizaje las palabras se deberán combinar para poder formar una oración, en dónde se combinarán ideas lógicas.

2.7.2 El aprendizaje musical significativo

Según Ausubel el aprendizaje repetitivo o memorístico no es el adecuado porque solo estaríamos repitiendo frases sin darle sentido ni significado, es decir que la información será aprendida de manera mecánica y se olvidaría rápidamente, pero al hablar de un aprendizaje significativo estaríamos hablando de una conexión coherente de la nueva información con los

conocimientos ya adquiridos. Ahora bien, la principal pregunta que nos hacemos es ¿Qué sucede con la propuesta de Ausubel en relación al aprendizaje musical?

Como se mencionó anteriormente la idea del aprendizaje significativo que propuso Ausubel es correcta ya que ésta conecta el nuevo aprendizaje con los anteriores y de esta manera se creará un nuevo significado el que permitirá que los conocimientos que se tiene y se adquirió estén más completos, sin embargo, al iniciar un aprendizaje musical por lo general se basa en un aprendizaje verbal por recepción, es decir que el estudiante deberá aprender de una forma memorística los contenidos que el docente le proporciona, por este motivo el aprendizaje significativo no es muy recomendable al momento de estudiar música ya que los estudiantes no tienen ningún conocimiento previo, por lo tanto los docentes recurren a una enseñanza memorística o mecánica, por este motivo ha existido una gran controversia con estas dos metodologías o formas de enseñar, así lo menciona Rusinek G. en su investigación:

La controversia entre ambos modelos sigue vigente décadas después de que AUSUBEL, NOVAK y HANESIAN (1978) llamaran la atención acerca de que no necesariamente la enseñanza por descubrimiento produce un aprendizaje –cuando la inducción es incompleta– y no necesariamente la enseñanza por recepción verbal es memorística –cuando se produce una deducción completa. (Rusinek, G. p. 2)

Ahora bien, con lo dicho anteriormente y basándonos en la investigación de Rusinek G. (2004) podemos decir que el aprendizaje musical necesita combinar los ejes de recepción-descubrimiento y significativo-memorístico ya que de esta forma podemos encontrar más posibilidades para una correcta enseñanza musical. Rusinek Gabriel menciona tres procedimientos para el aprendizaje memorístico:

- Repetitivo-por recepción: Este aprendizaje será significativo cuando lo aprendido ayude a identificar el próximo aprendizaje, por ejemplo, antes de aprender la lectoescritura musical es importante aprender los valores rítmicos, es decir que de forma memorística deberán saber cada valor de las figuras musicales, es así como ha sido tradicionalmente la enseñanza del solfeo.

- Repetitivo-por descubrimiento guiado: durante este procedimiento en la educación musical el único objetivo que se busca es lograr que los estudiantes “amen la música” aunque este aprendizaje muchas veces puede resultar incompleto ya que los estudiantes no relacionarán la experiencia musical con el aprendizaje teórico y de esta manera no se logrará ninguna base para el aprendizaje autónomo.
- Repetitivo-por descubrimiento autónomo: Principalmente este aprendizaje se utiliza para las personas que aprenden a tocar un instrumento “de oído”, con este tipo de aprendizaje el estudiante aprenderá a tener una memoria interválica, sin embargo, se descuidará otros conocimientos los cuales serán muy útiles para un futuro, así lo menciona Rusinek, (2012) “el analfabetismo musical les impide relacionar sus logros con los desarrollos de su cultura musical como base para aprendizajes posteriores” (p.3).

En conclusión, se puede decir que un docente debe conocer los tipos de aprendizajes que existen en el aula de clase para que de esta manera se logre conducir los conocimientos a los estudiantes de una forma adecuada, es decir que un docente no deberá regirse en un solo tipo de aprendizaje, sino que debe combinar varias estrategias ya sea que la enseñanza vaya dirigida a un grupo de estudiantes que aprendan teoría musical o a su vez algún instrumento musical.

2.8 Metodologías para el arpa.

A principios del siglo XX surge la necesidad de crear sistemas de aprendizaje por parte de los docentes, quienes impartían clases instrumentales y teóricas, por este motivo es que empiezan a surgir diferentes metodologías las cuales buscaban la enseñanza con un carácter práctico, creativo y que sean métodos activos para poder trabajar en las aulas. Cueva (2015) en su artículo menciona:

Estos métodos musicales fueron surgiendo a partir de la Escuela Nueva instaurando los principios de Libertad, Actividad y Creatividad en la Educación, pretendiendo así que los alumnos aprendan a apreciar la música partiendo de sus propias creaciones, dada la gran importancia que estas tienen en el proceso de aprendizaje. (p.2).

Al crear los métodos musicales, uno de los objetivos fue impartir los conocimientos teóricos e instrumentales de una forma clara, para poder facilitar el aprendizaje musical, de esta manera los conocimientos musicales estarían al alcance de todas las personas, y así se empezaría a perder el carácter elitista que tenía la enseñanza musical. Con el paso del tiempo los instrumentistas empiezan a utilizar estos métodos y los modifican para poder utilizar en su instrumento musical, sin embargo, en la cátedra de arpa no se ha visto un desarrollo metodológico el cual ayude a la enseñanza – aprendizaje de dicho instrumento.

En la revista electrónica de Palacios (1998) se menciona que para transmitir los conocimientos de una forma efectiva se debe cumplir los siguientes principios:

- 1) el adoctrinamiento, que es lo que corresponde a la exposición organizada de los contenidos de la lección.
- 2) el adiestramiento, que se refiere a la adquisición de hábitos deseables por parte del alumno.
- 3) las ejercitaciones, que es donde se ve si el contenido de la lección fue realmente asimilado por el alumno, ya que implica su aplicación. (p.4)

En la presente investigación se ha logrado encontrar ciertos métodos para arpa clásica y diatónica uno de ellos es de la arpista francesa

Isabelle Frouvelle, quién realizó un método dirigido a personas a partir de los seis años de edad y a la vez trata de abarcar un aprendizaje del arpa clásica empezando con la enseñanza del arpa celta. En una entrevista realizada a Frouvelle comenta que su método se basa en las enseñanzas del arpa clásica, centrándose en la escuela francesa. Así mismo comenta que:

Existen muchos métodos para arpa, pero usualmente suelen ser difíciles en sus páginas iniciales. Con alumnos que empiezan cada vez en edades más jóvenes, o bien estudian simultáneamente arpa y solfeo, como en Francia, donde es usual iniciar uno o dos años en ambas disciplinas, hacía falta un tipo de aprendizaje mucho más gradual, ya que los alumnos se hartaban de tantas dificultades al mismo tiempo (lectura de notas, complejidad de ritmos, independencia de manos). Algunos se desmotivaban, abandonando los estudios rápidamente («Entrevista a Isabelle Frouvelle sobre su libro de iniciación al arpa “Toco el arpa con el gato garabato”.», 2012).

Así mismo en Latinoamérica se encuentran metodologías Arzamendia, Insfrán entre otros que fueron explicados anteriormente, los cuales buscan una enseñanza eficiente y eficaz que se han basado en experiencias personales tanto como intérpretes y como docentes. Una de las características de estos métodos es que buscan cierto grado de libertad por parte de los estudiantes por ejemplo en las técnicas, digitación. Sin embargo, en nuestro país no se ha logrado desarrollar una metodología para el aprendizaje del arpa.

Por este motivo en la presente investigación se busca una nueva estrategia metodológica para la enseñanza – aprendizaje del arpa con sistema celta, ya que en nuestro medio el aprendizaje del arpa, por lo general, se ha realizado con estrategias no adecuadas que no contribuyen al desarrollo integral del estudiante, así mismo se han utilizado textos (partituras) desactualizadas y muchas veces no tienen una metodología adecuada para el nivel que corresponde.

Para finalizar diremos que, la siguiente guía metodológica pretende una nueva estrategia para el aprendizaje musical del arpa utilizando ejercicios y un repertorio acumulativo en aspectos musicales y técnicos. A partir de lo planteado anteriormente surge el siguiente problema de investigación: La importancia de una guía pedagógica para los primeros niveles de enseñanza y aprendizaje del arpa con elevadores.

CAPÍTULO III

Música Ecuatoriana

2.9 Origen de la música nacional ecuatoriana

Según la etnomusicóloga Ketty Wong (2004) el término música nacional está asociado con el surgimiento de la clase media y con la oficialización de varios símbolos nacionales, como la bandera, el escudo, etc. Además, en su investigación menciona que en la década de 1910 y 1920 se realizaron las primeras grabaciones de música ecuatoriana y es cuando nuestros compatriotas le dieron el calificativo de nacional y lo habrían hecho para poder distinguirla de la música internacional. Sin embargo, existió una controversia ya que algunas personas consideraban música nacional a las canciones que se basan en ritmos ecuatorianos y otros pensaban que cualquier tipo de música que sea interpretada por artistas nacionales, merecía este calificativo.

Los géneros musicales nacionales surgen a partir del siglo XIX con la división de las clases sociales, a partir de ese momento nace una idea generalizada de los estilos musicales distintivos de cada nación para poder representar el espíritu de cada pueblo. A un principio el término nacionalista hacía referencia a las personas con idea cosmopolita, es decir aquellas personas de diversos orígenes étnicos, culturales o religiosos que interactúan entre sí, o como Katty Wong lo define “estar en el mundo” así mismo menciona que:

“Fue con el desarrollo del capitalismo en la segunda mitad del siglo XIX cuando el nacionalismo comienza a concebirse como una expresión introvertida y xenofóbica, y cuando las élites buscan en la música folclórica la representación del espíritu del pueblo” (p. 63).

Es por eso que la oligarquía criolla empezó a importar las danzas europeas como el vals, mazurcas, minuetos, etc. y a partir de estos géneros musicales empezaron a surgir manifestaciones como el toro rabón, San Juan de blanco, costillas, entre otros. Así lo menciona Juan Mullo Sandoval:

Los géneros musicales nacionales nacen en el seno de esta diferenciación. Mientras la oligarquía criolla serrana y la burguesía comercial costeña promocionaban las danzas cortesanas europeas, los grupos indígenas, negros, montubios o mestizos populares recreaban sus propias experiencias estéticas sobre la base de su diversidad étnica y cultural (p.30 - 31).

2.10 Géneros de la música ecuatoriana

Basándonos en la información del libro Historia sonora del Ecuador en partitura hemos dividido la música ecuatoriana en dos grupos: La música de identidad que se caracteriza por ser local o como normalmente la llamamos nacional, es decir que este tipo de música es creada por los ecuatorianos en los diferentes contextos como: festivos, creativos, rituales, etc. y la Música de ascendencia foránea. Ahora nos centraremos en la música tradicional ecuatoriana. identidad:

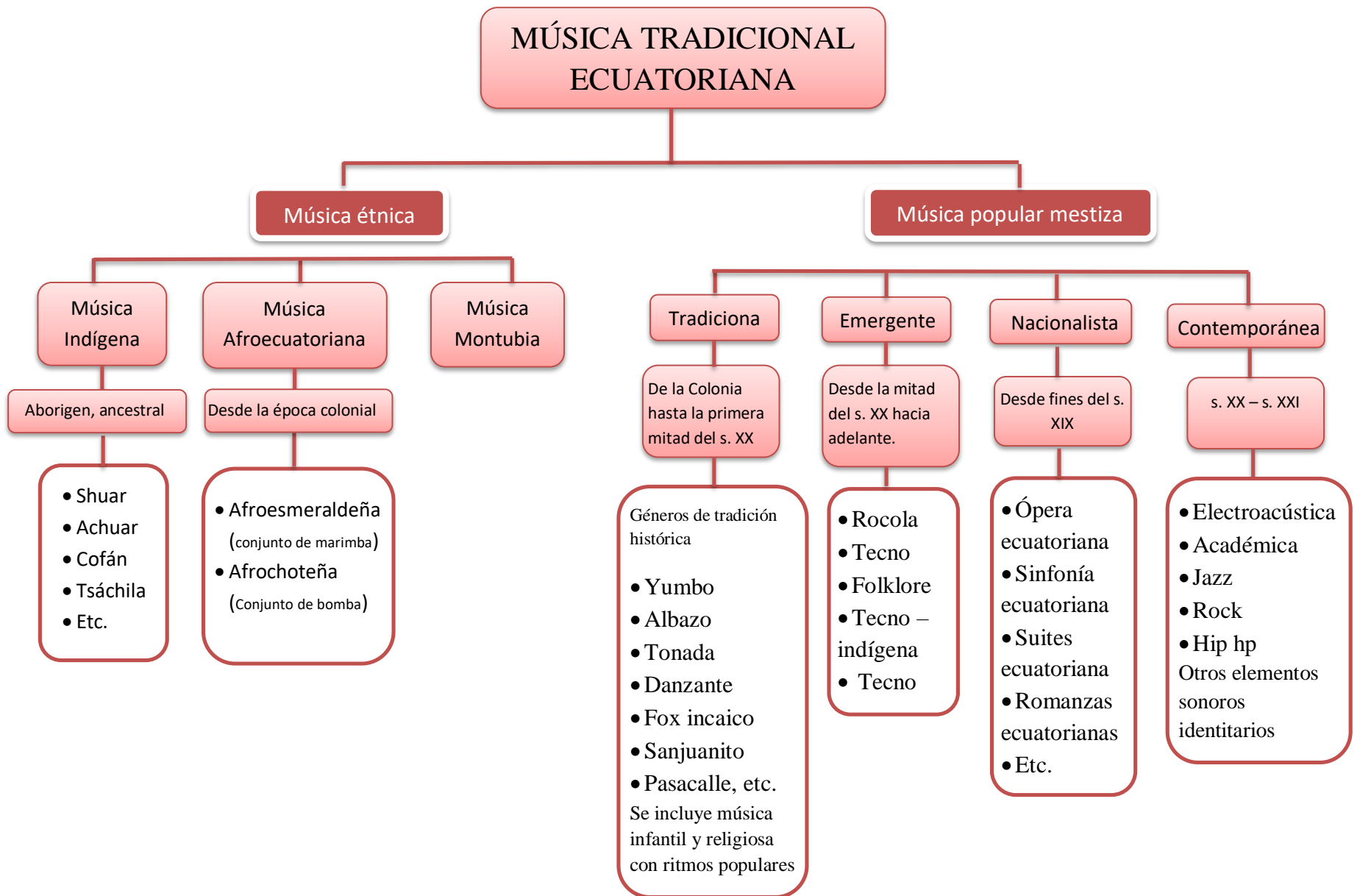


figura 25 Música tradicional ecuatoriana
Fuente: Pablo Guerrero adaptado por Jennifer Fonseca Reinoso

2.10.2 Tonada

Este ritmo es una derivación del danzante, está escrito en el de 6/8 y en tonalidad menor, en el libro de Sandoval Mullo (2009) encontramos que “Gerardo Guevara define de manera simple a la tonada, como un ritmo de danzante que en vez de ser percutido por el tambor o el bombo es “rasgueado” en la guitarra, ello evidentemente permite en algunas partes duplicar el ritmo.” (p.64). También se cree que este ritmo se asemeja al yaraví, las canciones más conocidas son: Poncho verde, Ojos azules, a continuación, observaremos una célula rítmica de este género:

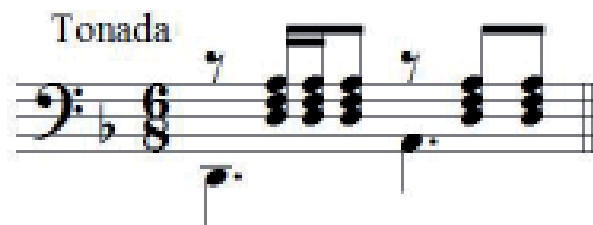



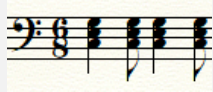









Figura 27 Ritmo de Tonada
Fuente: Antología Musical Indispensable – Cancionero Ecuador (2013)

2.10.3 Sanjuanito

Podemos decir que este género es el más popular en el Ecuador, El San Juan o Sanjuanito es un género musical, una danza que por lo general se ejecuta en las festividades indígenas como el Inti Raymi la cual festeja el solsticio de verano. Las melodías de estas canciones suelen ser pentáfonas en un compás de 2/4. Los etnomusicólogos han dividido el sanjuanito en indígena y mestizo. El sanjuanito indígena se caracteriza por ser instrumental, con una forma de tema y variaciones la instrumentación más común es dos flautas y un bombo, por lo general se interpreta en las festividades de San Pedro (Cayambe) y en el Inti Raymi (Imbabura). El sanjuanito mestizo o de blancos tiene una forma binaria y su instrumentación es más completa y esta incluye guitarras, flautas, violín y voces. A continuación, observaremos la diferencia entre el ritmo de sanjuanito indígena y el sanjuanito de blancos o mestizo.

Alza	Montubia / finales. XVIII-XX //Litoral, Andina	Ternario y binario: 3/4 y 6/8. Tonalidad mayor	Baile cantado	Alza que te han visto https://www.youtube.com/watch?v=EhbgE2C8370	 Figura 32 Ritmo de Alza Fuente: Antología Musical Indispensable – Cancionero Ecuador (2013)
Andarele	Afroesmeraldeña / Colonial? -s. XXI //Litoral	Binario simple, 2/4	Danza afro.	Andarele esmeraldeño https://www.youtube.com/watch?v=b_RHok8PrNQ	 Figura 33 Ritmo de Andarele Fuente: Autor
Bomba	Afroimbabureña / Colonial? - s. XXI //Andina	Binario compuesto: 6/8.	Danza cantada afro	Carpuela https://www.youtube.com/watch?v=5I-l_FtJsr0	 Figura 34 Ritmo de Bomba Fuente: Antología Musical Indispensable – Cancionero Ecuador (2013)
Danzante	Indígena // Precolombino Mestiza // Colonia-hasta nuestros días. // Andina	Binario compuesto: 6/8.	Danza ritual indígena. Baile mestizo.	Vasija de barro https://www.youtube.com/watch?v=Z6KTzzy_bel	 Figura 35 Ritmo de Danzante Fuente: Autor
Fox incaico	Mestiza / s. XX // Andina	Binario, cuaternario: 2/2; 4/4	Baile, canción mestiza	La bocina https://www.youtube.com/watch?v=K9wY8mtDuHg	 figura 36 Ritmo de Fox incaico Fuente: Antología Musical Indispensable – Cancionero Ecuador (2013)
Pasillo	Mestiza / s. XIX s. XXI //Andina, Litoral.	Ternario: 3/4	Baile de pareja agarrada, s. XIX inicios s. XX; Canción, s. XX	Odio y amor https://www.youtube.com/watch?v=9kjXOYzPRJ4	 figura 37 Ritmo pasillo Fuente: Autor

Pasacalle	Mestiza/ Montubia / s. XIX-s. XXI //Andina, Litoral	Binario simple: 2/4.	Baile cantado de pareja suelta y engazada.	Desde el corazón https://www.youtube.com/watch?v=YOFbhlA4FAU		figura 38 Ritmo de pasacalle Fuente: Antología Musical Indispensable – Cancionero Ecuador (2013)
Pasodoble	Mestiza / s. XIX- s. XX	Binario simple: 2/4.	Baile	Sangre ecuatoriana https://www.youtube.com/watch?v=FGFRJFeGjf8		figura 39 Ritmo de pasodoble Fuente: Antología Musical Indispensable – Cancionero Ecuador (2013)
Sanjuanito	Indígena / Precolombino Mestiza. // Andina	Binario simple: 2/4.	Baile suelto indígena. Baile suelto mestizo.	Chamizas https://www.youtube.com/watch?v=5lrDyribT7U		figura 40 Ritmo de Sanjuanito Fuente: Antología Musical Indispensable – Cancionero Ecuador (2013)
Sanjuanito de blancos	Mestiza / s. XIX s. XX. // Andina		Baile mestizo	Despedida https://www.youtube.com/watch?v=ul_jcgFLvVg		figura 41 Ritmo de Sanjuanito de los blancos Fuente: Antología Musical Indispensable – Cancionero Ecuador (2013)
Tonada	Mestiza / s. XIX-s. XXI. // Andina	Binario compuesto: 6/8.	Baile cantado de pareja suelta.	Poncho verde https://www.youtube.com/watch?v=QMzS3ZxNZus		figura 42 Ritmo de tonada Fuente: Autor

Yaraví	Indígena / Precolombina. Mestiza / s. XVIII? - s. XXI. // Andina.	Binario compuesto: 6/8	Danza ritual indígena. Baile mestizo	Puñales https://www.youtube.com/watch?v=ZE7NIP3Kv6o	 <p>Yaravi</p> <p>figura 43 Ritmo de Yaraví Fuente: Antología Musical Indispensable – Cancionero Ecuador (2013)</p>
Yumbo	Indígena / Precolombina. Mestiza / s. XVIII? - s. XXI. // Andina.	Binario compuesto: 6/8.	Danza ritual indígena. Baile mestizo.	Apamu Y Shungo https://www.youtube.com/watch?v=mT_oe11d3ii	 <p>figura 44 Ritmo de Yumbo Fuente: Autor</p>

2.11 El arpa en el Ecuador

Como se mencionó en el anterior capítulo el arpa en Ecuador tuvo una influencia europea, sin embargo no se conoce con exactitud cuál es su verdadero origen, a pesar de lo mencionado en la enciclopedia de la música ecuatoriana, Guerrero (2012) menciona que durante la época de la colonia el arpa diatónica se empleaba para las actividades religiosas a tal punto de que el arpa llegó a remplazarle al órgano, así lo menciona Moreno en su libro de la música en el Ecuador en donde nos dice que “El arpa de conservó en un plano más elevado: fue instrumento litúrgico en las iglesias que carecían de órgano o armonio” (p. 49).

A medida que pasaba el tiempo el arpa se fue popularizando de tal manera que los indígenas empezaron a incorporar este instrumento en sus festividades y a partir de ese momento se vieron en la necesidad de crear más instrumentos y los luterios de esa época empezaron a crear sus propios modelos, es decir que empezó a cambiar la forma del arpa ya sea por el número de cuerdas, la caja de resonancia, las clavijas, incluso este instrumento ya no tenía los pedales de semitonos como el arpa europea, es así es como surge el arpa ecuatoriana. Cabe recalcar que las arpas europeas que llegaron a Ecuador no tenían pedales.



Figura 45 Arpa antigua ecuatoriana.

https://es.123rf.com/photo_17280465_arpa-antigua-en-una-casa-t%C3%ADpica-en-ecuador.html

Existe otra hipótesis sobre el origen del arpa en Ecuador y esta nos dice que este instrumento llega al país por los misioneros Franciscanos ya que ellos tenían el interés de enseñarles nuevas cosas los indígenas, como a leer, escribir y a ejecutar un instrumento, por ello se vieron en la necesidad de fundar un colegio, y este se llamó Colegio San Andrés y estaba ubicado en el convento de Quito, así lo menciona Castro (2019) en su investigación, en donde nos dice que:

Para este propósito fundaron el Colegio San Andrés en el convento de Quito y a su salida, en el año 1581, los Agustinos tomaron esta posta y cambiaron el nombre a Colegio de San Nicolás de Tolentino. Por el 1550 vino a Quito el primer obispo Garcí Díaz Arias, quien consideraba importante contar con buena música para las misas, razón por la cual se creería que trajo de España a expertos en instrumentos como cítara, salterio, guitarra y arpa, para que instruyan a los jóvenes indígenas de la catedral de Quito (p. 48).

Con las hipótesis que acabamos de mencionar nos podemos dar cuenta que el arpa durante la Real Audiencia de Quito llegó a ser un instrumento muy importante ya que se interpretaba en las misas y en eventos de la alta sociedad, incluso las damas se dedicaron a su aprendizaje y esto perduró hasta el siglo XIX.

A continuación, se mencionará a los arpistas más destacados del Ecuador, los cuales han sido citados en la investigación de Castro (2019).

Siglo XVIII

- Bernabé, región oriental, s XVIII.
- Dávalos María Josefa, Riobamba s. XVIII.
- León Omagua, región oriental, s. XVIII.
- Mariano Yameo, región oriental, s XVIII.
- Sevilla Juan, Ambato, sXVIII, febrero 1884, arpista ciego.
- Taco Julián, sXVIII, SXIX, consta en un documento de 1817 como segundo arpista de la Catedral de Quito.
- Yépez María, Ibarra, sXVIII, SXIX.
- Flor Vicente, Ambato s. XVIII, Mocha s XIX
- De la Torre Francisco, Ibarra, s. XVIII-XIX.
- Jurado Mariano, Riobamba, s. XVIII, sXIX.

Siglo XIX

- Angulo Carmen, Ibarra, s XIX.
- Basantes José, consta en un documento de 1817 como primer arpista de la Catedral de Quito.
- Cabezas José María, Otavalo, s XIX.
- Carrasco, Ibarra, sXIX. Solo se conoce de su apellido.
- Chávez Francisco, Otavalo, 1835-1879
- Cevallos Sofía, Ibarra, s XIX
- Chaves Pastora, Otavalo, 1856- 1893.
- Checa Manuel, s XIX.
- Farinango Francisco, Cotacachi s. XIX.

- Garcés Cecilia, segunda mitad s.XIX, arpista clásica. León Asunción, Ibarra s XIX.
- López José María, Otavalo, s XIX.
- Mora Mercedes, Ibarra s XIX
- Pinto Calisto, Izamba, Ambato s XIX.
- Prado Rosa, Ibarra, s XIX.
- Proaño Endara Mariano, Cotacachi, 1850-1923.
- Rosero Mercedes, Ibarra, sXIX.
- Rosero, Ibarra, sXIX. Sólo se conoce su apellido.

Siglo XX

- Muquinche César, Illampu, Tungurahua.1946
- Noriega de Calderón Teresa, Quito 1902, se graduó como arpista en el Conservatorio y formó parte de su orquesta en 1938.
- Campuzano Gorki, segunda mitad del siglo XX.

- Castro Rodríguez Gonzalo, Píllaro, Prov. Tungurahua, 1931, compositor y arpista.
- Gallardo Fausto, 1943, ejecutante y compositor
- Uribe Ramiro, Quito 1960 (p.55 - 56).

En la actualidad existen nuevos arpistas que están rescatando este instrumento, a continuación, se nombrará a los arpistas: David Carrasco, Grupo los Alamas, Arpas Ecuador integrado por los hermanos Fonseca Reinoso.

2.12 Biografía de compositores ecuatorianos

Para realizar el método de arpa con sistema celta se eligieron tres ritmos ecuatorianos: un yumbo, un sanjuán y un pasacalle. A continuación, se mencionará a los dos compositores que realizaron estas canciones.

2.12.1 Hidrobo Cevallos Carlos.



figura 46 Hidrobo Cevallos Carlos.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=504uqSRHO5Y>

Nación en Cotacachi, Imbabura, Ecuador el 12 de septiembre de 1923, fue compositor y violinista.

Hidrobo estudió en la Escuela Antonio José de Sucre y Escuela Hermano Miguel en Quito. Se dice que una mañana Armando jugaba detrás de la banda y el maestro Rafico Alejo vio al niño

correr junto a ellos y le dijo que le ayudara a llevar el ritmo de las canciones con el tambor, de esta manera es como ingresó a la banda del colegio, tiempo después aprendió alto, el barítono y la trompeta. A los 13 años integró la Banda de Cotacachi, para luego dedicarse a estudiar instrumentos de cuerda como violín, guitarra, bandolín y bandola y en 1938 dirigió la Estudiantina Santa Cecilia.

En 1943 el Municipio de Cotacachi concedió becas a los jóvenes Armando Hidrobo y a Germán Proaño para que estudien en el Conservatorio de Quito, de esta manera es como Armando estudió trompeta, luego de tres años retornó a Cotacachi y fue nombrado como profesor de canto y música de la Escuela 6 de Julio, además trabajó en las escuelas centrales de Atuntaqui, y el Colegio Abelardo Moncayo de Atuntaqui.

También fue director de la banda de la Guardia Civil en 1948 en Ibarra; la banda de la Policía Nacional, Conjunto Cotacachi, Conjunto Emelnorte; Trío El Rosal y Trío Alma Ecuatoriana.

Murió a los 62 años de edad, en la ciudad de Ibarra, el 11 de junio de 1984.

Obras Musicales:

- Charito: gran vals.
- Adiós a un amor (pasillo).
- Linda longuita (sanjuanito).
- Si no puedo olvidarte (aire típico).
- Plegaria (pasillo).
- San viernes (aire típico).
- Bajo el cielo de Ibarra (pasillo).
- Pura raza (sanjuanito).
- Nada (pasillo).
- Dos gotitas (pasillo).
- Cuando beso tus labios (vals).

En el siguiente link se podrá escuchar las canciones más representativas de Hidrobo Cevallos Carlos.

<https://www.museodelpasillo.ec/hidrobo-cevallos-carlos-armando-2/>

2.12.2 Carpio Abad Rafael



figura 47 Carpio Abad Rafael

Fuente:

<http://devervaldivia.blogspot.com/2017/10/rafael-carpio-abad-rafael-carpio-abad.html>

Carpio fue un destacado músico y compositor cuencano que nació el 23 de octubre de 1905, hijo del Sr. Joaquín Carpio Cabrera y de la Sra. Margarita Abad Estrella.

Su carrera musical empezó a los 20 años, es ahí cuando aprendió a tocar el piano y poco a poco fue perfeccionando su técnica y avanzando en sus estudios de teoría y composición hasta convertirse en un músico profesional. Cabe mencionar que Carpio desde sus inicios musicales presentó una gran sensibilidad y talento.

Pocos años más tarde crea sus primeras composiciones: Rosas y espinas, Chorritos de Luz y en 1949 compuso Chola cuencana en versos de Ricardo Darquea. Podemos decir que Carpio ha hecho composiciones en casi todos los ritmos de la música nacional ecuatoriana.

Además, Carpio fue pedagogo musical en escuelas municipales de su ciudad, y también fue supervisor musical de Azuay hasta 1969. Como pianista, hizo varias giras artísticas desde 1935 por todo el territorio ecuatoriano, así como por Colombia, Venezuela, Panamá, Perú y Chile.

A los 98 años de edad Rafael Carpio Abad murió en su ciudad natal, Cuenca, el 12 de febrero del 2004.

Obras Musicales:

- Chorrillos de luz
- Hoja seca
- Melancolía
- Ojos distantes
- Piensas que eres mía
- Último suspiro

En el siguiente link se podrá escuchar las canciones más representativas de Rafael Carpio Abad.

<https://www.museodelpasillo.ec/carpio-abad-rafael-maria/>

CAPÍTULO IV

Marco Metodológico

3.1 Enfoque

Esta investigación se basa en un análisis cualitativo, es decir que nos basaremos en documentos e información de diversas fuentes y de esta manera se realizará un análisis subjetivo para tratar de solucionar la problemática anteriormente expuesta, así mismo tendremos una investigación explicativa ya que se pretende explorar, explicar y proponer una nueva alternativa de la enseñanza del arpa con sistema celta.

3.2 Diseño

El diseño de la investigación se basa en el estudio de una problemática específica que requiere una solución, es decir una investigación acción. Es por ello que el principal objetivo que se busca es la creación de un método de arpa con sistema celta para un nivel inicial y este se caracterizará por centrarse más en el repertorio latinoamericano y ecuatoriano.

3.3 Fuente

La presente investigación se basa en un trabajo con fuentes mixtas, es decir que se contemplará información de campo y documental. En la información de campo abordaremos entrevistas a profesores de arpa e instituciones que se enfocan en su desarrollo como conservatorios, con el fin de recolectar información la cual nos va a servir para saber cuáles son las metodologías más adecuadas para el nivel inicial. En cambio, en la información documental recolectaremos libros, artículos, videos los cuales nos ayudarán a complementar la información requerida.

3.4 Técnicas e instrumentos de recogida de información

Las técnicas que se utilizarán para la recolección de datos son: la observación, encuestas y el análisis de revisión documental.

Con respecto al primer instrumento que vamos a utilizar (lista de cotejo) consiste en un listado de aspectos a observar con un cuadro para marcar si cada uno de ellos se encuentra presente, esto quiere decir que la lista de cotejo se caracteriza por ser dicotómica, es decir que solo se aceptan dos alternativas (si o no), de esta manera podremos observar el proceso de enseñanza – aprendizaje de una forma directa. Esta lista de cotejo nos permitirá medir las técnicas, digitación, interpretación de cada obra, es decir la ejecución o la forma de interpretar el arpa con sistema celta.

Por otro lado, tenemos los cuestionarios que se emplearan en esta investigación los cuales corresponden a la técnica de encuesta. Dicha técnica está basada en un conjunto preguntas que estarán relacionadas a las metodologías que se utilizan en el país para la enseñanza del arpa con sistema celta, estas preguntas serán dicotómicas, de selección y abiertas, de esta manera podremos observar los aspectos positivos y negativos de la guía didáctica propuesta.

En la siguiente entrevista no se realizó gráficos de resultados ya que el entrevistado fue un docente del Conservatorio Nacional de Música.

Objetivo	Unidad de análisis	Pregunta
Enumerar los métodos que existen actualmente para la enseñanza del arpa con sistema celta.	Métodos	<p>¿Durante su experiencia como docente que metodologías ha ocupado para la enseñanza del arpa?</p> <p>¿Conoce alguna metodología para el arpa con sistema celta?</p> <p>¿Cree que es necesaria la creación de un método para el arpa con llaves?</p> <p>¿Cómo podemos ayudar o preparar a niños, niñas, jóvenes para que puedan iniciar sus estudios en arpa con sistema celta?</p>
Definir el repertorio existente para la enseñanza – aprendizaje del arpa con sistema celta.	Repertorio	<p>¿Qué repertorio utiliza para la enseñanza del arpa en el nivel inicial?</p> <p>¿Qué repertorio utiliza para la enseñanza del arpa con sistema celta del nivel inicial?</p> <p>¿Qué repertorio considera adecuado para el aprendizaje del arpa con sistema celta?</p>
Definir la manera de cómo adaptar el repertorio de música nacional ecuatoriana, latinoamericana y académica para arpa con sistema celta.	Adaptación	<p>¿Cree usted que el repertorio de música ecuatoriana se puede ejecutar en el arpa con sistema celta?</p> <p>¿Cree que las partituras de piano son adecuadas para arpa? O ¿cree que es necesario hacer adaptaciones para el instrumento? ¿Cómo serían esas adaptaciones?</p>

CAPÍTULO IV

Conclusiones y Recomendaciones

4.1 Conclusiones

Al momento de investigar la existencia de guías metodológicas para arpa inicial se logró encontrar varios métodos, pero estos correspondían a otro tipo de arpa como: diatónica y clásica es decir que los métodos para el arpa con sistema celta no son muy fáciles de encontrar y más aún en Ecuador, ya que este tipo de libros o guías metodológicas no existen. Por este motivo, se ha logrado diseñar una guía didáctica que servirá para facilitar el aprendizaje del estudiante que se encuentran iniciando el estudio del arpa con sistema celta y a su vez ayudará a la enseñanza de los docentes, además una de las características que tiene esta guía es que el estudiante pueda comprender el funcionamiento de las llaves o levers del arpa, es decir que entenderán cuando y donde se deberá subir o bajar una llave y esto se logrará a través de ejercicios y de esta manera alcanzar el objetivo final, que es interpretar obras o canciones con mayor facilidad.

Además, al momento de realizar la entrevista encontramos un dato muy importante y es que algunos profesores de arpa en el Conservatorio Nacional de Música, buscan la enseñanza de un repertorio nacional ecuatoriano y latinoamericano, pero como se mencionó antes, este tipo de canciones no se encuentra para este instrumento, es decir que no hay adaptaciones o arreglos para el arpa ya sea diatónica o con sistema celta, por esta razón en esta guía hacemos énfasis en este tipo de repertorio.

Finalmente, podemos decir que a pesar de la creación de esta guía didáctica un docente debe conocer los tipos de aprendizajes que existen en el aula de clase para poder lograr conducir los conocimientos a los estudiantes de una forma adecuada y así puedan aprender de una forma más divertida y lograr un acercamiento más ameno hacia su instrumento.

4.2 Recomendaciones

Considero que es importante realizar más aportes didácticos para este tipo de instrumento (arpa con llaves) con un repertorio que esté basado en la música latinoamericana y nacional ecuatoriana, ya que en la actualidad podemos encontrar métodos para arpa con un repertorio de música clásica o celta, y se pienso que también importante aprender este tipo de instrumento con música vernácula, así mismo es muy significativo que los docentes les inculquen a interpretar este tipo de repertorio en su instrumento y así podrán tener un acercamiento hacia la cultura ecuatoriana y latinoamericana. También un aporte muy importante que podrían hacer para este instrumento, es la adaptación, arreglos o composiciones de música nacional ecuatoriana ya que este tipo de repertorio para este instrumento no se han encontrado partituras.

Además, se recomienda que exista un método el cual les permita a los estudiantes aprender el arpa sin llaves (arpa diatónica), ya que si los alumnos empiezan a estudiar este tipo de arpa con ciertos conocimientos del instrumento les resultará mucho más fácil el aprendizaje.

CAPÍTULO V

Producto

Arpa Celtic

Guía Metodológica
para arpa con llaves

Volumen 1

INDICE

Introducción.....	3
Recomendaciones metodológicas	4
Breve historia del arpa	5
Tipos de Arpas	7
Tipos de arpas.....	10
El arpa en Europa	10
Arpas cromáticas.....	10
El Arpa en Latinoamérica	13
Arpas Diatónicas.....	13
Partes del arpa	21
Posiciones para poder interpretar el arpa.....	22
Digitación del arpa	25
Digitación del arpa	26
¿Qué pasos debo seguir para colocar mi mano sobre las cuerdas?.....	26
Tesitura del arpa (38 cuerdas)	27
Nota:	28
Signos a utilizar	29
Arpa Celtic	30
Método para arpa	30
Primeras Lecciones de Arpa	¡Error! Marcador no definido.
Ejercicios de independencia de manos	¡Error! Marcador no definido.
Ejercicios con llaves.....	¡Error! Marcador no definido.
Repertorio	¡Error! Marcador no definido.

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo propone una nueva alternativa pedagógica para el aprendizaje musical del arpa con llaves (levers), este método plantea técnicas de ejecución para que los estudiantes puedan adquirir independencia y agilidad en los dedos tanto en la mano derecha como en la izquierda, los ejercicios también servirán para que tengan rapidez en la mano izquierda al momento de cambiar las llaves (levers) o en la mano derecha, en el caso de que los estudiantes sean zurdos, y estos a su vez se complementará con un repertorio de música académica europea, música celta, música del folklore latinoamericano y música nacional, el repertorio se dividirá en dos partes, la primera será un repertorio para niños (con canciones infantiles) y en la segunda parte tendrá un repertorio para jóvenes y adultos. Además, se explicará brevemente el origen y los tipos de arpas que han existido, ya que un arpista no solo es el que ejecuta su instrumento, sino que también debería saber la historia que conlleva dicho instrumento.

Este trabajo quiero dedicar a todos los arpistas del Ecuador y a todas las personas que aman y aprecian este arte.

Jennifer Fonseca Reinoso

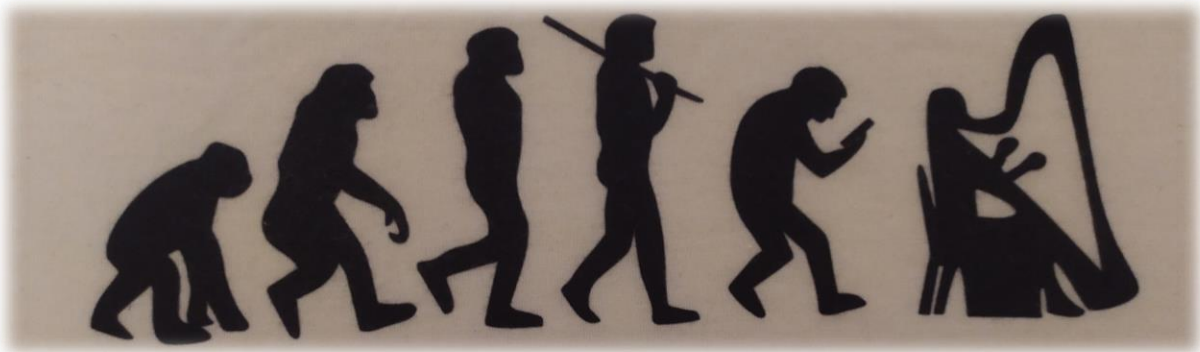
Recomendaciones metodológicas

Antes de iniciar los ejercicios debemos mencionarles a los estudiantes como es la digitación de cada mano y cuál es la posición correcta, así mismo, se deberá explicar que antes de empezar a tocar el arpa es necesario realizar ejercicios de calentamiento, como de brazos, muñecas y dedos, por ejemplo, se puede iniciar el calentamiento abriendo los dedos de la mano izquierda y derecha y luego se cerrará, esto se deberá hacer de tres a cinco minutos, luego se moverá las muñecas de afuera hacia adentro y viceversa, así mismo, de tres a cinco minutos.

Cuando el estudiante empiece a interpretar los ejercicios de calentamiento, debemos comentarle que estos deberán ser ejecutados de forma continua, de esta manera aprenderán a tener la motricidad óptima en las extremidades superiores. Es necesario cuidar la posición de la columna vertebral, ya que si esta está mal afectará en la posición de brazos, manos y dedos, la posición correcta para ejecutar el arpa es: los codos y brazos deberán estar ligeramente levantados sin apoyar en el arpa, los dedos de la mano izquierda y derecha deberán estar ubicados sobre las cuerdas, para eso se deberá abrir bien el pulgar y los otros dedos se deberán estirar.

Por lo mencionado anteriormente, es indispensable que el profesor logre que los estudiantes cumplan con cada uno de los requisitos señalados, para que de esta manera puedan tener un buen rendimiento, es decir que tengan una buena postura, buenas pulsaciones y buen sonido.

Breve historia del arpa



Se puede decir que el arpa es uno de los instrumentos más antiguos que ha tenido la humanidad. Alcañiz & Ignacio (2012) en su investigación mencionan que “Varias leyendas lo narran; pero la constatación más antigua como instrumento en sí la podremos ver en relieves de Mesopotamia y de la civilización egipcia, que datan de 3000 ó 4000 a.C.” (p. 31). Incluso el arpa aparece en textos antiguos donde describen que, en el siglo III antes de nuestra era, el Rey David ya ejecutaba el arpa hebrea de 10 cuerdas. Hasta la presente fecha existen hipótesis sobre el origen del arpa, sin embargo, investigadores concuerdan que el arco de caza influyó en la construcción del instrumento y este se caracterizaba por tener una cuerda con un resonador de madera o de calabaza.

A continuación, se puede apreciar el Arpa Babilónica con siete cuerdas que pertenece a las esculturas de la I dinastía (c. 1830-600 a C). Iraq. En la segunda imagen se encuentra el rey David con un instrumento híbrido, es decir un arpa triangular y una arqueada, la caja de resonancia tiene una forma curva y al finalizar el bastón del instrumento en la parte superior tiene una cabeza de ángel y consta de 7 cuerdas.

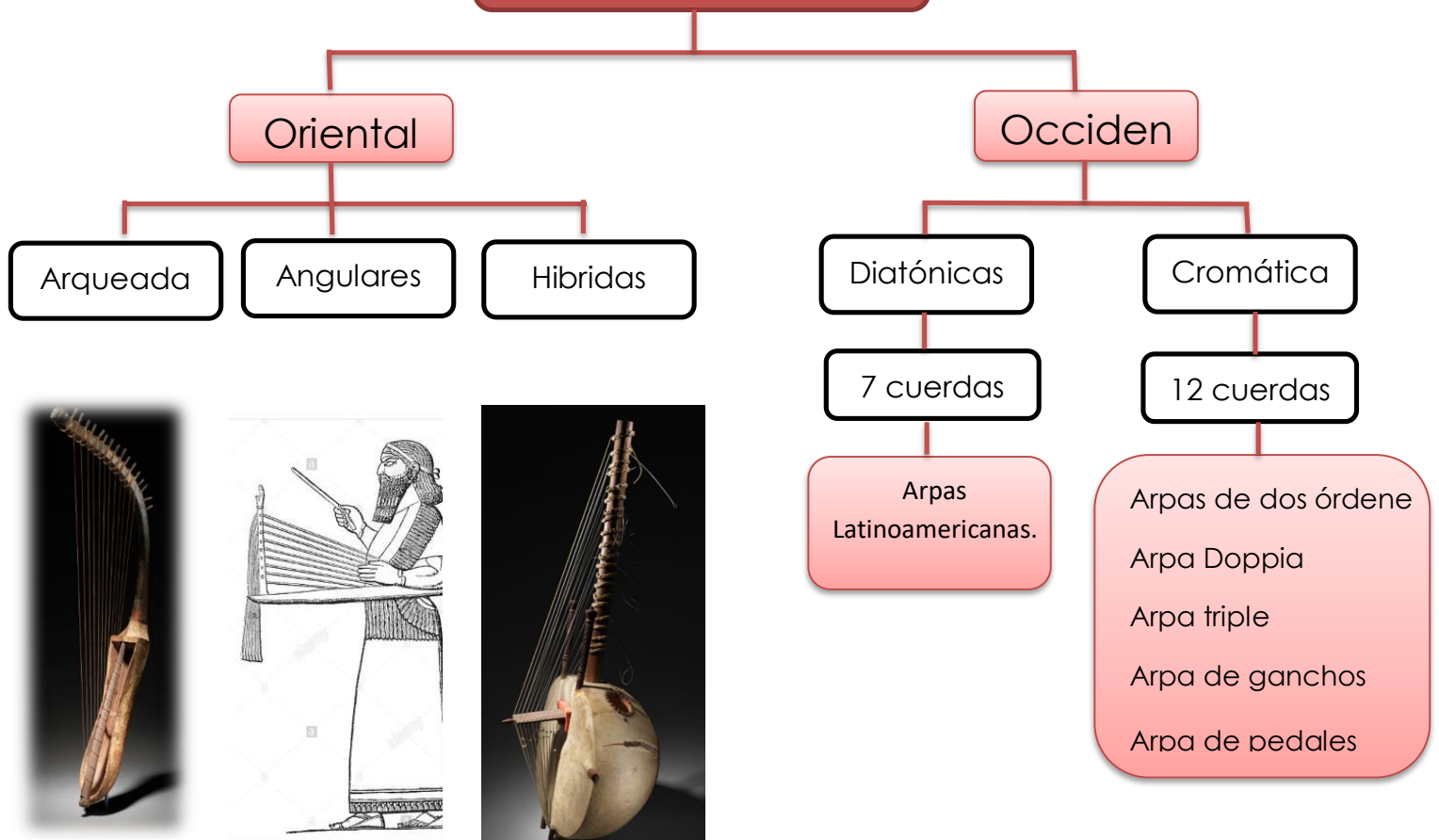


Figura 48 Arpa Babilónica.
Fuente: Alcañiz & Ignacio (2012)

Las arpas se dividen en dos grupos: Arpas orientales y Occidentales. En la primera clasificación podemos encontrar arpas arqueadas, angulares y los híbridos que son arpas mezcladas con otros instrumentos de cuerda. En la segunda clasificación las arpas están divididas en: diatónicas que tienen 7 cuerdas por octava y las arpas cromáticas que tendrían 12 cuerdas por octava, este tipo de arpas tendría una forma triangular. De esta manera las arpas se empiezan a dividir y cada continente empieza a crear sus propias arpas, sin embargo, en la actualidad el arpa que más se emplea es la triangular o enmarcada.

A continuación, se explican las características de las arpas orientales y occidentales.

Tipos de Arpas



El arpa angular, se dice que este tipo de instrumento aparece en los años 2000 antes de Cristo, este tipo de arpa tiene una caja estrecha y vertical con una sola pieza, esta caja va cosida con un trozo de cuero ya que servirá como una tabla armónica, el número de cuerdas varía entre 20 y 23 y estarán atadas al bastón del arpa, las cuerdas se intercalarán entre un color obscuro y un claro y al atarlas al bastón formarán unos nudos como borlas colgantes y estas a su vez servirán como adornos.



Figura 49 Arpa Angular horizontal

Fuente: (<https://www.alamy.es/ingles-asiria-arpa-angular-horizontal-de-nimrud-14-de-agosto-de-2011-desconocida-60-arpa-asirio-001-image184856618.html>)

El arpa arqueada, tiene forma de bote con 12 cuerdas, este tipo de instrumento se acostumbraba a ejecutar durante el Nuevo Reino (Egipto), por lo general era un instrumento que servía para acompañar a grupos con instrumentos de viento, sistrus, cantantes y sonajeros.



Figura 50 Arpa arqueada

Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/546194>)

El arpa híbrida, como se mencionó, este tipo de arpa se caracteriza por la fusión con otros instrumentos de cuerda, en este caso la mezcla del arpa y el laúd nos da como resultado “la kora”. Este instrumento de cuerda punteada se encuentra en la costa africana desde Senegal hasta Angola, su construcción está hecha con piel de oveja o cabra, ébano, calabaza, metal y madera. Este instrumento de 21 cuerdas servía para acompañar las narraciones épicas, recitaciones y canciones de alabanza, así mismo se podía interpretar como solista



Figura 51 Arpa híbrida – Kora

Fuente: (<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.59/>)






Tipos de arpas



El arpa en Europa

Arpas cromáticas		
Nombre	Características	Imagen
Arpa de dos órdenes	Este instrumento se caracterizaba por tener dos filas de cuerdas cruzadas en la parte cercana de la consola, es decir que la primera fila de cuerdas tendría sonidos diatónicos y la segunda fila sonidos cromáticos, llegando a tener un total de 48 cuerdas. Además, se dice que el arpa de dos órdenes es una de las	 <p>Fuente: https://arpasantiguas.com/</p>

	<p>primeras arpas en ser modificada, es decir que se empezó a realizar experimentos de cromatización, para ello se le añadió una fila de cuerdas cromáticas las cuales se entretrejan con las diatónicas.</p>	
<p>Arpa Doppia</p>	<p>Este instrumento es de origen italiano y al igual que el arpa doble se caracteriza por tener dos filas de cuerdas, la primera fila corresponde a las notas diatónicas (C, D, E, etc.) y la segunda fila a los semitonos (C#, D#, etc.), es decir que un tipo de arpa llegaría a tener 75 cuerdas, estas dos filas de cuerdas se entrelazaban en la parte izquierda del clavijero, es decir en la parte superior del instrumento.</p>	 <p><i>Fuente:</i> https://www.constanceallanic.com/arpa-doppia</p>

<p>Arpa triple</p>	<p>Como su nombre lo dice, este tipo de instrumento se caracteriza por tener tres filas de cuerdas, la fila del medio corresponde a las notas cromáticas y las cuerdas que están en el exterior corresponden a una escala diatónica afinadas al unísono.</p>	 <p>Tapa armónica - arpa triple Fuente: http://teires.tth7.co.uk/de/triple-harp.php</p>  <p>Clavijero - arpa triple Fuente: https://breakingbaroque.com/harp-triple-2/</p>
<p>Arpa de pedales</p>	<p>Una vez que el arpa se empezó a utilizar en conciertos sinfónicos y los métodos creados requerían de más virtuosismo de parte de los instrumentistas, pero para ello se necesitaba crear un</p>	

	<p>nuevo mecanismo, es por ello que Jacob Hochbrucker realizó el</p> <p>primer cambio de este tipo de arpa, incorporando 5 pedales en las notas B, C, D, F, G lo cual les permitía alterar un semitono de cada nota, posteriormente se incorpora los siete pedales con doble movimiento, es decir que se podía modificar dos semitonos en cada nota, de esta manera se podía modular fácilmente a todas las tonalidades partiendo de la tonalidad base “Do bemol mayor”.</p>	 <p><i>Fuente:</i> http://instrumundo.blogspot.com/2013/02/arpa-clasica.html</p>
--	--	---

El Arpa en Latinoamérica

<h3>Arpas Diatónicas</h3>
<p>Cuando las arpas diatónicas europeas llegaron a Latinoamérica cada país las fue modificando y lo fueron perfeccionando de acuerdo a su</p>

manera. Sin embargo, se dice que en Perú, Chile, como Bolivia, Ecuador y Venezuela el Arpa diatónica no ha evolucionado en su construcción.

Arpa misional de Chiquitos

En Bolivia ha existido tres tipos de arpa: Arpas Misionales Jesuitas, Arpas Coloniales y las Arpas Republicanas.

El Arpa republicana o neoclásica o más conocida como el arpa "potosina", este instrumento se caracteriza por tener por tener la caja de forma cóncava, parecido al laúd, los tallados de este instrumento son más folklóricos, las grandes patas traseras servían para que el arpista pueda teñir el instrumento sentado y tenía un registro aproximadamente de cuatro octavas.



Arpa Misional (Chiquitana)

Fuente:

<https://artecolonial.files.wordpress.com/2011/05/arpa-misional-chiquitana.jpg>



Arpa Republicana Neoclásica "Potosina"

Fuente:

<http://arpandes.com/bolivia.html>

**Arpa
chilena o
arpín**

El arpa diatónica llegó a Chile a partir del Virreinato de la Plata (siglo XVI), aunque, no fue hasta el siglo XVII que se empezó a popularizar este

instrumento tanto el ámbito religioso como en el secular. Este tipo de instrumento era utilizado para acompañar fiestas, bailes, comedias teatrales, etc. Una de las características de este tipo de arpa es que estaba afinada en Do mayor y poseen entre 32 y 38 cuerdas, las clavijas eran de madera y fierro.



Arpa pequeña o arpín

Fuente:

[https://alveal.cl/tiple-y-arpas/7656-
arpa-pequena-arpin-chileno-
profesional-vm.html](https://alveal.cl/tiple-y-arpas/7656-arpa-pequena-arpin-chileno-profesional-vm.html)



Arpa campesina chilena.

Fuente: GONZALES, J.P. (2018)

**Arpa
ecuatoriana**

Al igual que las otras arpas en Latinoamérica, este instrumento llegó al Ecuador en la época de la colonia y se utilizaba para las actividades religiosas, además se empezó a interpretar este instrumento en las festividades indígenas, de esta manera los luthiers ecuatorianos se vieron en la necesidad de construir este instrumento y a partir de ese momento nació el arpa criolla o arpa ecuatoriana, una de las características que tenía este nuevo instrumento, era su forma, la caja de resonancia, el tallado y el número de cuerdas.



Arpa antigua ecuatoriana


Fuente:

https://es.123rf.com/photo_1728046_5_arpa-antigua-en-una-casa-t%C3%ADpica-en-ecuador.html



Arpa Ecuatoriana (Pillaro)

		<p><i>Fuente:</i> https://issuu.com/la_hora/docs/esmeraldas_23_de_mayo_del_2017/17</p>
<p>México</p>	<p>En México existen diferentes tipos de arpas, pero en esta ocasión hablaremos del instrumento más representativo del país. El arpa jarocho es un instrumento de 32 y 36 cuerdas, al igual que las anteriores arpas esta también es diatónica, tiene una tesitura entre 4 y 5 octavas, al principio estas arpas tenían las cuerdas de tripa, pero en la actualidad son de nylon.</p>	 <p>El arpa jarocho antigua</p> <p><i>Fuente:</i> http://www.musiquesdumonde.net/El-arpa-en-Mexico.html</p>
<p>Arpa Paraguay</p>	<p>La primera arpa paraguaya fue construida por el Maestro Epifanio López en 1936 bajo las indicaciones y necesidades del arpista Félix Pérez Cardoso, a partir de ese entonces todas las arpas se han construido en base a</p>	

	<p>ese modelo, con la diferencia que ciertos luthiers han ido modificando las figuras que son talladas en la parte de la caja y el clavijero del arpa.</p>	 <p><i>Fuente:</i> https://www.paraguayanharp.com/es/arpas.html</p>
<p>Arpa Peruana</p>	<p>A diferencia de los otros estilos de interpretar el arpa en Perú es el único país que se toca este instrumento cargando en el hombro derecho y sujeta por el cuerpo con unas fajas, además las cuerdas de las arpas en Ecuador,</p>	

	<p>Colombia, Venezuela, Paraguay, Bolivia son de nylon, mientras que las cuerdas de las arpas peruanas son de metal (acero). Por lo general este instrumento se interpreta a dúo (arpa y violín) y el ritmo que más se ejecuta con este instrumento son los huaynos.</p>	 <p><i>Fuente:</i> http://pachina2007.tripod.com/Ingles/Requinto.html</p>
<p>Arpa llanera</p>	<p>Este tipo de instrumento es ejecutado principalmente en los estados llaneros de Venezuela y Colombia. Al igual que los otros países los jesuitas fueron quienes les enseñaron a ejecutar este instrumento a sus congregantes y ellos se encargaron de expandir este arte hasta las zonas llaneras, allí es donde se</p>	

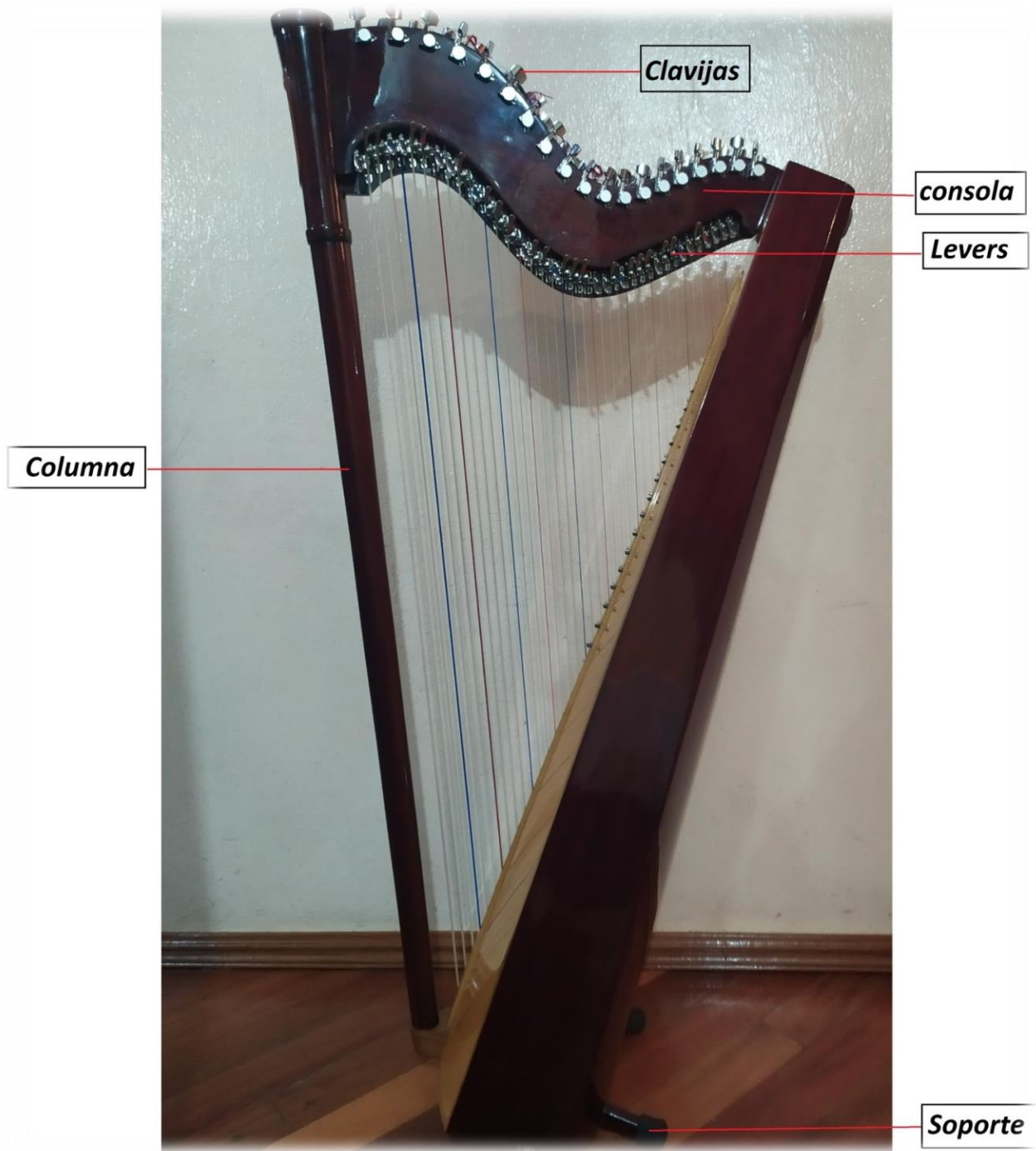
empezó a desarrollar unos de los géneros más representativos es este instrumento el “joropo llanero” este género se caracteriza por llevar una instrumentación de maracas, cuatro llanero, arpa y voz.



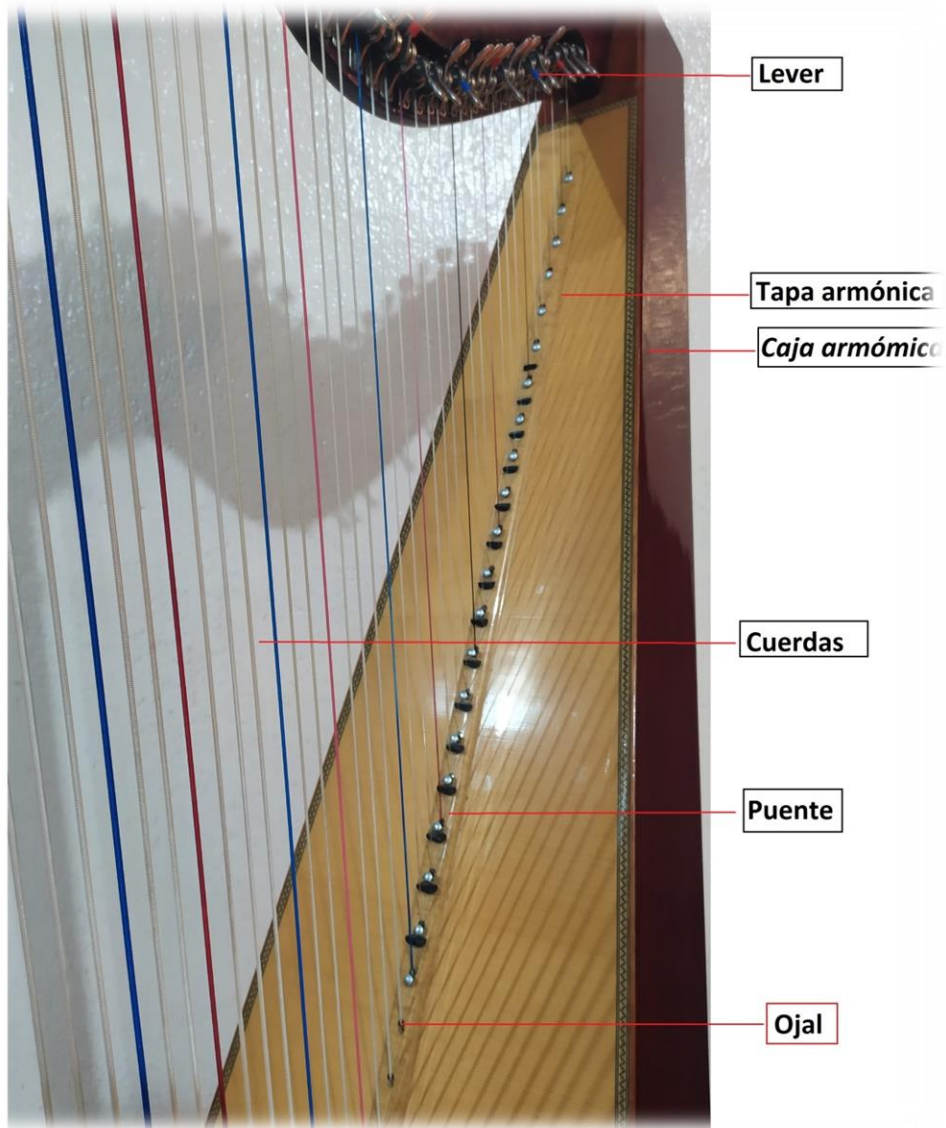
Fuente:

<http://instrullaneros.blogspot.com/2010/02/instrumentos-los-instrumentos-tipicos.html>

Partes del arpa



Fuente: Autor

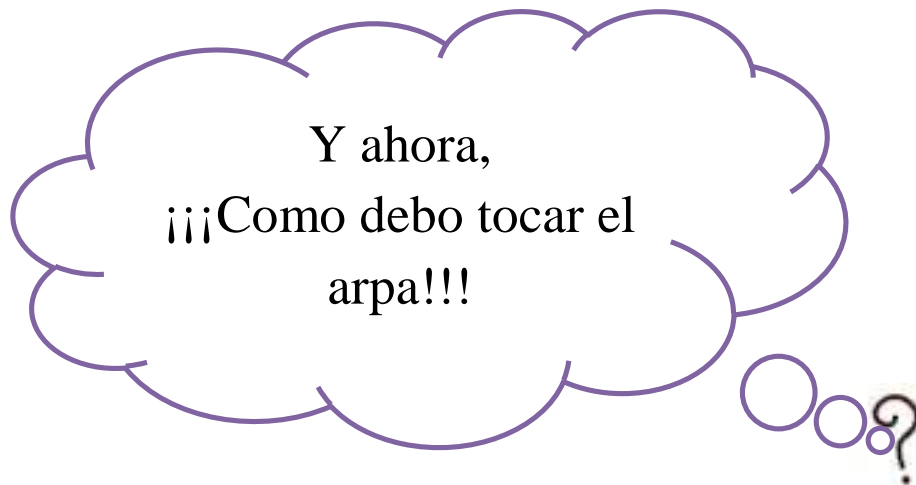


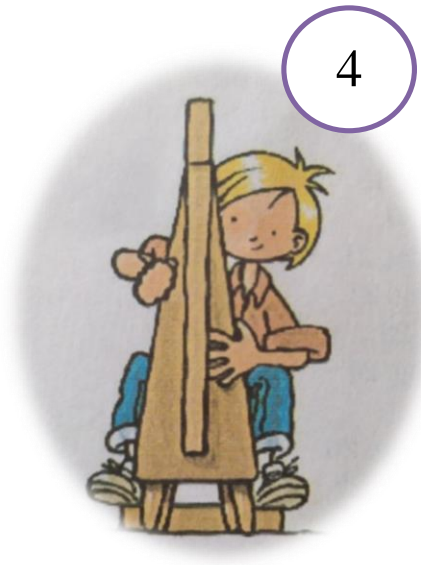
Fuente: Autor

Posiciones para poder interpretar el arpa

1. Primero se debe sentar en el taburete o silla.
2. Los pies deben estar el suelo o sobre un banco.
3. La postura de la espalda deberá estar recta.

4. Ahora se deberá tomar el arpa con las dos manos y se apoyará sobre el hombro derecho, o en el izquierdo, en el caso de que sean zurdos.
5. A continuación, se levantará el codo derecho, se doblarán las muñecas y se colocará en el borde de la caja de resonancia (la muñeca deberá rozar la caja de resonancia). En cuanto a la mano izquierda se seguirá los mismos pasos, pero con la diferencia que el brazo deberá permanecer en el aire.





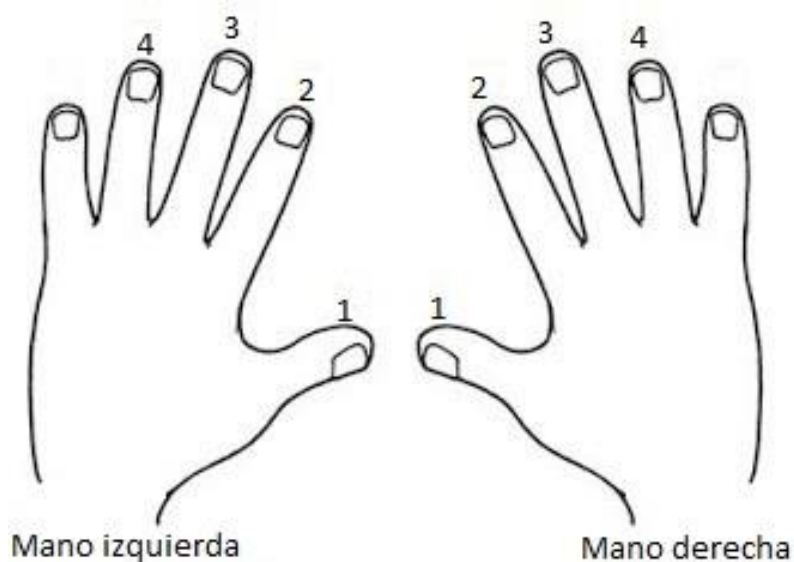
Fuente: Tomada del libro "Lo suono L'Arpa". Gabriella Bosio



Digitación del arpa

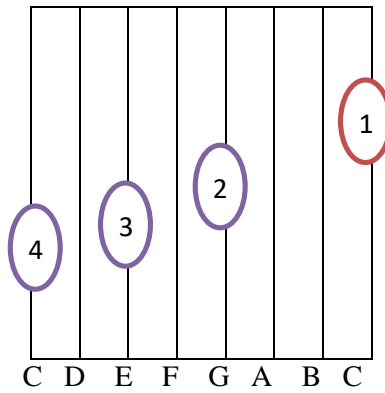
La digitación que se explica a continuación es para la mano izquierda y mano derecha.

1. El dedo pulgar tiene el número uno.
2. El dedo índice tiene el número dos.
3. El dedo medio tiene el número tres.
4. El dedo anular tiene el número cuatro.



Fuente: Tomada de internet y adaptado por Jennifer Fonseca Reinoso
<https://informaticacae.blogspot.com/2016/04/6-digitacion.html>

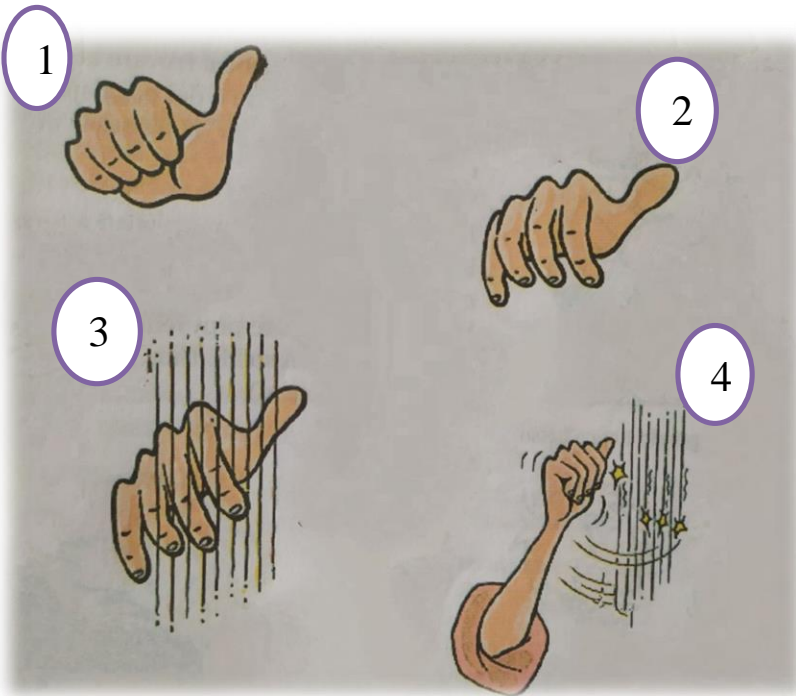
Ahora se abrirá bien el dedo pulgar (dedo 1) y se estirarán los otros dedos (2, 3, 4) apoyando sobre las cuerdas, para poder explicar de mejor manera se utilizará un octagrama, el cual nos ayudará a comprender de mejor manera la posición de la mano derecha e izquierda.



Fuente: Autor

Digitación del arpa

¿Qué pasos debo seguir para colocar mi mano sobre las cuerdas?



Fuente: Tomada del libro "Lo suono L'Arpa". Gabriella Bosio

Tesitura del arpa (38 cuerdas)

G1 - B6

Harp

Fuente: Autor



Nota:


- Se recomienda a los estudiantes, que antes de empezar a ejecutar los ejercicios, estudios o el repertorio se deberá comenzar con una lectura de la partitura, sin la ejecución del arpa.
- La primera lectura que se deberá hacer será rítmica, luego se solfeará, es decir que se dirá las notas con su respectivo ritmo.
- Luego se iniciará leyendo la mano derecha, luego la izquierda y finalmente las dos manos.



Signos a utilizar

- Antes de empezar una lección o canción encontraremos indicaciones las cuales nos dirán que llaves deben estar subidas (#), y se harán con el siguiente símbolo:



- Cuando estemos interpretando la canción y tengamos que subir una llave las indicaciones se las harán con dos símbolos:
 - El primero estará sobre el sistema de arriba y este nos indicará la nota que debemos subir (G#4)
 - El Segundo símbolo tendrá la misma indicación, pero estará escrito en el sistema de abajo, es decir: 

Ahora veremos los dos símbolos:



Arpa Celtic

Método para arpa

Primeras Lecciones de Arpa

Lección N°1

- Alistar y poner los dedos sobre las notas.
- Tocar la nota indicada y volver a la cuerda.
- Al momento de tocar una nota los dedos deberán ir hacia la palma de la mano y el dedo pulgar deberá ir hacia el segundo dedo (índice).

J. Colignon

Harp

4 3 2 1

Hp.

4 3 2 1 4 3 2 1

Hp.

9

Hp.

13 1 2 3 4 1 2 3 4

Hp.

17 2

Lección N°2

J. Colignon

♩ = 70

Harp

1 2 3 2 1 1 2 3 2 1

5

Hp.

1 2 3 2 1 1 2 3 2 1

9

Hp.

1 2 3 2 1 1 2 3 2 1

13

Hp.

1 2 3 2 1 1 2 3 2 1

Lección N°3

J. Colignon

♩ = 70

Harp

1 2 3 4 1 1 2 3 4 1

5

Hp.

1 2 3 4 1 1 2 3 4 1

9

Hp.

1 2 3 4 1 1 2 3 4 1

13

Hp.

1 2 3 4 1 1 4 3 2 1

Lección N°4

J. Colignon

♩ = 70

Harp

4 3 2 1 2 3 4 4 1 4

Hp.

1

Hp.

1 4 1 4

Hp.

1 1 4

Lección N°5

J. Colignon

A ♩ = 70

Harp

4 1 2 4 1

Harp

4 2

Harp

Harp

Harp

1 2 3 1

B

Harp

2 3 2 1 3 1 2 3 4

Harp

Harp

Lección N°5

Jennifer Fonseca Reinoso

Harp

4 3 2 1 1 2 3 4

m.d
m.i

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

m.d
m.i

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

m.d
m.i

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

m.d
m.i

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

Ejercicios de independencia de manos

Los siguientes ejercicios nos servirán para que los dedos tengan independencia.

Jennifer Fonseca Reinoso

1

3 1 2 1 2 3 4

3 1 2 1 2 3 4

3 1 2 1 2 3 4

3 1 2 1 2 3 4

3 1 2 1 2 3 4

3 1 2 1 2 3 4

3 1 2 1 2 3 4

3 1 2 1 2 3 4

3 1 2 1 2 3 4

3 1 2 1 2 3 4

1 3 1 2 1 3 1 2

1 3 1 2 3

3 1 2 1 2 3 4

1 3 1 2 1 3 1 2

1 3 1 2 3

2

1 3 1 2 1 2 3

1 3 1 2 1 2 3

1 3 1 2 1 2 3

1 3 1 2 1 2 3

1 3 1 2 1 2 3

1 3 1 2 1 2 3

1 3 1 2 1 2 3

1 3 1 2 1 2 3

3

2 1 3 1 2 1 3 1

2 1 3 2 1

1 3 1 2 1 3 1 2

1 3 1 2 3

2 1 3 1 2 1 3 1

2 1 3 2 1

1 3 1 2 1 3 1 2

1 3 1 2 3

4 3 2 1 4 3

4 3 2 1 4 3

4 3 2 1 4 3

4 3 2 1 4 3

4 3 2 1 2 3

4 3 2 1 2 3

4

1 2 4 3 4 3

1 2 4 3 4 1

4

1 2 4 3 4 3

1 2 4 3 4 1

4

39

1 2 3 4
1 2 3 4

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

56

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

Ejercicios con una llave "G#"

Jennifer Fonseca Reinoso

1

4 3 2 1

4 3 2 1

4 3 2 1

1 2 1 3 1 2 1 3

1 2 3

4 3 2 1

1 2 1 3 1 2 1 3

1 2

2 3 2 4

2 3 2 4

2 1 3 2

2 1 3 2

3/4

3/4

(G#4)

(G#4)

Ejercicios con una llave "G#"

2

3

Musical score for exercise 2, measures 1-3. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. A circled G#4 is shown above the treble staff in the second measure. Two boxed G# notes are shown in the bass staff in the first and second measures.

Musical score for exercise 2, measures 4-5. Treble clef, 4/4 time. Bass clef, 4/4 time. A slur is present in the treble staff in the second measure.

4

Musical score for exercise 4, measures 1-3. Treble clef, 4/4 time. Bass clef, 4/4 time. A circled G#4 is shown above the treble staff in the second measure. Two boxed G# notes are shown in the bass staff in the first and second measures.

22

Musical score for exercise 22, measures 1-3. Treble clef, 6/8 time. Bass clef, 6/8 time.

Ejercicios con una llave "G#"

5

25

Musical notation for measures 25-28. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Chords G#4, G4, G#4 are indicated above the staff.

29

Musical notation for measures 29-33. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Chords G4, G#4, G4 are indicated above the staff.

34

Musical notation for measures 34-38. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

39

Musical notation for measures 39-42. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Chords G#4, G4, G#4 are indicated above the staff.

43

Musical notation for measures 43-46. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Chord G4 is indicated above the staff. The piece ends with a 4/4 time signature.

Ejercicios con una llave "G#"

4

6

F#4

Musical score for exercise 4, measures 6-9. The piece is in 4/4 time and G major. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. A circled 'F#4' is positioned above the staff in the fourth measure.

52

Musical score for exercise 52, measures 1-4. The piece is in 4/4 time and G major. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Repertorio

Estrellita

Tradicional

Arreglo: Jennifer Fonseca Reinoso

♩ = 80

Harp

mp

5

Hp.

f

9

Hp.

ff

mf

Duermete mi niña

Jennifer Fonseca Reinoso

$\text{♩} = 70$

Harp

mf *p*

5

Hp.

mf

9

Hp.

f

Ensueño

Jennifer Fonseca Reinoso

♩ = 70

Harp

Measures 1-4 of the Harp part. The piece is in 4/4 time with a tempo of 70 beats per minute. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The second measure features a crescendo hairpin. The third measure is marked mezzo-piano (*mp*). The fourth measure continues the melodic line.

5

Hp.

Measures 5-8 of the Harp part. The fifth measure is marked mezzo-forte (*mf*). The sixth measure is marked piano (*p*). The seventh and eighth measures show a piano hairpin leading to a final piano (*p*) dynamic.

9

Hp.

Measures 9-12 of the Harp part. The ninth measure is marked mezzo-forte (*mf*). The tenth measure features a piano hairpin. The eleventh and twelfth measures conclude the piece with a final piano (*p*) dynamic.

Sanjuanito

Sanjuanito

Compositora: Jennifer Fonseca Reinoso

$\text{♩} = 90$

3 4 3 2 1 2 1 2 3 4 2

Harp *p*

6

Hp.

3 4 3 2 1 2 1 2 3 4 2

11

Hp. *f* *p*

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

15

Hp. *f* *p*

19

Hp.

f *p*

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

23

Hp.

f *rit.*

3 1 3 1 3 1 3 1 3 2

4

Poncho Verde

Tonada
-Versión sencilla-

Compositor: Armando Idrovo
Arreglo: Jennifer Fonseca Reinoso

Introducción

♩ = 120

Harp

f

G#4

A

Hp.

mf

G4

Hp.

Al momento de pasar a la parte B se deberá bajar la llave (antes no).

B

Hp.

f

17

Hp.

21

Hp.

mf

25

Hp.

(G#4)

A

29

Hp.

f

33

Hp.

Chola Cuencana

Pasacalle
-Versión sencilla-

Compositor: R. Carpio

Arreglo: Jennifer Fonseca Reinoso

Introducción

♩ = 90

Harp

f

A

Hp.

mf

9

G#4

G4

Hp.

B

Hp.

f

Que ne suis-je la fougère

Compositor: Anónimo (s.XVI)
Arreglo: Jennifer Fonseca Reinoso

$\text{♩} = 80$

Harp

p

1.

6

2.

f

Hp.

10

mf

Hp.

The image shows a musical score for a harp in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 1 and ends at measure 5, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The second system starts at measure 6 and ends at measure 9, marked with a forte (*f*) dynamic. It includes a first ending bracket over measures 8 and 9. The third system starts at measure 10 and ends at measure 14, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Air

Compositor: Turlough O'Carolan (1670-1738)

Arreglo: Jennifer Fonseca Reinoso

$\text{♩} = 90$

Harp

p *mp*

Hp.

f

Hp.

mp *f*

Minuet in G

Compositor: J. S. Bach
Arreglo: Jennifer Fonseca Reinoso

Moderato

Harp

mf

5

Hp.

9

Hp.

13

Hp.

Minuet in G

2

17

Hp.

Musical notation for measures 17-20. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with a circled C#5 annotation above the third measure.

21

Hp.

Musical notation for measures 21-24. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes.

25

Hp.

Musical notation for measures 25-28. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with a circled C5 annotation above the second measure.

29

Hp.

Musical notation for measures 29-32. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes. The piece ends with a double bar line.

Anexos

Transcripción de la entrevista al
Maestro Rolando Campuzano

Métodos

1. ¿Durante su experiencia como docente que metodologías ha ocupado para la enseñanza del arpa?

Los métodos utilizados fueron de piano y adaptaciones hechos por mi profesor de arpa.

2. ¿Conoce alguna metodología para el arpa con sistema celta?

En la actualidad las metodologías que se han utilizado son las del arpa italiana, pero en Ecuador no se ha logrado desarrollar una metodología con sistema celta.

3. ¿Cree que es necesaria la creación de un método para el arpa con llaves?

Esto dependería de cada persona, por ejemplo, hay arpistas que prefieren trabajar con el arpa diatónica y trabajan en grupos musicales, pero otros arpistas ven conveniente trabajar con el arpa de llaves porque les facilitaría los cambios de tonalidad y pueden interpretar repertorio que tengan alteraciones (# / b) y de esta manera tendrán una mayor participación musical.

4. ¿Cómo podemos ayudar o preparar a niños, niñas, jóvenes para que puedan iniciar sus estudios en arpa con sistema celta?

Cuando se inicia el estudio el arpa ya sea para niños, jóvenes o adultos la mejor manera es facilitarles el aprendizaje, es decir que durante las primeras clases los estudiantes deberán interpretar una obra musical la cual tenga una sola alteración, es decir, que el estudiante tendrá que subir o bajar una llave de semitono durante toda la canción.

Repertorio

1. ¿Qué repertorio utiliza para la enseñanza del arpa en el nivel inicial?

En la actualidad se empieza con estudios o con ejercicios en donde aprenderán a tener una buena digitación tanto en la mano izquierda en la mano derecha.

2. ¿Qué repertorio utiliza para la enseñanza del arpa con sistema celta del nivel inicial?

En el CNM aún no se ha utilizado metodologías para este tipo de arpa.

3. ¿Qué repertorio considera adecuado para el aprendizaje del arpa con sistema celta?

Obras fáciles, es decir con una sola alteración durante la canción. Luego se aumentará la dificultad.

Adaptación

1. ¿Cree usted que el repertorio de música ecuatoriana se puede ejecutar en el arpa con sistema celta?

La música nacional se puede interpretar en este tipo de arpa, claro que, dentro de estas canciones existen cambios (alteraciones) que serán muy difíciles de conseguir y muchas veces imposibles.

2. ¿Cree que las partituras de piano son adecuadas para arpa? O ¿cree que es necesario hacer adaptaciones para él instrumento? ¿Cómo serían esas adaptaciones?

Las partituras de piano no son muy adecuadas para arpa, siempre se necesitarán hacer pequeños cambios para que se pueda ejecutar. Pero si se interpreta obras para el propio instrumento sería mucho mejor.

Bibliografía

- Arzamendia, D. (2003). *Manual Didáctico del Arpa sin Pedales o Diatónica*. Ñeemby - Paraguay: OPENdesign.
- Artículo: El desarrollo del Arpa en Latinoamérica y en Costa Rica. (s. f.). Recuperado 25 de septiembre de 2018, de <http://laretreta.net/0104/articulos/desarrollodelarpa.html>
- Ausubel, D. (1983). Teoría del aprendizaje significativo. *Fascículos de CEIF*, 1, 1-10.
- Burgueño, M. (2011). La música de las reducciones jesuitas de América en la JMJ. [online] Revista de Arte - Logopress. Available at: <https://www.revistadearte.com/2011/07/17/la-musica-de-las-reducciones-jesuitas-de-america-en-la-jmj/> [Accessed 1 Sep. 2019].
- Daython, J. (s. f.). Metodo de Arpa Basico Daython. Recuperado 20 de septiembre de 2019, de <https://es.scribd.com/doc/97439375/Metodo-de-Arpa-Basico-Daython>
- El último ‘arpero’ de la región (2017). El Diario Ecuador – Cultura & Sociedad. Recuperado el 2 de febrero del 2020 de https://www.eldiario.ec/medios_ediasa/formularios/contacto

Frouvelle, I. (2002). Toco el arpa con el gato Garabato. Recuperado 22 de septiembre de 2019, de <http://lelivreetlaharpe.com/methode?lang=es>

González, J. P. (2018). Instrumentos nacidos, criados y migrados a Chile del Museo de Arte y Artesanía de Linares. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Iberoamericana, C.D. (2017). Cubierta Cuadernos de Música Iberoamericana vol 29 (2016) <https://www.semanticscholar.org/paper/Cubierta-Cuadernos-de-M%C3%BAsica-Iberoamericana-vol-29-Iberoamericana/9f623a48a353ebe537d210db5feef2a728cf600e>

Insrán, R. (s. f.). *Método del Arpa Paraguaya*. Paraguay: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes.

Larivière, E. (Edmond). (1840). *Exercices et études pour la harpe : contenant toutes difficultes de cet instrument, op.19*. Paris : Challiot. Recuperado de <http://archive.org/details/exercicesettud02lari>

Llopis, A & Reyer, P. (2004). Arpas Históricas de Bolivia “Arpas Andinas”. Recuperado de <http://arpandes.com/bolivia.html>

López Aguado, M., & López Alonso, A. (2013). Los enfoques de aprendizaje. Revisión conceptual y de investigación. *Revista Colombiana de Educación*, (64), 131-153.

Manzano, M.R. (1994). El arpa y la evangelización del Nuevo Mundo.

Palmero, M. L. R. (2011). La teoría del aprendizaje significativo: una revisión aplicable a la escuela actual. *IN. Investigació i Innovació Educativa i Socioeducativa*, 3(1), 29-50.

Pascua, J. (2013). El arpa en canarias: aspectos históricos, interpretativos, compositivos, docentes, artísticos y organológicos (Vol. TOMO II).

Rusinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical - RECIEM*, 1, 5. <https://doi.org/>

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anotaciones-historicas-sobre-el-arpa-i-parte/html/>

Sanoval Juan Mullo (2009). Música patrimonial del Ecuador, Quito, primera edición.

