



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

Disertación de grado previa a la obtención del título de
Licenciado en educación con mención en educación musical

Adaptación, arreglo y producción de géneros tradicionales ecuatorianos para arpa con
sistema celta, dirigido al nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música del
Ecuador

ELABORADO POR:

Josué Fonseca Reinoso

DIRIGIDO POR:

Mónica Bravo

QUITO – ECUADOR, 2022

DEDICATORIA

Dedico a todos los arpistas del Ecuador, en especial a quienes han dejado en alto el nombre del país con la música de nuestra tierra.

AGRADECIMIENTO

A mis padres y mi hermana por su apoyo incondicional.

A mi tutora Mónica Bravo por compartirme todos sus conocimientos y tiempo dedicado.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

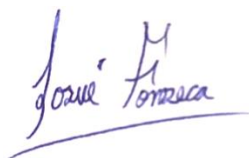
Yo, Josué Alexander Fonseca Reinoso con C.I. 172371846 autor del trabajo de graduación titulado **Adaptación, arreglo y producción de géneros tradicionales ecuatorianos para arpa con sistema celta, dirigido al nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música del Ecuador**, previa a la obtención del grado académico de **Licenciado en Ciencias de la Educación mención Educación Musical** en la Facultad de Ciencias de la Educación.

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

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

Quito, 27 de junio 2022

Firma:

A handwritten signature in blue ink that reads "Josué Fonseca". The signature is written in a cursive style and is underlined with a single horizontal stroke.

Josué Fonseca Reinoso

C.I. 172371846

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Directora – Tutora del Trabajo de Titulación: “ADAPTACIÓN, ARREGLO Y PRODUCCIÓN DE GÉNEROS TRADICIONALES ECUATORIANOS PARA ARPA CON SISTEMA CELTA, DIRIGIDO AL NIVEL BACHILLERATO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DEL ECUADOR”, presentado por el estudiante **Josué Fonseca Reinoso** titular de la Cédula de Identidad N° 1723718456, para optar al Grado de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Educación Musical, considero que dicho Trabajo de Investigación reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la evaluación por parte de los Lectores – Evaluadores que se designen para tal fin por parte de las autoridades de la Facultad de Ciencias de la Educación.

Quito, 13 de mayo de 2022


Nombre y firma

Mr. Mónica Bravo Velásquez
C.I. 1707537997
mbravo002@puce.edu.ec
0996012250

NOTA:

Se comunica que en el servicio de análisis Turnitin, el referido trabajo de titulación alcanzó el siguiente resultado: **5%** índice de similitud con otras fuentes.

Turnitin Informe de Originalidad

Procesado el: 13-jun.-2022 09:03 -05
 Identificador: 1856060995
 Número de palabras: 21251
 Entregado: 1

Índice de similitud	Similitud según fuente
5%	Internet Sources: 5% Publicaciones: 1% Trabajos del estudiante: 1%

Adaptación, arreglo y producción de géneros tradicionales ecuatorianos para arpa con sistema celta, dirigido al nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música del Ecuador
 Por Josué Fonseca Reinoso

< 1% match (Internet desde 05-dic.-2017) http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/issue/download/780/pdf_1
< 1% match (Internet desde 25-nov.-2021) https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/11081
< 1% match (Internet desde 15-jun.-2017) http://danny-aguilar.blogspot.com/2011/07/musica-1.html
< 1% match (Internet desde 30-sept.-2021) https://amplificadores.info/amplificadores-de-potencia/preamplificador
< 1% match (Internet desde 30-mar.-2022) https://amplificadores.info/amplificadores-de-potencia
< 1% match (trabajos de los estudiantes desde 03-dic.-2021) Submitted to UNIV DE LAS AMERICAS on 2021-12-03
< 1% match (trabajos de los estudiantes desde 11-jun.-2018) Submitted to UNIV DE LAS AMERICAS on 2018-06-11
< 1% match (Internet desde 02-oct.-2012) http://es.wikipedia.org/wiki/Arpa_jarocho
< 1% match (Internet desde 13-jun.-2022) https://revistasarance.iootavallo.com.ec/index.php/revistasarance/article/view/152
< 1% match (Internet desde 10-may.-2021) http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/13083/Disertaci%C3%B3n%20Támara%20Maldonado%20y%20Gisela%20Urgano.pdf?isAllowed=v&sequence=1
< 1% match (trabajos de los estudiantes desde 20-sept.-2021) Submitted to SAF Institute (Worldwide) on 2021-09-20
< 1% match (trabajos de los estudiantes desde 15-oct.-2021) Submitted to SAF Institute (Worldwide) on 2021-10-15
< 1% match (Internet desde 19-nov.-2020) https://doku.pub/documents/diccionario-seudonimospdf-5lw2o1yo42j
< 1% match (Internet desde 30-sept.-2021) http://repositorio.unjfsc.edu.pe/bitstream/handle/UNJFSC/2555/PINO%20SARAVIA%20YIEDER.pdf?isAllowed=v&sequence=1
< 1% match (Internet desde 11-nov.-2020) https://sourceforge.net/p/apertium/svn/26958/tree/trunk/apertium-eo-es/tekstaro/es.crp.txt
< 1% match (Internet desde 15-jul.-2020) http://www.laquitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/06/genesis-estudios-musica-colonial-hispanoamericana.pdf
< 1% match (Internet desde 19-feb.-2022) https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/21197/TFG-GEISON%20G%c3%93MEZ%20MADRIGAL-MARZO%2c2021.pdf?isAllowed=v&sequence=1
< 1% match (Internet desde 24-dic.-2021) http://enfermedadescronicas.uagro.mx/879v890u/page.php?tag=4e8e8c-partitura-lo-que-quiere-la-chola
< 1% match (Internet desde 15-ago.-2021) https://vbook.pub/documents/plan-de-centro-en-cinservatorio-k2knr5gg3g2y
< 1% match (Internet desde 17-may.-2013) http://www.scribd.com/doc/133613376/Texto-de-Inicial-Sexto
< 1% match (trabajos de los estudiantes desde 21-jul.-2021) Submitted to Universidad San Francisco de Quito on 2021-07-21
< 1% match (Internet desde 08-jun.-2018) http://docplayer.es/43892419-Revista-internacional-no-12-ano-2015.html
< 1% match (Internet desde 28-may.-2019) https://docplayer.es/13349373-Facultad-de-informatica.html
< 1% match (Internet desde 11-oct.-2021) http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/866/1/384paglibFolInvcul.pdf
< 1% match (Internet desde 07-feb.-2022)

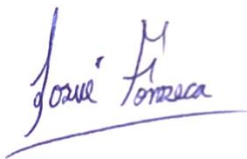
DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD Y RESPONSABILIDAD

Yo, Josué Alexander Fonseca Reinoso, titular de la Cédula de Identidad 172371846 declaro que los resultados obtenidos en la investigación, como requisito previo para lo obtención del Grado Académico de Licenciado en Ciencias de la Educación con mención en Educación Musical son absolutamente originales, auténticos y personales.

En tal virtud, declaro que el contenido, las conclusiones y los efectos legales y académicos, que se desprenden del trabajo de investigación, y luego de la redacción de este documento, son y serán de mi sola y exclusiva responsabilidad legal y académica.

En la ciudad de Quito, a los 27 días del mes de junio 2022

Firma:

A handwritten signature in blue ink that reads "Josué Fonseca". The signature is written in a cursive style and is underlined with a single horizontal stroke.

Josué Fonseca Reinoso

C.I. 172371846

Resumen

En esta investigación se busca adaptar, arreglar y producir géneros tradicionales ecuatorianos para arpa con sistema celta, dirigido hacia los docentes y estudiantes de arpa con sistema celta del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música del Ecuador.

Se planteó una metodología con enfoque cualitativo, con un diseño de carácter descriptivo. Además, la técnica que se utilizó es la entrevista, y su instrumento el guion de entrevista. En cuanto a la población y muestra se pudo observar que es muy reducido ya que en el país existen escasos arpistas que interpretan este tipo de instrumento.

El resultado muestra que la producción de una obra con su partitura facilitará la enseñanza- aprendizaje de los arpistas. De acuerdo con el análisis realizado se concluye que, al utilizar audios como material didáctico, los estudiantes lograrán comprender de una mejor manera un ritmo tradicional ecuatoriano interpretado en arpa. Dicho de otra forma, podrán escuchar las técnicas más representativas del arpa ecuatoriana y como debe ejecutar.

Palabras claves: arpa, material pedagógico, producción musical, géneros ecuatorianos.

Abstract

This research seeks to adapt, arrange and produce traditional Ecuadorian genres for harp with Celtic system, aimed at harp teachers and students of the bachillerato level of the Conservatorio Nacional de Música del Ecuador.

A methodology with a qualitative approach was proposed, with a descriptive design. In addition, the technique used was the interview, and its instrument was the interview script. As for the population and sample, it was observed that it is very small since there are few harpists in the country who play this type of instrument.

The result shows that the production of a song with its score will facilitate the teaching-learning of harpists. According to the analysis carried out, it is concluded that, by using audios as didactic material, students will be able to understand in a better way a traditional Ecuadorian rhythm played on harp. In other words, they will be able to listen to the most representative techniques of the Ecuadorian harp and how it should be played.

Keywords: harp, pedagogical material, musical production, Ecuadorian genres.

Tabla de Contenido

<i>CAPÍTULO I</i>	2
<i>MARCO REFERENCIAL</i>	2
1.1. Tema	2
1.2. Datos de la organización o institución	2
1.2.1 Nombre.....	2
1.2.2 Actividad.....	2
1.2.3. Ubicación.....	2
1.3. Justificación	2
1.4. Planteamiento del problema	4
1.4.1. Problemas de investigación.....	4
1.5. Antecedentes	5
1.6. Objetivos	7
1.6.1. Objetivo general.....	7
1.6.2. Objetivos específicos.....	7
<i>CAPÍTULO II</i>	8
<i>MARCO TEÓRICO</i>	8
2.1. Origen del arpa	8
2.1.1. El arpa en Latinoamérica.....	9
2.1.1.1. México.....	10
2.1.1.2. Venezuela.....	14
2.1.1.2.1. Arpa Llanera.....	15
2.1.1.2.2. Arpa Central.....	16
2.1.1.3. Paraguay.....	17
2.1.1.4. Perú.....	20
2.1.2. El Arpa en Ecuador.....	22

2.1.2.1. Arpa ecuatoriana.....	26
2.1.2.1.1. Arpa diatónica.....	26
Arpa Imbabureña.....	26
Arpa Folclórica.....	28
Arpa Híbrida.....	29
Arpa ecuatoriana-paraguaya.....	30
2.1.2.1.2. Arpa de Gancho	32
2.1.2.2. Actualidad.....	34
2.1.2.2.1. Arpa Mestiza.....	34
2.1.2.2.2. Arpa Indígena.....	38
2.2. Enseñanza del arpa antes y después del siglo XX	42
2.2.1. Plan curricular de arpa del nivel bachillerato	44
2.2.2. Material didáctico para la enseñanza del arpa.....	46
2.2.3. Partituras para arpa en Ecuador.....	47
2.3. Géneros ecuatorianos.....	48
2.3.1. Danzante.....	48
2.3.2. Pasillo.....	49
2.3.3. Sanjuanito.....	51
2.3.4. Pasacalle	52
2.4. Producción musical.....	53
2.4.1. Etapas de la Producción musical.....	53
2.4.1.2. Grabación.....	54
2.4.1.3. Post producción	54
2.4.1.3.1. Edición.....	54
2.4.1.3.2. Mezcla.....	55
2.4.1.3.3. Masterización.....	55
2.4.2. Producciones discográficas de música ecuatoriana en arpa	55
<i>CAPÍTULO III.....</i>	<i>57</i>
<i>MARCO METODOLÓGICO</i>	<i>57</i>

3.1. Metodología	57
3.1.1. Método	57
3.1.2. Diseño.....	57
3.1.3. Población - Muestra	57
3.1.4 Técnica	58
3.1.5. Instrumento.....	58
3.2. Análisis de resultados	58
<i>CAPITULO IV.....</i>	66
<i>PROPUESTA.....</i>	66
4.1. Transcripciones y arreglos para arpa con sistema celta	66
4.1.1. Queja indiana – Danzante	67
4.1.2. Inefable - Pasillo.....	71
4.1.3. Chola cuencana – Pasacalle.....	75
4.3.4. Chiqui Chay - Sanjuanito	79
4.2. Producción musical.....	83
4.2.1. Preproducción.....	83
4.2.2. Grabación	84
4.2.3. Post producción.....	84
4.2.3.1. Edición.....	84
4.2.3.2. Mezcla	85
3.2.3.3. Masterización.....	85
Conclusiones	86
Recomendaciones	87
Referencias bibliográficas	88
Anexos	93
Anexos del producto	103

Tabla de Figuras

Figura 1: <i>El arpa en la cultura mexicana</i>	11
Figura 2: <i>Andrés Huesca</i>	13
Figura 3: <i>Arpa Llanera</i>	14
Figura 4: <i>Arpa Paraguaya</i>	19
Figura 5: <i>Arpa Peruana o andina</i>	21
Figura 6: <i>Velorio de Indios</i>	25
Figura 7: <i>Arpa Imbabureña</i>	27
Figura 8: <i>Arpa Folclórica</i>	28
Figura 9: <i>Arpa Híbrida</i>	30
Figura 10: <i>Arpa ecuatoriana-paraguaya</i>	31
Figura 11: <i>Esquema del arpa ecuatoriana antes del siglo XX</i>	32
Figura 12: <i>Arpa con sistema de palancas o ganchos</i>	33
Figura 13: <i>Arpa paraguaya con sistema celta / gancho</i>	33
Figura 14: <i>Preamplificador en arpa mestiza de Alfredo Muquinche</i>	35
Figura 15: <i>Diseño del arpa paraguaya</i>	36
Figura 16: <i>Diseño del arpa ecuatoriana (Cotacachi)</i>	37
Figura 17: <i>Arpa de Cotacachi</i>	37
Figura 18: <i>Arpa de Luis Pichamba</i>	39
Figura 19: <i>Arpa de la parroquia Cotacachi</i>	39
Figura 20: <i>Arpa de Simón Pacheco</i>	40
Figura 21: <i>Arpa de Ali Lema</i>	40

Figura 22: <i>Esquema del arpa ecuatoriana después del siglo XX</i>	41
Figura 23: <i>Plan curricular de arpa nivel Bachillerato</i>	45
Figura 24: <i>Figura rítmica del danzante</i>	49
Figura 25: <i>Figura rítmica del pasillo</i>	50
Figura 26: <i>Figura rítmica del sanjuanito</i>	52
Figura 27: <i>Disco: Clásicas De La Canción Ecuatoriana</i>	56
Figura 28: <i>Tabla para la selección de los géneros.</i>	66
Figura 29: <i>Acciaccatura</i>	68
Figura 30: <i>Estructura del pasillo</i>	71
Figura 31: <i>Fragmento del pasillo con dos arpas.</i>	72
Figura 32: <i>Patrones rítmicos del pasacalle</i>	76
Figura 33: <i>Fragmento de la línea melódica del sanjuanito</i>	79

INTRODUCCIÓN

La educación formal es el proceso de enseñanza-aprendizaje que se lleva a cabo en una institución educativa con el fin de instruir a una persona. Para facilitar este proceso se utiliza herramientas adecuada como es el material pedagógico. Es por este motivo y por el escaso material pedagógico para arpa con sistema celta que hay en el país, se decidió realizar partituras y audios dirigido a estudiantes del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música del Ecuador. Este material consta de un repertorio de géneros tradicionales ecuatorianos que busca rescatar la música ecuatoriana interpretada en arpa y a su vez facilitar el aprendizaje del estudiante mediante la música de su lugar de origen.

Este trabajo investigativo está conformado por cuatro capítulos que detalla el proceso en el que fue realizado. El primer capítulo es el Marco Referencial, aquí se expone y se analiza el planteamiento del problema, antecedentes y objetivos de este proyecto. En el siguiente capítulo, Marco Teórico se habla de conceptos, referencias y antecedentes que sustentan y ayuda a comprender de una mejor forma la investigación. Este capítulo está conformado por cuatro subcapítulos: Origen del arpa, Enseñanza del arpa antes y después del siglo XX, Géneros ecuatorianos y Producción Musical. El tercer capítulo es el Marco Metodológico, en donde se habla sobre las técnicas y procedimientos seleccionados para realizar la investigación, además del análisis de resultados. Y por último la Propuesta, en este capítulo se detalla los pasos en que se realizó el producto de este trabajo investigativo.

CAPÍTULO I

MARCO REFERENCIAL

1.1. Tema

Adaptación, arreglo y producción de géneros tradicionales ecuatorianos para arpa con sistema celta, dirigido al nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música del Ecuador.

1.2. Datos de la organización o institución

1.2.1 Nombre

Conservatorio Nacional de Música de Ecuador

1.2.2 Actividad

Educativa

1.2.3. Ubicación

Cochapata E12-56, Quito, Ecuador

1.3. Justificación

En esta investigación se pretende realizar un material pedagógico para ejecutantes del arpa celta y diatónica, ya que en esta asignatura no es común encontrar un repertorio adecuado hacia este tipo de arpa y que por lo general lo que se ha venido realizando han sido adaptaciones de partituras de otros instrumentos con una similar lectura como el piano que se lo lee en clave de sol y clave de fa, lo que ocasiona que este aprendizaje no tenga tanta eficacia, a diferencia de los otros instrumentos que tienen su propio repertorio y es basado en las características propias del instrumento.

De la misma manera, el estudiante no consigue un aprendizaje apropiado de este instrumento debido a la falta de un material didáctico en general. Además, el poco repertorio de música para arpa con sistema celta es basado en melodías de música tradicional de cada territorio. Es por ello que en esta compilación se pretende adaptar música popular tradicional ecuatoriana para arpa con sistema celta, realizando unos arreglos para uno y dos arpas. En cuanto al repertorio que se utilizará para realizar estas partituras se escogerá varias obras en el que se utilice llaves (leavers) con diversos géneros ecuatorianos como: danzante, pasillo, pasacalle y sanjuanito. Igualmente, los arreglos musicales incluyen técnicas propias de este instrumento como: arpegios, glisandos, trémulos paraguayos, entre otros y por último se realizará la grabación de un material sonoro de dos obras de este repertorio.

Es muy importante para los estudiantes aprender música de su entorno, es decir música donde ellos provienen, Por otra parte, para que prevalezca viva la cultura musical tradicional y no se corra el riesgo de perderla de la existencia es importante tenerla plasmada en físico como en un papel, que es el caso de las partituras que son anotaciones musicales que nos ayudan a representar de forma escrita la música, o ya sea en audio, siendo una de las formas más usadas hoy en día. Estas representaciones musicales nos ayudan a preservar este arte y de esta manera poder tenerla presente, aunque en el caso de la música folklórica es diferente ya que esta ha ido recorriendo por décadas sin ser transcrita sino más bien de una forma oral y con ello ha ido arriesgando su existencia e incluso perdiéndose en el tiempo.

1.4. Planteamiento del problema

Dentro de la cátedra de arpa del Conservatorio Nacional de Música se logró evidenciar varias problemáticas. Se ha podido notar que la mayoría de arpistas tienen una falta de conocimientos de saber cual es la forma adecuada de interpretar la música popular tradicional ecuatoriana, ya que no hay un material didáctico adecuado de dicha música para este sistema de arpa en el cual puedan solventar sus dificultades. Incluso, uno de los problemas es el no saber adaptar la música popular tradicional ecuatoriana a este tipo de instrumento ya que no ha habido el conocimiento para poder transcribir este repertorio, ya sea por la falta de experiencia en este género o por el desconocimiento del arpa. Por último, en la actualidad se ha podido observar que la enseñanza del repertorio de música nacional ecuatoriana es muy escasa. Esto es debido al desconocimiento por parte de los estudiantes que tienen sobre los géneros de la música nacional ecuatoriana. En otras palabras, no hay un medio en donde los estudiantes aprecien la música ecuatoriana interpretada en arpa, es decir a través de un audio.

1.4.1. Problemas de investigación

- ¿Cuáles son las técnicas más representativas del arpa ecuatoriana para interpretar géneros tradicionales ecuatorianos?
- ¿Cuál es el nivel académico de los estudiantes de arpa del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música?
- ¿Qué tan importante es que los estudiantes aprendan un repertorio que provenga de su lugar de origen?

1.5. Antecedentes

En la cultura musical de occidente, las partituras sirvieron como un soporte físico de la esencia sonora de cada territorio o nación. Estos escritos han perdurado a través de los años, haciéndolos muy útiles. Hoy en día, la educación musical formal, ya sea en conservatorios o universidades utilizan las partituras para enseñar. Además, los compositores han utilizado este tipo de soporte para plasmar las composiciones y de esta manera perdurarían en el tiempo.

En el Ecuador es muy escaso el material pedagógico para este instrumento, en especial repertorio ecuatoriano para el arpa con sistema celta. En el trabajo investigativo realizado por la docente de arpa del Conservatorio Nacional de Música Jennifer Fonseca, con el tema: Arpa Celtic, Guía Metodológica para arpa con llaves dirigido a niños, jóvenes y adultos, menciona que “(...) no hay adaptaciones o arreglos para el arpa ya sea diatónica o con sistema celta” (p. 67). Igualmente, en las recomendaciones que Fonseca sugiere, nos menciona que es importante realizar más aportes para este tipo de arpa, ya sea creando o adaptando partituras de música nacional ecuatoriana y latinoamericana, ya que hoy en día el repertorio que tenemos para este instrumento es de música clásica o celta.

Gorki Campuzano docente de arpa del Conservatorio Superior Nacional de Música en una entrevista realizada por Castro menciona:

En esta situación no existen obras de dificultad técnica, que en este caso sería la utilización progresiva de las palancas. Por esta situación me ha tocado modificar el programa y poner música académica. Como el material es escaso busco partituras para piano y realizo la adaptación para el arpa de llaves. (p. 191, 2019)

Como lo indica Campuzano, no existe material pedagógico para arpa con llaves (arpa con sistema celta), es por eso que los docentes de arpa del Conservatorio han visto la necesidad de crear su propio material pedagógico. Por otra parte, en un artículo publicado en el año 2016 por Ochoa, realiza una crítica sobre el papel actual que tiene la partitura dentro de las instituciones que enseñan música de forma académica.

(...). Sigue siendo una educación muy artesanal, que utiliza principalmente libros y la explicación directa por parte de los profesores. Las grabadoras, secuenciadores, y el uso de formatos cada vez más comunes para almacenar y compartir audios y videos no suelen ser lo suficientemente usados, como si los cambios tecnológicos de las últimas décadas no hubieran permeado las prácticas educativas. Las tecnologías pueden ayudarnos a sentir más la música, a escucharla más y verla menos, y por lo tanto pueden ayudar en la participación del cuerpo y la emoción. (p. 148 - 149)

Además, en este mismo artículo nos menciona tres consecuencias pedagógicas que aparecen al momento de relativizar la importancia de las partituras: ampliar la noción de notación musical, privilegiar una educación musical sonoro-corporal, y hacer un uso mayor de las nuevas tecnologías de grabación y reproducción en el aula. Con respecto a este trabajo investigativo también se tomará en cuenta las grabaciones musicales para que el estudiante pueda percibir la música ecuatoriana interpretada en arpa. Es decir, primero deberá existir una conexión musical antes de una teórica. Así lo menciona Ochoa (2016) antes de tener un acercamiento racional y mecánico la primera experiencia que se debe tener es una aproximación musical corporal y sensitiva. (p. 148)

Por lo tanto, y con respecto a lo mencionado anteriormente se evidencia una necesidad en la cátedra de arpa del Conservatorio Nacional de Música, es por ello que en este trabajo investigativo se realizará material pedagógico para arpa con sistema celta, en donde se primará la música nacional ecuatoriana, además se realizará material sonoro que sirva de complemento para el proceso de enseñanza-aprendizaje.

1.6. Objetivos

Por lo anteriormente mencionado se especificó los siguientes objetivos:

1.6.1. Objetivo general

Adaptar, arreglar y producir géneros tradicionales ecuatorianos para arpa con sistema celta, dirigido hacia los docentes y estudiantes de arpa con sistema celta del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música del Ecuador.

1.6.2. Objetivos específicos

- Identificar las técnicas más usadas por los arpistas que interpretan géneros tradicionales ecuatorianos.
- Describir el contexto actual de los estudiantes de arpa del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música.
- Seleccionar un repertorio adecuado para el nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música con géneros tradicionales ecuatorianos.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Origen del arpa

El arpa es uno de los instrumentos musicales más antiguos en la historia de la humanidad, así lo menciona Remnant, 2002: “Una vez más, entre los ejemplos más antiguos hay instrumentos procedentes del Cementerio Real de Ur (...), que datan también del III milenio a.C.”. (p. 19) ya que se ha podido encontrar varios hallazgos como en Mesopotamia en el cementerio real de Ur, ubicado en Irak y en varias islas del mar Egeo. Con la expansión cultural el arpa llegó a asentarse en diversos países europeos, de esta forma el arpa fue evolucionando y adquiriendo una característica única en cada territorio.

En los países que se asentó este instrumento fueron modificando su estructura con el fin de tener una escala cromática, la popularidad del arpa en Europa fue decayendo por las complejas características de la música culta, ya que se utilizaba la escala temperada occidental, es decir la escala cromática y así el arpa fue aumentando el número de cuerdas y cambiando su estructura. Entre las arpas que comenzaron a aparecer en el viejo continente tenemos: arpa diatónica, arpa de dos órdenes, arpa doppia y arpa triple. El arpa diatónica se caracteriza por tener una hilera de cuerdas afinadas en una sola tonalidad. El arpa de dos órdenes o arpa española se identifica por tener dos hileras de cuerdas cruzadas, la una fila está en escala diatónica y la otra de forma cromática. El arpa doppia es de origen italiano y se diferencia por tener dos hileras de cuerdas paralelas, la una hilera es diatónica y la otra cromática. El arpa triple se caracteriza por tener tres hileras de cuerdas paralelas, las dos filas exteriores están en la escala diatónica y la fila del centro en cromática, este tipo de arpa llega a tener entre setenta y cien cuerdas.

El arpa, además de los cambios que ha tenido como la modificación de su estructura, afinación y expansión en el territorio europeo, en España los jesuitas de la orden religiosa de la Compañía de Jesús llevaron la música al Nuevo Mundo durante la evangelización, así lo menciona Pascual (2013): “siendo la Iglesia durante los siglos XV y XVII la principal institución que difundió la música culta por Hispanoamérica.” (p. 37).

2.1.1. El arpa en Latinoamérica

“El arte fue entonces una de las estrategias comunicativas relevantes en el encuentro de las dos culturas y constituyó el vehículo más eficiente para iniciar y llevar a cabo su proceso de evangelización.” (Camacho, 1998, p. 2). La llegada del arpa hacia el Nuevo Mundo se dio en la época de la conquista española y la colonización. Los colonizadores buscaban evangelizar a los nativos del continente a través de la cultura, por ello el arte jugó un papel muy importante. Uno de los caminos para cristianizar a los aborígenes fue la música, en donde se utilizaron varios instrumentos traídos desde España como: guitarra, arpa, laúd, vihuela, entre otros.

Como se mencionó anteriormente, en la época de la evangelización había varios instrumentos musicales que llegaron desde España hacia América de los cuales sobresalieron el arpa y la guitarra, los cuales fueron utilizadas en celebraciones religiosas. E incluso en lugares donde era complicado tener un órgano era remplazado por el arpa, así lo menciona Méndez, 2004: “El arpa, junto a otros instrumentos, se utilizó en la Evangelización. Los misioneros fueron los principales organizadores y ejecutores de dichas prácticas, las que cobrarían auge durante la labor jesuítica.” (p. 15)

En un artículo realizado por Llopis constructor de arpas en Canarias (2009), nos menciona: “El Arpa, como instrumento en principio de utilización exclusivamente religiosa, puesto que su función principal consistía en acompañar al órgano, debió estar presente en todos

los Virreinos Españoles.” (párr. 5) Es decir, el arpa fue utilizada en el territorio de Hispanoamérica durante la evangelización de la iglesia católica, especialmente para acompañar al órgano y los coros de las misas, siendo el realizador del bajo continuo. Con el tiempo este instrumento fue perdurando a través de los años en varios países del continente, por lo contrario, en otros países fue desapareciendo poco a poco y remplazado por otros instrumentos.

Pascual (2013): “El arpa tomaba así dos rumbos bien distintos: la que permaneció en Europa para desarrollarse y evolucionar en una escala cromática, y la que adoptaron los americanos en su forma primigenia y original, en la escala diatónica.” (p. 261) En el territorio latinoamericano el arpa diatónica perduró a través de los años. Este tipo de arpa se ha ido adaptando en los diferentes países, por lo que ha evolucionado en cada lugar de diferente manera, tales como: su forma, tamaño, color y número de cuerdas cuerda, material de construcción, técnicas que se interpreta, e incluso si se interpreta de pie o sentado.

2.1.1.1. México

La primera arpa en llegar al continente fue en México, en la expedición realizada en 1519 donde se encontraba el Maese Pedro, así lo menciona la Secretaría de Cultura en la página web del Gobierno de México en la sesión realizada *Arpas indígenas de México* (2018): “De acuerdo con María Eugenia Jurado, el Maese Pedro fue quien trajo la primera arpa a tierra firme y los indígenas pronto mostraron su enorme facilidad para dominar el nuevo instrumento.” (párr. 5) Por otra parte, Campos (1928) nos menciona:

El acta del Cabildo de 8 de febrero de 1527 dice que “las tiendas de los tañedores estaban en tres medios solares hacia la plazoleta nueva.” Esta llámase [sic] El empedradillo. Los instrumentos musicales tocados en España se generalizaron en el siglo XVI y los indios fabricaban algunos de ellos perfectamente, según refieren los padres Motolinia y Mendieta.

Estos instrumentos eran guitarra de arco, violín, vihuela, órgano, arpa, salterio, dulzaina, orlo, bajón, corneta, rabel y laúd. (pp. 47-48)

Los indígenas mexicanos mostraron un gran desempeño con los instrumentos provenientes de España, por lo que tuvo una amplia popularidad durante el siglo XVIII y finales del XIX (Secretaría de Cultura, 2018, párr. 3). Con el pasar del tiempo este instrumento fue desapareciendo hasta que en el siglo XIX llegó a ser poco conocido (Barahona, 1997). Todo esto debido a que este instrumento diatónico tenía un costo elevado, era delicado y difícil de trasladar.

Figura 1: *El arpa en la cultura mexicana*



Nota: Reproducida de Fin del hombre, anónimo (<https://mx-fiesta.com>)

Por otra parte, la Secretaría de Cultura de México (2019) menciona que: “México es el país con el mayor número de estilos de arpa tradicional: amuzgo, yoreme, tzotzil, huasteco, planeco –de la Región de Tierra Caliente, Michocán–; el de Tixtla, Guerrero y el jarocho, Veracruz es uno de los estados con mayor número entre otros más (...).” (párr. 1) Siendo el arpa jarocho el arpa más destacada de Veracruz y México.

En el periodo 1910-1920 estalló la revolución mexicana, la cual logró grandes cambios políticos, económicos, jurídicos y sociales. Las agrupaciones de música jarocho no incluían el arpa, dentro de esta revolución armada hubo varios cambios, incluido en el ámbito musical. Uno de los cambios fue que los campesinos jarocho introdujeron el arpa a dichas agrupaciones musicales, significando esto la igualdad entre las clases sociales y dejando de ser un instrumento aristócrata (Barahona, 1997, p. 151).

El arpa jarocho proveniente del estado de Veracruz fue poco a poco teniendo un papel protagonista dentro de los conjuntos musicales. Gracias a la industrialización y la aceptación social fueron aumentando las plazas de trabajo y por ello la migración hacia las grandes y medianas ciudades. Así lo indica Barahona (1997):

El arpa jarocho no solamente creció de tamaño en la ciudad de México, también se convirtió en el instrumento principal del conjunto jarocho típico o, cuando menos, en el que ha tenido mayor éxito comercial. Este solía contar con arpa, requinto, jarana y guitarra sexta. En términos generales, el arpista se volvió líder (y dueño del nombre) del grupo. (pp. 155-157)

La época de oro del cine mexicano influyó en el tamaño del arpa jarocho actual, la altura de la misma en esa época medía un metro con veinte centímetros, por lo que se debía interpretar sentado. En 1936 en la producción cinematográfica *Allá en el Rancho Grande* incluía un arpa jarocho que por razones visuales de acuerdo a su tamaño se reemplazó con un arpa grande michoacana, lo que posteriormente hizo que las arpas jarocho sean de mayor tamaño para que sean interpretadas de pie y obtener una mejor presencia escénica.

Así lo afirma Barahona (1997): “De hecho, Huesca utilizó un arpa grande michoacana en esa película. Al ver las escenas, los músicos jarocho no demoraron en asimilar la experiencia

y hacer una nueva que se pudiera tocar de pie.” (p. 155). Gracias a la participación que Andrés Huesca tuvo en las películas, difundió los sones jarochos y corridos interpretados en arpa.

Figura 2: *Andrés Huesca*



Nota. Reproducida de Andrés-Huesca, anónimo, 2007 (<https://andreshuesca.com>) CC BY-SA 4.0

Características

Es un instrumento de madera que posee entre 32 y 36 cuerdas, afinadas diatónicamente, en 5 octavas, las cuales eran originariamente de tripa, aunque después se incorporaron otros materiales como la seda y el nylon industrial.

El arpista toca la línea del bajo en cuerdas graves con una mano y, con la otra, provee melodías en arpeggios en cuerdas más agudas. El arpa introduce el tema melódico y luego continúa proyectando un improvisado contrapunto a la melodía. (Pascual, 2013, pp. 265-266).

2.1.1.2. Venezuela

En Venezuela no existe evidencia escrita sobre el arpa debido a varios factores como las guerras, el clima, etc., lo que ocasionó que se disipara a través del tiempo y de esta manera solo se ha podido obtener información mediante testimonios y referencias. Así lo menciona Guerrero. F en la revista N°1 de la Sociedad venezolana de musicología, "Las Flores y el Seis" (2001):

Como Caracas, debido a su condición geo-política en la Colonia nunca tuvo una gran capilla y debido a las inclemencias del ambiente (terremotos, humedad, polilla), los registros religiosos que existen sobre el tema datan solamente del siglo XVIII, cuando el arpa ya pertenecía al mundo secular, lo cual tiene como consecuencia el que no exista referencia musical conocida que aluda al arpa en los tiempos iniciales de nuestra nación.

(p. 66)

Figura 3: *Arpa Llanera*



Nota. Fotografía del autor. Febrero 2022.

El arpa en Venezuela comúnmente llamada arpa criolla, se divide en dos tipos: el arpa llanera y el arpa central.

2.1.1.2.1. Arpa Llanera

Según Llopis (2005) entre los dos tipos de arpas, esta es la más destacada y se interpreta en los Estados Guárico, Cojedes, Barinas, Apure y Anzoátegui y en los estados llaneros de Venezuela y el Departamento de Arauca (Llanos Orientales Colombianos). (párr. 4) Esta cultura “llanera” se establece en una identidad socio-cultural por lo que no impide que este separado por fronteras.

El tamaño del arpa llanera fue estandarizada por Juan Vicente Torrealba, gran arpista y compositor, que dio a conocer este tipo de arpa gracias a su tema Concierto en la llanura y Alma llanera, considerada como el segundo himno de Venezuela. A continuación, se indicará un extracto de la entrevista que realizó Ana María Hernández periodista, guitarrista, docente y escritora, en su cuenta Blogger “La Guitarrista” titulada *El sonido del arpa* hacia el gran conocedor del arpa venezolana Fernando Guerrero Briceño autor del libro *El arpa en Venezuela*.

Juan Vicente Torrealba, hijo de un hacendado nació en Caracas. Al pasar de los años se fue al llano, a la hacienda Banco Largo donde comenzó a tocar la guitarra y posteriormente el arpa. Como era una persona de diferente clase social no le gustaba como se tocaba el arpa en su tiempo. Torrealba junto a un constructor de apellido Cabrera construyeron un arpa con mayor tamaño, debido a que las arpas llaneras eran pequeñas, el tamaño del instrumento se adaptó a la contextura de Torrealba, además se le agregó seis cuerdas más. Con el éxito que tuvo Torrealba a nivel nacional e internacional su arpa se hizo famosa y de este modo se estandarizó el tamaño de esta arpa ya que todos querían un arpa torrealbera. (Hernández, 2009, párr. 5-12)

Características

Encordadura: El arpa criolla venezolana actual, en general, tiene entre 32 y 36 cuerdas. [...]

Las cuerdas, actualmente, se disponen en el arpa llanera, de la siguiente manera:

Altura: Entre 1.60 m y 1.70 m y aún más.

La madera empleada en las arpas criollas de "las arpas finas" es la caoba tropical, madera densa, resistente, que otorga, en combinación con el cedro de la tapa, potencia y proyección de sonido, además de gran dulzura y definición. Igualmente, por razones de economía se emplea madera compuesta. (Llopis, 2005, párr.7-12)

2.1.1.2.2. Arpa Central

Este tipo de arpa se ejecuta en los estados del centro-norte del país, Miranda, Aragua, Carabobo y la Región Capital. Guerrero (2001) señala lo siguiente:

Expresión que alude sucesivamente a los sub-tipos de arpa mirandina (la que se ejecuta en el estado Miranda) y arpa aragüena (la que se toca en los Valles del Tuy, también llamada *tuyera*, en el estado Aragua y en estado Carabobo)

Características

En el arpa central, se utilizan, como primas, entre 12 y 14 cuerdas de metal, obtenidas de la mandolina, las cuales confieren al instrumento una sonoridad muy parecida al clavecín. Las cuerdas medias y los bajos son similares al de la llanera. Es de notarse que el nylon es de utilidad inmensa para el instrumento, pues en épocas pasadas el cordado era de tripa de vaca, puerco espín, chivo, o cuero de venado, trabajado rudimentariamente.

En arpa criolla venezolana, a diferencia del arpa de pedales, no se utilizan marcas fijas que determinen la nota a la cual corresponde la cuerda.

Altura: Entre 1,40 m y 1,65 m. (Llopis, 2005, párr. 10-12)

2.1.1.3. Paraguay

En una de las expediciones realizadas por Sebastián Caboto hacia el río de La Plata en 1527, en ese viaje se encontraba Martín Niño, tañedor del arpa, en donde se adentraron mar arriba hacia el río Paraguay. Así lo menciona Méndez (2004) en donde señala varios acontecimientos sobre el arpa en el continente, entre los músicos civiles que llegaron al Río de la Plata en los primeros años de la conquista se encuentra Martín Niño, arpista que llegó en el año de 1527, luego tenemos la constatación de diversas obras para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón en 1586 y un arpa construida en 1590 por Hernando Suarez de Mejía (pp. 13-14).

Con estos sucesos podemos presenciar que el arpa era uno de los instrumentos que más predominaba en territorio de la colonia española y gracias al río de La Plata, estratégico por sus conexiones, lo cual permitió el desarrollo y conexión de varias ciudades. Esta interconectividad benefició a países tales como: Argentina, Paraguay y Uruguay.

Además, en las primeras décadas del siglo XVII se solía acompañar las coplas con guitarra y arpa, en las reducciones jesuitas los conquistadores imponían la cultura de su país y no les interesaba preservar la música de los pueblos nativos. Gaona (2016) afirmó lo siguiente:

Hacia 1731, se tienen referencias de que se cantaban coplas al son de la guitarra y el arpa.

Se cree que por esa época sobre todo después de la expulsión de los jesuitas en 1767, empezaron a encaminarse las interpretaciones musicales hacia una identidad propia. (p. 73)

Con la expulsión de los jesuitas se comenzó a interpretar música con identidad propia. La base de estos nuevos ritmos era la música europea, con el tiempo aparecieron nuevos ritmos y a su vez desaparecieron otros.

Con el paso de los años se vivieron conflictos armados, como la lucha de la independencia, la Guerra de la Triple Alianza y así el arpa fue desapareciendo a tal punto que los únicos

intérpretes del arpa eran ciegos que tocaban en esquinas de las calles o afuera de las iglesias. En la primera década del siglo XX José del Rosario Iriarte y Félix Pérez Cardozo revivieron al arpa en Paraguay.

“La fabricación del Arpa se produjo alrededor de las poblaciones de “Villarrica del Espíritu Santo” desde mucho antes que los Jesuitas abandonaran su Asentamiento en nuestra provincia del Gua’yará “Guyará”.” (Arzamendia, 2003, p.15). Con la salida de los jesuitas de Villarrica y del continente no quedaron muchas arpas y los nativos del lugar tuvieron que fabricar sus propios instrumentos, siendo los instrumentos favoritos el arpa y la guitarra. Los conocedores de las diversas clases de árboles del país escogieron el timbó, útil para la resonancia del instrumento, hoy en día se lo construye con otro tipo de madera como el cedro y pino.

Este instrumento evolucionó a tal punto que adquirió identidad propia. El arpa paraguaya que conocemos hoy en día fue construida por Epifanio López en 1936 en Hy’aty, ahora con el nombre “Félix Pérez Cardozo” en honor al gran arpista que dio vida a este instrumento. Esta arpa fue hecha bajo las indicaciones de Félix Pérez Cardozo. Con estos cambios el arpa paraguaya cambió su sonoridad, la facilidad para transportar y de esta forma evolucionó llegando a ser la única arpa en Latinoamérica en tener características únicas del resto de la región y del mundo.

Por otra parte, el nombre de esta arpa también fue modificándose, con el destaque que tuvo a nivel internacional Luis Bordón con el arpa, compuso una polca paraguaya llamada Arpa Paraguaya, publicada en su álbum: Arpa Paraguaya (1973) y a partir de esto fue conocida como arpa paraguaya (Spasiuk, 2017, 6m19s).

Figura 4: *Arpa Paraguaya*



Nota. Fotografía del autor. Febrero 2022.

Las agrupaciones que incluyen el arpa en Latinoamérica son utilizadas por lo general para acompañar o realizar ciertos solos, pero con la importancia cultural que tuvo el arpa paraguaya dentro de su país, se desarrollaron estilos y técnicas propias que pasó a ser un instrumento principal e incluso solista y a su vez se realizaron composiciones con técnicas para el arpa, por lo que hubo una gran variedad de intérpretes y un gran aumento de su popularidad tanto a nivel nacional como a nivel internacional, convirtiéndola en el instrumento nacional de Paraguay, además, La Secretaria Nacional de Cultura del Paraguay declaró al arpa como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación, también, por decreto del Congreso Nacional el 09 de junio es considerado Día Nacional del Arpa Paraguaya en conmemoración a la fecha de fallecimiento del gran arpista, compositor y cultor del arpa paraguaya Félix Pérez Cardozo.

Características

Entre los cambios que la hicieron única: cada cuerda pasa por un agujero ubicados en el centro de la consola, se enrollan en la clavija en la parte interior de la consola. Otra de las características que tiene el arpa paraguaya es la curva del clavijero muy parecida al arpa clásica, se redujo el tamaño del instrumento ya que era muy grande y a su vez el espesor, quedando así más liviana, tiene 38 cuerdas y en algunas arpas el número de cuerdas llegan a superar las 40, tiene un sistema de clavijas similar al de las guitarras y también se corrigieron ciertos problemas que habían dentro de la caja de resonancia.

2.1.1.4. Perú

De los instrumentos que trajeron los españoles, la guitarra era usada por los criollos y mestizos, en cambio los instrumentos que eran de uso de los indígenas fueron el arpa, el violín, la flauta traversa y el tambor. (Arguedas, 1966 y 1968 como se citó en Robles, 2000, p. 27) De estos instrumentos usados por los indígenas los que más se han usado hasta estos días son el arpa y el violín.

Según Ferrier (2003) a principios del siglo XX el arpa ya se usaba en la mayor parte del territorio peruano, desde la frontera norte del país, pero al sur solo llegó hasta el Cuzco. Esta arpa fue adquiriendo personalidad de acuerdo al sector donde se encontraba: arpa cuzqueña, ayacuchana, del centro, canteña, ancashina y de la costa norte. (p. 6)

En las agrupaciones musicales por lo general se interpretan instrumentos como el violín e instrumentos de viento por lo cual el arpa desempeña un papel importante ya que debe llevar la base rítmica (acompañamiento) y por ello tiene una gran presencia de bajos mientras que las notas agudas sirven para realizar adornos o completar los acordes de las notas bajas. Además, este instrumento también se lo puede tocar cargando en el hombro, lo cual se logra amarrando

unas fajas alrededor del instrumento y del cuerpo de la persona, con el fin de ir caminando con los otros músicos y bailarines.

Figura 5: *Arpa Peruana o andina*



Nota. Reproducida de Arpa Andina, por Valeria Abad, 2016 (<https://www.flickr.com>)

Características

Este tipo de arpa tiene características peculiares en comparación de las anteriores nombradas, en cuanto a su estructura, la caja de resonancia es de grandes dimensiones, el timbre de las notas agudas es más brillante ya que se utilizan cuerdas metálicas o nylon, en cambio para las cuerdas más graves se utiliza cuerdas elaborada con tripa de animal (intestino). La madera que se utiliza para elaborar este instrumento es de triplay, en la tapa puede llegar a tener hasta 8 huecos dependiendo del lugar.

2.1.2. El Arpa en Ecuador

En 1551 los padres franciscanos fundan el primer colegio de Quito, San Juan Evangelista, en donde la enseñanza fue destinada para blancos más tarde conocido como Colegio San Andrés, lugar donde se desarrolló una escuela de bellas artes, esta escuela de artes y oficios famosa por la reconocida “Escuela Quiteña” en la que se educaban los hijos de españoles, criollos e indios.

La creación del Colegio San Andrés en un principio tuvo como objetivo la educación de los indígenas, así lo mencionó González Suárez (1892) “en ese colegio se les enseñaba a leer, a escribir, y algunas artes y oficios mecánicos: la música, sobre todo, fue enseñada por los frailes, para hacer con pompa y con solemnidad las funciones del culto divino.” (p. 334).

Por otra parte, Guerrero (1984) menciona que una vez terminada la conquista se presenció con mayor intensidad la religión y en su nombre empezaron a construir iglesias y conventos. Las órdenes religiosas trajeron con ellos la música y se dedicaron a enseñar el canto sagrado y el uso de instrumentos de iglesia como el arpa, violín y fagote. (p. 7)

En síntesis, el arpa llegó a Ecuador una vez finalizada la conquista y se la introdujo por medio de la evangelización, Schechter menciona (1992):

The fact that the harp has been used in processional context from the eighteenth to the twentieth centuries in regions of present day Peru and Ecuador is well documented; the practice might have been introduced by the evangelistic orders that arrived in the Western Hemisphere during the sixteenth and seventeenth century Spain. (El hecho de que el arpa se haya utilizado en contexto procesional desde los siglos XVIII al XX en regiones del actual Perú y Ecuador está bien documentado; la práctica pudo haber sido

introducida por las órdenes evangelistas que llegaron al hemisferio occidental durante la España de los siglos XVI y XVII.) (pp. 21-22)

En esta conquista espiritual, el arte fue utilizado para cristianizar a los indígenas, mediante esto se buscaba transmitir sus normas morales, por lo cual a la música se lo utilizaba en ceremonias o alabanzas religiosas, el resultado de este logro de adoctrinamiento se visibilizó con el paso del tiempo, siendo más frecuente en los próximos siglos en los que los indígenas eran partícipes de estas celebraciones tales como procesiones. Segundo Luis Moreno (1996) afirmó lo siguiente:

El arpa se conserve en un plano más elevado: fue instrumento litúrgico en las iglesias que carecían de órgano o armonio, y en los salones aristocráticos ocupó el lugar que, el siglo XIX, lo llenara ampliamente le [*sic*] piano. La flauta, el clarinete, el oboe también adquirieron cierta difusión, pero sobre todo el violín. Con estos instrumentos y el arpa se formaban los conjuntos para las fiestas de la alta sociedad. (p. 49)

Como lo mencionó Moreno, los instrumentos europeos que llegaron a este territorio tuvieron una diferencia de estatus, siendo los instrumentos preferidos por los jesuitas el arpa y el violín y a su vez, tenían un nivel social superior del resto.

Para el siglo XVIII el arpa ya era utilizada en los andes por indígenas especialmente en el sector norte de la sierra ecuatoriana.

Pero el instrumento más común, y el que con más primor manejan los indios, es el harpa. Es de manera, en donde quieran se hallan harperos. Veránse muchos lugares o pueblos indios, sin sastre ni zapatero. Faltará aquí el pan, allí la carne, acullá el vino; pero la harpa no puede faltar. A mí en las misiones me recreaba mucho el ver, cómo en todas se tocaba, y siempre bien. (Recio, 1947, p. 426 como se citó en Schechter, 1992, p. 76)

Ya en el siglo XIX este instrumento era tocado por indígenas y mestizos, pero con la llegada y gran popularidad que tuvo el piano en esta época las mujeres de clase media y alta optaban por este instrumento mientras que los instrumentos preferidos de la clase obrera era el arpa y la guitarra.

Según Guerrero, (1984) en Quito, 1870 se funda el Conservatorio Nacional de Música y por decreto nacional menciona que la enseñanza de la música sagrada y profana es gratuita y se dividirá en seis clases:

1. Clase preliminar.....Solfa
2. Clase.....Canto
3.Piano y arpa
4.Instrumentos de arco
5.Id. de viento
6. Clase superior.....Órgano, armonía y composición. (p. 22)

El propósito de esta enseñanza formal fue mejorar tanto la música sagrada como la profana, con ello el arte tuvo gran valor y es aquí donde inicia la enseñanza y aprendizaje del arpa académica de forma oficial.

Según Luis Moreno (1996) gran parte de los indígenas interpretaban un instrumento musical autóctono, uno de los más usados es el rondador, así mismo, varios instrumentos del viejo continente como el violín, arpa, guitarra, rondín, etc. (p. 33)

De acuerdo con Schechter (1992) en el siglo XIX, en Otavalo se ha podido evidenciar la tradición de marcar al ritmo de la música sobre la caja de resonancia del arpa, la persona encargada de llevar el compás se le denomina golpeador. A inicios del siglo XX solo lo

realizaban músicos Quichuas, esta práctica se lo ha podido presenciar en la sierra central en Tungurahua y en el norte en la provincia de Imbabura. (pp. 87-88)

Figura 6: *Velorio de Indios*



Nota. Por Joaquín Pinto, finales del siglo XIX, cuadro, ubicado en el Museo del Arte e Historia Alberto Mena Caamaño, Quito, Ecuador.

Kockelmans (2021) nos menciona que, en Otavalo, el arpa junto con el violín son considerados instrumentos rituales por lo que generalmente se lo usa en ceremonias: matrimonio, muerte de niños (wawa velorio) y de mayores, por lo general se lo interpreta en ritmos tradicionales como el fandango y sanjuanito. (p. 134)

En un artículo realizado por Carlos Coba (2020) sobre Etnografía Musical: bailes y danzas (del Ecuador), afirma que el arpa es uno de los instrumentos utilizados por dos grandes grupos, los mestizos y los indígenas de la sierra. (pp. 204-206). De igual manera, Schechter indica que hoy en día Ecuador tiene dos grandes tradiciones del arpa, la una es interpretada por indígenas del norte de la sierra, en la provincia de Imbabura y la segunda predomina en la sierra central en la provincia de Tungurahua. (pp. 5-6)

Por otra parte, Alfredo Rolando Ortiz, arpista cubano, menciona varias características interpretativas del arpa en el Ecuador como la forma común tocar la mayoría de las canciones en registros muy altos, el uso de acordes más cortos que una octava y con muy frecuentes mini-glissandis conectando acordes o notas (p. 20). Incluso señala que el arpa ecuatoriana tiene rasgos propios del arpa paraguaya, esto se debe a la gran popularidad que alcanzó esta arpa a nivel internacional, pero sin afectar el estilo típico de interpretarla.

2.1.2.1. Arpa ecuatoriana

2.1.2.1.1. Arpa diatónica

Este es el tipo de arpa más sencilla que hay, se caracteriza por tener una hilera de cuerdas en una escala diatónica, es decir la escala estará conformada por siete notas. Una de las desventajas de este instrumento es que al momento de interpretar una obra el arpista no podrá cambiar de tonalidad ni ocupar alteraciones transitorias.

Además, en una investigación de campo realizada por Schechter (1992) nos indica que la recopilación de información que ha obtenido logró diferenciar que en el país hay tres principales tipos de arpas en las que usó los siguientes nombres: arpa imbabureña, arpa folclórica y arpa ecuatoriana-paraguaya. Asimismo, existe un arpa híbrida con características de las dos primeras mencionadas. (pp. 65-66)

Arpa Imbabureña

De acuerdo con Schechter (1992) este tipo de arpa es común en indígenas de la provincia de Imbabura, esta arpa está hecha de cedro, construida con clavos de madera y tiene tres orificios en la caja de resonancia. La consola no es tallada y no es muy curva, la columna es como las patas del arpa, recta, cilíndrica y con dos incisiones concéntricas en tres lugares. Además, es

corta y no tiene un remate entre la columna y la consola. Las patas o soporte del arpa son cilíndricas, tiene dos incisiones concéntricas en uno, dos o tres lugares y su tamaño es más corto que el arpa peruana y más largas que el arpa paraguaya y el arpa folclórica.

La caja de resonancia tiene 5 o 7 duelas y la tapa es levemente arqueada, amplia y profunda, las clavijas pueden ser de madera o de hierro, las cuerdas con registro grave son de tripa de: oveja, perro, gato o cabra y a veces también son utilizadas en el registro medio de nylon y el registro agudo de acero (cuerdas de guitarra). Tiene dos octavas de treinta y tres a cuarenta y seis cuerdas.

Figura 7: *Arpa Imbabureña*



Nota. Reproducido de Raúl tuning his harp at his home, por John M. Schechter, 1992, libro, *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practice in Ecuador and Latin America.*

Algunas de estas características son visibles en arpas de otros países como el material de construcción, siendo el cedro la madera elegida para construir instrumentos en América latina. La caja de resonancia parecida al arpa domingacha del estado de Cuzco, Perú. La

ubicación de los tres agujeros situados en la caja de resonancia es como el arpa venezolana, tanto el arpa llanera como el arpa central. El diseño de la columna comparte con las arpas coloniales, arpas colombianas del siglo XX y las arpas modernas jarochas de Veracruz, México. Y el uso de tripas de animales para las cuerdas que también son usadas en otros países.

Arpa Folclórica

Según Schechter (1992) esta arpa se encuentra en la sierra central, este instrumento es hecho con diferentes tipos de madera como: cedro, nogal, canela y platuquero.

Figura 8: *Arpa Folclórica*



Nota. Reproducido de Arpa folclórica made in 1980 by Jaime Leal of Ambato, por John M. Schechter, 1992, libro, *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practice in Ecuador and Latin America.*

Al igual que el arpa imbabureña esta arpa tiene tres agujeros intercalados en la caja de resonancia donde el agujero más pequeño va en la parte superior del lado izquierdo de la caja. La caja de resonancia es plana o casi arqueada, estrecha y poco profunda. La parte de atrás de

la caja de resonancia de las arpas más antiguas son redondeadas, mientras que en las más actuales tiene hasta nueve duelas.

Las patas de las arpas más antiguas son cilíndricas y torneadas y las más actuales son planas con o sin tallado. El tamaño de las patas es inferior al arpa imbabureña. La consola tiene un elaborado tallado, más que cualquier otro tipo de arpa latinoamericana. Se puede ver un acabado de la flora y una cabeza indígena propia de la ciudad manufacturera, Ambato.

La columna es alta, cuadrada y con bordes redondeados. Esta columna alta crea un capitel grande con una considerable curva en la consola. Las clavijas son de hierro, tiene entre treinta y seis a treinta y ocho cuerdas donde se usan cuerdas de guitarra y nylon para el registro más grave. El tamaño, longitud y estrechez son similares al arpa jarocho, México y al arpa paraguaya.

Arpa Híbrida

Este tipo de arpa originaria de la región sierra tiene rasgos del arpa imbabureña y el arpa folclórica por lo que Schechter lo nombró como arpa híbrida, es habitual en la provincia de Imbabura, se diferencia de las otras arpas ya que tiene una bolita en la parte superior de la columna.

La caja de resonancia es amplia y profunda, con tres agujeros en la tapa armónica en oposición opuesta, además es amplia, profunda y ligeramente arqueada como el arpa imbabureña, la consola no es tallada, una columna torneada con patas de estructura plana.

Figura 9: Arpa Híbrida



Nota. Reproducido de Quichua harpist Efraín with his harp at his home in Saltamora, por John M. Schechter, 1992, libro, *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practice in Ecuador and Latin America.*

Además, este tipo de arpa comparte características con el arpa aragüeña de Venezuela. Estos dos tipos de arpa probablemente derivan esta bolita y la columna torneada del arpa colonial de Colombia.

Arpa ecuatoriana-paraguaya

Las arpas ecuatoriana-paraguayas son comunes en la sierra central y se caracterizan por tener un cuello curvo muy pronunciado que termina en una forma circular sobre la columna (propia de las arpas paraguayas). A diferencia de otros tipos de arpa esta terminación circular no es una extensión de la columna, sino que pertenece propiamente al cuello del arpa. En el Museo Casa de Sucre que a su vez perteneció a su esposa Marquesa de Solanda se conserva una

pequeña arpa (50 cm.) de principios del siglo XIX donde se puede observar este cuello tan característico. Tiene 38 cuerdas de nylon con clavijas de afinación mecánicas tipo guitarra como en las arpas paraguayas.

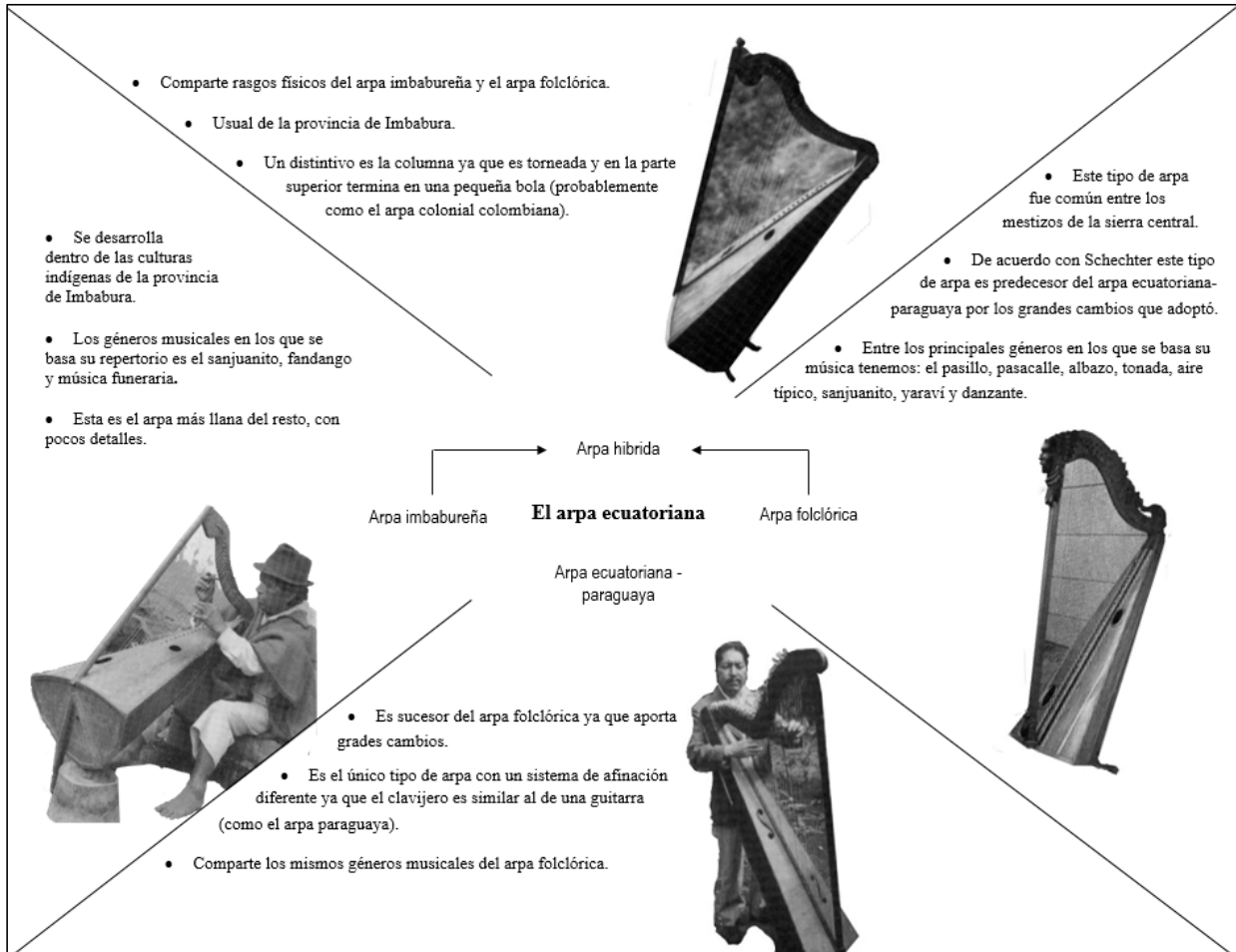
Figura 10: *Arpa ecuatoriana-paraguaya*



Nota. Reproducido de The nineteenth-century Solanda harpa, por John M. Schechter, 1992, libro, *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practice in Ecuador and Latin America.*

El arpa de Solanda tiene dos figuras en forma de S en la caja de resonancia, similar a las efes de los violines, estas figuras se encuentran en un cuadro del pintor español Francisco de Zurbarán “Adoración de los pastores” donde hay un arpa española del siglo XVII.

Figura 11: Esquema del arpa ecuatoriana antes del siglo XX



Nota: Adaptado por el autor. The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practice in Ecuador and Latin America, de John M.

Schechter, 1992, libro.

2.1.2.1.2. Arpa de Gancho

También conocida como arpa de palancas, este tipo de arpa utiliza un mecanismo de llaves que permiten aumentar o disminuir un semitono, es decir tiene un lever / llave por cada cuerda que permite alterar por medio tono a cada una, estas llaves están ubicadas al lado izquierdo en la consola/cuello del arpa.

Figura 12: *Arpa con sistema de palancas o ganchos*



Nota. Fotografía del autor. Febrero 2022.

Este sistema de ganchos comenzó con el arpa celta, occidente de Europa, y con el paso de los años y sobre todo la necesidad algunas arpas latinoamericanas son construidas con este sistema. En Ecuador se ha podido observar el uso de este tipo de arpa, en especial del arpa paraguaya con sistema de gancho.

Figura 13: *Arpa paraguaya con sistema celta / gancho*



Nota. Fotografía del autor. Febrero 2022.

2.1.2.2. Actualidad

Para realizar esta investigación se hizo un trabajo de campo en el mes de enero de 2022 en las provincias con mayor influencia del arpa, ubicadas en la región sierra. Uno de los objetivos de esta investigación fue evidenciar la organología y el aprendizaje del arpa en la actualidad. Al analizar los resultados se clasificó a este instrumento en dos tipos: el arpa indígena y el arpa mestiza.

2.1.2.2.1. Arpa Mestiza

Está ubicada en gran parte de la provincia de Tungurahua. Se ha podido observar que el aprendizaje de este tipo de arpa ha sido de forma oral. La función que representa en la sociedad es recreativa ya que está presente. Este tipo de arpa no ha presentado grandes cambios en el diseño, número de cuerdas y tamaño. Un cambio que se pudo observar, fue que el instrumento tenía incorporado en la caja de resonancia un preamplificador para tener una mayor sonoridad. “Un preamplificador, o abreviado muchas veces como “preamp”, es un sistema electrónico que se encarga de convertir una señal eléctrica inicialmente débil y con pocas características de potencia, a una señal de salida mucho más fuerte.” (García, 2021).

Tal y como se observa en la Figura 14, podemos observar el preamplificador en la tapa de la tapa acústica.

Figura 14: *Preamplificador en arpa mestiza de Alfredo Muquinche*



Nota. Fotografía del autor. Enero 2022.

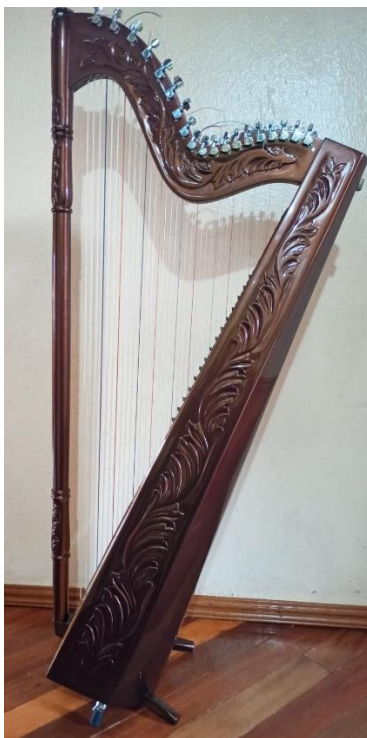
Las arpas mestizas mantienen su diseño, esto se debe a que existen pocos artesanos en el país. El artesano más conocido es Víctor Sisa, radicado en Tungurahua, cantón Píllaro. Las arpas que se evidenciaron en los cantones de esta provincia han sido elaboradas por Sisa. Estas arpas tienen el diseño de las arpas no talladas de Paraguay. Asimismo, en una entrevista realizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana nos menciona que un artesano quiteño enseñó a Sisa a construir arpas en un taller de carpintería de la familia Martínez. (2019)

Por otra parte, en Cotacachi, provincia de Imbabura se encuentra el taller de instrumentos musicales de Leonardo Alvear, quien aprendió a construir arpas de manera autodidacta. Alvear empieza a desarrollar su habilidad al ver que en Ecuador y en su provincia ya no existían constructores de arpa y a su vez, poder recuperar culturalmente el arpa dentro de la sociedad. A

diferencia de Sisa, las arpas construidas por el lutier Alvear tienen un diseño decorativo parecido a uno de los modelos de arpas talladas de Paraguay.

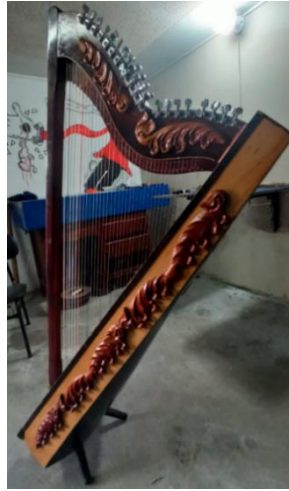
El diseño de las arpas paraguayas tiene decoraciones talladas a mano en la columna, consola y caja de resonancia, así lo muestra en la Figura 15, en cambio el arpa de Cotacachi ha añadido esta decoración, pero no es tallada en la madera del instrumento, sino que el tallado es realizado aparte y sobrepuesta en la caja de resonancia y consola, haciendo que este instrumento sea más pesado. Además, se puede apreciar en la Figura 17 que esta arpa casi terminada incluirá un sistema de llaves, es decir que es un arpa con sistema celta.

Figura 15: *Diseño del arpa paraguaya*



Nota. Fotografía del autor. Febrero 2022.

Figura 16: *Diseño del arpa ecuatoriana (Cotacachi)*



Nota. Fotografía del autor. Febrero 2022.

Asimismo, Alvear nos comenta que en los nuevos modelos de arpas está realizando cambios ya que en las arpas actuales hay dificultad para cambiar de cuerdas, en la Figura 17 se puede ver que en un lado de la consola del arpa tiene varios orificios, esto sirve para poder tener mayor facilidad al momento de cambiar las cuerdas.

Figura 17: *Arpa de Cotacachi*



Nota. Fotografía del autor. Enero 2022.

2.1.2.2.2. Arpa Indígena

Esta arpa está localizada en la provincia de Imbabura. Este instrumento ha mantenido su función social, ya que en las comunidades indígenas de Imbabura el arpa es considerado como un instrumento ritual y es utilizada en ceremonias y a su vez en un contexto recreativo.

“El arpa junto con el violín son considerados instrumentos religiosos y espirituales.”¹ A pesar de ser considerado un instrumento ritual existen pocos arpistas y esto se debe a que no ha habido un incentivo y tampoco constructores de arpa en la provincia.

Por otra parte, las características físicas del arpa indígena no se han mantenido, ha perdido su estructura inicial y se parecen más al arpa mestiza (arpa ecuatoriana-paraguaya). Además, una de las razones por la que se ha ido perdiendo este instrumento en esta provincia es por su costo y no ha habido constructores de este instrumento. Es por eso que los pocos instrumentistas de la provincia han traído arpas de otros países andinos como Perú, Colombia y Bolivia o han mandado a fabricar a constructores de instrumentos musicales con sus especificaciones. En las siguientes figuras se puede apreciar que cada arpa tiene una forma distinta tanto en tamaño como en diseño y a su vez el sonido.

¹ Ali Lema, 21 de enero de 2022. (entrevista)

Figura 18: *Arpa de Luis Pichamba*



Nota. Fotografía del autor. Enero 2022.

Figura 19: *Arpa de la parroquia Cotacachi*



Nota. Fotografía del autor. Enero 2022.

Figura 20: *Arpa de Simón Pacheco*



Nota. Arpa construída en Colombia, tiene rasgos del arpa llanera y el arpa andina. Fotografía del autor. Enero 2022.

Figura 21: *Arpa de Ali Lema*



Nota. Arpa traída de Bolivia. Fotografía del autor. Enero 2022.

Se ha podido presenciar que con el paso del tiempo hay menos arpistas ya sea por el desconocimiento que tienen las personas o porque no ha habido un apoyo en el rescate musical de este instrumento musical por parte de las autoridades. Así lo manifiestan varios arpistas de las provincias en donde se realizó la investigación.

(...) a las personas en los eventos les gusta como interpreto que hasta incluso solo me contratan a mí para que vaya solo con el arpa, pero lamentablemente las instituciones gubernamentales, municipales nada, ni siquiera me han dicho “le ayudamos o le incentivamos”, nada, no hay apoyo de ninguna naturaleza, yo por mi cuenta he salido adelante.²

Figura 22: Esquema del arpa ecuatoriana después del siglo XX



Nota: Esquema realizado por el autor. Marzo 2022.

² Timoteo Chasi, 19 de enero de 2022. (entrevista)

2.2. Enseñanza del arpa antes y después del siglo XX

Durante milenios las civilizaciones del mundo han conservado y difundido su cultura de forma oral y escrita. Cada una muy importante por lo que hoy en día se ha mantenido ambos aprendizajes.

En el Ecuador la educación del arpa comienza con la llegada de los jesuitas al continente, ya que trajeron nuevos instrumentos, entre ellos el arpa. Los aborígenes aprendieron a interpretar instrumentos del viejo continente y también a elaborarlos. Esta enseñanza se dio en edificaciones eclesiásticas. Barriga (2006) afirmó lo siguiente:

La educación musical empieza a institucionalizarse, con la fundación de colegios seminarios, conventos y monasterios, en donde se formaron los primeros músicos. Se nota particularmente, en el virreinato del Nuevo Reino de Granada, que el acceso a estos primeros centros de educación musical, fue muy elitista y discriminatorio. (p. 21)

Según Guerrero (1984) un año después de la independencia de Quito (1810), el padre Mideros fue fundador de la orquesta de Quito y estableció un aula para el aprendizaje musical, similar a un conservatorio en donde se enseñaba canto y todo tipo de instrumento de aquel tiempo. El fruto del padre Mideros se vio años después cuando sus discípulos llegaron a ser los mejores profesores de la época y el país contaba con una orquesta de un buen nivel. Entre los profesores más destacados que hubo en aquella época se encuentra un gran arpista de nombre Manuel Checa, fue profesor de rudimentos en el Conservatorio Nacional de Música. (pp. 9-11)

En la historia del país el arte no era valorado como en otras naciones, pero en el mandato presidencial de Gabriel García Moreno hubo un cambio rotundo ya que apoyó al arte y a finales del siglo XIX se funda en la ciudad de Quito el Conservatorio Nacional de Música, institución encargada en la enseñanza y aprendizaje de la música académica de forma gratuita. El propósito

de su creación fue reformar la música sagrada (cultura) y profana (popular) y educar profesionales de la música de manera oficial. En su fundación (1870) aparece entre sus asignaturas por primera vez la enseñanza del arpa de manera formal.

De acuerdo con Moreno (1996) en 1877 el Conservatorio cerró sus puertas ya que fue clausurado por problemas financieros, 23 años después se reanudó el Conservatorio en la presidencia del general Eloy Alfaro, quien en su primer periodo estableció un decreto en el año 1900, mismo año en el que Enrique Marconi, músico italiano se encargó de la dirección del Conservatorio. (pág.108). Moreno también menciona que dentro del cuerpo de profesores de ese entonces se encuentra Clementina Marconi, hermana de Enrique, quién se encargó de las siguientes materias: piano superior, harmonium, arpa mecánica, violín y viola. (p. 110)

Esto demuestra que el arpa aún prevalecía dentro de las aulas del Conservatorio, pero años más tarde el arpa dejó de estar dentro de la lista de las asignaturas que ofrecía el Conservatorio. Una de las razones era la poca demanda de estudiantes y profesores capacitados para la enseñanza del instrumento.

En la primera década del siglo XXI el Conservatorio Nacional de Música abre nuevamente la cátedra de arpa con el maestro Gorki Campuzano. “Cuando inicié mis estudios en la institución, en la cátedra de arpa había dos tipos de arpa: el arpa clásica y el arpa diatónica.”³ Hoy en día en el Conservatorio solo se enseña el arpa diatónica, hay que señalar que es la cátedra instrumental con menos estudiantes.

Por otro lado, los arpistas empíricos que por lo general se encontraban en comunidades indígenas (Imbabura) o mestizos (Tungurahua) se los podía observar durante festejos tradicionales, su forma de aprendizaje ha sido empírica, es decir, todo su conocimiento lo

³ Gorki Campuzano, 3 de febrero de 2022. (entrevista)

obtiene mediante la observación y la experimentación y también de manera oral, en otras palabras, es la forma de transmitir los conocimientos de generación a generación.

2.2.1. Plan curricular de arpa del nivel bachillerato

El currículo educativo es el conjunto de objetivos, contenidos, criterios de evaluación, competencias y metodologías. Esta guía sirve para que el docente pueda proveer al estudiante una formación integral, de esta forma se garantiza una enseñanza y aprendizaje de calidad. De igual manera, el Ministerio de Educación (2016) afirma que “Las funciones del currículo son, por una parte, informar a los docentes sobre qué se quiere conseguir y proporcionarles pautas de acción y orientaciones sobre cómo conseguirlo” (p. 4).

Además, el Ministerio de Educación en el mismo documento nos menciona que busca fortalecer el arte mediante la creación del Bachillerato Complementario Artístico con especialidades en Música, Danza y Artes Plásticas. En el Instructivo para normar la gestión administrativa y académica de los colegios de arte, menciona en La Décima Novena disposición transitoria los conservatorios y otros establecimientos de formación musical o de artes hasta el nivel bachillerato serán llamados Colegios de Artes, y seguirán bajo la dirección del Ministerio de Educación (Ministerio de Educación, 2017, pp. 4 - 5). Por lo que el Conservatorio o Colegio de Arte tendrá que regirse bajo características administrativas y académicas propias de cada especialidad.

En la asignatura de Instrumento principal se desarrolla la habilidad musical del instrumento tanto solista como integrante de una agrupación. En el Desarrollo Curricular del instrumento principal se aprecia la relación de las unidades didácticas entre cada nivel (nivel básico medio, nivel básico superior y nivel bachillerato) y a su vez el contenido de cada uno de ellos: contenidos, actividades y criterios de evaluación.

El plan curricular del nivel bachillerato está dividido por tres unidades/niveles. Los contenidos en que se basa este currículo son tres: contenidos procedimentales, contenidos conceptuales y contenidos actitudinales. Los contenidos procedimentales son “saber hacer” es decir, lleva a la práctica los conceptos. Los contenidos conceptuales son conocimientos que deben ser interiorizado. Por último, los contenidos actitudinales tienen que ver con “saber ser o estar”, indica los valores, normas y actitudes.

Figura 23: *Plan curricular de arpa nivel Bachillerato*

NIVEL BACHILLERATO		
Unidad didáctica No. 1: Técnica instrumental	Unidad didáctica No. 2: Técnica instrumental	Unidad didáctica No. 3: Repertorio
Objetivo: Experimentar un acercamiento al instrumento mediante la apreciación de sus características físicas y sonoras en la producción de los primeros sonidos.	Objetivo: Proveer de los recursos técnicos necesarios para aplicarlos de manera eficiente en la ejecución instrumental.	Objetivo: Expresar con sensibilidad musical y estética repertorios de las diferentes épocas, estilos y géneros.
CONTENIDOS PROCEDIMENTALES - Adoptar la posición adecuada del cuerpo con respecto al instrumento. - Identificar la estructura del diapasón. - Conocer los principios propios de la digitación arpística.	CONTENIDOS PROCEDIMENTALES - Realizar ejercicios de posición de los brazos y de las manos. - Aplicar los movimientos adecuados para la ejecución de las distintas articulaciones. - Tocar una escala ergonómica. - Ejercitar independencia de dedos.	CONTENIDOS PROCEDIMENTALES - Interpretar obras de los diversos estilos y géneros. - Memorizar piezas del repertorio. - Desarrollar la lectura a primera vista. - Ejecutar con dominio estilístico el repertorio nacional.
CONTENIDOS CONCEPTUALES - Posición del arpista. - El diapasón. - Digitación.	CONTENIDOS CONCEPTUALES - Sensación táctil. - Articulaciones. - Escalas e independencia de dedos.	CONTENIDOS CONCEPTUALES - Lectura musical aplicada al instrumento. - Piezas y obras sencillas. - Canciones ecuatorianas. - Himnos: Himno Nacional del Ecuador, Himno de su ciudad.
CONTENIDOS ACTITUDINALES - Valorar el trabajo propio mostrando seguridad y	CONTENIDOS ACTITUDINALES - Demostrar capacidad para abordar individualmente el	CONTENIDOS ACTITUDINALES - Desarrollar la improvisación predominando una actitud creativa y participativa.

confianza en sus posibilidades de ejecución. - Obtener conciencia de la necesidad de escucharse y de aceptar las críticas de los demás. - Cultivar la iniciativa personal del estudiante.	estudio de las obras de repertorio. - Valorar el dominio del cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y concentrarse en la interpretación. - Mostrar una adecuada predisposición a participar como intérprete en actividades requeridas.	- Valorar la importancia de la improvisación y creación para expresar ideas musicales propias.
---	--	--

Nota. Adaptado por el autor. Desarrollo de las unidades didácticas/Arpa diatónica. 2014.

Ministerio de Educación.

2.2.2. Material didáctico para la enseñanza del arpa

El material didáctico es cualquier elemento pedagógico tanto físico como tecnológico elaborado específicamente para facilitar el proceso de enseñanza-aprendizaje. Estos materiales proporcionan al estudiante información y son una guía para tener un mejor entendimiento, habilidades, destrezas, etc. requeridas en su proceso formativo. Morales (2012) afirmó lo siguiente:

El material didáctico es usado para favorecer el desarrollo de las habilidades en los alumnos, así como en el perfeccionamiento de las actitudes relacionadas con el conocimiento, a través del el *[sic]* lenguaje oral y escrito, la imaginación, la socialización, el mejor conocimiento de sí mismo y de los demás, por esto, el propósito del uso de los materiales didácticos han ido cumpliendo una creciente importancia en la educación. (p. 5)

Existe material didáctico que facilita el aprendizaje del arpa en los que podemos encontrar textos: métodos, partituras, etc. Estos textos influyen de manera significativa en los estudiantes ya que facilitan el proceso de aprendizaje, por lo contrario, el conocimiento será limitado. El

aprendizaje significativo que nos plantea Ausubel es un tipo de aprendizaje en el que relaciona la información nueva con conceptos relevantes ya adquiridos, esta información no se olvida si es del interés del alumno. En la educación musical este tipo de aprendizaje puede analizarse en dos formas, según Rusinek (2006) la significatividad del aprendizaje musical es mediante la asimilación de contenidos (se logra vincular la nueva información con una experiencia musical) y a través de procedimientos (cuando las experiencias de aprendizaje toman sentido). (p. 18)

2.2.3. Partituras para arpa en Ecuador

Desde la creación del arpa podemos constatar que este instrumento ha tenido grandes cambios a lo largo del tiempo; para mejorar su sonoridad y que sea un instrumento cromático debido a las dificultades de adaptación de la música de la época, había pocos intérpretes y los compositores no tenían mucha noción de la escritura y forma de interpretar. Con la creación de las arpas cromáticas europeas, se comenzó a escribir partituras, aun así, no había suficientes partituras. En Latinoamérica se difundió el arpa diatónica lo cual limitó cierto repertorio, por otra parte, era un continente en la que su cultura se basó en transmitir sus conocimientos de forma oral, es decir no había evidencia física y la que ha perdurado ha sufrido cambios.

En el Ecuador existe pocas partituras para arpa, la mayoría de las que hay son en su mayor parte adaptaciones de repertorio para piano. Esto es debido a la similitud que tienen en la tesitura y que utilizan las mismas claves musicales (clave de sol y fa). Las partituras de arpa que se han podido constatar en el Conservatorio Nacional de Música han sido repertorio académico y popular, dentro del repertorio popular tenemos música latinoamericana y un limitado repertorio de música nacional ecuatoriana. De acuerdo con Arévalo (2009) “De la misma manera que la mayoría del alumnado considera a la música “culta” como obsoleta y arcaica, muchos desconocen y no encuentran familiaridad en las prácticas de carácter folklórico.” (p. 3), por lo

tanto, es importante incluir música tradicional en el repertorio de los estudiantes ya que les resulta más familiar, de esta manera no solo conseguirán interpretar temas diferentes, sino también, aprenderán a valorar y conocer más sobre la cultura de su país.

Se realizará la adaptación de música nacional ecuatoriana para una y dos arpas, el repertorio seleccionado va a ser dirigido al nivel técnico del Conservatorio Nacional de Música en el que se incluirá técnicas propias del arpa y de la música nacional ecuatoriana.

2.3. Géneros ecuatorianos

Los géneros tradicionales ecuatorianos tienen influencia indígena, europeo y africana. Con el paso de los años han ido evolucionando, algunos géneros han ido desapareciendo mientras que otros han ido surgiendo de nuevos ritmos autóctonos y extranjeros. Entre los géneros más destacados se encuentran:

2.3.1. Danzante

El danzante es un género preincaico común de la zona interandina del Ecuador, se toca con un tamborcillo y un pingullo y está escrito en un compás de 6/8. Este género es interpretado en el Corpus Christi, fiesta que celebra la Eucaristía en el mes de junio en el cantón Pujilí. Por otra parte, en Riobamba en la provincia de Chimborazo el arpa cumple un papel importante en esta festividad ya que este instrumento es interpretado en la casa del patrocinador. (Carvalho, 1964, p. 143 citado por Schechter, 1992, p. 88)

Además, el danzante hace referencia a un personaje conocido como “el sacerdote de las lluvias” que utiliza un traje muy elegante y voluminoso en donde cuelga varios adornos costosos.

El danzante tiene dos versiones, la autóctona que mantiene sus raíces indígenas y la segunda que es mestiza, producto de la colonización, Wong (2013) afirmó lo siguiente:

El danzante tradicional se caracteriza por una melodía pentafónica y un patrón rítmico formado por una nota larga seguida de una corta. Es una música instrumental con motivos melódicos breves que se repiten constantemente con pequeñas variaciones. La versión urbana, en cambio, se caracteriza por su estructura musical binaria, acompañamiento de guitarra y letra en español. (p. 69)

Figura 24: *Figura rítmica del danzante*



Nota. Realizado por el autor

2.3.2. Pasillo

De acuerdo con Wong (2013) el pasillo es un poema de amor musicalizado compuesto en un compás de 3/4. La progresión armónica es simple (I-IV-I, I-V-I y I-IV-V-I), con modulaciones a la doble dominante en la tonalidad mayor. En su principio este género fue un baile de pareja muy popular y a mediados del siglo XX esta melodía sentimental comienza a ser una canción escuchada.

Por otra parte, el pasillo ecuatoriano se puede diferenciar según su región: el pasillo de la Costa y el pasillo de la Sierra. El pasillo costeño se caracteriza por ser rápido, alegre, con más variaciones armónicas y por lo general suelen estar en tonalidades mayores, en cambio, el pasillo de la sierra es más lento, melancólico y están en tonalidad menor. (pp. 77-78)

Este poema musical aparece en Ecuador desde el siglo XIX, así lo menciona la UNESCO, el pasillo surge “en la época de las guerras de independencia sudamericanas, como resultado de una fusión entre diversas músicas indígenas –por ejemplo, el yaraví– y europeas, en particular el vals, el minué y el bolero español.”

El 14 de diciembre del 2021 el pasillo ecuatoriano pasó a formar parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, es decir, se le otorga un “valor universal excepcional” por su historia, belleza y significado que aporta a la humanidad, con el objetivo de preservar la herencia cultural para las próximas generaciones. Este género musical ha inspirado a artistas a componer varios de los temas que conocemos hasta hoy en día, entre los principales exponentes: Francisco Paredes Herrera, Benigna Dávalos, Carlos Amable Ortiz, Carlos Rubira Infante, Nicasio Safadi. Por lo general estas melodías cargadas de sentimiento son interpretadas en guitarra, requinto, piano y violín. Por otra parte, cabe mencionar que este género musical no tendría el mismo valor cultural que tiene hoy en día, todo esto también es gracias a los intérpretes que le han dado vida estas melodías, melodías que transmiten sentimientos y recuerdos.

Figura 25: *Figura rítmica del pasillo*



Nota. Realizado por el autor

2.3.3. Sanjuanito

El sanjuán o comúnmente llamado sanjuanito es el género musical de origen preincaico más escuchado en Ecuador. Existen varias teorías sobre su origen, pero en una investigación realizada se selecciona tres teorías, las cuales cumplieron varios requerimientos, las más acertadas son las siguientes:

La primera teoría del origen describe el sanjuanito o sanjuán, como un ritmo precolombino que según el historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Traversari (1874-1956) apareció en San Juan de Ilumán (que durante el período precolombino del Ecuador ocupaban las tribus Cosanga Panzaleo), en la provincia de Otavalo, y debido a la región en especial de la que deriva su nombre. La segunda teoría establece su origen como una danza ceremonial, iniciada en el Inty Raymi, la cual luego fue sustituida, tras la llegada de los españoles, por las fiestas del 24 de junio. Y la última es enunciada por musicólogos franceses en la obra **La musique des Incas et ses servivances (1925)**, en donde se establece que el sanjuanito es una derivación de los waynitos (género popular de las regiones andinas, y es practicado en especial por las tribus Quechuas y Aymara). (Sánchez Bonilla, 2017, p. 3)

Este género musical se popularizó en la primera década del siglo XX e incluso se ha escuchado en varios países andinos, entre ellos: sur de Colombia, norte de Perú y en Bolivia. Este género bailable con melodías pentafónicas es interpretado en un compás binario. De acuerdo a investigadores el sanjuanito se divide en dos tipos, el indígena y el mestizo. Según Wong (2010), el sanjuanito indígena tiene melodías repetitivas con pequeñas variaciones y se baila en círculos alrededor de los músicos, los instrumentos que predominan son la flauta y el tambor, en cambio, el sanjuanito mestizo tiene una instrumentación más elaborada en la que incluye: guitarra, acordeón, violín y flautas. (p. 71)

Figura 26: *Figura rítmica del sanjuanito*



Nota. Realizado por el autor

2.3.4. Pasacalle

El pasacalle es un género de ritmo alegre que es escuchado como himno local y en bailes de pareja, está escrito en un compás binario simple y en tonalidad menor. De acuerdo con Wong (2013) el pasillo ecuatoriano surge en la década de los cuarenta y tuvo influencia de varios géneros extranjeros como el pasodoble español, la polka europea, el corrido mexicano y el one-step (p. 75).

Este género musical representa un gran patriotismo que es evidenciado en sus letras, se caracteriza porque en sus textos se destaca la belleza de sus ciudades y provincias. “El historiador Jorge Núñez define al pasacalle como una «canción del arraigo», un «himno de la patria chica» y una «canción de autoafirmación nacional» porque sus letras aluden al amor y orgullo que se siente por el lugar de nacimiento” (Núñez, 1998, p. 41 citado por Wong, 2013, p. 76)

Entre los compositores más destacados se encuentra: Alfredo Carpio, Carlos Aurelio Rubira Infante, Rafael Carpio Abad, Francisco Paredes Herrera, entre otros. Por otra parte, las canciones más emblemáticas son: Lindo Quito de mi vida, Ambato tierra de flores, El chulla quiteño, Riobambeñita, Latacunga romántica, Soy del Carchi, Guayaquileño madera de guerrero, Chola cuencana, Reina y señora, etc.

2.4. Producción musical

La producción musical engloba un proceso amplio que consta desde la planificación de una canción hasta la difusión pública. Para realizar este proceso se necesita de diferentes profesionales, entre los más importantes tenemos a los músicos y los productores musicales. Así lo indica Bassman (2020):

La producción musical es el proceso por el cual se genera un producto sonoro a través de la conceptualización creativa de la obra, su composición musical y su fijación (física y/o digital) a través de sistemas de grabación, mezcla y masterización.

Según Arena (2008) la producción musical tiene diferentes definiciones y esto depende del rol y las tareas que deba realizar.

- A) Desde el punto de vista de la creación:** Es aquella persona que crea música (ya sea una composición de forma más académica o escribiendo una canción con simples acordes).
- B) Desde el punto de vista de tratamiento:** Es aquella persona que toma una obra musical y se encarga de explotarla al máximo para ello deberá tener conocimientos musicales: arreglos, estilos, herramientas, técnicas.
- C) Desde el punto de vista de organización:** Es aquella persona que organiza proyectos musicales. Contrata músicos para grabar, agendar horas de ensayos en salas de ensayos, paga gastos, contrata personal técnico, etc. (pp. 48 - 49)

2.4.1. Etapas de la Producción musical

Para realizar una producción musical existen varios pasos que hay que seguir, cada uno de muy importante.

2.4.1.1. Preproducción

Es la primera etapa de una producción musical, también conocida como la etapa de planeación. Tiene como objetivo organizar todos los detalles de una canción. Para ello hay que tomar en cuenta varios aspectos.

Aspecto musical: afinación, tempo, arreglo, estilo, etc.

Aspecto técnico: instrumentación, recursos tecnológicos, etc.

Aspecto logístico: registro de fechas de grabación.

2.4.1.2. Grabación

Esta es la etapa más larga ya que el productor debe buscar o conseguir el sonido más limpio, con ello se optimizará el tiempo en la siguiente etapa. En esta fase también suelen aparecer nuevas ideas que contribuirán en el producto final. Así lo indica la Escuela Europea Versailles (2020): “Esta fase suele ser la más larga, ya que, aunque tengamos una idea inicial, es posible que durante el transcurso se nos ocurran nuevas ideas para mejorar cada tema”, por lo tanto, hay que tomar en cuenta esta etapa para conseguir la mejor calidad posible.

2.4.1.3. Post producción

Una vez finalizada la grabación empieza esta última etapa que engloba tres procesos:

2.4.1.3.1. Edición

“La edición te va permitir: cortar, mover, pegar, las pistas de audio para que las pongas a tiempo con los demás instrumentos, de tal manera que al final suene todo en conjunto rítmicamente de una manera profesional.” (Jon, 2017)

Esta etapa es el primer filtro de la post producción. Aquí se trabaja individualmente en cada track (pista), se escoge la mejor toma, se compila las mejores partes del audio, se limpia sonidos indeseados, se ajustan cada track al tiempo, etc.

2.4.1.3.2. Mezcla

“El proceso de mezcla es la combinación de las pistas de audio y el ajuste de las mismas en la posición del campo estéreo, mientras controlando el contenido de frecuencias y dinámica del sonido a través de ecualización y compresión.” (Jon, 2017)

Una vez lista la o las pistas se comienza a mezclar con los demás instrumentos. En este proceso se nivela el volumen general de las pistas para ello se comprime, ecualiza y agrega efectos.

2.4.1.3.3. Masterización

El propósito de la masterización es equilibrar los elementos sonoros de una mezcla estéreo y optimizar la reproducción de todos los sistemas y formatos. Tradicionalmente, la masterización se realiza utilizando herramientas como la ecualización, la compresión, la limitación y la expansión estéreo. (Landr, 2022)

En este último paso se pule la mezcla dejándolo con los niveles óptimos, es decir el audio general se adecua en niveles comerciales estandarizados por la industria musical, además, se realiza un balance de frecuencias del audio global. El objetivo de este paso es que el resultado final sea claro y equilibrado.

2.4.2. Producciones discográficas de música ecuatoriana en arpa

En la investigación realizada por Luis Castro, menciona las producciones discográficas realizadas por el arpista pillareño Gonzalo Castro. En donde se puede constatar la participación

del arpista como acompañante. Asimismo, la discografía del grupo musical Hermanos Castro, el arpa también cumple un papel de acompañamiento y en algunas ocasiones como solista.

Por otra parte, se destaca la discografía del dúo ecuatoriano Hermanos Navarrete, en donde el arpa es el instrumento principal. Además, a nivel internacional, el arpista cubano Alfredo Rolando Ortiz da un realce a la música nacional ecuatoriana en su disco de vinilo **Clásicas De La Canción Ecuatoriana**, en la Figura 27 se puede observar el disco en el cual menciona la participación musical del grupo ecuatoriano Los Huayanay (instrumentos andinos) y del guitarrista Héctor Álvarez.

Figura 27: Disco: *Clásicas De La Canción Ecuatoriana*



Nota: Reproducida de Alfredo Rolando Ortiz, Los Huayanay – Clásicas De La Canción Ecuatoriana [Fotografía], anónimo, Discogs (<https://www.discogs.com>)

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

3.1. Metodología

3.1.1. Método

En la presente investigación se utilizó el método de investigación cualitativa, ya que recoge la información de varios medios como: entrevistas, experiencias, textos, videos, observación, etc. Estos medios de información describieron el contexto general en el que se encontró la problemática planteada. La finalidad de la investigación cualitativa es comprender e interpretar el contexto de las personas.

3.1.2. Diseño

Este trabajo investigativo es de carácter descriptivo, ya que documenta las características propias de la población y sus experiencias. Estos datos se obtuvieron a través de la observación y entrevistas realizadas a instrumentistas y educadores de arpa. Una vez que se obtuvo la información se interpretaron los resultados.

3.1.3. Población - Muestra

La población y muestra de nuestro tema es muy reducido ya que en el país existen escasos arpistas que interpretan este tipo de arpa. Se realizó un estudio hacia los docentes de arpa del Conservatorio Nacional de Música del Ecuador y otro estudio para arpistas que interpretan música nacional ecuatoriana.

3.1.4 Técnica

La técnica que se utilizó para obtener los datos de nuestro proyecto es la entrevista. Esta investigación obtuvo la participación comunicativa entre el investigador y la persona comunicada. Esta técnica se utilizó una entrevista hacia “arpistas que interpretan géneros ecuatorianos” y otra para “docente de arpa del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música”, con el resultado se obtuvo una comprensión global del problema.

3.1.5. Instrumento

El instrumento que se seleccionó es un guion de entrevista, este instrumento nos ayuda a recoger, procesar y analizar los datos. Se realizó dos tipos de guiones de entrevistas, la primera dirigida a profesores que interpreten el arpa celta y la segunda hacia arpistas de música nacional ecuatoriana.

3.2. Análisis de resultados

Se realizaron dos tipos de entrevistas, la primera entrevista se realizó a arpistas que interpretan la música nacional ecuatoriana, en donde se logró rescatar información de:

- La forma en la que se ha transmitido el conocimiento a través de los años.
- La deserción de arpistas.
- Las técnicas y géneros musicales más usados dentro de la música tradicional ecuatoriana.

Este trabajo investigativo se lo realizó en las provincias con mayor número de arpistas, en donde se dividió en dos grupos: los arpistas de la provincia de Tungurahua que representan a una población mestiza y los arpistas de la provincia de Imbabura que representan a una población indígena.

A continuación, se hará un análisis de las preguntas realizadas a los arpistas que interpretan la música nacional ecuatoriana.

Entrevista para arpistas que interpretan géneros ecuatorianos

1. ¿Cuándo empezó su estudio de arpa y quiénes fueron sus maestros?

En su mayoría aprendieron a interpretar el arpa desde temprana edad y juventud, en cambio, un arpista de la provincia de Imbabura menciona que aprendió a tocar el arpa en su edad adulta. El conocimiento de este instrumento ha sido transmitido a través de familiares, o en otros casos mediante arpistas del sector.

2. ¿Cómo aprendió a interpretar el arpa?

Los arpistas de la provincia de Tungurahua han difundido su conocimiento mediante la transmisión oral, en otras palabras, transmiten sus conocimientos de generación en generación. Este tipo de enseñanza ha conservado el conocimiento de las culturas a través de los años, es así como esta enseñanza informal ha preservado los conocimientos que se tiene hacia el arpa ecuatoriana. Por otra parte, los arpistas actuales de la provincia de Imbabura han adquirido sus conocimientos mediante el autoaprendizaje. Además, estos arpistas autodidactas mencionan que les ayudó a interpretar el arpa gracias al conocimiento que tenía de los otros instrumentos. Vale mencionar que un autodidacta es aquel que se enseña a sí mismo y son conocidos como músicos empíricos.

3. ¿Qué le motivo a seguir este instrumento?

Una de las inspiraciones que han tenido los arpistas para interpretar este instrumento han sido referentes del arpa del sector de donde vivieron. En la provincia de Tungurahua por lo general eran sus familiares que tocaban el arpa o arpistas destacados, en este último caso,

los arpistas más relevantes de la época que mencionaron eran los hermanos Castro, procedentes de la ciudad de Píllaro.

La razón por la cual los arpistas de la provincia de Imbabura han aprendido a interpretar el arpa es debido a que existen pocos arpistas, motivo principal para preservar este instrumento dentro de su cultura.

4. ¿Cuántos arpistas ecuatorianos conoce actualmente?

En la mayoría de los casos indican que conocen a muy pocos arpistas ya que por donde viven ya no hay arpistas. Los arpistas que fueron mencionados son del sector donde residen o sus alrededores. Existen pocos arpistas tanto en la provincia de Tungurahua como en la provincia de Imbabura. Entre los arpistas más mencionados son: Carlos Aranda, Víctor Sisa, Timoteo Chasi y Ali Lema.

5. ¿Por qué piensa que hay pocos arpistas en el Ecuador?

Existen tres razones por la cual hay muy pocos arpistas en el Ecuador. La más mencionada es que hoy en día las nuevas generaciones ya no prefieren este instrumento, y más bien muestran un interés por instrumentos más populares que están en el medio: guitarra, piano, batería, entre otros. Estos instrumentos han formado parte del día a día de los jóvenes, ya sea porque los conocen a través de su banda o artista favorito o también porque lo han visto en un evento de su ciudad o medios de comunicación.

La segunda causa mencionada es debido a que no hay constructores de arpa por lo que en unos casos deben comprar en otros países o construirlos por su cuenta. Los únicos constructores de arpa que existen son Víctor Sisa de Píllaro, provincia de Tungurahua y Leonardo Alvear de Cotacachi, provincia de Imbabura, quienes no son muy conocidos debido a la baja demanda de este instrumento.

Y por último, consideró este punto el más importante ya que no ha existido un apoyo por parte de las autoridades locales o gubernamentales para rescatar este instrumento que ha formado parte de la historia musical ecuatoriana. Este último se lo menciona en el siguiente punto.

6. ¿Cree que le han dado un valor cultural a la música ecuatoriana interpretada en arpa?

Los arpistas entrevistados nos mencionan que hay una aceptación por parte de las personas, así lo señalan también los arpistas de Imbabura ya que el arpa es un instrumento espiritual y está presente en ceremonias indígenas como: matrimonios, velorios y fiestas tradicionales. Por otra parte, también indican que existe una ausencia por parte de las autoridades ya que no promueven, incentivan o apoyan a los arpistas.

7. ¿Cuáles son los géneros ecuatorianos más comunes que interpreta en arpa?

Cada provincia tiene su propia cultura es por eso que el contexto en el que interpretan el arpa es muy diferente en cada provincia. Los géneros más comunes que interpretan en la provincia de Tungurahua o los arpistas mestizos son el pasacalle, pasillo, sanjuanito, albazo, danzante, tonada y capishca. En cambio, en la provincia de Imbabura o arpistas indígenas los géneros que escuchados son: el sanjuanito y el fandango.

8. ¿Cuál es la técnica que más utiliza para interpretar la música ecuatoriana?

La técnica más interpretada en la música ecuatoriana, en especial en los géneros mestizos es la acciaccatura, esto se lo aprecia en grabaciones discográficas antiguas. Así lo manifiesta Carlos Nuela, quien nos menciona que el sonido más característico del arpa es el “requiebre”, que es hacerle llorar las cuerdas. Esta técnica se lo realiza en la melodía, es decir con la mano derecha.

9. ¿Las canciones que interpreta están en una sola tonalidad? y al tener alteraciones transitorias ¿qué técnicas utiliza?

El arpa latinoamericana es un instrumento diatónico y para resolver este inconveniente los arpistas entrevistados mencionan que antes de interpretar un tema que tenga una alteración, cambian esa nota antes de comenzar a interpretar. Otra solución es dejar que ese fragmento interprete otro instrumento.

10. ¿Podría interpretar un fragmento de uno de los ritmos mencionado anteriormente?

En este punto se constató las preguntas anteriores como las técnicas que utiliza, la forma en la que interpretan los arpistas los géneros ecuatorianos. Además de conocer como ha ido cambiando el arpa en ciertos sectores.

La segunda entrevista se realizó a Jennifer Fonseca Reinoso, docente de arpa del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música, en esta entrevista se logró rescatar información de:

- Como las clases virtuales producto de la pandemia por COVID 19 afectó el nivel académico de los estudiantes de arpa del Conservatorio Nacional de Música.
- Repertorio adecuado para estudiantes del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música.
- La creación de un material pedagógico auditivo para resolver este problema de enseñanza-aprendizaje.

A continuación, se hará un análisis de las preguntas realizadas a la docente de arpa del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música

Entrevista para docente de arpa del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música

1. ¿Cree usted que el nivel académico de los estudiantes de arpa ha sido afectado debido a las clases virtuales producto del confinamiento de la pandemia por COVID 19?

El nivel académico de los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música ha sido afectado de manera negativa en este periodo de confinamiento, en especial los estudiantes que recién están comenzando a aprender este instrumento. A los estudiantes les dificulta aprender de esta nueva forma de aprendizaje, es decir las clases on-line. Además, los estudiantes dedican poco tiempo para estudiar. Por otra parte, en este proceso de enseñanza-aprendizaje que involucra a los padres de familia, hay padres que no pueden estar presentes en este proceso.

2. ¿De quién es el repertorio que ha seleccionado para los estudiantes del nivel bachillerato?

El material pedagógico que se utiliza en el Conservatorio son las partituras, pero tanto en el Conservatorio como el resto del país no existen partituras para arpa. Por lo que la maestra del área de arpa ha tenido que realizar arreglos para cada nivel y también ha usado partituras del maestro Gorki Campuzano.

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

La creación de partituras para arpa con llaves es necesario, siempre y cuando se implemente en la institución este tipo de arpa. Este tipo de arpa en el Ecuador aún no es muy conocido.

4. ¿Qué repertorio utiliza para la enseñanza del arpa en el nivel bachillerato?

En el nivel bachillerato se utiliza un repertorio de música clásica y música latinoamericana. Dentro de la música latinoamericana hay géneros ecuatorianos. Por otra parte, el arpa es uno de los instrumentos permitidos de interpretar música latinoamericana, igualmente así lo indica en el Plan curricular de la cátedra de arpa.

5. ¿Cree usted que es adecuado enseñar un repertorio que incluya géneros ecuatorianos?

Es necesario, ya que la música que ha escuchado el niño durante su vida le ayudará interiorizar de una mejor manera los conocimientos obtenidos. Además, hay que realizar arreglos adecuados para arpa de géneros ecuatorianos para cada nivel.

6. ¿Cree usted que es necesario hacer adaptaciones para este instrumento?

En el Conservatorio y en el país no existen partituras para arpa tanto de obras ecuatorianas, latinoamericanas y clásicas. Por esta razón es importante crear material pedagógico para este instrumento.

7. ¿A parte de las partituras que otro material pedagógico utiliza para dar clases?

El Conservatorio Nacional de Música al ser una institución académica de educación musical formal, imparte los conocimientos a través de partituras. Por lo que no se puede utilizar otro medio de aprendizaje como audios o videos para fortalecer el aprendizaje. Sin embargo, por motivo de la pandemia y para poder solventar algunas dificultades de enseñanza-aprendizaje, la maestra de arpa se ha visto en la necesidad de buscar una nueva forma de

enseñanza. Por lo que ha recurrido a realizar audios y de esta forma poder complementar la información ya obtenida.

8. ¿Cree usted que al utilizar material pedagógico auditivo (audios) pueda mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje?

Si puede ayudar, aunque si no se lo ocupa de una forma adecuada puede ser un gran riesgo. Esto es debido a que los estudiantes pueden memorizar las melodías, además que ya no quieren o se les dificulte leer una partitura. Por lo que primero debe interiorizar el conocimiento y luego complementar esta información con audios o videos.

CAPITULO IV

PROPUESTA

4.1. Transcripciones y arreglos para arpa con sistema celta

En este proceso de selección de repertorio se tomó en cuenta las limitaciones que tiene este instrumento en interpretar ciertos temas. Una dificultad que tiene esta arpa es al momento de realizar cambios armónicos o tocar alteraciones transitorias. Es por eso que los arpistas que interpretan este tipo de arpa se limitan en realizar pasajes que tengan varias alteraciones y además estén en una velocidad muy rápida.

Se escogieron cuatro géneros ecuatorianos, dos géneros indígenas y dos géneros mestizos, de los cuales, dos géneros son lentos (danzante y pasillo) y dos son rápidos (pasacalle y sanjuanito).

Figura 28: *Tabla para la selección de los géneros.*

	<i>Indígena</i>	<i>Mestizo</i>
<i>Lentos</i>	Danzante	Pasillo (serrano)
<i>Rápidos</i>	Sanjuanito	Pasacalle

Nota. Realizado por el autor

Luego se seleccionaron los temas que cumplieron con los requerimientos ya mencionados. Los recursos que se utilizaron para realizar las transcripciones fueron audios y partituras. En la mayoría de las canciones se tomó como referencia partituras de piano, ya que es el instrumento que más se asemeja al arpa, debido a que tienen un registro similar y ambos

instrumentos se leen en la misma clave (clave de Sol y Fa). Una vez transcritos los temas se realizó los arreglos necesarios tomando en cuenta las técnicas propias que tiene el arpa.

Las obras seleccionadas para el repertorio arpístico cumplieron con los siguientes requerimientos

- Géneros vernáculos ecuatorianos.
- Dificultad necesaria de acuerdo al nivel seleccionado.
- Las alteraciones necesarias de acuerdo al nivel seleccionado.

4.1.1. Queja indiana – Danzante

Queja indiana es una obra del compositor y violinista quiteño Pedro Echeverría (1904 - 1985). Echeverría estudió en el Conservatorio Nacional de Música y más adelante fue catedrático del mismo, formó parte de la Orquesta Sinfónica del Ecuador (OSNE) en 1956. Además, fue socio y fundador de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos (SAYCE) en 1979.

Este danzante fue compuesto en una época nacionalista, época donde el rescate de nuestra cultura y valores eran plasmados a través de la esencia de lo indígena y mestizo. Se encuentra en un compás de 6/8, tempo 70 bpm (adagio), en la tonalidad de Em.

Para realizar el arreglo de esta obra se analizó como se interpretaba la música ecuatoriana en arpa. Según Nuela uno de los sonidos característicos en el arpa ecuatoriana es el “requiebre”⁴. Este adorno es similar a una nota de paso. Consiste en realizar un glissando descendente hacia la nota deseada, esto se lo realiza con el pulgar de la mano derecha.

⁴ Carlos Nuela, 19 de enero de 2022. (entrevista)

Figura 29: *Acciaccatura*



Nota. Realizado por el autor.

Uso Pedagógico

El nivel académico para el que está dirigida esta obra es primero de bachillerato.

- En este tema se aprende a interpretar el ritmo de danzante;
- a interpretar acordes en la mano izquierda;
- interpretar una de las técnicas más características del arpa ecuatoriana “acciaccatura”;
- el manejo de dos llaves: G# (octava 3) y D# (octava 3);
- y triadas con arpeggios en la mano derecha.

Score

Queja Indiana

Danzante

Pedro Echeverría

Arreglo: Josué Fonseca R.

$\text{♩} = 70$

Harp

Hp.

Hp.

Hp.

©

2

Queja Indiana

17

Hp.

Musical notation for measures 17-20. The treble clef staff contains chords and melodic fragments, while the bass clef staff provides a steady accompaniment of chords. The key signature has one sharp (F#).

21

Hp.

Musical notation for measures 21-24. The treble clef staff features a more active melodic line with some grace notes, while the bass clef staff continues with a consistent chordal accompaniment.

25

Hp.

Musical notation for measures 25-28. The treble clef staff shows a continuation of the melodic theme, and the bass clef staff maintains the accompaniment pattern.

29

Hp.

Musical notation for measures 29-32. The treble clef staff continues with the melodic line, and the bass clef staff provides accompaniment.

33

Hp.

Musical notation for measures 33-36. The treble clef staff shows a change in the melodic line, and the bass clef staff continues with the accompaniment.

4.1.2. Inefable - Pasillo

Este pasillo es una composición del autor de este trabajo investigativo, Josué Fonseca Reinoso. Como se mencionó anteriormente el pasillo es uno de los géneros más representativos del Ecuador por su historia, belleza y significado que aporta a la humanidad. Es por eso que se escogió este género para realizar esta composición. Para realizar esta composición se analizó pasillos académicos y se vio las características de cada uno como: la estructura, armonía y figuras rítmicas más usadas. Inefable es una composición que plasma un cúmulo de sentimientos que una persona pasa por un momento de miedo, temor e inquietud y no puede explicarlo.

Este pasillo se encuentra en la tonalidad de Gm, en la escala armónica. La forma musical de este pasillo es binaria, es decir tiene dos partes: la parte A y la parte B. Por otra parte, la parte A tiene 14 compases, en cambio la parte B tiene 12. La progresión que más se usa en este pasillo es I-IV-V-I. Además, en la parte B modula a la doble dominante de la tonalidad mayor. Esta composición al encontrarse en una tonalidad menor, velocidad lenta y tener un sentimiento melancólico se lo considera como pasillo serrano.

Figura 30: *Estructura del pasillo*

Inefable					
Estructura	Introducción	Parte A	Estribillo	Parte B	Final
Acordes	Gm, D, Gm, Cm, Gm, D, Gm	Gm, Cm, D, Gm	Gm, D, Gm, Cm, Gm, D, Gm	Gm, Cm, F7, Bb, Gm, D, Gm	Gm, D, Gm, Cm, Gm, D, Gm
Compases	16	14	16	12	17

Nota. Realizado por el autor.

Además, esta obra está escrita para dos arpas, en donde, la melodía principal lleva el arpa 1 y el arpa 2 la melodía secundaria, como contrapuntos característicos del género.

Figura 31: *Fragmento del pasillo con dos arpas.*



Nota. Realizado por el autor.

Uso Pedagógico

El nivel académico para el que está dirigido esta obra es primero de bachillerato.

- En este tema se aprende a interpretar el ritmo de pasillo;
- a interpretar acordes con semicorchea en la mano derecha;
- interpretar acciaccaturas;
- la introducción comienza en anacrusa y mantiene el mismo patrón rítmico y melódico;
- el manejo de dos llaves: F# y B \natural ;
- tocar arpeggios en la mano izquierda;
- y el trabajo en equipo.

Score

Inefable

Josué Fonseca R.

♩ = 100

The musical score is written for two harps, labeled Harp 1 and Harp 2. It is in 3/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 100. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures. Harp 1 begins with a quarter rest, followed by a melodic line of quarter notes: G4, A4, Bb4, G4, F4, E4, D4. Harp 2 starts with a quarter rest, followed by a bass line of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The second system contains the next four measures. Harp 1 plays a more active line with eighth and quarter notes, including a sharp sign (F#4) in the second measure. Harp 2 continues with a similar bass line pattern. A fermata is placed over the final measure of the second system.

©

2

Inefable

9

Hp. 1

Hp. 2

This system contains measures 9 through 12. It features two grand piano parts, Hp. 1 and Hp. 2. Hp. 1 has a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Hp. 2 has a treble and bass staff; the treble staff contains a block chord accompaniment, and the bass staff has a bass line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

13

Hp. 1

Hp. 2

This system contains measures 13 through 16. It features two grand piano parts, Hp. 1 and Hp. 2. Hp. 1 has a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Hp. 2 has a treble and bass staff; the treble staff contains a block chord accompaniment, and the bass staff has a bass line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

4.1.3. Chola cuencana – Pasacalle

Este pasacalle es uno de los temas más destacados del compositor y pianista cuencano Rafael Carpio Abad (1905 - 2004). En 1938 empezó sus estudios musicales en el Conservatorio José María Rodríguez. A lo largo de su carrera artística creó alrededor de 700 composiciones. Además, perteneció a la Casa de la Cultura – núcleo de Azuay, como miembro del área de música. En 2003 Carpio recibió la condecoración Vicente Rocafuerte otorgado por el Congreso Nacional del Ecuador por su representación a la patria mediante la cultura.

Chola cuencana es considerada como el segundo himno de la ciudad de Cuenca. “La letra de esta melodía describe a la «Chola», mujer mestiza que se caracteriza por su vestimenta colorida tejida y trenzas, además identifica la cultura y tradición de Cuenca.” (Ecuadorec, 2022)

El nivel académico de esta canción es segundo de bachillerato. Al ser un géneroailable, este género se lo interpreta a una velocidad rápida (allegro) y está en un compás de 2/4. A pesar de ser un género alegre yailable esta canción está en una tonalidad menor (Dm).

Uso Pedagógico

El nivel académico para el que está dirigido esta obra es segundo de bachillerato.

- En este tema se aprende a interpretar el ritmo de pasacalle;
- la mano izquierda mantiene el ritmo de pasacalle con tres patrones rítmicos;
- la melodía de la introducción empieza en la mitad del primer tiempo;
- el manejo de dos llaves: C# (octava 3 y 4);
- y debe mantener una velocidad rápida (negra = 130).

Figura 32: *Patrones rítmicos del pasacalle*

The image displays a musical score for a piece titled 'Patrones rítmicos del pasacalle'. It consists of two systems of music. The first system is for the piano (Hp.), featuring a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bass clef part contains a rhythmic pattern highlighted in three colored boxes: a red box covering the first four measures, a green box covering the next two measures, and a blue box covering the final two measures. Above the piano part, there are first and second endings marked '1.' and '2.'. The second system is for the harp (Harp), also in 2/4 time with one flat, showing a rhythmic pattern highlighted in a blue box. The harp part consists of two measures of chords.

Nota. Realizado por el autor. Este pasacalle mantiene tres patrones rítmicos: en el rectángulo rojo se lo realiza con corcheas, el rectángulo verde con negras y el rectángulo azul con dos negras, una corchea y negra con punto.

Score

Chola Cuencana

(pasacalle)

R. Carpio
Josué Fonseca

$\text{♩} = 130$

Harp

7

1. 2.

Hp.

13

Hp.

19

Hp.

2

Chola Cuencana

25

Hp.

31

Hp.

37

Hp.

43

Hp.

49

Hp.

4.3.4. Chiqui Chay - Sanjuanito

Este sanjuanito es del músico y compositor quiteño Rubén Uquillas (1904 - 1976). Estuvo en la Escuela de Bellas Artes, Academia de Declamación, Teatro Nacional de Quito y en el Orfeón de Quito. Años más tarde viajó a Venezuela y se radicó allí. Falleció en tierras llaneras y dejó un amplio repertorio a su tierra natal, entre las obras que más se destacan están los pasillos Tatuaje, El Dolor de la Vida; los albazos Apostemos que me Caso, Pajarillo; la tonada Ojos Azules; los sanjuanitos El Aguacerito y Chiqui Chay; los aires típicos Vestida de Azul, Bonita Guambrita; entre otros.

El nivel para el que se encuentra dirigido este sanjuanito es tercero de bachillerato. Este tema se encuentra en una velocidad rápida (allegro) y en un compás binario de 2/4. Al igual que el pasacalle, este género alegre y bailable está en una tonalidad menor (Em). Está escrito para dos arpas, pero a diferencia del pasillo cada instrumento tiene su protagonismo, es decir tanto el arpa uno como el arpa dos llevan la línea melódica y los contrapuntos.

Figura 33: *Fragmento de la línea melódica del sanjuanito*

The image displays a musical score for two harps, labeled Hp. 1 and Hp. 2. The score is written in 2/4 time and E minor. The first system shows Hp. 1 playing a melodic line from measure 9 to 13, while Hp. 2 provides accompaniment. The second system shows Hp. 2 taking over the melody from measure 14 onwards, with Hp. 1 providing accompaniment. Red boxes highlight the melodic lines for each harp.

Nota. Realizado por el autor. En la primera imagen se observa que desde el compás 9 hasta el compás 13 el arpa 1 lleva la melodía, en cambio desde el copás 14 la melodía pasa a ser interpretada por el arpa 2.

Uso Pedagógico

El nivel académico para el que está dirigido esta obra es tercero de bachillerato.

- En este tema se aprende a interpretar el ritmo de sanjuanito;
- se trabaja la agilidad ya que es un ritmo rápido y las figuras rítmicas que más utiliza con corcheas y semicorcheas;
- el arpa 1 y el arpa 2 interpretan la melodía principal y contrapuntos;
- el manejo de dos llaves: D# (octava 3 y 4);
- y el trabajo en equipo.

Score

Chiqui Chay

(Sanjuanito)

Rubén Uquillas

Josué Fonseca

The musical score is written for two harps, labeled Harp 1 and Harp 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 10. A repeat sign (double bar line with dots) is placed after measure 5. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 9 and 10. The notation includes treble and bass clefs for each harp, with various rhythmic values and accidentals.

©

The musical score is divided into two systems, each containing two harp parts (Hp. 1 and Hp. 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system covers measures 13 to 19. Measure 13 begins with a first ending bracket over measures 13-15, with a second ending bracket over measures 16-17. The second system covers measures 20 to 26. Hp. 1 in the first system has a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Hp. 2 has a treble clef with chords and a bass clef with a steady bass line. In the second system, Hp. 1 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Hp. 2 has a treble clef with chords and a bass clef with a bass line.

4.2. Producción musical

Se realizaron dos producciones musicales. Las obras seleccionadas son de primero de bachillerato, el danzante Queja Indiana que está dirigido para un arpa y el pasillo Inefable para dos arpas. A continuación, se indicará los pasos que se realizaron para producir estas obras.

4.2.1. Preproducción

En este punto se planificó cada detalle de las obras:

Aspecto musical: Se estableció el bpm (tempo) en el que se grabó cada tema, es decir la velocidad. Además, se realizaron arreglos correspondientes a cada nivel y se implementaron ciertas técnicas musicales para darle un estilo propios del arpa ecuatoriana. Se estableció la tonalidad de cada tema y en que afinación serán afinados los instrumentos, en este caso 440 Hz.

Aspecto técnico: Se seleccionó la instrumentación en este caso dos arpas con sistema celta. Además, se decidió grabar con micrófono ya que capta mejor las frecuencias y se pretende captar un sonido más natural por eso se escogió un micrófono apto que pueda captar un rango de frecuencia amplio para el arpa, un pedestal para el micrófono, un cable XLR para micrófono, headphones de estudio, consola, dos parlantes, computadora, tarjeta de audio.

También se tomó en cuenta que músicos fueron seleccionados para grabar los temas. Se contó con la participación de Jennifer Fonseca Reinoso y Josué Fonseca Reinoso. Esta grabación se lo realizó en un Home Studio.

4.2.2. Grabación

El día de la grabación de los instrumentos se conectaron todos los dispositivos, se afinaron los instrumentos y se microfoneó al arpa con un micrófono ya que se decidió realizar en “mono”.

El microfoneo nos ayuda a buscar el sonido más limpio para ello es importante mover el micrófono hasta el lugar adecuado.

Se grabó en una sesión de Pro tools, donde se tenía listo el clic track (pista del metrónomo) y la pista para grabar cada arpa. Para grabar los instrumentos, en el caso del pasillo que utiliza dos arpas, primero se grabó el arpa 1 y luego el arpa 2 utilizando la grabación del arpa 1 como pista de referencia.

Se grabaron varias tomas para posteriormente poder escoger el mejor track o fragmento que pueda ser útil.

4.2.3. Post producción

4.2.3.1. Edición

Se comenzó realizando el proceso de comping, en otras palabras, con las tomas realizadas se seleccionaron las partes más valiosas y se procedió a compilar. Para escoger cual era la mejor pista o fragmento se analizó si tenía un buen matiz, dinámica o no tenía un error de interpretación.

Luego se procedió a limpiar el audio de cada pista compilada, es decir se eliminó el ruido y se limpió las frecuencias indeseadas.

Posteriormente se realizó el proceso de warping. Este proceso permite “deformar” (warp) el audio como nos parezca mejor, la cual nos permite manipular el ritmo o modificar el “feeling”.

4.2.3.2. Mezcla

Una vez ya lista las tomas limpias se procede a mezclar. En otras palabras, se controla las frecuencias y dinámica del sonido, este proceso se lo realiza mediante la compresión y ecualización. Incluso se añaden efectos como: reverb o delay. También, las pistas se combinan dentro de un canal (mono) en el caso del danzante o dos canales (stereo) en el pasillo.

3.2.3.3. Masterización

Una vez lista las tomas se procede a pulir el audio, para ello se corrige la ecualización, volumen, compresión y de esta forma se va equilibrando y optimizando el resultado. Además, se adecua con los niveles comerciales estandarizados por la industria musical.

Una vez listo los audios se renderizaron para posteriormente subirles al internet. Para acceder a estos audios se generaron un código QR, en donde se debe escanear el código y así poder escuchar los audios.

Conclusiones

Este trabajo investigativo cumple con los objetivos planteados ya que se adaptó, arregló y se produjo un material pedagógico adecuado de géneros tradicionales ecuatorianos para arpa con sistema celta del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música del Ecuador. Lo más importante de la elaboración de este material pedagógico es que contribuye a una mejor enseñanza y aprendizaje hacia los docentes y estudiantes que interpretan este tipo de arpa. Por otra parte, mediante los audios realizados las nuevas generaciones podrán apreciar la música ecuatoriana interpretada en arpa, de esta manera se da a conocer este instrumento poco común y así incentivar a que el arpa no quede en el olvido.

Se identificó cual es la técnica más interpretada en el arpa ecuatoriana, esto se lo hizo con la ayuda del método de investigación cualitativa. Para ello se recogió información de varias fuentes como: libros, audios (CDs), videos y trabajo de campo a través de entrevistas y la observación. Al añadir esta técnica dentro de las obras seleccionadas se logra preservar la esencia tradicional del arpa ecuatoriana.

Además, se logró conocer el contexto actual de los estudiantes de arpa del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música. Esto se lo realizó con la ayuda de una entrevista realizada a la maestra de arpa de la institución. Un gran factor de la disminución del nivel académico de los estudiantes de arpa, fue la nueva modalidad de recibir clases virtuales producto de la pandemia. Lo que permite proponer nuevas formas enseñanza-aprendizaje.

Se seleccionó un repertorio adecuado para cada subnivel del bachillerato del Conservatorio Nacional de Música con géneros tradicionales ecuatorianos. Para realizar este repertorio se tomó en cuenta las cualidades propias de cada género musical, además del contexto

en el cual se encontraban los estudiantes de la institución. Por otra parte, los estudiantes del nivel bachillerato través de la música de su propio lugar de origen podrán interiorizar los conocimientos de una mejor forma. Igualmente, este repertorio de géneros ecuatorianos ayudara con la conservación de la identidad musical ecuatoriana.

Recomendaciones

Establecidas las conclusiones de este trabajo investigativo, se recomienda crear más material pedagógico visual y auditivo para arpa con sistema celta tanto para el nivel bachillerato como para el resto de niveles de arpa. Además, debido al confinamiento de la pandemia de COVID-19 es necesario crear más contenido digital para los estudiantes, de esta manera facilitar el proceso de enseñanza aprendizaje.

Por otra parte, se recomienda incluir dentro del aprendizaje de los estudiantes más contenido que incluya técnicas ecuatorianas. Además, investigar otras técnicas para arpa diatónica o celta, en especial de países latinoamericanos como: Paraguay, Colombia, Venezuela, México. De esta forma los estudiantes ampliarán sus conocimientos.

Es importante plantear nuevas formas de enseñanza que tengan que ver con el aprendizaje on-line, además de buscar materiales y recursos pedagógicos, ya sean físicos o digitales que puedan solventar cualquier tipo de inconveniente.

Por último, recomiendo los maestros de música incentiven a los estudiantes con repertorio que incluyan géneros ecuatorianos, tanto para el nivel bachillerato como para el resto de niveles. Además de incluir en su repertorio de aprendizaje géneros latinoamericanos.

Referencias bibliográficas

Arena, H. (2008). *Producción musical profesional*. Editorial: Creative Andina Corp.

Arévalo, A. (2009). *Importancia del folklore musical como práctica educativa*. Revista Electrónica de LEEME, Núm. 23. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9779>

Arzamendia, D. (2003). *Manual didáctico del arpa sin pedales o diatónica*. Editora Litocolor SRL.

Barahona Londoño, Andrés (1996-1997 invierno) *Ángel de Sotavento: El arpa jarocho*. En Sotavento (vol. 1, no. 1) p. 147-161. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/8739>

Barriga, M. (2006). *La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata*. El Artista (3).

Bassman, L. (9 de enero de 2020). *¿Qué es la Producción Musical?* Runner-up Records. <https://www.runneruprecords.com/que-es-la-produccion-musical/>

Camacho, Gonzalo. (1998). *El arpa en México colonial. Entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical*. XXI International Congress. Latin American Studies Association (Chicago, 24-26 de septiembre 1998).

Campos, M. *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*. Reimpresión fascimular (1928) México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1991, 351 p.

Castro, L. (2019). *Sistematización del conocimiento tradicional sobre la ejecución del arpa diatónica en el Ecuador para su aplicación en la educación musical*.

Casa de la Cultura Ecuatoriana. (2019). *Víctor Sisa el constructor de arpas en Píllaro*.
<https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/victor-sisa-el-constructor-de-arpas-en-pillaro/>

Coba, C. (2020) *Etnografía musical: bailes y danzas. Ritualismo y sacralización*.
<https://fddocuments.ec/document/etnografia-musical-bailes-y-danzas-ritualismo-y-danza-de-la-culebra-la-danza.html>

Escuela Europea Versailles. (17 de enero de 2020). *¿Qué fases conforman la producción musical?* Escuela Europea Versailles. <https://escuelaversailles.com/produccion-musical/>

Ferrier, C. (2003). *El arpa peruana*. Lima, Perú. Biblioteca Nacional del Perú.

Fonseca, J. (2020). *Arpa Celtic, Guía Metodológica para arpa con llaves dirigido a niños, jóvenes y adultos*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador].
Repositorio institucional de la PUCE. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/18415>

Gaona, S. (julio, 13-15, 2016). *La música popular en el Paraguay, desde la colonia hasta el presente* [Presentación de la ponencia]. 1er. S Simposio de la Música en el Paraguay “Ipuporãve hagua ñane remiandu”. Asunción, Paraguay.

García, J. (30 de noviembre de 2021). *Preamplificador: ¿qué es y cómo funciona? Tipos, análisis y aplicaciones. Amplificadores*. <https://amplificadores.info/amplificadores-de-potencia/preamplificador#Que-es-un-preamplificador>

González, F. (1892). *Historia general de la república del Ecuador*. (Vol. 3). Quito, Ecuador.

Guerrero, A. (1984) *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2^{da} reimp. Quito, Banco Central del Ecuador.

Guerrero, F. (2001). *Las flores y el seis*. Revista musical de la sociedad venezolana de musicología, n.1.

Hernández, A. (14 de octubre de 2009). *El sonido del arpa*. La Guitarrista.
<http://guitarrista62.blogspot.com/2009/10/el-sonido-del-arpa.html>

Jon, H. (4 de agosto de 2017). *La Post-Producción Musical*. Audio producción.com.
<https://www.audioproduccion.com/la-post-produccion-musical-2/>

Kockelmans, C. (2021). *El fandango en las fiestas privadas de los indígenas de Otavalo, Ecuador*. Revista Sarance, (13), 127-138. Recuperado a partir de:
<https://revistasarance.ioaotavalo.com.ec/index.php/revistasarance/article/view/152>

Méndez, M. (2004). *Historia del arpa en la Argentina*. Editorial de Entre Rios.

Ministerio de Educación del Ecuador. (2016). *Introducción General, Currículo de EGB y BGU*.

Ministerio de Educación del Ecuador. (2017). *Instructivo para normar la gestión administrativa y académica de los colegios de arte en música, danza y artes plásticas*.

Morales, P. (2012). *Elaboración de material didáctico*.

Moreno, S. (1996). *La música en el Ecuador*. Quito, Ecuador. Editorial Porvenir.

- Llopis, P. (2005). *Investigación y Divulgación*. Islas Canarias, España: Arpas Antiguas De España. <http://arpandes.com/index.html>
- Ortiz, A. (1979). *Latin-American Harp Music and Techniques for pedal and noun-pedal harpists*.
- Ochoa, J. (2016). *Relativización de la importancia de la partitura en la educación musical: unas consecuencias pedagógicas*. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 11, núm. 19, mayo-agosto, pp. 140-153.
- Pascual, J. (2013). *El arpa en canarias: aspectos históricos, interpretativos, compositivos, docentes, artísticos y organológicos*. [Tesis doctoral, Universidad de la Palmas de Gran Canaria]. Repositorio institucional de la Universidad de la Palmas de Gran Canaria. <http://hdl.handle.net/10553/10699>
- Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Editorial: Robinbook Ediciones
- Rensch, R. (2017). *Harps and Harpists*. Indiana, EEUU. Editorial Indiana University Press
- Robles, R. (2000). *Arpas y Violines en la cultura musical andina. Investigaciones Sociales*, 4(6), 25–54. <https://doi.org/10.15381/is.v4i6.6856>
- Rusinek, G. (2006). *El aprendizaje significativo en el lenguaje musical*. Doce notas, revista de información musical, n. 54., pág. 17-18.
- Sánchez, A. (2017). *Motivaciones expresivo-artísticas y de consumo en el desarrollo y evolución del ritmo sanjuanito en el Ecuador*. Revista de investigación y pedagogía del arte, Facultad de artes, Universidad de Cuenca.
- Schechter, J. (2001). *Ecuador*. Repositorio de la Universidad Internacional de La Rioja.

Schechter, J. (1992). *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practice in Ecuador and Latin America*. Kent, Ohio. Editorial Kent State University Press.

Secretaria de Cultura de México. (2018). *Traída a México por los españoles, el arpa tomó nacionalidad mexicana y se arraigó en los pueblos originarios*.
<https://www.gob.mx/cultura/prensa/traida-a-mexico-por-los-espanoles-el-arpa-tomo-nacionalidad-mexicana-y-se-arraigo-en-los-pueblos-originarios?tab=>

Secretaria de Cultura de México. (2019). *Arpa tradicional en México, instrumento nacional con lenguajes variados y vinculados a la comunidad*.
<https://www.gob.mx/cultura/prensa/arpa-tradicional-en-mexico-instrumento-nacional-con-lenguajes-variados-y-vinculados-a-la-comunidad-201530>

Spasiuk, C. [Canal Encuentro]. (2 ago. 2017). *Pequeños Universos V: Arpa paraguaya (capítulo completo)*. <https://www.youtube.com/watch?v=v1JE8qPj3zM>

Wong, K. (2013). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Primera edición CCE.

Anexos

A continuación, se adjuntaron las transcripciones de las entrevistas más destacadas para esta investigación.

Entrevista para arpistas que interpretan géneros ecuatorianos

Carlos Aníbal Nuela – Tungurahua, Ambato, Izamba

1. ¿Cuándo empezó su estudio de arpa y quiénes fueron sus maestros?

Empecé a la edad de 13 años y quien me enseñó a tocar el arpa fue mi padre y un poquito mi difunto primo.

2. ¿Cómo aprendió a interpretar el arpa?

Aprendí solo con la práctica ya que es algo de mis ancestros, de mi familia, tocaba mi papá, mi tío y mi primo.

3. ¿Qué le motivo a seguir este instrumento?

Tengo una anécdota, mi papá tenía un arpa pequeñita de las antiguas y me dice “ve mijito aprende el arpa, es bueno, este arte no toca cualquiera, es muy escogido” y sinceramente no me arrepiento de esto, la música se ha de morir conmigo.

4. ¿Cuántos arpistas ecuatorianos conoce actualmente?

Aparte de mi familia y mi amigo Víctor Sisa quien construyó mi arpa tengo dos grandes amigos de Pasa cerca de Ambato el uno es de apellido Naranjo y el otro Carrasco y sus hijos, ahora ellos viven en Quito, también tengo un amigo que yo le enseñé, él es de Huapante

Grande y ahora está en Alemania, se llama Milton Sánchez. También un gran amigo de Ambato de Huachi Chico, Carlos Aranda.

5. ¿Por qué piensa que hay pocos arpistas en el Ecuador?

Hoy en día la juventud tiene otra mentalidad, creo que ellos ya no quieren este instrumento autóctono de nuestros antepasados y no se dan cuenta que es un instrumento llamativo, pero en el Conservatorio de Quito si hay arpas, maestros. En Quito, la música en arpa está surgiendo en la juventud.

6. ¿Cree que le han dado un valor cultural a la música ecuatoriana interpretada en arpa?

Cuando vivía en Quito siempre me han felicitado, me han dicho que esto es lo más lindo, lo más bello escuchar la música ecuatoriana en este instrumento que es el arpa y esas palabras a uno le da a uno ánimo, fuerza para seguir adelante. Pero en el caso de nuestro sistema de gobierno, los municipios, no hay una iniciativa de las autoridades de apoyar a la juventud, más que todo a la juventud, en inculcarles, incentivarles.

7. ¿Cuáles son los géneros ecuatorianos más comunes que interpreta en arpa?

Los sanjuanitos, albazos, pasillos y tonadas.

8. ¿Cuál es la técnica que más utiliza para interpretar la música ecuatoriana?

Según el tema que uno interprete, pero hay un sonido característico que nosotros le decimos el “requiebre”, que es hacerle llorar las cuerdas, consiste en bajar (glissando) con el pulgar de la mano derecha.

9. ¿Las canciones que interpreta están en una sola tonalidad? y al tener alteraciones transitorias ¿qué técnicas utiliza?

Yo se tocar a veces con unos amigos, el acordeón o más con guitarra, entonces hay notas que le cubren.

10. ¿Podría interpretar un fragmento de uno de los ritmos mencionado anteriormente?

Timoteo Chasi – Tungurahua, Pillaro

1. ¿Cuándo empezó su estudio de arpa y quiénes fueron sus maestros?

El arpa empecé a tocar más o menos a la edad de 13 años con el maestro Gonzalo Castro.

2. ¿Cómo aprendió a interpretar el arpa?

Cuando terminé el sexto grado de escuela mi profesor me preguntó que qué quería seguir y yo le dije que quería tocar el arpa, ahí fue cuando mi profesor les sugirió a mis papás que busquen a alguien que me enseñe, entonces mi papá consiguió que me enseñe a tocar el arpa el maestro Gonzalo Castro más o menos a los 13 años.

3. ¿Qué le motivo a seguir este instrumento

Recuerdo cuando tenía unos 7 años sabía soñar en el arpa. Aquí en Píllaro había un señor que se llama Gonzalo Castro, ahora vive en Guayaquil, él es el famoso arpista de su tiempo de los “Hermanos Castro”, entonces, él tenía un local de billares, tocaba el arpa ahí para los clientes, yo cuando era niño bajaba de la calle Roca Fuerte y en vez de irme directo a la escuela me iba a verle como toca ese señor, era mi vida verle, aunque me atrasaba a la escuela.

4. ¿Cuántos arpistas ecuatorianos conoce actualmente?

Aquí mismo en Píllaro que es tierra del arpa, hay muy poquísimos intérpretes, solo yo el maestro Víctor Sisa, un muchacho de apellido Guerra, también hay arpistas por Izamba o por Huachi, yo les conozco a todos porque hemos ido a concursos a nivel provincial.

5. ¿Por qué piensa que hay pocos arpistas en el Ecuador?

Porque nosotros antes de niños por la herencia familiar uno tenía la atracción hacia el arpa, pero la gente actual ya no, ellos prefieren otros instrumentos y no valoran nuestra propia música ecuatoriana y también es un instrumento muy complejo y por eso es lo que hay pocos intérpretes.

6. ¿Cree que le han dado un valor cultural a la música ecuatoriana interpretada en arpa?

Yo soy integrante del grupo “Tradiciones pillareñas” y “Alma pillareña” y a las personas en los eventos les gusta como interpreto, que hasta incluso solo me contratan a mí para que vaya solo con el arpa, pero lamentablemente las instituciones gubernamentales, municipales nada, ni siquiera me han dicho “le ayudamos o le incentivamos”, nada, no hay apoyo de ninguna naturaleza, yo por mi cuenta he salido adelante, he trabajado allá en Quito con artista como: Los cuatro del Altiplano, Roberto Santa Cruz, Carlota Jaramillo, los hermanos Miño Naranjo y algunos artistas más.

7. ¿Cuáles son los géneros ecuatorianos más comunes que interpreta en arpa?

Los ritmos que más interpreto en arpa son: el pasacalle, el sanjuanito, el albazo, el danzante, la tonada, el capishca y todo tipo de música latinoamericana.

8. ¿Cuál es la técnica que más utiliza para interpretar la música ecuatoriana?

Yo interpreto la música ecuatoriana tal cual me enseñó mi maestro Gonzalo Castro.

9. ¿Las canciones que interpreta están en una sola tonalidad? y al tener alteraciones transitorias ¿qué técnicas utiliza?

El arpa es un instrumento limitado, cuando hay presentaciones, con el grupo nos ponemos de acuerdo en que tonalidad vamos a tocar y afinamos el arpa antes de empezar el show, no

podemos salirnos de ese carril, pero si va en otra tonalidad ya no va el arpa, claro que se puede, pero hay un tiempo en el que se debe cambiar de afinación.

10. ¿Podría interpretar un fragmento de uno de los ritmos mencionado anteriormente?

Luis Pichamba – Imbabura, Peguche

1. ¿Cuándo empezó su estudio de arpa y quiénes fueron sus maestros?

Comencé con los instrumentos de viento y a los 10 años me integré al grupo Ñanda Mañachi y a los 40 años aprendí el arpa solo mirando.

2. ¿Cómo aprendió a interpretar el arpa?

No tuve profesores para ningún instrumento, tuve un buen oído.

3. ¿Qué le motivo a seguir este instrumento?

Hoy a los jóvenes no le gustan lo tradicional y más que todo no se interesan por este instrumento que ha sido valioso, tengo un amigo arpista con el que se tocar, entonces pensaba ¿cuándo se muera quien va a seguir?, me dije voy a intentar y seguir ese mismo camino.

4. ¿Cuántos arpistas ecuatorianos conoce actualmente?

Aquí en Imbabura hay algunos, pero en Peguche conozco a un joven arpista colombiano que es el arpista del grupo, a Francisco Lema y un arpista mayorcito él se llama Alejandro Terán. Y en Cotacachi creo que hay cuatro o cinco arpista.

5. ¿Por qué piensa que hay pocos arpistas en el Ecuador?

Porque se dedican a otros instrumentos y ya no les gusta lo tradicional.

6. ¿Cree que le han dado un valor cultural a la música ecuatoriana interpretada en arpa?

Si, algunos sí, pero los jóvenes ya no, ellos se dedican a otros instrumentos, lo que hacemos en el grupo es enseñarles a nuestros hijos nuestras tradiciones.

7. ¿Cuáles son los géneros ecuatorianos más comunes que interpreta en arpa?

Los ritmos que más se interpreta en arpa es el sanjuanito y el fandango, hay dos tipos de fandango el uno que se toca en los matrimonios, en el ñawi mayllay, que es la ceremonia del lavado de cara de los novios y el otro fandango es el de los velorios, pero en el velorio de niños se toca arpa y violín.

8. ¿Cuál es la técnica que más utiliza para interpretar la música ecuatoriana?

9. ¿Las canciones que interpreta están en una sola tonalidad? y al tener alteraciones transitorias ¿qué técnicas utiliza?

Toco en la misma tonalidad y si hay que cambiar de tono tengo que cambiar antes de comenzar a tocar porque tiene su tiempo.

10. ¿Podría interpretar un fragmento de uno de los ritmos mencionado anteriormente?

Ali Lema – Imbabura, Peguche

1. ¿Cuándo empezó su estudio de arpa y quiénes fueron sus maestros?

Empecé a tocar yo solito el arpa a los 23 años.

2. ¿Cómo aprendió a interpretar el arpa?

Con el conocimiento que tenía de los otros instrumentos, me ayudó a tocar el arpa, aprendí viendo.

3. ¿Qué le motivo a seguir este instrumento?

Se tocar varios instrumentos y quería aprender a tocar otro instrumento musical, ya que toco varios instrumentos musicales.

4. ¿Cuántos arpistas ecuatorianos conoce actualmente?

No conozco a muchos, solo cuatro arpistas de por aquí.

5. ¿Por qué piensa que hay pocos arpistas en el Ecuador?

Porque no hay quién haga arpas, yo traje mi arpa de Ayacucho y otra que es cuzqueña.

6. ¿Cree que le han dado un valor cultural a la música ecuatoriana interpretada en arpa?

Claro, sobre todo a nivel religioso y espiritual tiene bastante valor, porque en la idiosincrasia religiosa aún se lleva presente que el arpa y el violín son los instrumentos de los ángeles que sustituyen a la flauta y el tambor que son instrumentos del diablo.

7. ¿Cuáles son los géneros ecuatorianos más comunes que interpreta en arpa?

Dentro de las comunidades lo que más se interpreta son los sanjuanitos y los fandangos. Aparte también se toca los ritmos de Inti Raymi, tradicionalmente antes se llamaban Jatun Punlla, es un ritmo para asentar el zapateo.

8. ¿Podría interpretar un fragmento de uno de los ritmos mencionado anteriormente?

Entrevista dirigida hacia constructor de arpa

Leonardo Alvear – Imbabura, Cotacachi

1. Buenas tardes, ¿me puede contar por qué comenzó a construir arpas en la provincia de Imbabura?

A mí nadie me enseñó, fue una investigación que se ha venido realizando y el interés ha sido más que nada para recuperar el arpa en la cultura kichwa de Cotacachi, porque de alguna manera se está logrando algo, hay arpistas jóvenes que han aprendido a tocar arpa y mi hijo les enseña. Las arpas que realizo para los compañeros indígenas tienen cuatro octavas, las otras que hacemos son de cinco a seis octavas. Además, a los nuevos modelos de arpas se les ha estado haciendo arreglos para que sea más eficientes para dar seguridad a los arpistas, por ejemplo, en la parte de aquí (consola) se le hizo un cambio porque en las otras arpas hay dificultad para poner las cuerdas.

2. ¿Para construir las arpas en que modelo se basó?

Esta arpa es la fusión del arpa de la runa música y el arpa convencional, las arpas se construyen con maderas propias del Ecuador y son maderas que se han secada cerca de 40 años, el arpa de aquí es de ciprés y nogal, para construir un arpa me demoro más de 30 días.

3. ¿Por qué el sistema de afinación entre las dos arpas es diferente?

Esa es un arpa antigua, le estoy arreglando, esa tiene el sistema de afinación antigua, en cambio la otra arpa tiene ya el clavijero y las cuerdas compramos del Paraguay, Alemania.

Entrevista para docente de arpa del nivel bachillerato del Conservatorio Nacional de Música

Jennifer Fonseca – docente de arpa del Conservatorio Nacional de Música

1. ¿Cree usted que el nivel académico de los estudiantes de arpa ha sido afectado debido a las clases virtuales producto del confinamiento de la pandemia por COVID 19?

Si, en especial los estudiantes que recién están aprendiendo arpa, ya que los niños de los primeros niveles no tienen todos los conocimientos que deberían conocer y es muy difícil que ellos adquieran los conocimientos a través de una pantalla, es imposible. Además, con el inicio de la pandemia algunos estudiantes de los niveles más avanzados dedican poco tiempo para el estudio del arpa. Son pocos estudiantes los que tienen buenos hábitos de estudio. Esto se lograría solucionar con la ayuda de los padres de familia, pero en algunos casos, hay padres que no pueden estar con sus hijos.

2. ¿De quién es el repertorio que ha seleccionado para los estudiantes del nivel bachillerato?

En el Ecuador no existe partituras para arpa diatónica que es el arpa que se enseña en el Conservatorio Nacional de Música, e incluso eso está en el pensum de estudio. Al momento de dar clases en la institución no tenía material ni recursos didácticos, sin embargo, contaba con unas partituras, arreglos propios y también arreglos del maestro Gorki Campuzano, estos arreglos fueron entregados a los estudiantes. Por ejemplo, la obra Danza para Luzma era una obra muy fácil para el nivel bachillerato y se procedió hacer un arreglo que tenga la dificultad para cada estudiante. Todas las partituras del nivel bachillerato son arreglos que yo las realicé.

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

Es necesario, siempre y cuando exista una institución que imparta este tipo de arpa, porque en el Ecuador aún no es conocido el arpa con sistema celta.

4. ¿Qué repertorio utiliza para la enseñanza del arpa en el nivel bachillerato?

Música clásica y latinoamericana, dentro de la música latinoamericana está la música nacional ecuatoriana. Además, el arpa es uno de los instrumentos que tiene permitido interpretar música latinoamericana y así lo indica el pensum de estudio.

5. ¿Cree usted que es adecuado enseñar un repertorio que incluya géneros ecuatorianos?

Claro que es indispensable interpretar la música ecuatoriana, es la música que los niños han estado escuchando, prácticamente roa su vida, entonces se le hace más fácil aprender a través de ritmos que ya conoce. No es que sea fácil la música ecuatoriana, sino que hay que realizar los arreglos adecuados para cada nivel.

6. ¿Cree usted que es necesario hacer adaptaciones para este instrumento?

Es importante, porque en el Conservatorio y en sí en el país no existe partituras de música ecuatoriana, latinoamericana y música académica para el arpa con sistema celta. Hay una escasez de recursos didácticos. No existe esa facilidad, una partitura.

7. ¿A parte de las partituras que otro material pedagógico utiliza para dar clases?

El Conservatorio Nacional de Música es una escuela académica donde su educación estricta y el aprendizaje es en base a las partituras, entonces no es que se les pueda enseñar a los niños música a oído, sin embargo, hay canciones que a los chicos les enseñé con las partituras, pero para que tengan una guía yo preparo unos audios para que ellos puedan saber como se interpreta esa canción. ¿Por qué lo hago? Como mencioné antes no hay materiales para el arpa latinoamericana o el arpa con sistema celta, de esta forma los chicos puedan

saber cual es la forma correcta de interpretar esta música. Entonces, yo hago la partitura en Finale, luego le transformo en MIDI y luego le doy este material a los estudiantes y de esta manera esto les sirve de gran ayuda a los estudiantes.

8. ¿Cree usted que al utilizar material pedagógico auditivo (audios) pueda mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje?

Si, pero se corre el riesgo solo quieran interpretar música al oído y ya no leer la partitura. Por eso es necesario que primero lean la partitura y sepan como es la obra. Una vez que ellos hayan leído hacerles escuchar el audio o ver el video y para que puedan interiorizar el ritmo.

Anexos del producto

https://drive.google.com/drive/folders/1-N00oNryhQKL2dK4IGbJ6jD_VJaLIUrw?usp=sharing