

**UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES**

CARRERA: INSTRUCCIÓN MUSICAL

**“APLICACIÓN DE HERRAMIENTAS DE APRENDIZAJE
ELECTRÓNICO (E-LEARNING) PARA EL ESTUDIO DE
ARREGLOS DE GUITARRA CLÁSICA EN REPERTORIO
LATINOAMERICANO”**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE LICENCIADO EN INSTRUCCIÓN MUSICAL**

AUTOR

Iván Antonio Narváez Iñiguez

DIRECTOR

Mgtr. José Eduardo Urgiles Cárdenas

CUENCA – ECUADOR

2016



RESUMEN

El presente estudio se centra en el desarrollo de técnicas E-Learning dentro de la enseñanza de las artes musicales, concretamente en el área de la guitarra clásica, tomando arreglos de música latinoamericana con el fin de presentar sus particularidades con el uso de medios audiovisuales.

La metodología aplicada para el desarrollo de las clases virtuales está basada en el aula invertida (Flipped Classroom), donde el maestro toma un papel activo en el aprendizaje del alumno aprovechando el tiempo con recursos pregrabados, promoviendo mayores esfuerzos en resolver problemas específicos de los estudiantes, por lo tanto se personaliza el aprendizaje.

El realizar grabaciones sobre temas específicos, para ser aprovechados por los estudiantes, permite generar una base de datos con recursos de audio y video que pueden ser reusados.

Palabras Clave: E-LEARNING, GUITARRA CLÁSICA, FLIPPED CLASSROOM, PASILLO, ZAMBA, PORRO, SEIS POR DERECHO.



ABSTRACT

This study focuses on the development of E-Learning techniques to teach musical arts, particularly the area of classical guitar. This is carried out by taking arrangements of Latin American music in order to present its particularities with the use of audiovisual media.

The methodology used for the development of virtual classes is based on flipped classrooms where the teacher plays an active role in students learning by taking advantage of time with prerecorded resources, and thus promoting greater efforts in solving students' specific problems.

The video recordings on specific topics for students provide a database with audio and video resources that can be reused in the future.

Key words: E-LEARNING, CLASSIC GUITAR, FLIPPED CLASSROOM, PASILLO, ZAMBA, PORRO, SEIS POR DERECHO.



Contenido

CAPÍTULO I HISTORIA DE LA GUITARRA Y LA EDUCACIÓN E-LEARNING	12
1.1 LA GUITARRA EN LATINOAMERICA	12
1.2 ARREGLOS PARA GUITARRA LATINOAMERICANA	13
1.3 LA EDUCACIÓN ECUATORIANA.	15
1.4 EDUCACION E-LEARNING	17
CAPÍTULO II ANÁLISIS ARMONICO ESTRUCTURAL E HISTÓRICO	22
2.1 SEIS POR DERECHO	22
2.1.1 ESTRUCTURA Y ARMONÍA:	23
2.2 PORRO	32
2.2.1 ESTRUCTURA Y ARMONIA:	32
2.3 ADORACIÓN:	35
2.3.1 ESTRUCTURA Y ARMONIA:	35
2.4 ALFONSINA Y EL MAR	38
2.4.1 ESTRUCTURA Y ARMONIA:	38
CAPÍTULO III METODOLOGÍA DE APRENDIZAJE DE LAS OBRAS.	43
3.1 ASPECTOS TÉCNICOS.	43
3.1.1 SEIS POR DERECHO	43
3.1.2 PORRO COLOMBIANO	45
3.1.3 ADORACION	48
3.1.4 ALFONSINA Y EL MAR	50
3.2 ASPECTOS INTERPRETATIVOS.	53
3.2.1 SEIS POR DERECHO	53
3.2.2 PORRO	53
3.2.3 ADORACION	54
3.2.4 ALFONSINA Y EL MAR	55
3.3 ASPECTOS TÍMBRICOS.	55
3.3.1 SEIS POR DERECHO	55
3.3.2 PORRO	56
3.3.3 ADORACIÓN	57
3.3.4 ALFONSINA Y EL MAR	57



CAPÍTULO IV CREACIÓN DE RECURSOS E-LEARNING _____	59
4.1 APORTES DE LA METODOLOGÍA FLIPPED CLASSROOM. _____	59
4.1.1 DISEÑO DE LA METODOLOGÍA _____	62
4.2 REALIZACION DEL GUIÓN _____	64
4.3 ASPECTOS TÉCNICOS DE GRABACIÓN _____	65
4.4 IMPLEMENTACIÓN EN LA WEB _____	66
CAPÍTULO V CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES _____	72
5.1 CONCLUSIONES _____	72
5.2 RECOMENDACIONES _____	73
BIBLIOGRAFÍA _____	75

Ilustraciones

<i>Ilustración 1 Ventajas y Desventajas de la Educación E – LEARNING</i> _____	20
<i>Ilustración 2 Introducción - Cambios de Compás</i> _____	23
<i>Ilustración 3 Terceras descendentes</i> _____	23
<i>Ilustración 4 Síncopa en la Melodía y Movimiento de los Bajos</i> _____	24
<i>Ilustración 5 Líneas con Distinta Métrica</i> _____	25
<i>Ilustración 6 Cambio de Figuración en la Melodía (Variación 1)</i> _____	25
<i>Ilustración 7 Cambio en la Estructura Rítmica del Bajo (Variación 2)</i> _____	26
<i>Ilustración 8 Movimiento de los Bajos en forma de Escala Ascendente (Variación 3)</i> _____	26
<i>Ilustración 9 Modulación a D Mayor</i> _____	27
<i>Ilustración 10 Estructura de la Melodía y Bajos (Variación 4)</i> _____	27
<i>Ilustración 11 Variaciones Melódicas</i> _____	28
<i>Ilustración 12 Textura de tres líneas</i> _____	28
<i>Ilustración 13 Recapitulación de la Introducción</i> _____	29
<i>Ilustración 14 Acentuación en los Bajos</i> _____	29
<i>Ilustración 15 Acentuación de los Bajos con Staccato (Variación5)</i> _____	30
<i>Ilustración 16 Movimiento de los Bajos en Forma de Escala</i> _____	30
<i>Ilustración 17 Cambio de Figuración en el Bajo</i> _____	31
<i>Ilustración 18 Sección Final</i> _____	31
<i>Ilustración 19 Estructura Armónica de la Introducción</i> _____	33
<i>Ilustración 20 Puente de Paso a la Sección B</i> _____	34
<i>Ilustración 21 Introducción de Cuatro Compases</i> _____	36
<i>Ilustración 22 Estribillo de 8 Compases</i> _____	36
<i>Ilustración 23 Frases Melódicas Sección A</i> _____	37
<i>Ilustración 24 Frases Melódicas Sección B</i> _____	37
<i>Ilustración 25 Acorde Final</i> _____	38
<i>Ilustración 26 Introducción</i> _____	39
<i>Ilustración 27 Sección A</i> _____	40
<i>Ilustración 28 Sección B Recursos imitativos</i> _____	41
<i>Ilustración 29 Recapitulación Sección A</i> _____	42
<i>Ilustración 30 Diferencias en Estructura de Melodía</i> _____	42
<i>Ilustración 31 Rasgueo Descendente Desde el Dedo Meñique al Índice y Rasgueo Ascendente con el Dedo Índice</i> _____	43



<i>Ilustración 32 Efecto de Arpa con el Dedo Índice</i>	44
<i>Ilustración 33 Ejecución del Ritmo con la Mano Derecha</i>	45
<i>Ilustración 34 Ejecución del Ritmo Aplicando Rasgueos y Bajos con Staccato</i>	46
<i>Ilustración 35 Presión de la Primera Cuerda con la Base del Dedo 1</i>	46
<i>Ilustración 36 Anticipación de la Mirada en el Cambio de Posición de la Mano Izquierda</i>	47
<i>Ilustración 37 Alternativa de Posición en la Mano Izquierda</i>	48
<i>Ilustración 38 Alternativa de Posición en la Mano Izquierda (Compás 36)</i>	48
<i>Ilustración 39 Alternativas de Digitación de la Mano Izquierda Acorde C</i>	48
<i>Ilustración 40 Alternativas de Digitación de la Mano Izquierda Acorde C</i>	49
<i>Ilustración 41 Rasgueo en Forma de Abanico (Imitación del Requinto)</i>	50
<i>Ilustración 42 Ritmo de Samba</i>	50
<i>Ilustración 43 Ejecución del Ritmo de Samba, el Dedo Pulgar Golpeando las Cuerdas</i>	51
<i>Ilustración 44 Apoyo del Dedo Pulgar Para Destacar la Melodía</i>	51
<i>Ilustración 45 Toque de Pulgar Apoyando las Tres Últimas Cuerdas y la Mano Derecha Apaga la Quinta Cuerda</i>	52
<i>Ilustración 46 Extensión de los Dedos de la Mano Izquierda</i>	52
<i>Ilustración 47 Cambio de Timbre al Ejecutar los Bajos</i>	57
<i>Ilustración 48 Ejecución de Intervalos con el Dedo Pulgar</i>	58
<i>Ilustración 49 Proceso de la Metodología Flipped Classroom</i>	60
<i>Ilustración 50 Beneficios Metodología Flipped Classroom</i>	60
<i>Ilustración 51 Modelo ADDIE para Recursos E - Learning</i>	62
<i>Ilustración 52 Videos Cargados a YouTube</i>	67
<i>Ilustración 53 Carga de audios a Sound Cloud</i>	68
<i>Ilustración 54 Estructura de Temas en la WEB</i>	69
<i>Ilustración 55 Implantación Sección Análisis</i>	69
<i>Ilustración 56 Implantación Sección Explicación</i>	70
<i>Ilustración 57 Implantación Sección Interpretación</i>	70
Anexos	
<i>Anexo 1 Guion Literario y Técnico</i>	77
<i>Anexo 2 Diseño de Tesis</i>	92



Universidad de Cuenca
Cláusula de derechos de autor

Yo, Iván Antonio Narvárez Iñiguez, autor de la tesis **"APLICACIÓN DE HERRAMIENTAS DE APRENDIZAJE ELECTRÓNICO (E-LEARNING) PARA EL ESTUDIO DE ARREGLOS DE GUITARRA CLÁSICA EN REPERTORIO LATINOAMERICANO"**, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al ART.5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención del Título de LICENCIADO EN INSTRUCCIÓN MUSICAL. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicara afección alguna de nuestros derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, Junio de 2016

Iván Antonio Narvárez Iñiguez
CI. 010323566-9



Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Iván Antonio Narváez Iñiguez, autor de la tesis **"APLICACIÓN DE HERRAMIENTAS DE APRENDIZAJE ELECTRÓNICO (E-LEARNING) PARA EL ESTUDIO DE ARREGLOS DE GUITARRA CLÁSICA EN REPERTORIO LATINOAMERICANO"**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, Junio de 2016

Iván Antonio Narváez Iñiguez
CI. 010323566-9



AGRADECIMIENTO

El presente trabajo, no hubiera sido posible sin la colaboración del Ing. Víctor Gonzales por su participación en la grabación de los audios para las clases virtuales y las interpretaciones de cada arreglo en la locación de El Tono Estudio, al Dis. Pablo Orellana por su trabajo en la grabación del material audiovisual y la edición del mismo, al Lic. José Urgiles, quien fue un gran guía en la culminación del trabajo, a mis familiares y amigos que siempre estuvieron presentes en todo el proceso de graduación.



DEDICATORIA

Todo el tiempo y esfuerzo que contiene este trabajo, se lo dedico a mis padres Iván y Teresita, pero de manera muy especial a mi tío José Narváez por ser la primera persona en comprender la importancia de la música en mi entorno e impulsarme a su estudio

IVÁN



INTRODUCCIÓN

El presente tema de estudio propone herramientas para el aprendizaje E-Learning dentro del área musical específicamente en la ejecución de la guitarra clásica, para lo cual se escogió cuatro temas pertenecientes al acervo cultural latinoamericano, en donde se aplicó una metodología Flipped Classroom, proponiendo un papel muy importante al desarrollo del material audio visual, complementado con el método Addie y un estudio de la estructura, armonía, técnica, tímbrica e interpretación.

En el capítulo I describiremos la aparición de la guitarra en Latinoamérica a través de su antecesor la vihuela, además se realiza un análisis de la educación en el Ecuador, para finalizar con el proceso de aprendizaje E-Learning, destacando sus ventajas y desventajas.

El capítulo II muestra el análisis de los arreglos que se van a interpretar y que van a ser objeto de la clase virtual, este análisis está dividido en una explicación sobre la forma en la que cada ritmo se interpreta tradicionalmente, de esta manera se revisa la estructura, las líneas melódicas, bajos, acompañamientos etc.

Dentro del capítulo III se muestra la metodología de aprendizaje de las obras tomando en cuenta los recursos técnicos, Interpretativos y tímbricos, estos puntos son determinantes de tal forma que serán tomados en cuenta la realización de la clase virtual.

Dentro del capítulo IV se desarrolla el estudio de la metodología Flipped Classroom y su desarrollo a través del método Addie, la creación del material audiovisual con el uso del guion literario y Técnico, para terminar con la implantación de los recursos audiovisuales a la dirección <http://musicaucuenca.org/e-learning-guitarra/>.

Para finalizar el trabajo se detallan las conclusiones y recomendaciones que son el resultado del trabajo propuesto.



CAPÍTULO I HISTORIA DE LA GUITARRA Y LA EDUCACIÓN E-LEARNING

1.1 LA GUITARRA EN LATINOAMERICA

Según comenta Carlos Ramírez sobre el folklore, “*La música deja de ser de exclusivo dominio del brujo o shaman, para realizarse, en otros momentos importantes de la comunidad*” (Ramírez, 1985:26), es decir la música incluye al resto de los integrantes de la comunidad, para utilizarla en los diversos acontecimientos de la misma, y no solamente como una herramienta para entrar en trance dentro de un ritual mágico.

Es razonable el dominio de los instrumentos de cuerda pulsada sobre nuestras tierras ya que son el resultado del sometimiento ideológico-cultural del que fueron víctimas los indígenas conquistados por el poder español, en donde se utilizó con efectividad la simbiosis entre el sol y la iglesia permitiendo así que las construcciones religiosas se diseñaran de tal manera que los rayos del sol entren por un orificio previamente diseñado para que apunte al altar, que tenía como figura central el sol, y por medio de este mecanismo se ilumine la sala en la que se encontraban congregados los fieles, proponiendo de esta manera una aceptación del indígena a la religión europea. El aprendizaje musical se dio por parte de los sacerdotes, como una forma de enseñar el idioma y de juntar los cantos religiosos a la vida de los indígenas, a los cuales se los consideraba como “salvajes”, llegando de esta manera las primeras congregaciones Jesuitas a tierras americanas con fines de evangelización tomando a la música como un elemento clave en dicho proceso, y cabe recalcar que el instrumento que vivía su época de esplendor en Europa era la Vihuela.

La conquista española fue el vehículo por donde pudo introducirse un instrumento de cuerda pulsada llamado Vihuela y que a su vez es descendiente del laúd¹, instrumento que fue llevado a España por los moros, la Vihuela se encontraba en su momento de esplendor en las cortes y en la vida popular, por

¹ La vihuela es un instrumento de cuerda, que fue muy popular en la Península Ibérica, durante el siglo XVI. En España y Portugal, coexistió con el laúd, que era el instrumento más popular en el resto de Europa.



lo tanto su expansión dentro de las tierras americanas supuso la aceptación de la cultura del conquistador. Como explica Néstor Guestrin:

“La dulzura de su canto, lo sensual de su sonido, la alegría de los ritmos que allí se podían obtener fueron usados por el religioso en la segunda fase de la conquista. Después del sometimiento militar, siguió la conversión y el sojuzgamiento ideológico, la adaptación del indígena al nuevo orden social impuesto por el conquistador. El canto, acompañado a veces por la vihuela sirvió para estos fines.” (Guestrin, 2001:7). Además de forjarse grandes instrumentistas indígenas, también se desarrolló la actividad de luthería, adoptando tan alta calidad de tal forma que ya no se volvía necesaria la petición de instrumentos de tierras europeas.

Es difícil imaginar la música Latinoamérica sin un instrumento de cuerda pulsada, la guitarra o bien derivados de la misma (charango, cuatro, bandolín), lo cierto es que la guitarra ha mantenido un importante crecimiento, ya sea como un instrumento de acompañamiento ejecutando rasgueos típicos de diferentes regiones como la samba Argentina, el huayno Peruano la cumbia Colombiana, el joropo Venezolano y en el Ecuador una gran gama de ritmo como el capishca, san Juanito criollo, aire típico, albazo, tonada, yaraví, fox incaico, que tienen como soporte armónico rítmico a la guitarra, o bien como un instrumento solista de concierto se pueden ver grandes figuras con un amplio reconocimiento internacional, entre ellos están Leo Brouwer, Agustín Barrios, Antonio Lauro, Gentil Montaña, Heitor Villalobos, por nombrar algunos, por lo tanto el uso de la guitarra de seis cuerdas ha venido arraigándose profundamente al folclore y tradición del pueblo Latinoamericano, entendiéndose al folclore como la constitución de costumbres, tradiciones, filosofía, y creencias, que son cultivadas dentro de un pueblo y que se distinguen unas de las otras, las mismas que son transmitidas de forma oral por los miembros del mismo, razón por la cual estas están sujetas a variaciones de acuerdo al carácter y forma de interpretar de las personas encargadas de transmitir el conocimiento.

1.2 ARREGLOS PARA GUITARRA LATINOAMERICANA



El arreglo musical, puede contener diferentes niveles de dificultad como si de una obra nueva se tratase, o quizá más, en razón de que partimos de algo que ya ha sido publicado, con la visión de mejorarlo, es aquí donde se generan dichas dificultades que enrumban al arreglo a convertirse en una obra nueva.

Según Javier Santos (2008:6-13) para poder realizar una versión de un tema conocido, podemos recurrir a los siguientes elementos:

1. Cambios de la estructura rítmica.
2. Nuevas armonías.
3. Técnicas de Ejecución.
4. Cambios de tiempo y compas.
5. Modificar las estructuras originales.
6. Experimentar con nuevos sonidos.
7. Instrumentaciones.

Estos elementos para realizar un arreglo musical están trabajados por Enric Herrera en su obra “Técnicas de Arreglos para Orquesta Moderna”, concluyendo así que en la realización de un arreglo musical es necesario un gran trabajo que no solo tiene que ver con el desarrollo de una técnica sino también la puesta en escena del trabajo creativo.

Dentro de nuestro país encontramos una diversidad de arreglos y adaptaciones sobre los temas de carácter nacional, ejemplos de estos trabajos los podemos encontrar en la obra del guitarrista y compositor Terry Pazmiño, el cual mantiene arreglos de piezas como Ojeras (Carlos Brito), Penas Mías (Cristóbal Ojeda), Queja Indiana (Pedro Echeverría) etc. El elemento preponderante dentro del arreglo para guitarra es el tratamiento del contrapunto, trabajo similar al realizado por el Venezolano Antonio Lauro.

El grupo Quimera también se destaca dentro del ámbito arreglístico, con el trabajo de temas como Simiruco, Leña Verde, etc., en donde el trabajo de Julio Bueno se siente dentro del ámbito armónico e instrumental, proporcionando al escucha una sensación renovadora sobre nuestra música nacional.

El instrumentista de música clásica en busca de un nuevo repertorio que permita nuevas sensaciones en el ámbito armónico, tímbrico, técnico, decide adentrarse a la música de carácter folclórico de los países sudamericanos, además con el afán de dar a conocer sus raíces y características distintivas,

IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ



entonces en la forma folclórica desarrolla un hecho artístico renovado, sin la necesidad de proponer grandes desarrollos sino más bien resalta un manejo eficaz de recursos limitados en un ambiente voluntariamente restringido. Los músicos populares que también han tratado estos temas con éxito son: Raúl García Zárate, o Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú.

1.3 LA EDUCACIÓN ECUATORIANA.

El nivel de educación en un país es considerado como un índice que delata el desarrollo del mismo, por lo tanto se considera que los países con un índice de educación elevado mantienen mejores condiciones de vida, es decir que la educación tiene una relación directa con la calidad de vida dentro de una sociedad.

Según Esteves y Oleas (2008), Entre 1994 y el 2008 el número de universidades privadas crece en un 91%, frente a un aumento de las universidades públicas de 28%. En cuanto a las universidades públicas de tercer nivel, 4 se crearon en el siglo XIX, 18 en el siglo XX y 4 en el XXI.

Como se cita en el párrafo anterior las universidades particulares han mantenido un crecimiento mucho mayor a las públicas, desgraciadamente con una visión de negocio, dejando de lado la verdadera misión de educación, ampliando también las modalidades semi presenciales y a distancia, sin un control de la calidad de profesionales, los mismos que salen al mercado laboral, con una instrucción inadecuada que no promueve la creatividad, investigación y competitividad, es aquí donde el gobierno intenta regularizar el actuar de las instituciones educativas a través de su acreditación, dentro de la primera disposición transitoria de la LOES se señala que: *“En cumplimiento de la Disposición Transitoria Vigésima de la Constitución de la República del Ecuador, en el plazo de cinco años contados a partir de la vigencia de la Carta Magna, todas las universidades y escuelas politécnicas, sus extensiones y modalidades, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y conservatorios superiores, tanto públicos como particulares, así como sus carreras, programas y posgrados, deberán haber cumplido con la evaluación y acreditación del CEAACES”*.

Dentro de la primera categorización realizada se encontraron 26 universidades en categoría E, las mismas que debieron reestructurar sus procesos para



seguir funcionando, pero de esta clasificación 14 fueron cerradas por no lograr conseguir condiciones óptimas para sus alumnos, debiendo estos apegarse al plan de contingencia del CES.

La acreditación de universidades en el año 2016 deja como resultado 8 universidades en categoría D, 14 en categoría C, 25 en categoría B y 6 en categoría A y son las siguientes:

- Escuela Politécnica Nacional
- Escuela Politécnica del Litoral
- Universidad San Francisco de Quito
- Universidad de Cuenca
- Universidad de las Fuerzas Armadas
- Universidad de Especialidades Espíritu Santo

El objetivo de esta reestructuración en la educación superior conlleva a que el alumno no solo sea competitivo en un ámbito nacional, lo que se busca es que los conocimientos tengan un estándar internacional, por lo tanto se persigue elevar la competitividad y acceso a niveles más altos de educación en los posgrados, mediante un mayor acceso a las becas en el exterior.

Hay que tener en cuenta que además de la categorización de universidades, la ley vuelve obligatoria la acreditación de programas y carreras que se ofertan dentro del país y de no lograrlo serán cerradas.

Dentro del sistema educativo superior es necesario resaltar que existe un proyecto muy ambicioso de mega universidades de especialización, y que hasta el momento son cuatro las mismas que tienen como objetivo central contribuir con el cambio de la matriz productiva, generando conocimiento propio, dichos proyectos son:

- La ciudad del conocimiento YACHAY
- Universidad Amazónica IKIAM
- La Universidad del Docente
- La Universidad de las Artes.



Es claro que el proyecto gubernamental apuesta a cuatro ámbitos que durante otros gobiernos han sido totalmente ignorados, es fundamental incrementar el nivel académico en el país pero para eso se necesita un personal docente preparado, si queremos ser un país innovador se debe invertir en conocimiento y tecnología, si pretendemos identidad cultural y creatividad, el impulso a las artes es la estrategia adecuada, a saber que la naturaleza es parte vital para el desarrollo de la vida humana dentro de su entorno, que mejor que la Amazonía se convierta en un centro de estudios como referente internacional de conservación ambiental y del uso racional de recursos.

1.4 EDUCACION E-LEARNING

Es innegable el progreso de la tecnología en todo ámbito profesional, el enlace de comunicación directa que permite el internet, vuelve al conocimiento en una herramienta al alcance de todo el que tenga voluntad de aprender.

Existe una correlación entre el nivel de conectividad y la calidad de la educación y por lo tanto en la calidad de vida de la población, de aquí que se proyecta un problema grande, según el Foro Económico Mundial, los países latinoamericanos siguen rezagados en la adopción de tecnologías de la información y comunicación, proponiendo las siguientes razones (Peña, Pinta, 2012: 3):

- Escasa inversión en el desarrollo de la infraestructura de TIC.
- Débil base de conocimientos para la utilización de la tecnología.
- Escasas iniciativas que fomenten el espíritu emprendedor y la innovación.

Para hacer frente a estos problemas, el gobierno ecuatoriano cuenta con un plan de Gobierno Electrónico el mismo que propone los siguientes puntos²:

- El uso y despliegue de las TIC siguiendo determinadas pautas, normas, experiencias y buenas prácticas.
- Proveer la oportunidad de plantear una nueva forma de hacer gobierno.

² Plan Nacional de Gobierno Electrónico 2014-2017
IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ



- Orquestar y gestionar de forma coherente personas, tecnologías, normas, servicios, sistemas y procesos propios del campo de dominio del Gobierno Electrónico, como de otros campos que sea necesario considerar.

Estos puntos al centrarse en la relación entre los sectores económicos, ciudadanos y sector público, promueven una integración de la comunicación fomentando la implementación de la tecnología necesaria y no es que en los últimos años no ha mejorado la implementación de las TIC, pero otros países han avanzado mucho más rápido.

En el ámbito musical, se puede trabajar con herramientas que posibilitan agilizar el trabajo, facilitando la creatividad y dejando de lado el lápiz y el papel, para cambiarlos por programas informáticos como Finale, Reason, Pro Tools, Guitar Pro, Sibelius, además las técnicas de enseñanza E-learning, que se han venido propagando ya sea a través de libros que incluyen material de audio para fortalecer el contenido del mismo o a su vez con revistas musicales especializadas como: Guitarrista, Acordes, Flamenco, que a más de proveer de una información profesional sobre temas referentes a la guitarra, se sirven de un CD o DVD donde se puede interactuar con profesores virtuales que enseñan de manera directa a pesar de la distancia, valiéndose del video y el audio.

En esta última década se ha fortalecido el uso de YouTube, que se ha convertido en la videoteca del mundo, se puede encontrar filmografía de variada índole, videos que son cargados por los internautas, como si fuera poco existe gran cantidad de personas que aprovechan sus conocimientos para crear Blogs y convertirse en profesores virtuales en diferentes ramas.

Recientemente las universidades se plantean aprovechar el contingente tecnológico, para ahorrar costos y ponerse en contacto con profesionales de diferentes países con el fin de acceder a sus clases sin que el estudiante tenga que viajar fuera del país, todo esto con las llamadas aulas virtuales un ejemplo de esta modalidad de estudio la podemos encontrar en la página de Mit Open Courseware, que ofrece variadas clases virtuales dentro del ámbito de la



ciencia, incluso las universidades ofrecen cursos de especialización con la modalidad de tutorías virtuales.

El método tradicional de enseñanza maestro alumno dentro de una unidad educativa se ha modificado, el alumno tiene la posibilidad de contrastar la información recibida no solo de una biblioteca física, se vuelve más fácil utilizar el internet como un punto de acceso ágil a la indagación, de aquí que se rompe el paradigma en donde el maestro como el que impone una opinión sobre un tema, más bien su posición se basa en la creación de interrogantes que promueven un interés por la investigación y la creación, impulsando las inteligencias múltiples y desarrollando las aptitudes.

Según Jorge Cabero *“Se conoce como educación E-LEARNING al aprendizaje que se lo realiza mediante la red, también se lo presenta como aprendizaje virtual, tele formación, por lo tanto se considera una formación a distancia, basado en la información y la telecomunicación, posibilitando un aprendizaje activo y flexible accesible a cualquier receptor”*. (Cabero, 2006:2)

En los últimos años se ve con mayor frecuencia el incremento de las llamadas aulas virtuales para facilitar la conexión con maestros extranjeros sin que el estudiante tenga la necesidad de viajar, desechando el aislamiento geográfico. Los cursos realizados vía on-line también proponen una opción para estudiantes que necesitan adecuar su horario y avanzar a su ritmo obviamente cumpliendo objetivos establecidos en el curso o a la vez sobrepasando los mismos.

Se debe destacar que la educación virtual también tiene sus limitaciones y que puede tener niveles muy altos por deserción del alumno, es aquí donde una persona que decida estudiar con la ayuda de plataformas virtuales, debe estar motivada y con un alto sentido de responsabilidad e investigación dentro de la materia.

Las ventajas y desventajas de este tipo de educación se las detalla a continuación en el siguiente cuadro:



Ilustración 1 Ventajas y Desventajas de la Educación E – LEARNING

VENTAJAS	DESVENTAJAS
Pone a disposición de los alumnos un amplio volumen de información.	Requiere más inversión de tiempo por parte del profesor.
Facilita la actualización de la información y de los contenidos.	Precisa unas mínimas competencias tecnológicas para los estudiantes.
Flexibiliza la información, independientemente del espacio y el tiempo en el cual se encuentren el profesor y el estudiante.	Requiere que los estudiantes tengan habilidades para el aprendizaje autónomo.
Permite la deslocalización del conocimiento.	Puede disminuir la calidad de la formación si no se da un ratio adecuado profesor-alumno.
Facilita la autonomía del estudiante.	Requiere más trabajo que la convencional.
Propicia una formación just in time y just for me.	Supone la baja calidad de muchos cursos y contenidos actuales.
Ofrece diferentes herramientas de comunicación sincrónica y asincrónica para estudiantes y para profesores.	Se encuentra con la resistencia al cambio del sistema tradicional.
Favorece una formación multimedia.	Impone soledad y ausencia de referencias físicas.
Facilita una formación grupal y colaborativa.	Depende de una conexión Internet, y que ésta sea rápida.
Favorece la interactividad en diferentes ámbitos: con la información, con el profesor y entre alumnos.	Tiene profesorado poco formado.
Facilita el uso de los materiales, los objetos de aprendizaje, en diferentes cursos.	Supone problemas de seguridad y además de autenticación por parte del estudiante.
Permite que en los servidores pueda quedar registrada la actividad realizada por los estudiantes.	No hay experiencia en su utilización.
Ahorra costos y desplazamiento.	

Elaborado: El autor

Como se muestra en el cuadro anterior las desventajas que más pesan a la hora de emprender en este tipo de educación son las capacidades de aprendizaje autónomo, destrezas que obligatoriamente debe mantener un estudiante y que además está ligado al poder que ejerce el profesor sobre la interacción con la materia, el profesorado poco formado supone inconvenientes grandes para el uso eficiente de esta herramienta, ya que tratará de realizar sus programas de acuerdo a la educación tradicional que ha venido desempeñando, sin embargo se debe saber que el mejor resultado en la aplicación de los resultados dependerá de un método experimental de prueba y error, donde se establecerá parámetros para la mejor aplicación de recursos y obtener un aprendizaje satisfactorio.

Podemos mencionar que existen tres tipos de variables que hacen posible el cumplimiento de objetivos dentro de la educación virtual y son los siguientes (Salinas, 2005, pág. 3):



1. El enfoque tecnológico.
2. El contenido es el rey.
3. El enfoque metodológico.

Con el enfoque tecnológico se manifiesta la visión del éxito por la sofisticación de los recursos tecnológicos direccionados a la educación, el contenido de la materia presenta un panorama favorable al centrar los esfuerzos en los programas académicos, el enfoque metodológico centra al estudiante mediante los procesos pedagógicos, para obtener excelencia en el proceso.

De ninguna manera se puede pensar que el uso excluido de una de las variables cumplirá el objetivo educativo, pero si se debe tomar en cuenta una interacción de todas las variables de manera que se precise un panorama mucho más amplio para obtener la maximización de la eficiencia en la educación.



CAPÍTULO II ANÁLISIS ARMONICO ESTRUCTURAL E HISTÓRICO

2.1 SEIS POR DERECHO

Esta obra para guitarra solista está compuesta a ritmo de Joropo, muy tradicional entre la frontera colombiana y Venezolana, la misma que además es acompañada con el baile, “no solamente hace relación al baile y la música sino más bien a un evento social con música de arpa” (Guerrero,2001:10), este tema en particular constituye una de las variantes del JOROPO DEL LLANO, generalmente el joropo se lo ejecuta con arpa, maracas y el cuatro, adicionalmente existen grupos que usan también el bajo.

El joropo está caracterizado con la presencia de la síncopa (desplazamiento de tiempo o del acento normal de una pieza musical) y el contratiempo (cuando una nota es precedida de un silencio y su ataque se presenta en el tiempo débil), dentro de este género confluyen los aportes musicales de los indígenas que se encontraban en el momento del descubrimiento de América, la música de los esclavos negros, la música española con su influencia árabe.

Dentro de la música Venezolana se utiliza mucho los ritmos con división ternaria y en este ritmo en particular, se parte del vals venezolano, el mismo que no acentúa el primer tiempo, sino el segundo y a veces el tercero, es decir en lo que tradicionalmente se denomina como los tiempos débiles, además del uso de pasajes en compás de 6/8.

El nombre de Seis por Derecho hace pensar en su forma de escritura 6/8 así mismo se puede decir según explica Fernando Guerreño en su ensayo “Las Flores y el Seis” que la palabra “ocho” fue sustituida por “derecho” como una corruptela idiomática, además que también popularmente el término derecho hace referencia a ejecutar correctamente.

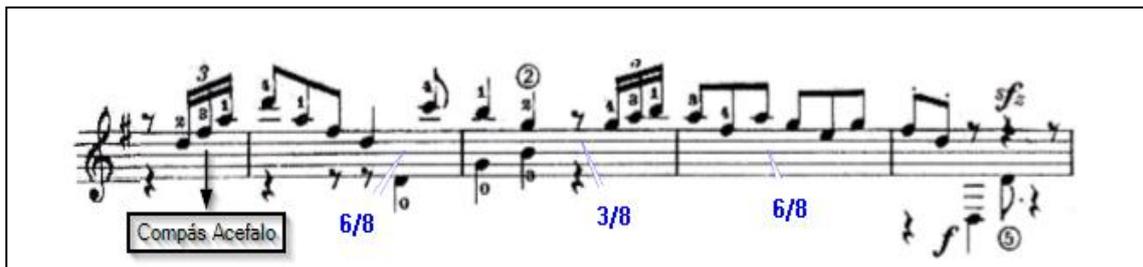
IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ

2.1.1 ESTRUCTURA Y ARMONÍA:

Se inicia con una introducción de 5 compases en la quinta de dominante (D7), donde se intercala el compás de 6/8 y 3/4 con un inicio de compas acéfalo en forma de tresillos de semicorchea.

En este caso es importante interiorizar el cambio de compás de $\frac{3}{4}$ a 6/8, tomando en cuenta que esta introducción se vuelve a repetir en el compás 48, solo que esta vez se prolonga con dos compases de 6/8.

Ilustración 2 Introducción - Cambios de Compás

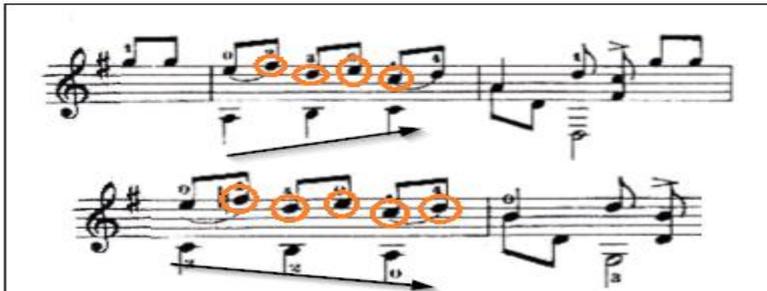


Elaborado: El autor

Después de la introducción se presenta el ciclo armónico, con un compás de alargamiento en la dominante donde se expone la acentuación del ritmo a través de la síncopa, seguido por un compás de en la tónica, en donde la melodía parte de la tónica y desciende en terceras, el bajo con un movimiento contrario llega a la dominante, por segunda vez la melodía parte de la tónica y desciende en terceras esta vez el bajo sigue el mismo movimiento para llegar a la tónica, por tercera ocasión la melodía la melodía parte de la tónica y desciende en terceras, el bajo con un movimiento contrario llega al acorde de dominante. Estas repeticiones adoptan la forma de melopeya como forma de reafirmar el ritmo y la armonía.

Ilustración 3 Terceras descendentes

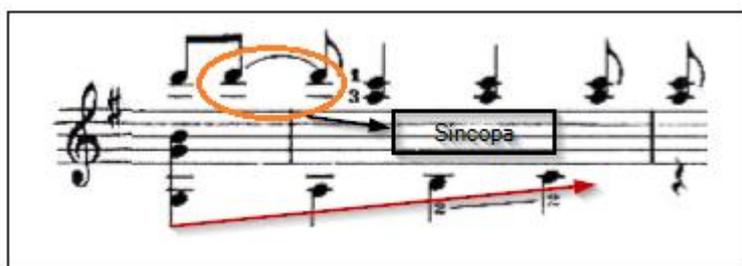
IVÁN ANTONIC



Elaborado: El autor

Ya en el compás 15 encontramos un acorde de dominante (D7) el que dentro de la estructura formal se lo conoce como "llamado" y se cambia la melodía descendente en terceras por la presencia de la síncopa, partiendo del quinto grado de la tónica con una prolongación al tiempo fuerte del siguiente compás y figuras negras desde la parte débil de cada tiempo, el bajo aparece a tempo, en forma de escala ascendente desde la tónica para llegar a la dominante.

Ilustración 4 Síncopa en la Melodía y Movimiento de los Bajos



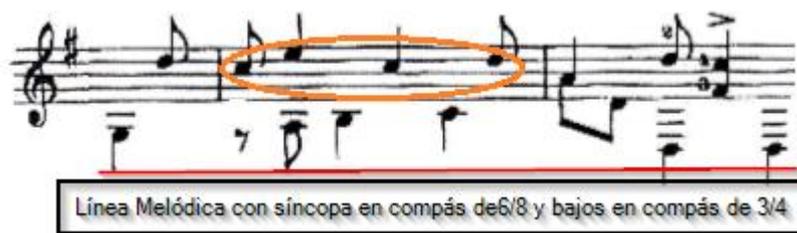
Elaborado: El autor

Esta parte se repite dos veces y finaliza con las repeticiones de las terceras descendentes desde el compás 26 al 31.

Para la mitad del compás 29 empiezan las variaciones, la primera dura hasta el compás 51, en esta sección se intercala entre el compás de $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$ partiendo de la tónica a la dominante.

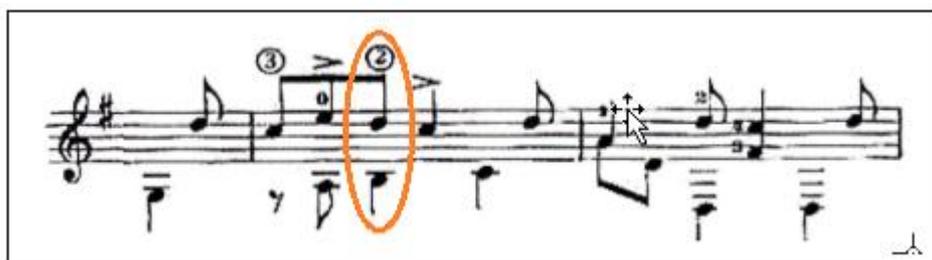
Como se puede observar en el gráfico, la melodía inicia en el tiempo débil y en el siguiente compás se muestra la presencia de la síncopa con el uso de negras en los tiempos débiles, dentro del compás de $\frac{3}{4}$, así mismo el bajo tiene una pequeña escala ascendente partiendo desde la tónica en dirección a la dominante con una figuración de negras. La ejecución de estas dos líneas da una sensación de contrapunto.

Ilustración 5 Líneas con Distinta Métrica



A la mitad de esta sección se intercala con el compás de 6/8, la estructura de los bajos es la misma, la melodía cambia con la inclusión de una corchea dentro del tercer tiempo del compás, a pesar de la escritura, los acentos dan la percepción de un compás de $\frac{3}{4}$ para finalizar la segunda variación se usa una cadencia I-II_m-V7.

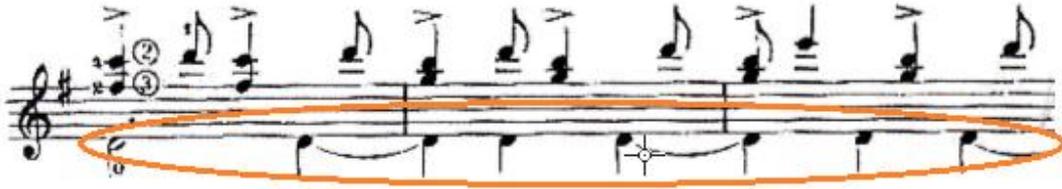
Ilustración 6 Cambio de Figuración en la Melodía (Variación 1)



Elaborado: El autor

En la segunda variación se usa el compás de tres cuartos además se nota un cambio en la estructura del bajo, que se mantiene con un re, a pesar de que la armonía cambia I-V-V7, la figuración empieza con una blanca siguiendo con una negra ligada a otra negra en el siguiente compás, por lo tanto se tiene una estructura de negra y dos tiempos entre compases. La melodía sigue un patrón de negra, corchea, negra, corchea notándose la síncopa en la segunda negra. Este esquema de tres compases se repite tres veces.

Ilustración 7 Cambio en la Estructura Rítmica del Bajo (Variación 2)



Elaborado: El autor

La tercera variación, se presenta con una duración de 9 compases donde se establece la progresión IIm-V-V/6-I el segundo grado menor como sustituto del primer grado, las melodías se ejecutan de manera acordal con intervalos de tercera y el bajo como en secciones anteriores con una pequeña escala partiendo de la tónica para llegar a la dominante, además también siguiendo un patrón blanca negra en el primer compás y silencio de negra y dos negras en el próximo compás.

Ilustración 8 Movimiento de los Bajos en forma de Escala Ascendente (Variación 3)



Elaborado: El autor

Terminando esta variación, se realiza una modulación hacia D mayor por medio de su quinta A mayor, partiendo desde el sexto grado de G mayor.

Ilustración 9 Modulación a D Mayor



Elaborado: El autor

En esta última variación de esta sección se usa una progresión I-V7 en la tonalidad de D mayor y mantiene cuatro sub variaciones, se empieza con la siguiente estructura melódica en tres compases:

Ilustración 10 Estructura de la Melodía y Bajos (Variación 4)



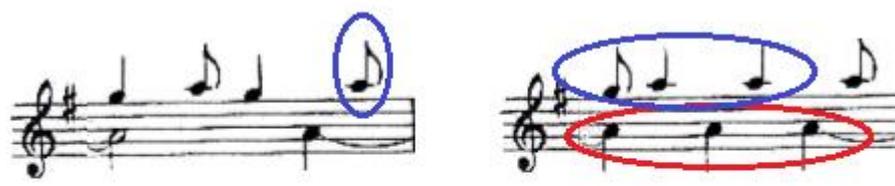
Elaborado: El autor

En los bajos encontramos un la del segundo espacio, que se va a mantener en todas las variaciones, en este caso con una duración de tres tiempos iniciando desde el tercer tiempo, en la melodía partimos de una escala descendente en el primer tiempo de cada compás abordando el sol encima del pentagrama y culminando en él un re de la cuarta línea.

Sub variación 1: Permanece invariable en la estructura del bajo, pero en la melodía incrementa una corchea en la segunda mitad del tercer tiempo.

Sub variación 2: Muestra un cambio en el bajo que tiene una estructura de una negra que parte de segundo tiempo y una ligadura de negras del tercero a primer tiempo, la parte melódica también varía con una estructura de corchea 2 negras y corchea.

Ilustración 11 Variaciones Melódicas



Primera Sub variación

Segunda Sub variación

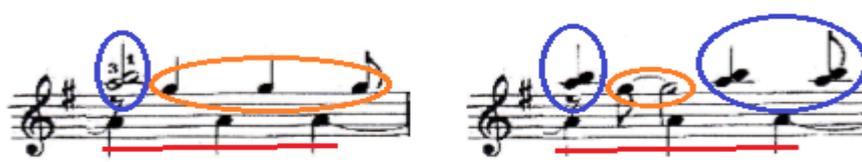
Elaborado: El autor

Sub variación 3: la estructura melódica inicia con un intervalo de segunda ejecutado en forma acordal seguido de una estructura de 2 negras y una corchea en la primera nota de la escala antes detallada, la estructura del bajo no varía.

Sub variación 4: el intervalo de segunda que apareció en la sub variación 3 mantiene una estructura de negra con puntillo, negra y corchea, en otro plano la escala aparece en la segunda mitad del segundo tiempo con una duración de dos

Ilustración 12 Textura de tres líneas

tiempos y medio. La estructura del bajo no cambia.



Tercera Sub variación

Cuarta Sub variación

Elaborado: El autor

Al final de esta variación encontramos una progresión de V7-I por seis compases para dar paso a la parte inicial.

En la recapitulación del inicio todo permanece invariable a excepción de dos compases en 6/8 que terminan en el primer grado de la tonalidad para retomar la escala descendente por terceras, dentro del tema de la introducción en los compases 102-103.

Ilustración 13 Recapitulación de la Introducción



Elaborado: El autor

Desde el compás 126 al 140 encontramos una variación intercalando entre el compás 6/8 y $\frac{3}{4}$, en los bajos se repite la estructura de blanca y negra con octavas con un re el mismo que no cambia, manteniéndose con primer grado de la dominante y quinto grado de la tónica, parecido a la última variación de la primera parte.

Ilustración 14 Acentuación en los Bajos



Elaborado: El autor

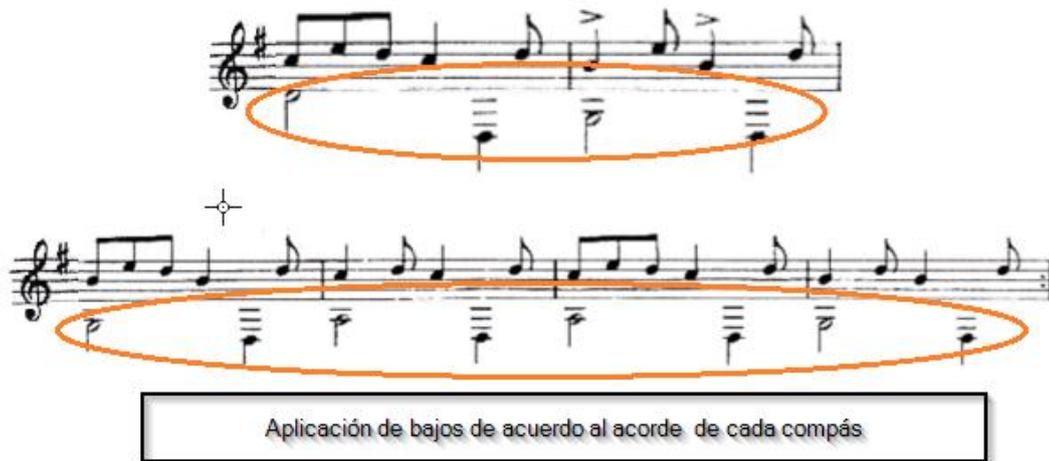
La melodía intercala compases con la estructura negra, corchea, negra y corchea, en el compás de 6/8 usa tres corcheas una negra y corchea, usando las notas del primero y quinto grado de la tonalidad, este tipo de estructura se usa siempre con la finalidad de dar importancia a los tiempos débiles por medio del uso de la sincopa.

La última variación del tema la encontramos desde el compás 141 al 170 y se caracteriza por tener una forma acordal, el mismo que empieza con los cuatro

compases que muestra el gráfico, donde se observa el siguiente ciclo armónico: IIm-V7-V7-I.

Ilustración 15 Acentuación de los Bajos con Staccato (Variación5)

Ilustración 17 Cambio de Figuración en el Bajo



Aplicación de bajos de acuerdo al acorde de cada compás

Elaborado: El autor

Como se observa en el gráfico, después de un compás entero en el Ilm, inicia una sección de octavas ascendentes desde un re, para pasar a tresillos descendentes empezando en fa de la quinta línea y terminando en un si bajo el pentagrama, en forma de escala en el tiempo inicial, los tresillos contienen la

Ilustración 18 Sección Final



Escala descendente en arpeggios

Quinto grado sin resolución

sexta mayor de la nota inicial y su octava.

Elaborado: El autor

Después de la sección de tresillos se regresa al Ilm con un retardando y finalizar con el acorde de V7, recurso muy típico en este estilo.



2.2 PORRO

El Porro Colombiano se desarrolla en la costa atlántica en la región de Sinú y hace referencia a un ritmo que tiene influencia de la cultura africana traída por los esclavos que llegaron a estas zonas.

El termino Porro viene de aporrear, normalmente las danzas africanas usaban tambores los mismos que se ejecutaban golpeando con la palma de la mano de aquí que esta versión corresponde a la primera hipótesis sobre el nombre de este ritmo, la segunda hipótesis apunta a que su nombre deriva de un tambor llamado porro con el que se ejecutaba la danza.

Dentro del estudio de las características del Porro, encontramos a dos estudiosos sobre el tema Guillermo Valencia Salgado y William Fortich. Según Valencia la mezcla de los bailes cantados al juntarse con los gaiteros y la expresión musical de los blancos, provocó la aparición de ritmos como la cumbia, la gaita, el porro instrumental.

William Fortich propone una clasificación de porros instrumentales y porros cantados debido a que los conjuntos de gaiteros de los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba en el siglo XIX así lo interpretaban.

En la costa Atlántica de Colombia el Porro se lo interpretaba con instrumentos primitivos como: tambores, pitos, gaitas, los campesinos que interpretaban estos instrumentos empezaron a tener acceso a instrumentos de viento metal y al conocer sus posibilidades melódicas, las fueron incluyendo en su repertorio, así mismo se supone que al existir en la zona músicos estudiados, estos se acercaron hacia la música popular, provocando que los ritmos típicos sean interpretados por una banda de metales las que estaban compuestas por: trompetas, clarinetes, redoblantes o caja, bombo, bombardino, platillo, trombón y que aún mantienen vigencia en los departamentos de Córdoba y Sucre.

2.2.1 ESTRUCTURA Y ARMONIA:

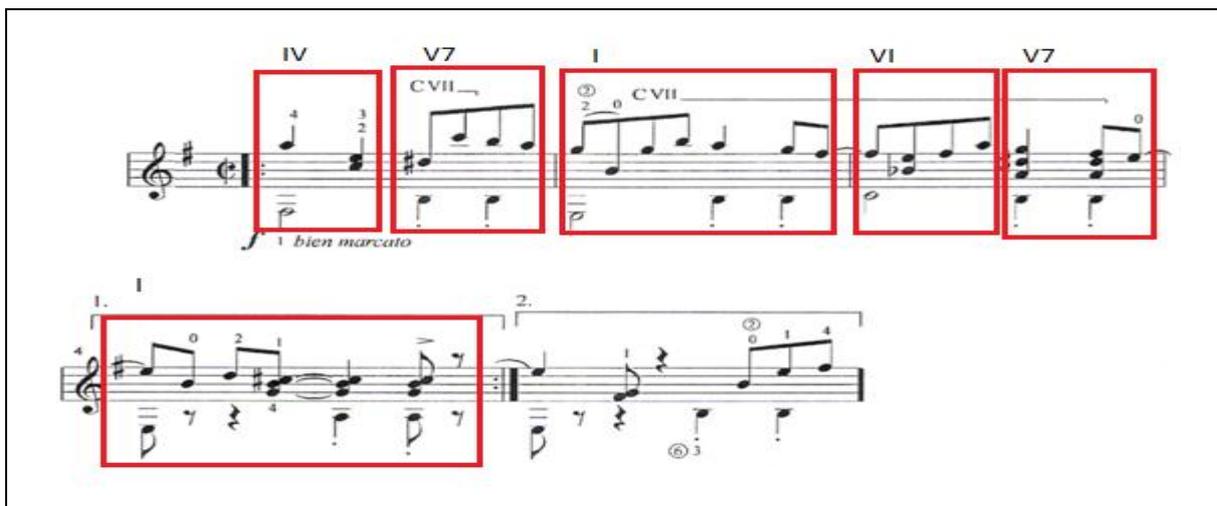
Gentil Montaña, guitarrista y compositor Colombiano escribió música para guitarra clásica con preponderancia en los ritmos de la sierra de su país, al darse cuenta de este particular, decidió componer porros para sus suites, es IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ

así que en la Suite 2 en el cuarto movimiento, nos encontramos con una de sus piezas más interpretadas.

La estructura de esta obra tiene una forma A-B-A, la misma que contiene células de ocho compases, donde se puede observar el uso de la sincopa y contratiempo en la parte melódica, además del uso de cuatro corcheas seguidas de una negra y dos corcheas.

Este tema está escrito en un compás partido de 4/4 en la tonalidad de Em, la introducción del tema tiene cuatro compases que se repite usando una cadencia IV-V7-I, empieza con un bajo en F# la sexta de la subdominante, en el tercer compas se aprecia un C7 como sustitución de del primer grado, hasta llegar al acorde de B7 y finalizar esta parte en la tónica, esta pequeña introducción estará presente cuando se inicia una nueva parte.

Ilustración 19 Estructura Armónica de la Introducción



The musical score illustrates the harmonic structure of the introduction. The first line shows five measures with chords IV, V7, I, VI, and V7. The second line shows two measures with chords I and V7. Red boxes highlight specific melodic and harmonic elements.

Elaborado: El autor

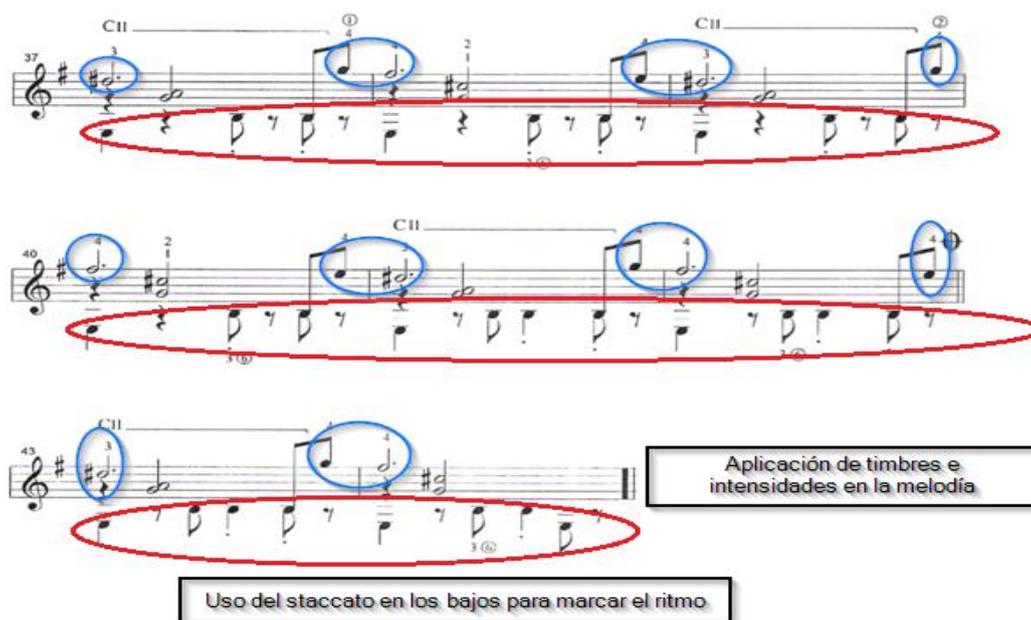
En la parte A encontramos 3 subdivisiones de cuatro compases que se repiten una vez, la primera inicia al finalizar el quinto compas, con una estructura armónica que presenta una cadencia IV-V7-I y una estructura melódica que tiene muy presente la sincopa, al final del compás 10 inicia la segunda subdivisión con una estructura armónica I-V7-I, la subdivisión final inicia en el compás 19 con una ejecución en forma acordal, caracterizada por la sincopa y el contrapunto, esta tercera subdivisión es de las partes más complicadas

dentro de la ejecución de la obra debido a la velocidad y la claridad con la que se debe presentar a la melodía.

Para terminar la parte A nos encontramos con una sección final de cinco compases que inician de manera acordal en el compás 27 como recapitulación de la tercera subdivisión, pero finaliza con una escala con figuración de tresillos en el compás 31.

Para dar paso a la parte B se presenta por segunda vez la introducción desde el compás 31 al 36, pero en esta ocasión el compositor presenta una prolongación de 8 compases en la tonalidad de Em, donde se puede hacer como recurso interpretativo la dinámica antes de abordar la parte B en el compás 45

Ilustración 20 Puente de Paso a la Sección B



Elaborado: El autor

En la parte B también vamos a encontrar subdivisiones, la primera que inicia de forma acordal en el compás 43, en la parte armónica se presentan cambios de quinta entre cada compas, hasta llegar al compás 52 donde se retoma la tonalidad y se vuelve a usar una cadencia IV-V7-I, esta subdivisión finaliza en el compás 61.



Después de la repetición de la parte B, se regresa a la parte A, pasando por la introducción donde se recapitulan todas las secciones y se vuelve a ejecutar la introducción con los compases de alargue para saltar a los dos compases finales.

2.3 ADORACIÓN:

El pasillo Ecuatoriano con una métrica ternaria, se deriva del vals Europeo y se estima que llegó a nuestro territorio a principios del siglo XIX, además se lo cataloga como la música nacional por excelencia, en donde se genera un poema musicalizado.

Es importante mencionar que el pasillo no solo existe en Ecuador, también se dan Colombia Costa Rica, Venezuela, pero cada una adopta características propias de su país, en el caso de Ecuador adquiere un ritmo más lento.

El pasillo tuvo mayor difusión con la aparición de la industria fonográfica, la misma que seleccionó a este género como el representante del país con una presencia internacional, usando una lírica que tiene que ver con el desamor, la melancolía, traición, también se debe mencionar que el pasillo tomó influencia en su sentido de ecuatorianidad, en donde la lírica describe las bondades de sus ciudades, un ejemplo de esto son los pasillos "Guayaquil de mis amores", "Alma Loja", "Manabí".

En la estructura existen pasillos lentos y pasillos rápidos, algunas estructuras de los pasillos mantienen una parte lenta y una rápida, dentro de la ejecución en la parte rítmica tenemos las denominadas llamadas, o bajos de paso, que son conexiones o enlaces acordales, que realiza el instrumento que acompaña, generalmente con los sonidos graves, siendo cromáticas o diatónicas y ayudan de manera especial al cantante a ubicar la afinación.

2.3.1 ESTRUCTURA Y ARMONIA:

El pasillo Adoración de Enrique Ibañez Mora, se desarrolla en la tonalidad de Am, con una estructura binaria, por lo tanto mantiene una parte A y una parte B.



En los primeros cuatro compases se presenta una introducción que reaparecerá al final de cada una de las partes, la introducción inicia en el cuarto grado de la tonalidad y desarrolla la siguiente progresión de acordes IV-I-III-V7-I.

Ilustración 21 Introducción de Cuatro Compases

Elaborado: El autor

Luego de la introducción en el compás 5 se desarrolla un estribillo que servirá de puente entre cada una de las partes y tiene una duración de 8 compases usando en la armonía la dominante y la tónica, finalizando con un acorde de tónica con sexta mayor Am6 muy característico en este género musical.

Ilustración 22 Estribillo de 8 Compases

Elaborado: El autor

La parte A comprende los compases 13 – 24 en donde se presenta tres motivos de cuatro compases que finalizan con el denominado llamado en la sección grave, para dar paso a al siguiente motivo, en la melodía se observa intervalos de segunda y tercera y cromatismos, no se dan saltos amplios en los



intervalos, acompañado de figuraciones como: negra y dos corcheas, el uso de la negra con punto, corchea y negra.

Ilustración 23 Frases Melódicas Sección A

Elaborado: El autor

La parte B comprende los compases 36 – 59, con mayor extensión que la primera debido a que encontramos 6 motivos de cuatro compases cada uno y que de la misma manera que en la parte A acompañadas de llamados dentro del registro grave.

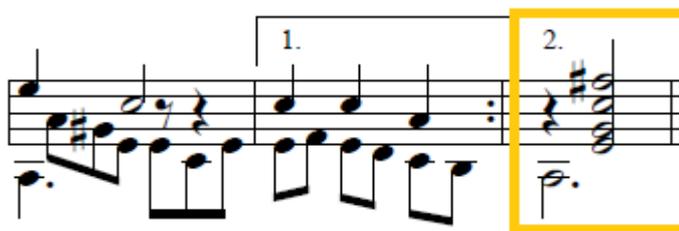
Ilustración 24 Frases Melódicas Sección B

Elaborado: El autor

Cada una de las partes se repite una vez y son intercaladas por el estribillo de 8 compases.

El acorde final del arreglo corresponde a la tónica con la sexta mayor.

Ilustración 25 Acorde Final



Elaborado: El autor

2.4 ALFONSINA Y EL MAR

El tema Alfonsina y el mar constituye uno de los temas más conocidos del folclore argentino, compuesto a ritmo de samba por Ariel Ramírez y su letra atribuida a Félix Luna, donde se relata la historia de la poetisa Alfonsina Storni que se suicidó en 1938 en Mar de Plata.

Alfonsina y el Mar fue popularizada por la cantante Mercedes Sosa en el año 1969, la popularidad de este tema no podía escapar al arreglo en guitarra clásica, por lo que nuestro estudio se encuentra basado en el trabajo arreglístico del guitarrista Roland Dyens.

2.4.1 ESTRUCTURA Y ARMONIA:

El arreglo de Alfonsina y el mar realizado por Roland Dyens, propone un cambio en la afinación del instrumento, usando la sexta cuerda en D y la quinta cuerda en B, situación que facilita la interpretación en la tonalidad de Bm, además la afinación de la quinta cuerda permite mayor claridad al momento de ejecutar las melodías en el registro grave.

Como cualquier otro tema de carácter folclórico, se dan repeticiones de las estrofas, que en una situación instrumental pueden ser cansadas de escuchar, pero este arreglo propone cambios en la melodía que permiten mantener la atención durante toda la ejecución.

La estructura de la samba está formada por una introducción de 8 compases, seguido de una parte A – A' - B, cada una de las partes contiene 12 compases, dentro de la introducción se presenta la siguiente progresión armónica I-V7-VI-

V7-I, además en el compás cuatro se presenta claramente la célula rítmica de la samba.

Ilustración 26 Introducción

Con calma, tristemente $\text{♩} = 44$ Introducción de 8 compases

l.v. sempre

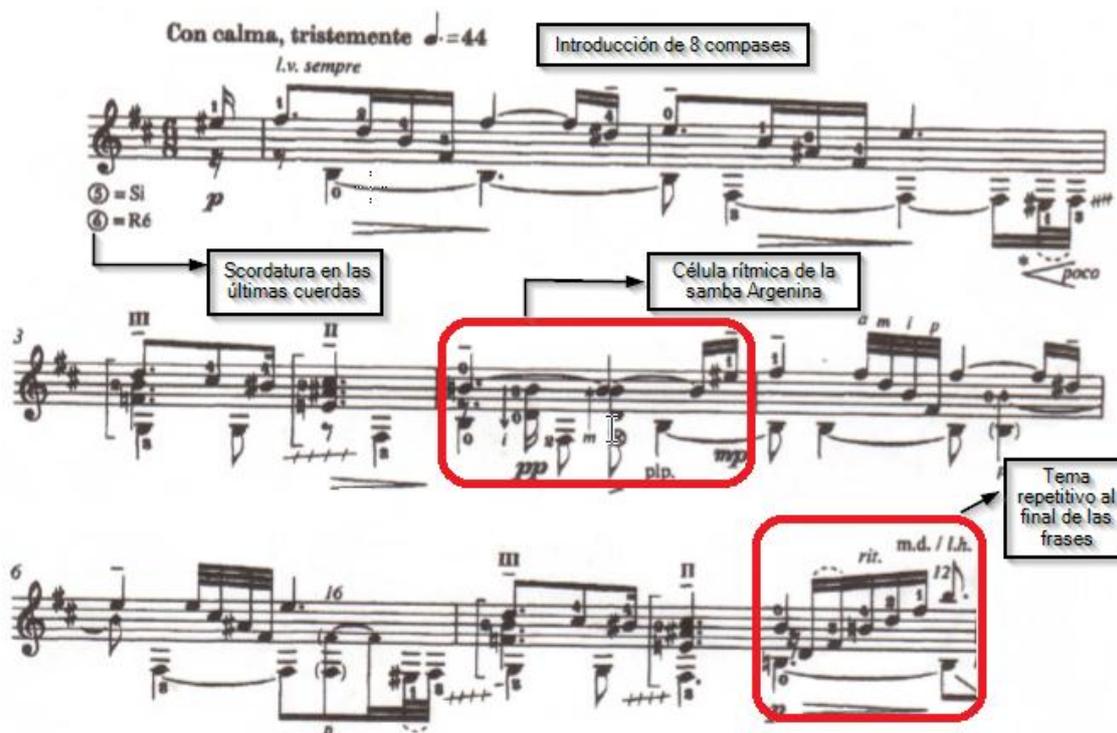
③ = Si
④ = R6

Scordatura en las últimas cuerdas

Célula rítmica de la samba Argentina

Tema repetitivo al final de las frases

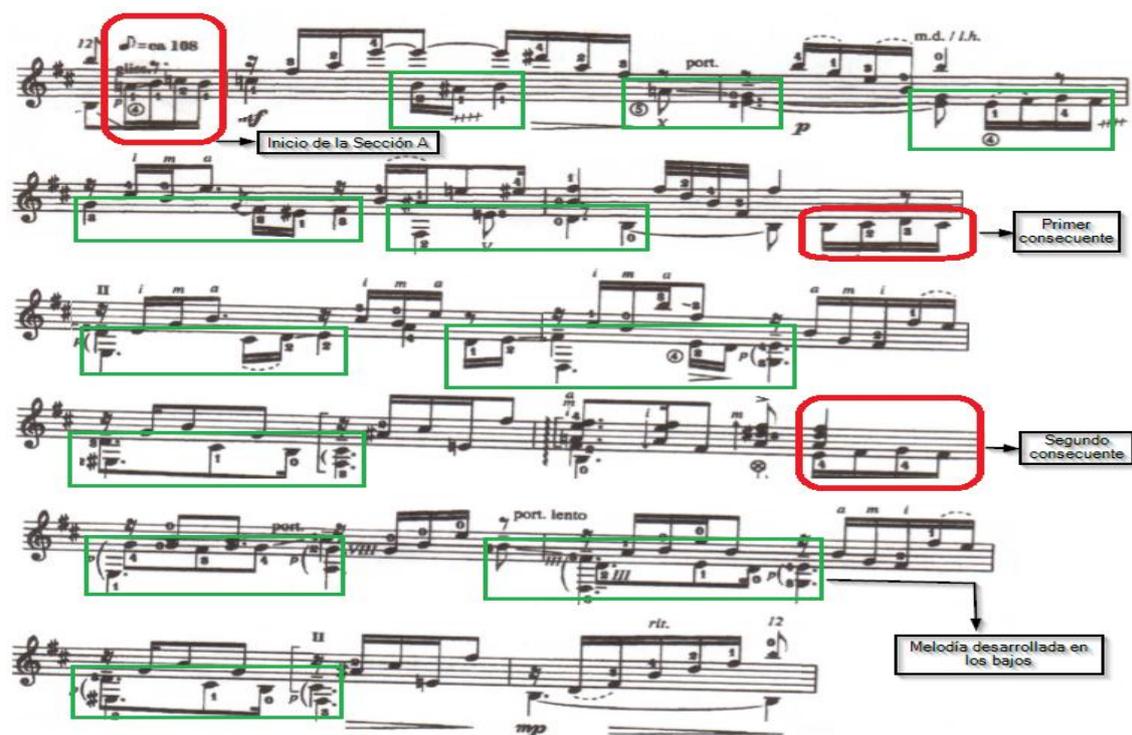
p, *pp*, *mp*, *poco*, *rit. m.d. / l.h.*



Elaborado: El autor

A la mitad del compás 8 inicia la sección A, con una duración de 12 compases, donde la melodía se desarrolla en el registro grave y acompañado por el uso de arpeggios usando la siguiente progresión V7b5-IM7-IV-IV6-V7-I, en los primeros cuatro compases formando un antecedente, luego seguido por dos consecuentes de distinta melodía cada uno de cuatro compases, pero con un mismo final, donde se desarrolla la progresión IV-I-IV9-VI-VM7-I.

Ilustración 27 Sección A

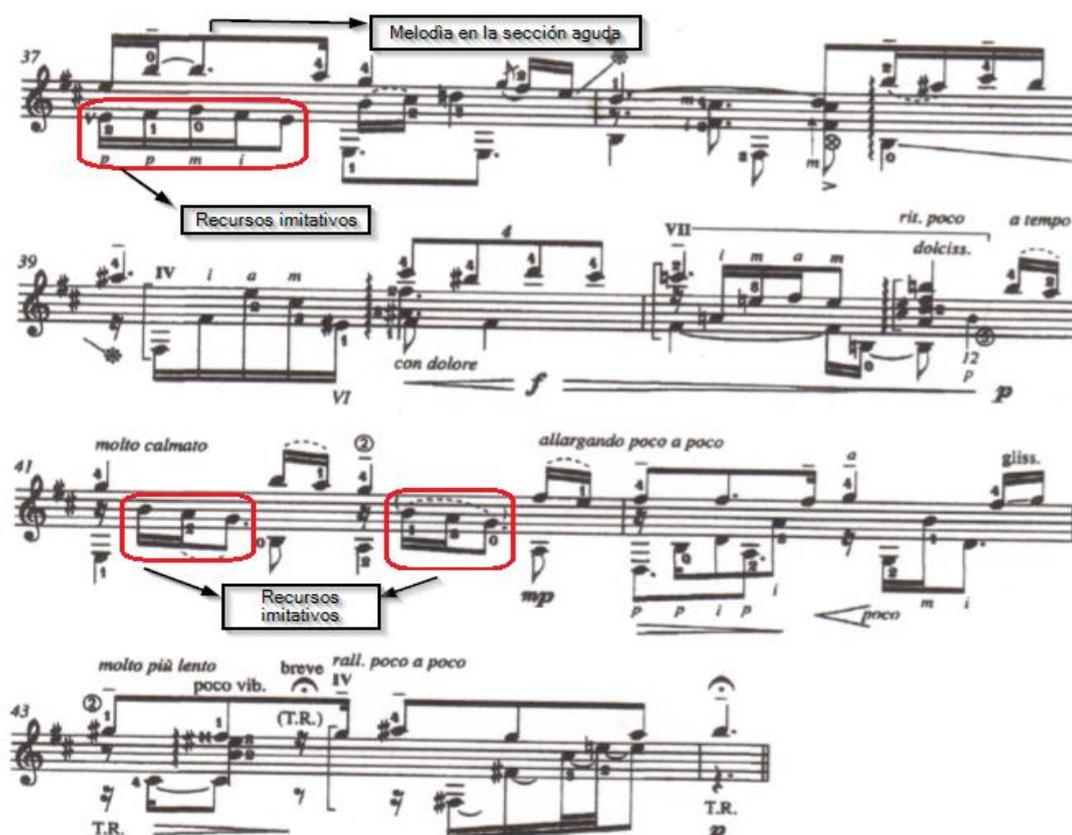


Elaborado: El autor

Desde el compás 19 al 31 encontramos la sección A' que utiliza una tesitura media, en el compás 22 aparecen en la parte técnica los armónicos artificiales y armónicos naturales en el compás 24, esta sección es muy similar a la sección A pero con pequeñas diferencias en la melodía.

Del compás 32 al 44 se desarrolla la parte B que se ejecuta en la sección aguda y al igual que en las secciones anteriores se destaca el uso de los acordes disueltos en forma de arpeggios, pero con la particularidad de la aparición del contrapunto en el compás 37 y recursos imitativos como se muestra en el compás 41.

Ilustración 28 Sección B Recursos imitativos



The musical score consists of four staves of music. The first staff (measures 37-38) shows a melodic line with a red box highlighting a phrase and a label 'Melodía en la sección aguda'. The second staff (measures 39-40) includes dynamics like *con dolore* and *f*, and a label 'Recursos imitativos'. The third staff (measures 41-42) features *molto calmato*, *allargando poco a poco*, and another red box with 'Recursos imitativos'. The fourth staff (measures 43) includes *molto più lento*, *poco vib.*, *breve*, and *rall. poco a poco*, with 'T.R.' markings.

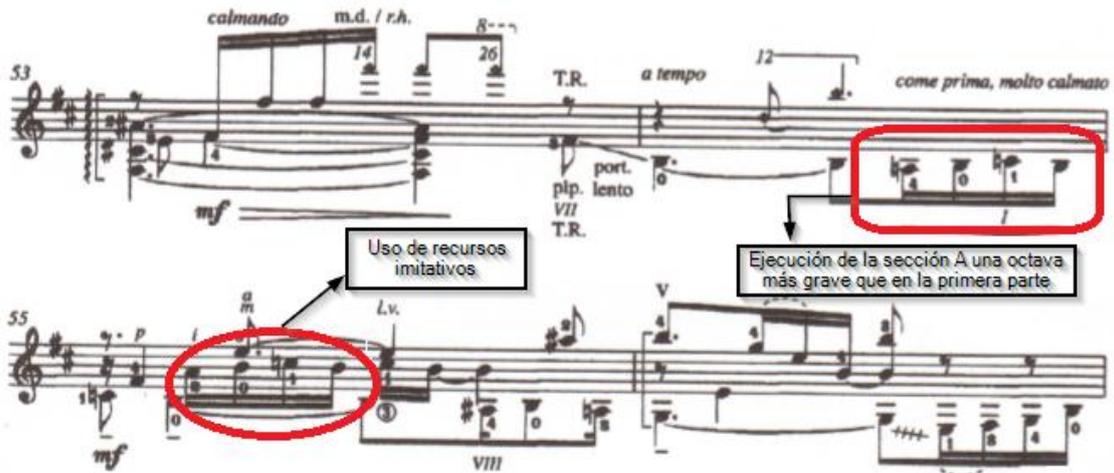
Elaborado: El autor

Desde la mitad del compás 44 al 54 nos encontramos con un puente en donde destaca el uso de recursos agógicos como ritardando, acelerando, signos de calderón, además la figuración más utilizada en esta sección son los grupos de seis semicorcheas por cada tres tiempos.

Al terminar el puente en el compás 54, se recapitula la estructura anterior A – A' – B, pero no se ejecuta de la misma manera ya que se incluyen variaciones tanto en el registro como en la inclusión de recursos imitativos además de variaciones en la estructura de la melodía.

Al iniciar la recapitulación de la sección A en el compás 54, la melodía se ejecuta con una octava grave en comparación con la primera parte, además se ve el uso de los recursos imitativos

Ilustración 29 Recapitulación Sección A



Elaborado: El autor

Dentro del compás 79 que forma parte de la recapitulación de la sección B, se puede ver la diferencia en la estructura rítmica de la melodía comparando con el compás 33 que corresponde a la primera parte, estas variaciones permiten que las repeticiones melódicas no sean monótonas y generen sensaciones tímbricas diferentes.

Ilustración 30 Diferencias en Estructura de Melodía



Elaborado: El autor

CAPÍTULO III METODOLOGÍA DE APRENDIZAJE DE LAS OBRAS.

3.1 ASPECTOS TÉCNICOS.

3.1.1 SEIS POR DERECHO

Como se explicó anteriormente, el tiempo de ejecución del seis por derecho, hace referencia a un allegro brillante, por lo tanto el tresillo inicial suena como si fuera un rasgueo, técnicamente para ayudarnos con esta parte tenemos en cuenta dos especificaciones:

1. La preparación de los dedos de la mano derecha consistirá en colocar los dedos sobre las cuerdas de manera anticipada, para ganar tiempo para la ejecución.
2. Para ejecutar ese tipo de tresillos, debemos pensar como si fuéramos a tocar un acorde con todas las voces al mismo tiempo, pero arpegiando un poco, esta situación nos permitirá ser mucho más eficientes y no pensar en el movimiento individual de los dedos, pero también ayudándonos con el movimiento de la muñeca.

Para el compás número 13 se presenta un llamado en el acorde de D y que se lo ejecuta con un rasgueo en forma de abanico, seguido de un rasgueo hacia arriba con el dedo índice.

Ilustración 31 Rasgueo Descendente Desde el Dedo Meñique al Índice y Rasgueo Ascendente con el Dedo Índice



Rasgueo hacia abajo en forma de abanico



Rasgueo hacia arriba con el dedo índice

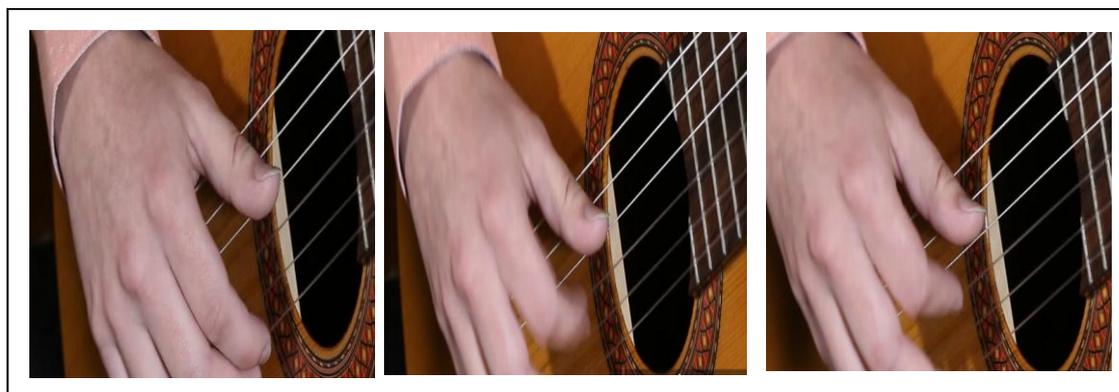
Elaborado: El autor

En la primera variación en el compás 32 se visualiza el uso del tiempo de 6/8 en la melodía y $\frac{3}{4}$ en los bajos, dentro de la melodía el reto está en no cortar la duración de las notas, para que la melodía sea fluida, por lo tanto el dedo 4 debe permanecer en la cuerda 3 hasta que el dedo 2 se posicione en la segunda cuerda.

Para dar mayor realce al ritmo tradicional del joropo, usaremos el staccato para cortar el sonido en los bajos, esto lo podemos realizar con la mano derecha, colocando al pulgar sobre la cuerda que acaba de vibrar o también con la mano izquierda dejando de presionar la cuerda que necesita usar esta técnica.

El seis por derecho cuando es ejecutado en el arpa, se apoya de una especie de rasgueo que es ejecutado por los dedos al pasar por todas las cuerdas, este efecto lo vamos a aplicar a la guitarra usando el dedo índice para que pueda deslizarse sobre las tres primeras cuerdas, como se muestra en la imagen.

Ilustración 32 Efecto de Arpa con el Dedo Índice



Elaborado: El autor

En la sección final de esta obra se encuentra una serie de arpeggios, los mismos que técnicamente se ejecutarán como se explicó anteriormente, esto es pensando en que se van a tocar todas las notas al mismo tiempo pero aplicando un pequeño arpegiado, ayudándonos con el movimiento de la muñeca para optimizar el movimiento.

3.1.2 PORRO COLOMBIANO

Este ritmo se caracteriza por la presencia de una figuración de blanca con dos negras, que va a escucharse durante toda la obra, adicional al arreglo original se insertó unos compases donde se muestra el ritmo del porro con la técnica guitarrística.

El inicio se lo realiza tapando las cuerdas con la mano izquierda y con la mano derecha se ejecuta un rasgueo de arriba hacia abajo, simulando el sonido que realiza el güiro con una figuración de negra y dos corcheas, luego se realizan dos golpes en la tapa armónica con la mano derecha con la finalidad de imitar el sonido del bombo, en una rítmica de dos negras.

Ilustración 33 Ejecución del Ritmo con la Mano Derecha



Elaborado: El autor

En la siguiente parte de esta introducción adicional, se ejecuta el mismo ritmo, pero esta vez usando un acorde tónica y séptima de dominante, la mano derecha usa el pulgar y un rasgueo con el índice hacia abajo y arriba muteando un poco las primeras cuerdas con una rítmica de negra y dos corcheas, luego el pulgar ejecuta una rítmica de dos negras con pizzicato.

Ilustración 34 Ejecución del Ritmo Aplicando Rasgueos y Bajos con Staccato



Elaborado: El autor

En el segundo compás, necesitamos presionar la primera cuerda con el dedo uno, el mismo que después tendrá que presionar la sexta cuerda, para evitar el corte de la melodía por levantar el dedo uno para presionar la sexta cuerda, es más fácil usar la base del dedo uno y después de ejecutar con el dedo pulgar la sexta cuerda al aire, presionar con el falange tres del mismo dedo la cuerda seis, esta técnica nos va a ahorrar mucho esfuerzo en la mano izquierda, a la vez que permite que las ideas melódicas no sean interrumpidas.

Ilustración 35 Presión de la Primera Cuerda con la Base del Dedo 1



Elaborado: El autor

El preparar los dedos para una posición específica, es una técnica que genera un ahorro de energía, en el traslado de los dedos, una de las maneras de preparar la posición de la mano izquierda consiste en anticipar con la mirada al lugar donde los dedos de la mano izquierda van a tener que trasladarse, como

por ejemplo el compás cuatro en donde los dedos de la mano izquierda tienen que moverse alrededor de cuatro espacios.

Ilustración 36 Anticipación de la Mirada en el Cambio de Posición de la Mano Izquierda



Elaborado: El autor

La preparación de las posiciones en la mano izquierda también las podemos trabajar cuando existan secciones acordales, lo mejor en estos casos es trabajar los cambios solo con la mano izquierda, una vez que se ha definido la digitación tomando en cuenta los dedos en común, para luego practicar conjuntamente con la mano derecha.

En la sección acordal de esta obra que inicia en la segunda parte de la sección A, podemos utilizar dos opciones para el primer acorde:

1. Acorde en el espacio V, donde realizaremos un medio puente, esta posición es mejor utilizarla cuando venimos de posiciones en los espacios anterior, es decir al inicio de esta sección.
2. Acorde en el espacio X, usando un medio puente y ejecutando desde la cuerda dos a la quinta, esta posición es necesaria cuando inicia la segunda parte donde
3. tenemos mayor tiempo para el traslado de la mano izquierda y el acorde que sigue también se lo va a ejecutar con medio puente en el mismo espacio.

Ilustración 37 Alternativa de Posición en la Mano Izquierda



Medio puente en el espacio V



Medio puente en el espacio X

Elaborado: El autor

Del compás 36 al compás 44, también es posible usar dos alternativas en la digitación de la mano derecha:

1. Ejecutando la melodía desde la cuerda 2, para lograr esta posición se tiene que trasladar la mano izquierda desde el espacio II.
2. Ejecutando la melodía desde la cuerda 1, con esta opción no es necesario el traslado de la mano izquierda a otra posición, ya que se usa el puente en el espacio II del compás anterior.

Ilustración 38 Alternativa de Posición en la Mano Izquierda (Compás 36)



Segunda cuerda desde el espacio VIII



Primera cuerda con un puente en el espacio II

Elaborado: El autor

3.1.3 ADORACION

Uno de los puntos fuertes que tiene este arreglo en cuanto a técnica consiste en el movimiento longitudinal de la mano derecha, es decir el traslado de un espacio a otro, para lo cual es necesario analizar la posición anterior al cambio, la posición al momento del cambio, la posición después del cambio, este estudio nos permitirá encontrar los dedos en común, o establecer diferentes

IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ

alternativas de posición, de acuerdo a las posibilidades físicas, facilidad de interpretación en la mano derecha, una muestra de este caso se ve en el compás número dos que viene de un acorde Am/F#, el mismo que se ejecuta en el séptimo espacio, para trasladar la mano derecha al acorde de C en el segundo compás, podemos usar 3 opciones, realizar un puente en el tercer espacio, un puente en el séptimo espacio o efectuar el acorde sin puente.

Ilustración 40 Alternativas de Digitación de la Mano Izquierda Acorde C



Elaborado: El autor

Cualquiera de las opciones a escoger debe favorecer una ejecución sin interrupciones en las frases de la melodía, tomando en cuenta que no siempre se puede destacar las líneas melódicas a través del apoyado.

Otro aspecto técnico que se presenta de manera frecuente en el estudio de este arreglo son las posiciones con puente, aquí es necesario dosificar la fuerza con la que la mano derecha presiona a las cuerdas, no siempre es necesario realizar un puente presionando las seis cuerdas, podemos usar un medio puente o presionar dos cuerdas al mismo tiempo, también se dan muchos casos en donde las cuerdas que forman parte de un puente no se ejecutan al mismo tiempo, por lo tanto no es necesario ejercer la misma fuerza sobre todos.

Al inicio del compás 11 se presenta una sección de acordes que finalizan el estribillo, en el primer acorde se usará un recurso técnico muy recurrente en la música ecuatoriana con la ejecución del requinto, que consiste en el rasgueo de las primeras cuerdas desde el dedo meñique al dedo índice en forma de abanico, esta técnica genera además un efecto tímbrico que tiene mucha relación con manera de ejecutar los ritmos ecuatorianos.

Ilustración 41 Rasgueo en Forma de Abanico (Imitación del Requinto)



Elaborado: El autor

En la ilustración 34 se visualiza la forma de ejecución del rasgueo con la mano derecha, a esto se adiciona un vibrato en la mano izquierda movimiento los dedos de arriba hacia abajo.

Dentro de la ejecución de los acordes se encuentra la línea melódica, por lo tanto se necesita destacar esa nota con respecto al resto que componen el acorde, esto se logra presionando un poco más la cuerda que pertenece a la melodía.

3.1.4 ALFONSINA Y EL MAR

Roland Dyens en su arreglo utiliza diversas técnicas guitarrísticas, la primera en presentarse es la de los rasgueos para reafirmar la rítmica de la samba, como se ve en el gráfico, en el cuarto tiempo, se realiza un chasquido o apagado, tradicionalmente se ejecuta con el choque las uñas de la mano derecha contra las cuerdas, si lo realizamos así puede generarse dificultad con el último movimiento donde vuelva a empezar la melodía.

Ilustración 42 Ritmo de Samba



Elaborado: El autor

Una alternativa que se puede usar para simular el apagado consiste en golpear al pulgar contra las cuerdas, para esto se necesita girar el brazo a la derecha y regresar en dirección a las cuerdas con fuerza, adoptando esta alternativa, los dedos de la mano derecha quedaran listos para el siguiente acorde.

Ilustración 43 Ejecución del Ritmo de Samba, el Dedo Pulgar Golpeando las Cuerdas



Elaborado: El autor

La melodía inicial se presenta en el registro grave, por lo tanto utilizamos el pulgar para destacar estas líneas con el uso de un toque apoyado, descansando el pulgar en la cuerda siguiente a la que se ejecutó.

Ilustración 44 Apoyo del Dedo Pulgar Para Destacar la Melodía



Elaborado: El autor

Dentro de las melodías en el registro grave, nos encontramos con un problema técnico que consiste en tocar tres cuerdas pero la cuerda del medio no va a vibrar, porque la vamos a mutear con el segundo falange del dedo 1, la melodía se encuentra en la tercera cuerda que ejecuta el pulgar, el movimiento que realiza el pulgar es como si se ejecutara una sola cuerda apoyando.

Ilustración 45 Toque de Pulgar Apoyando las Tres Últimas Cuerdas y la Mano Derecha Apaga la Quinta Cuerda



Elaborado: El autor

Como ya se ha mencionado antes la preparación de los dedos de la mano derecha o izquierda es fundamental para asegurar el traslado y también la velocidad en la mano derecha, como en el caso del compás 34 donde para afianzar el cambio al acorde D mayor se practica solo la mano izquierda y cuando se interioriza el cambio se pueden usar las dos manos.

La extensión de los dedos en la mano izquierda constituye uno de los temas técnicos frecuentes en este arreglo, el mismo que se debe trabajar lento para interiorizar la posición, además es importante revisar la digitación analizando el acorde de donde se viene y la posición a la que se va a llegar después de la ejecución de la posición con la mayor extensión.

Ilustración 46 Extensión de los Dedos de la Mano Izquierda



Elaborado: El autor



Para finalizar el arreglo, encontramos un acorde que tiene que ejecutarse con trémolo y esto lo vamos a hacer a través de la aplicación de rasgueos de abajo hacia arriba, usando el pulgar o también la opción de pulgar e índice.

3.2 ASPECTOS INTERPRETATIVOS.

3.2.1 SEIS POR DERECHO

Este tema mantiene una rítmica que combina el compás de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, dentro de la agógica muestra un Allegro Brillante que es constante dentro de la obra con excepción de los arpeggios finales donde se hace presente el uso de ritardando y acelerando.

La textura que se va a manejar tiene que ver con la monofonía, es decir la melodía con un acompañamiento rítmico que en este caso no corresponde a un acordal, sino más bien a un acompañamiento disuelto, donde los bajos además de manejar la parte rítmica, tienen influencia en la parte armónica.

Un aspecto muy importante al momento de ejecutar esta obra se da en los acentos que se ejecutan con la mano derecha, debido a que estos muestran la esencia rítmica en la ejecución, estas acentuaciones se las realizan por lo general, en el segundo y cuarto tiempo, primero y cuarto tiempo, estas acentuaciones se las podría efectuar con un cambio de timbre, para que sean mucho más notorias.

En el desarrollo de este tema es muy visible la aparición de variaciones melódicas que tienen que ser muy bien marcadas, el no mantener una delimitación de cada una de las variaciones de la obra llevará a que en la ejecución no se pueda distinguir más que sonidos ejecutados a gran velocidad.

3.2.2 PORRO

Este ritmo al pertenecer al caribe Colombiano, se caracteriza por ser alegre, por lo tanto es indispensable una buena digitación en la mano derecha e izquierda, que permita una interpretación fluida, de acuerdo a la velocidad de este género.



Esta composición de Gentil Montaña, está caracterizada por una melodía en el registro agudo y un acompañamiento de la base rítmica en la sección media y grave, existen secciones que son ejecutadas de forma acordal en donde la melodía debe predominar sin cortar las frases.

En el desarrollo de la ejecución no se presentan cambios en la agógica por lo tanto mantenemos una velocidad constante, lo que si se presentan son cambios en los timbres, en el caso de las repeticiones.

El juego de las dinámicas es muy importante especialmente dentro la melodía de los compases 36 al 44, debido a que nos encontramos en un paso entre la parte A y la parte B, si aplicamos cambios drásticos en la dinámica junto con la mezcla de timbres, la entrada de la sección B va a ser mucho más notable.

3.2.3 ADORACION

El pasillo Adoración, pertenece a los pasillos rápidos, si bien el arreglo es fácil en su lectura, presenta algunos recursos interpretativos que son necesarios para que la ejecución se acerque al realizado en la música tradicional.

En la interpretación debe estar presente la textura monofónica, por lo tanto la melodía está acompañada de una ejecución que principalmente es acordal, aunque también se ejecutan los acordes de forma disuelta, esto es a manera de arpeggios.

El arreglo presenta tres partes que son esenciales, Estribillo – Parte A – Parte B, la ejecución de cada una de estas partes deben ser muy notorias para el oyente, en este punto es importante que las pequeñas frases de cuatro compases estén muy bien definidas, es decir que se note su inicio y final, dando paso a los llamados que realizan los bajos. Antes de finalizar cada parte se presenta la introducción de cuatro compases que cumple una doble función, finalizar cada una de las partes y como anuncio de la llegada del estribillo.

También se debe tomar en cuenta que existe una acentuación en los acordes de la primera y cuarta corchea en cada compás, que proporcionan el carácter del ritmo pasillo.



3.2.4 ALFONSINA Y EL MAR

La zamba argentina se encuentra escrita en un compás de 6/8 y en este arreglo nos encontraremos con elementos polifónicos, contrapunto, recursos imitativos además de variaciones en la escritura rítmica de la melodía, como generadores de variación en las repeticiones.

Dentro de la agógica de la obra podemos usar ritardandos sobre todo en los finales de las frases y acelerandos como en los primeros compases de la parte intermedia, que finalizan con el uso de un calderón antes de iniciar con la melodía de la siguiente parte. Este arreglo utiliza una textura que combina la monofonía con la polifonía, en donde hay que mantener mayor cuidado en destacar la melodía principal, que no se debe perder cuando aparece el contrapunto o los recursos imitativos.

La ejecución de este arreglo necesita valerse mucho de los recursos dinámicos, el aumentar la intensidad a medida que la melodía llega hacia la nota más aguda, disminuyendo la intensidad al final aplicando ritardandos.

3.3 ASPECTOS TÍMBRICOS.

3.3.1 SEIS POR DERECHO

Si bien dentro de la agógica no existe mucha variabilidad en la ejecución de la obra, no sucede lo mismo con la parte tímbrica donde la mano derecha va a destacar como generadora del manejo de las dinámicas y las tímbricas.

Como ya se había mencionado, es primordial destacar las acentuaciones no solo aplicando mayor fuerza sobre las cuerdas, resultaría más efectivo el uso de cambio de tímbricas por medio del uso de la uñas, de esa manera se captará mejor la atención de la persona que está escuchando.

Es muy usual durante las diferentes variaciones, el uso de cambios en la dinámica que van acompañados de cambios tímbricos cuando se llega a la sección más fuerte se hace uso de un sonido metálico cercano al puente y lo



contrario cuando la dinámica está en piano, se utiliza el toque de las yemas de los dedos con las cuerdas.

3.3.2 PORRO

La rítmica que va a estar presente en el desarrollo de esta composición, está constituida por la figuración de blanca y dos negras, estas últimas se ejecutarán con staccato, que puede ser de manera directa con el dedo pulgar o indirecta con los dedos de la mano izquierda.

Por lo general luego de la ejecución del primer bajo, los dedos i, m ejecutan un pequeño acorde, el que debe interpretarse con un timbre metálico, no siempre es fácil dirigirse hacia el puente de la guitarra para conseguir el timbre requerido, tomando en cuenta que la velocidad de ejecución es alta, por lo tanto la manera más rápida de conseguirlo es realizar un cambio de ángulo a la mano derecha, posicionándola de frente a las cuerdas.

Los rasgueos usados en la técnica guitarrística, proporcionan un timbre característico, sobretodo dentro de la música popular latinoamericana, es por esta razón que adicionalmente a lo que está detallado en la partitura original, se incorporó unos compases, realizando la rítmica del porro con diferentes sonoridades:

1. Imitación al güiro por medio de los rasgueos de arriba hacia abajo y tapando el sonido de las cuerdas con la mano izquierda, seguido de la imitación al bombo con los recursos percusivos de la tapa armónica golpeada con la mano derecha.
2. Ejecución del rasgueo típico del Porro Colombiano, que se lo realiza tocando un bajo con el pulgar, seguido por un rasgueo hacia abajo y arriba con el dedo índice y terminando con dos bajos aplicando pizzicato. Con esa introducción se prepara al oyente a la rítmica que va a predominar en toda la ejecución.

Existen ideas musicales de cuatro compases que son repetidas, en estas situaciones es recomendable la aplicación de variaciones tímbricas que generen un cambio con respecto a la repetición, ya sea tocando sobre el

diapasón o cerca del puente, para resaltar de mejor manera el cambio, se puede usar cambios en las dinámicas.

En la entrada de la sección B podemos aplicar un timbre metálico que finalizará con la aplicación del pizzicato en los bajos.

3.3.3 ADORACIÓN

Los recursos tímbricos que van a dar mayor carácter a la interpretación de este arreglo, se encuentran en los llamados que se ejecutan con los bajos, estos se pueden realizar con staccato, cortando la duración de cada nota ya sea con la mano derecha o indirectamente con la mano izquierda, así mismo podemos intercalar con timbres metálicos, o también ejecutar los llamados con pizzicato.

Otro recurso técnico y tímbrico en la ejecución de este tipo de música, corresponde al rasgueo en forma de abanico que por lo general se presenta en el penúltimo compás del estribillo y propone mayor fuerza a esta sección de acordes.

En la interpretación de los motivos de cuatro frases podemos ir cambiando las tímbricas, ejecutar sobre el diapasón, en la boca o en el puente, con la finalidad de cansar con las repeticiones de cada parte y generar diferentes sensaciones al oyente.

Ilustración 47 Cambio de Timbre al Ejecutar los Bajos



Elaborado: El autor

3.3.4 ALFONSINA Y EL MAR

La tímbrica de este tema puede aprovecharse realizando variaciones en la forma de ejecución, cuando la melodía se encuentra en la sección grave y se debe ejecutar con el dedo pulgar, la dirección en la que ataca el pulgar a las cuerdas influye en el sonido final, si el pulgar se encuentra de frente a las cuerdas el sonido será más seco y un poco más metálico, pero cuando el pulgar ataca a la cuerda de manera lateral, el sonido será más redondo al tener la mezcla de la yema y la uña. Por otro lado el cambio de timbre que proporciona el cambio de afinación de la guitarra en la cuerda 5 y 6 es propicio para la ejecución de la melodía en la sección grave.

Para los casos donde se intervienen recursos imitativos o también contrapunto, se puede jugar con la intensidad de la ejecución de las melodías o también con el timbre de cada una, por lo general existen melodías que se ejecutan en la sección grave y al mismo tiempo inicia una melodía en la sección aguda, es aquí donde podemos probar el ángulo de ejecución ya sea en el pulgar o en el resto de los dedos, para diferenciar a cada melodía pero sin dejar que se pierda la melodía principal sobre todo en las partes finales de las frases.

En el compás 49 que pertenece a la sección intermedia se usa un glisando, para llegar al E del espacio XII, al llegar a este espacio se presentan intervalos entre la cuerda 1 y 2 que tendrán que deben tocarse con el dedo pulgar, para generar una variación tímbrica por la fuerza que aplica este dedo.

Ilustración 48 Ejecución de Intervalos con el Dedo Pulgar



Elaborado: El autor



CAPÍTULO IV CREACIÓN DE RECURSOS E-LEARNING

4.1 APORTES DE LA METODOLOGÍA FLIPPED CLASSROOM.

¿Quién no ha recurrido a un tutorial de internet, para expandir los conocimientos?, desde aprender a realizar un mudo a nuestra corbata, hasta una clase de estadística avanzada, sin darnos cuenta estamos inmersos en un proceso de aprendizaje E-learning, por medio de una herramienta virtual.

La facilidad de comunicación que permite el internet, ha promovido nuevas metodologías de enseñanza, ya sean estas por medio de plataformas educativas donde se encuentran detallados los programas, el material didáctico, las tareas a realizar y la forma de evaluación, contrastando con foros, material subido por otros estudiantes y la interacción del maestro o por medio de los tutoriales en video donde se da una clase detallada sobre un tema en específico.

Un video tutorial nos da la posibilidad no solo de escuchar una explicación de una persona especializada en un tema, sino de ver al mismo tiempo la explicación de un caso práctico, por ejemplo en una clase de matemáticas, después de revisar el tutorial, el estudiante puede centrarse en repetir la parte donde él considere que es necesario un refuerzo y aunque ya lo tenga todo claro, si luego de un tiempo desea refrescar sus conocimientos, va a tener información de primera mano, al volver a revisar el video tutorial.

El grabar y distribuir videos sobre temas académicos por parte de los docentes ahorra tiempo en las explicaciones de los contenidos de la clase y permite obtener mayor tiempo para resolver las necesidades educativas de cada estudiante y aquí es donde nace el termino flipped classroom o clase invertida, que fue propuesto por los profesores Bergmann y Sams.

Según Bergmann y Sams, el uso de la flipped classroom, tiene como ventaja fundamental, que un alumno siga su propio ritmo de avance, promoviendo al final que el maestro mantenga una educación personalizada donde se atiende



a las necesidades del estudiante y este se apersona en mayor grado en su educación.

Ilustración 49 Proceso de la Metodología Flipped Classroom



Fuente: <https://learningsciences.utexas.edu>

La educación tradicional, se basa en la asistencia de los estudiantes a una conferencia de un profesor donde se propone actividades de refuerzo que deben resolverse fuera de la clase, el modelo flipped classroom propone un giro en el aprendizaje, situando a la exposición de los temas fuera de la clase, con el fin de que en el aula se profundicen los conocimientos, proponiendo un uso óptimo del tiempo del profesor y el alumno.

El modelo flipped classroom, traslada algunos procesos de aprendizaje fuera del aula de clase por medio de la distribución de material en video, de este modelo se pueden obtener los siguientes beneficios:

Ilustración 50 Beneficios Metodología Flipped Classroom

Permite a los docentes dedicar más tiempo a la atención a la diversidad.
Es una oportunidad para que el profesorado pueda compartir información y conocimiento entre sí, con el alumnado, las familias y la comunidad.
Proporciona al alumnado la posibilidad de volver a acceder a los mejores contenidos generados o facilitados por sus profesores.
Crea un ambiente de aprendizaje colaborativo en el aula.
Involucra a las familias desde el inicio del proceso de aprendizaje.

Fuente: <http://blog.apptua.com/por-que-el-flipped-classroom/>

Usando este modelo de aprendizaje se puede esperar los siguientes comportamientos tanto de alumnos como de profesores, para el desarrollo eficaz del proceso de aprendizaje.

Estudiantes:

IVÁN ANTONIO NARVÁEZ ÑIGUEZ



- Los estudiantes aprenden a distintas velocidades.
- Los estudiantes tienen la oportunidad de revisión.
- Las lecciones de los estudiantes están reservadas para las actividades de clase.
- Los materiales están listos y preparados para los estudiantes que están ausentes o enfermos.
- Los padres pueden ver las lecciones y mejorar la ayuda a los estudiantes.
- Los estudiantes no luchan con hacer la tarea porque se olvidaron de cómo resolverla.
- Los estudiantes se apropian de su aprendizaje.
- Los estudiantes están trabajando activamente con sus compañeros.

Profesores:

- Los profesores se centran en ser la guía en el lado no es el sabio en el escenario.
- Los profesores pasan más tiempo en el apoyo a los estudiantes con la práctica.
- Los profesores están involucrados con estudiantes que están aprendiendo en lugar de realizar una conferencia.
- Los profesores pasan menos tiempo en la gestión del aula de comportamientos estudiantiles.
- Los profesores son capaces de proporcionar una técnica uno a uno dentro de grupos pequeños.
- Los maestros no están generando horas de tutoría adicional y re explicar a los estudiantes que no entendieron la lección de clase.
- maestros colaboran con sus compañeros en la creación de materiales
- los maestros se conectan con los estudiantes.

Para obtener el éxito educativo con el modelo Flipped Classroom, es importante definir políticas claras sobre los temas a tratar en una clase, la forma de evaluar los resultados, de manera que la aplicación pueda ser cuantificada y de encontrarse desviaciones proponer los cambios, el estudio de la tecnología a utilizar para dar marcha a las clases, tiene que estar acorde con la capacidad de los estudiantes de acceder a los mismos, por lo tanto una institución educativa tiene la obligación de brindar una alta conectividad de



internet, aulas virtuales, plataformas virtuales que funcionen dentro y fuera de la institución.

Los elementos detallados anteriormente, deben promover la integración con el personal docente, por lo tanto las planificaciones de los maestros deberán estar integradas al uso de la infraestructura tecnológica, para esta etapa el personal docente debe conocer y probar las herramientas tecnológicas, aplicaciones, manejo de dispositivos, entendiendo que estas herramientas permitirán un cambio de modelo pedagógico, cuando el personal docente conozca e integre a su planificación las herramientas tecnológicas, será capaz de impulsar confianza a las familias sobre los objetivos y los resultados a esperar, la falta de implicación de las familias se transforma en inseguridad que pone en riesgo el éxito del proyecto.

4.1.1 DISEÑO DE LA METODOLOGÍA

“Las etapas de análisis y diseño son esenciales debido a que aseguran la efectividad del curso y la motivación y participación de los alumnos. Analizar las necesidades de los alumnos y el contenido pedagógico, y determinar la combinación adecuada de actividades didácticas y soluciones técnicas es fundamental para poder crear un curso eficaz y atractivo.”(Ghirardini, 2014:29).

Ilustración 51 Modelo ADDIE para Recursos E - Learning



Fuente: <https://learningsciences.utexas.edu>

Análisis

Es necesario conocer, definir los conocimientos sobre la materia a impartir, si es preciso solventar conocimientos, se puede recurrir a la investigación y como resultado de este análisis se puede determinar si el uso de material e-learning.

IVÁN ANTONIO NARVÁEZ ÑIGUEZ



Para el desarrollo de la ejecución de ritmos latinoamericanos se procedió a solventar los conocimientos sobre cada uno de los ritmos abordados, en lo que tiene que ver al ritmo, ejecución de rasgueos, velocidad, acentuaciones y elementos de ejecución con la mano derecha.

No es suficiente tener las partituras de los arreglos a ejecutar, es indispensable al momento de estudiarlas, revisar material de audio y video sobre temas del mismo carácter y a pesar de que en internet se encuentra mucha música latinoamericana, no existen videos profesionales donde expliquen de manera detallada las características técnicas de cada ritmo, por esta razón se decidió realizar material en video para que el estudiante pueda revisar de manera continua los detalles técnicos e interpretativos explicados.

Diseño

En el diseño de la metodología se definen los objetivos y las estrategias pedagógicas, para el estudio del repertorio propuesto se plantea cumplir los siguientes objetivos:

- Estudiar el proceso de inclusión de la guitarra dentro del ámbito latinoamericano y la evolución de su técnica.
- Analizar las obras a ser grabadas sobre arreglos de música popular Latinoamericana en forma armónica, estructural e histórico.
- Establecer los puntos críticos y técnicos de cada una de las obras, que tienen que ser resueltos por el estudiante en la ejecución del repertorio seleccionado.
- Grabar el audio y video de los arreglos para guitarra clásica, grabar la clase para cada uno de las obras seleccionadas.

Los objetivos detallados concluyen con la grabación de la clase virtual la misma que tendrá una duración máxima de 10 minutos, en donde se unifican todos los conocimientos adquiridos de los puntos anteriores y se los explica mediante un proceso de aprendizaje asincrónico y autodirigido.



Desarrollo

Para esta etapa se elabora el material e-learning, en nuestro caso la grabación de los videos de la ejecución de los arreglos de música latinoamericana y la grabación de la clase virtual, para lo cual se tomará en cuenta estos tres pasos:

Desarrollo de contenidos: escribir o recopilar todo el conocimiento y la información requerida, es decir los análisis de las obras y la descripción de los aspectos técnicos, interpretativos y tímbricos.

Desarrollo del guion gráfico: el desarrollo del guion para la grabación de los videos de las obras propuestas y la clase virtual dividida en la explicación de las características principales del genero abordado y la ilustración de la ejecución técnica de los puntos más importantes dentro de los arreglos.

Desarrollo de programas pedagógicos: desarrollo de la clase virtual en audio y video la misma que se subirá a la página de YouTube a Sound Cloud y finalmente a página de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en donde tendrán libre acceso los estudiantes.

Implementación

Consiste en subir el material multimedia en la página web, para que se encuentren a disposición de los estudiantes.

Evaluación

El cumplimiento de los objetivos se puede medir a través del conteo de las visitas y las reacciones de los alumnos sobre los temas expuestos.

4.2 REALIZACION DEL GUIÓN

Para evitar desorganización en el momento de la grabación, es vital definir una estructura a seguir, en nuestro caso es preciso la realización de un guion, donde se define los puntos a tratar por cada una de las obras ejecutadas y por lo tanto se garantiza la efectividad de la comunicación con el destinatario al diseñar un documento que vincule los objetivos planteados con anterioridad,



por lo tanto el guion se desarrolla en consecuencia a ellos con un avance secuencial, facilitando una narración fluida.

El guion va a estar presente en toda la producción del video, no es un documento inamovible, está sujeto a la reestructuración durante la ejecución del mismo.

Cada clase iniciará con una introducción donde se explicará las características fundamentales de cada tema en lo que se refiere a ritmo, tiempo, velocidad y características generales, luego de la introducción se detalla la explicación técnica que va a intercalar con la explicación de la ejecución en temas de digitación de la mano derecha e izquierda, dinámica, agógica, articulaciones en la ejecución de la mano derecha, preparación de los dedos de ambas manos.

La elaboración del guion se centró en dos tipos el literario y el técnico, en el primero se detalla todo el texto que va a ser utilizado en la narración de la clase y que está desarrollado en forma secuencial, separado por tomas donde se muestra la ejecución de la mano derecha e izquierda y que se encuentra especificado dentro del guion técnico.

El guion técnico nos permite la adaptación del guion literario al personal técnico y de diseño que va a intervenir en el proceso de grabación de las distintas escenas a través de indicaciones precisas el mismo se encuentra a cargo del director o realizador y puede mostrar la siguiente información:

1. Número de la escena.
2. Número del plano.
3. Texto en la escena.
4. Dirección de la cámara.
5. Iluminación.
6. Sonido.
7. Efectos especiales, gráficos.

4.3 ASPECTOS TÉCNICOS DE GRABACIÓN

Para el desarrollo del material audio visual que formará parte de la metodología Flipped Classroom, se trabajaron tres etapas: Preproducción, Producción y Edición del video.



Preproducción: En esta fase se realizó toda la logística para la realización del video, es decir la contratación de los equipos técnicos, el estudio, vestuario, etc. También se desarrollaron las ideas de las tomas, ángulos, para lo cual nos basamos en el guión literario y Técnico que fue elaborado previamente y discutido con el equipo técnico con el fin de establecer acuerdos en la forma de llevar a cabo las ideas expuestas.

Producción: Dentro de la producción se aplicaron y ejecutaron todas las ideas y logística de la preproducción, en esta etapa intervienen la cámara, el sonido, prueba de sonido, etc.

Para la producción del material audio visual, se utilizó una cámara profesional de video en formato HD, 1980 *1020, Canon 70 D, a 60 cuadros por segundo, el rodaje se lo realizó en HD o alta definición con una resolución HD de 1920 x 1080 pixeles, progresivo y la locación escogida fue las instalaciones de El Tono Estudio.

Los planos utilizados y adecuados en primera instancia fueron; el plano general en el que se muestra parte de la locación, sobresalen tomas de la posición del guitarrista y su instrumento, plano medio para poder visualizar las manos en la interpretación, plano cerrado y detalle para tener una mejor visualización de la interpretación y su técnica.

En ocasiones se dividió la pantalla en dos o tres partes para que sobresalga la postura de las manos y técnica utilizada, con esto se buscó dar variedad y atracción en cada plano.

Edición: Es la parte final del proceso de generación del material audio visual en donde se revisaron las tomas grabadas y se buscó que tanto las clases como la interpretación no sean estáticas, por lo tanto se priorizó los giros de cámara.

4.4 IMPLEMENTACIÓN EN LA WEB

Al tener listo el material de audio y video que estará disponible para los estudiantes el siguiente paso consiste en la implantación de la página Web, para lo cual se ha decidido utilizar la plataforma Wordpress.com en donde

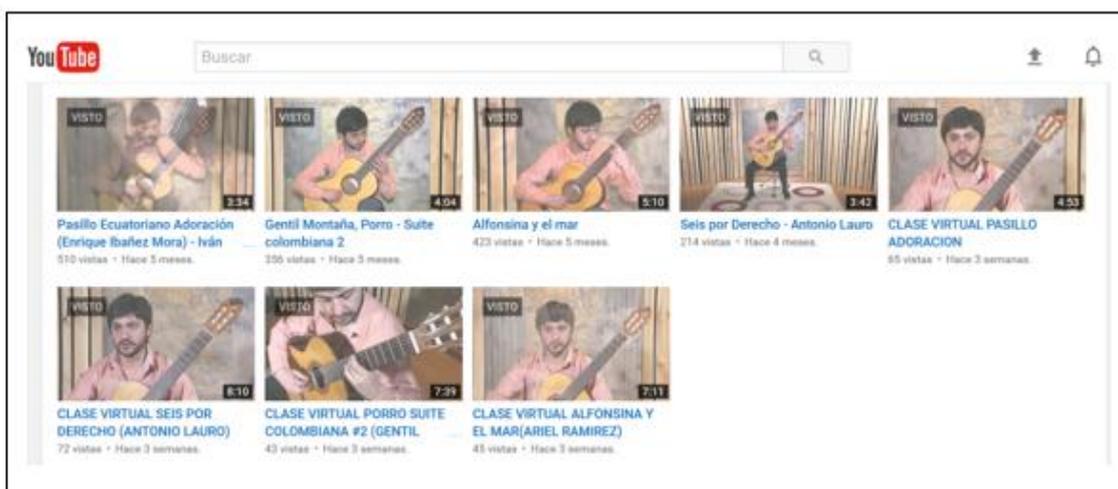
IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ

funciona la web de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y que tiene la siguiente dirección <http://musicaucuenca.org>.

El uso de la plataforma Word Press nos va a permitir crear blogs públicos o privados, los mismos que pueden servir como información interna o información que se desea compartir con el público, los contenidos ingresados también pueden exportarse y así mismo es posible importar información de otros sistemas, incluye un sistema de estadísticas que nos va a servir como indicador de los temas que son más visitados además de la retroalimentación que generan los comentarios y puntuaciones dentro de los temas publicados, la conexión con redes sociales en Wordpress.com es posible a través de la funcionalidad denominada Publicize que permite compartir las entradas en Facebook, Twitter, LinkedIn, a todos estos beneficios se agrega el hecho de que el uso de la página es gratis.

El primer paso para la implantación del material E-Learning consistió en subir los videos de cada clase virtual y además la ejecución de cada uno de los temas a la plataforma de Youtube, en total se cargaron ocho videos.

Ilustración 52 Videos Cargados a YouTube



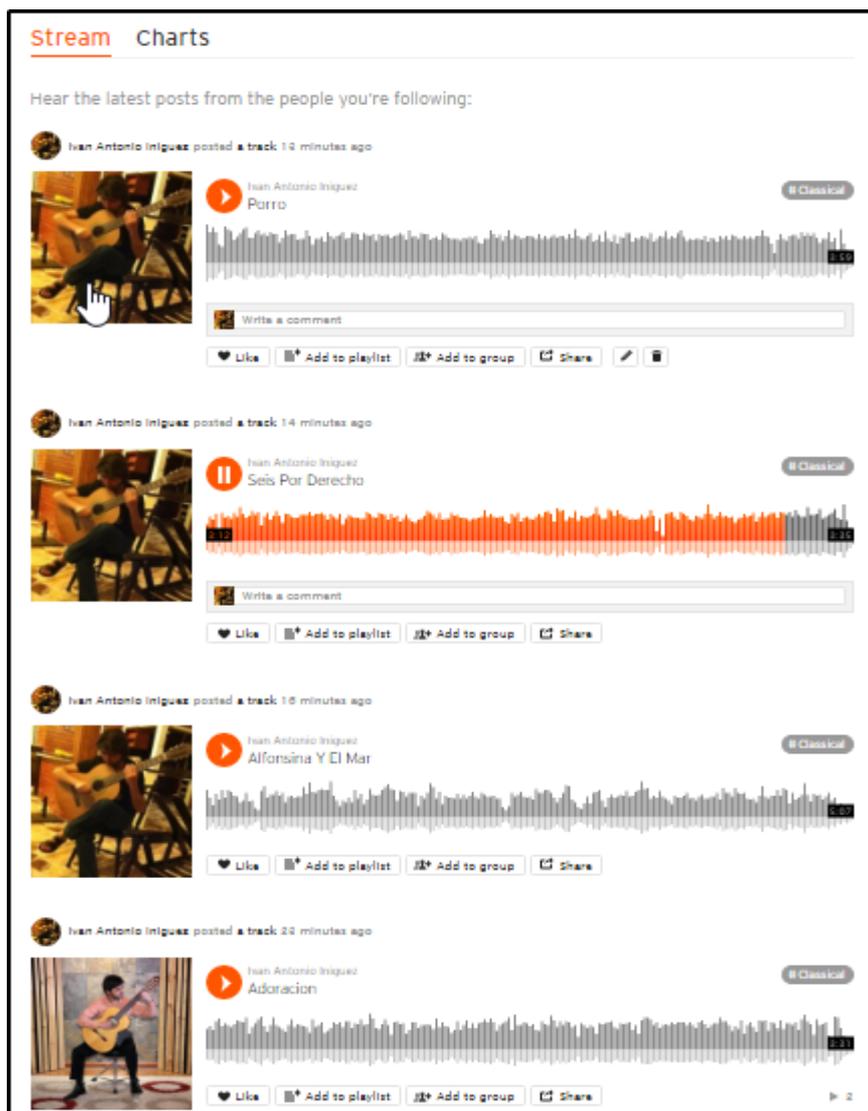
Fuente: YouTube Canal Iván Narváz

Elaborado: El autor

Estos videos se enlazaron a la sección del proyecto de guitarra E-Learning al cual se puede acceder desde un menú.

Luego de cargar los videos a la plataforma de YouTube, se subió los audios de la ejecución de los cuatro arreglos de música Latinoamericana, a la plataforma de Sound Cloud, dentro del canal Iván Antonio Iñiguez, de la misma manera estos audios se enlazaron a la página del proyecto E-Learning, con la finalidad de que este material sirva de una ayuda extra entre la clase virtual, el análisis detallado de las obras.

Ilustración 53 Carga de audios a Sound Cloud



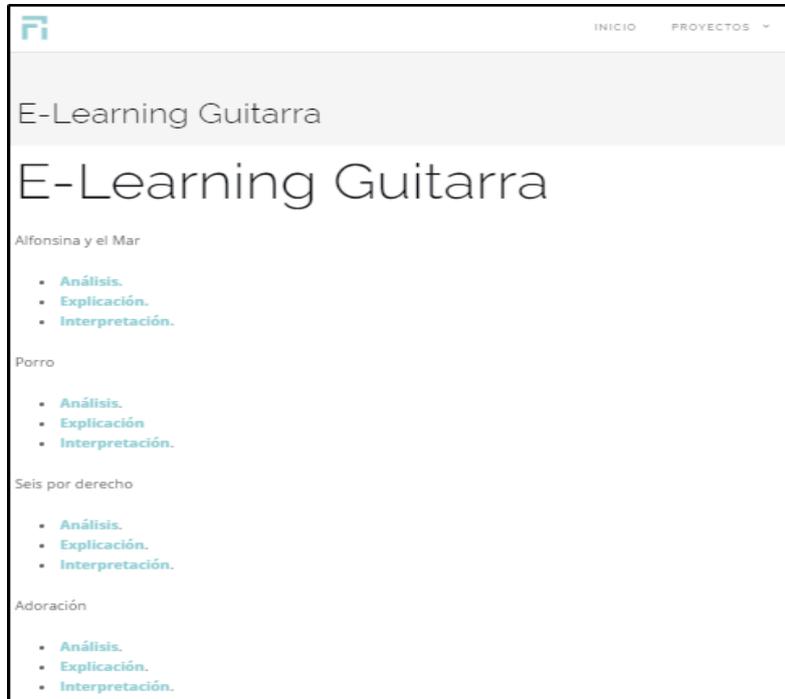
Fuente: Sound Cloud Canal Iván Antonio Iñiguez

Elaborado: El autor

La decisión de cargar los videos y los audios a plataformas externas a Word Press, corresponde a una optimización del espacio para almacenar información del que dispone la plataforma, estas cargas externas serán integradas a la IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ

plataforma a través de una estructura sobre la vista de las obras latinoamericanas estudiadas.

Ilustración54 Estructura de Temas en la WEB



Elaborado: El autor

La estructura por cada tema está integrada por el Análisis, Explicación, Interpretación.

- a) **Análisis:** En esta sección el usuario va a encontrar el enlace a la partitura del arreglo, el enlace al audio y un análisis detallado que

Ilustración 55 Implantación Sección Análisis



incluye la explicación sobre el ritmo, armonía y estructura de cada obra.

Fuente: <http://musicaucuenca.org/alfonsina-y-el-mar/>

Elaborado: El autor

- b) **Explicación:** Al ingresar a esta opción se visualiza la pantalla de YouTube sobre la clase virtual del arreglo escogido, además también se puede acceder al enlace del audio cargado en Sound Cloud y la

ar
titura del arreglo.

Ilustración 56 Implantación Sección Explicación



Fuente: <http://musicaucuenca.org/porro-clase/>

Elaborado: El autor

- c) **Interpretación:** Cuando el usuario de la página ingresa a esta sección visualizará el enlace de YouTube sobre la interpretación del arreglo expuesto.

Ilustración 57 Implantación Sección Interpretación



Fuente: <http://musicaucuenca.org/seis-por-derecho-interpretacion/>



Elaborado: El autor



CAPÍTULO V CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1 CONCLUSIONES

1. El material de audio y video debe estar encaminado a resolver las inquietudes del estudiante sin que tenga contacto directo con un docente, esto no quiere decir que la presencia del docente no sea importante, al contrario el contacto docente – alumno adquiere un papel diferente, motivando un desarrollo autónomo de aprendizaje del alumno, este aprendizaje se perfeccionará consultando al docente puntos clave que no pudieron ser comprendidos, es aquí donde el docente se enfocará en resolver las dudas específicas de cada alumno, ya que el tema en su ámbito general se resolvió con el estudio de los videos de la clase virtual y al final todo el proceso se consolida con la aplicación de la metodología Flipped Classroom.
2. Los tutoriales en video se incrementan cada día en cantidad y variedad de temas, la rama de la interpretación musical no es la excepción, entre los Youtubers con alto número de visitas encontramos el canal Rafael Elizando, Classical Guitarist, String by Mail, donde el concertista de guitarra clásica demuestra sus conocimientos, además existen usuarios de la página web Youtube que suben a sus canales los trabajos en video de concertistas como Frederic Hand, Scott Tenantt, William Kanengiser y por último encontramos los videos subidos por usuarios a sus canales sobre clases maestras de grandes Guitarristas como Pepe Romero, Julian Bream, Andrés Segovia entre otros.

Por otro lado Youtubers como es el caso de Samy Mielgo, comparten su material didáctico enfocado a la ejecución de la música latinoamericana desde el ámbito de la guitarra popular, por lo tanto es factible la inclusión de clases virtuales para guitarra clásica dentro del ámbito de los arreglos para música latinoamericana, de tal manera que se fusiona la técnica de guitarra clásica con la técnica de la guitarra popular latinoamericana.



3. Para el aprendizaje óptimo de un estudiante de guitarra clásica, se implementó una página web que contiene el análisis escrito de cada una de las obras, la clase virtual, la ejecución y el audio de cada uno de los temas incluyendo sus respectivas partituras.

De esta manera el estudiante tendrá a su alcance diferentes recursos para su aprendizaje, sobre todo con la herramienta de video, misma que se estructuró con base en el seguimiento del guión literario y un guión técnico que enfatiza en los puntos clave que necesitan mayor explicación para la ejecución instrumental de cada uno de los temas escogidos, estos guiones están centrados en tres aspectos: técnicos, interpretativos y tímbricos.

4. La aplicación de una metodología Flipped Classroom, será exitosa cuando el alumno y el docente comprendan de manera integral cada uno de sus papeles y los mismos no se confundan con la educación tradicional, por lo tanto el docente estará consiente de que el hecho de generar material E-Learning no lo absuelve de la responsabilidad de monitorear el avance de sus alumnos y sobretodo la interacción que es necesaria generar con el alumno para solventar dudas o fortalecer iniciativas que promuevan conocimiento, así mismo el estudiante tendrá que incrementar su aprendizaje autónomo generando propuestas que podrán llevarse a cabo con la ayuda del docente. De esta manera el cambio de metodología de enseñanza estrechará el trabajo del docente con sus alumnos permitiendo generar tiempo para resolver debilidades y promover destrezas.

5.2 RECOMENDACIONES

En base a las conclusiones anteriormente detalladas y al estudio realizado, recomendamos lo siguiente:

1. El docente debe planificar el material que se va a subir a una plataforma virtual, de tal manera que pueda solventar el conocimiento con actividades en la clase presencial y de este modo generar la interacción con el alumno.



2. Las clases virtuales tienen que desarrollarse con temas de originalidad en sus explicaciones, es decir buscar mecanismos gráficos, giros de cámara, repeticiones, que promuevan un entendimiento interactivo del tema a tratar.
3. Es importante que el docente preste atención a los comentarios que los usuarios de las clases virtuales generan, ya que de ahí se podrá establecer oportunidades de actualización de información para solventar temas específicos.
4. Los usuarios de la plataforma virtual deben monitorear la accesibilidad a los diferentes recursos disponibles con la finalidad de promover una comunicación fluida



BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Básica

- BRAXLER, Loraine; "Como se Hace Una Investigación"; Gedisa;2000
- COLOM, Antoni; "Teorías, e Instituciones, Contemporáneas De La Educación"; Ariel; 2002.
- "Enciclopedia de Historia de la Música", Espasa Escalpe S.A., 2001.
- HERRERA, Enric; "Teoría Musical y Armonía Moderna"
- HERRERA, Enric; " Técnicas Para Arreglos de Orquesta Moderna"
- HOWELER, Casper," Enciclopedia de la Música", Noguer, 2004.
- KORSACOV, Rimsky; "Tratado Práctico de Armonía"; Ricordi;1997
- OLIVERAS, Elena; "Estética, La Cuestión Del Arte"; Ariel; 2005
- "Picture Chord Encyclopedia"; Hal Leonard
- ZAMACOIS; Joaquín;" Tratado de Armonía"; Spam; 1997.

Bibliografía Sobre el tema

- ARETZ, Isabel; "Músicas Pentatónicas en Sudamérica"; Caracas 1952.
- BAOUZZONE, Luis; "Poesía, Música y Danza Inca"; Noum; Buenos Aires.
- CASTRO, José; "Sistema Pentatónico en la Música Indígena"; 1897.
- ESTERNAN, José;"Filosofía Andina"; Iecta-Iquique; 1997.
- FREIRE, Carlos; "La Música En Los Andes"; 1991
- IDROVO, Jaime; "Instrumentos Prehispánicos del Ecuador"; Museo del Banco Central del Ecuador; 1987.
- MORENO, Luis; "La Música De Los Incas"; Casa de la Cultura; 1957.
- RAMIREZ, Carlos; "Nociones de Etnomusicología"; 2000.
- Revista Yachac; Enero 2006.
- GHIRARDINI, Beatrice; "Metodologías de E-Learning"; 2014.
- ASINSTEN, Juan; "Producción de Contenidos para Educación Virtual".



- GUERRERO, Fernando; “Las Flores y el Seis”; Sociedad Venezolana de Musicología.
- LOTERO, Amparo; “El Porro Pelayero”; Boletín Cultural y Bibliográfico Vol. 26; 1989.

Bibliografía de Ampliación

- Acordes (España), N°80 (junio, 2008); Revista.
- Delgado, Carlos; “El Sanjuanito como ritmo nacional del Ecuador”; Cuenca-2011; Tesis.
- Pauta, Diana; “Música en la fiesta de los toros de Girón”; Cuenca-2010; Tesis.
- Tepán, Carlos; “Actualización de obras musicales populares Ecuatorianas en el contexto contemporáneo”; Cuenca-2011; Tesis.
- WONG, Ketty;” Luis Humberto Salgado, Un Quijote De La Música”
- <http://www.cioff.org/>,Página del CIOFF; consulta 16/02/2012.



*Anexo 1 Guion Literario y Técnico***GUIÓN LITERARIO****TEMA 1: SEIS POR DERECHO****Introducción:**

Esta obra para guitarra solista está compuesta a ritmo de Joropo, muy tradicional entre la frontera colombiana y Venezolana, la misma que además es acompañada con el baile, generalmente el joropo se lo ejecuta con arpa, maracas y el cuatro, adicionalmente existen grupos que usan también el bajo.

El joropo está caracterizado con la presencia de la sincopa y el contratiempo, dentro de este género confluyen los aportes musicales de los indígenas que se encontraban en el momento del descubrimiento de América, la música de los esclavos negros, la música española con su influencia árabe.

Dentro de la música Venezolana se utiliza mucho los ritmos con división ternaria y en este ritmo en particular, se parte del vals venezolano, el mismo que no acentúa el primer tiempo, sino el segundo y a veces el tercero, es decir en lo que tradicionalmente se denomina como los tiempos débiles.

El seis dentro del joropo hace referencia a un baile con el ensamble típico antes mencionado y se lo considera como la parte más brillante del joropo en donde los instrumentistas hacen gala de su dominio del instrumento, sobretodo del arpa y en este contexto Antonio Lauro toma los elementos de



ejecución del arpa para trasladarlo a la guitarra empleando las variaciones, la sincopa, acentos y el uso de los bajos.

El nombre Seis por Derecho hace pensar en su forma de escritura 6/8 así mismo se puede decir que la palabra ocho fue sustituida por derecho, además que también popularmente el término derecho hace referencia a ejecutar correctamente.

Explicación de ejecución

Esta obra se desarrolla modificando la afinación de la sexta cuerda un tono más bajo, para poder trabajar de forma más cómoda. La velocidad en este género es un factor muy importante dentro de la ejecución, ya que usamos un **Allegro Brillante**, por lo tanto se necesita definir muy bien las digitaciones tanto de la mano derecha e izquierda, para mantener fluidez en todo la obra.

Este Joropo, inicia con una introducción de 5 compases en la quinta de dominante (D7), donde se intercala el compás de 6/8 y 3/4 con un inicio de compas acéfalo en forma de tresillos de semicorchea, esta introducción se vuelve a repetir en **el compás 48** pero con un alargue de dos compases de 6/8.

En los tresillos de semicorchea, por la velocidad de ejecución suenan como un pequeño rasgueo, para lo cual se tiene que preparar los dedos de la mano derecha, para posicionarlos sobre las cuerdas **Tomal**.

En el compás 6, se presenta una figuración sincopada que constituye la característica rítmica, acentuando los tiempos débiles del tema.



Desde el compás nueve se presenta un motivo de células de terceras descendentes las mismas que vienen acompañadas con un movimiento contrario de los bajos en forma de escala, llegando al compás 13 encontramos un acorde de re mayor con septima el mismo que se ejecuta con un rasgueo descendente en forma de abanico desde el dedo anular y un ascendente con el dedo índice. **Toma2.**

Para la mitad del compás 29 empiezan las variaciones, la primera dura hasta el compás 50, en esta sección se intercala entre el compás de $6/8$ y $3/4$ partiendo de la tónica a la dominante. En la parte melódica se hace visible el uso de la sincopa, en donde se pide acentuaciones que caracterizan al ritmo del joropo.

Dentro de esta variación en el compás 40 se visualiza el uso del compás de $6/8$ en la melodía y $3/4$ en los bajos. Para la ejecución de esa variación es muy importante no acortar la duración de los tiempos en la melodía, sobre todo en el compás 32 donde el dedo 4 debe permanecer en la cuerda 3 y no levantarse hasta que el dedo 2 se posicione en la cuerda 2, esta situación se repite dentro de esta variación en los compases que tienen la misma estructura **Toma3.** En la parte dinámica de esta variación se empieza con piano y finalizamos con forte con un timbre metálico **Toma4.**

Para la segunda variación hay que concentrarse en la acentuación en la sincopa, además la precisión en la ejecución del E6 con el dedo 4 ya que se complica con el cambio de los dedos, de la misma manera que en la variación anterior, la dinámica empieza con piano y finalizamos con forte y un timbre metálico **Toma5.**



En la tercera variación que empieza en el compás 60 vamos a utilizar el staccato en los bajos para poder resaltarlos, ya sea con la mano derecha o la mano izquierda cortando el sonido **Toma6**.

Dentro de la cuarta variación del tema en el compás 83 nos encontramos con un pequeño acorde el mismo que se lo puede ejecutar con el dedo índice hasta la tercera cuerda en forma de rasgueo descendente, con figuración de tresillos de corchea emulando la técnica del arpa **Toma 7**.

En el compás 98 se recapitula el tema inicial con una pequeña diferencia sobre un rasgueo en el compás 118, Desde el compás 126 al 140 encontramos una variación intercalando entre el compás 6/8 en la melodía y $\frac{3}{4}$, en el bajo en esta sección podemos aplicar cambios drásticos tanto de timbre como dinámica para que se diferencien las repeticiones y acentuando en el bajo el tercer tiempo.

En la última variación la atención tiene que estar presente en la ejecución de los bajos, los mismos que tienen que usar el staccato ya sea con la mano derecha o izquierda.

Para llegar al final, el tema retorna hacia las terceras descendentes, y desde el compás 180 realizaremos un staccato en los bajos con la mano izquierda **Toma8**. Después de los compases con octavas se puede realizar un ritardando al inicio de los arpeggios para terminarlos a tiempo.

El tema termina con un acorde de re mayor con séptima muy característico dentro de este género, en donde he propuesto la siguiente digitación: dedo 1 en el espacio 7 segunda cuerda, dedo 3 en el espacio 10 primera cuerda, dedo 4 en el



espacio 11 tercera cuerda, dedo 2 en el espacio 10 la cuerda 4
Toma 9.

TEMA 2: PORRO GENTIL MONTAÑA

Introducción:

El Porro Colombiano se desarrolla en la costa atlántica en la región de Sinú y hace referencia a un ritmo que tiene influencia de la cultura africana traída por los esclavos que llegaron a estas zonas.

El termino Porro viene de aporrear, normalmente las danzas africanas usaban tambores, los mismos que se ejecutaban golpeando con la palma de la mano, de aquí que esta versión corresponde a la primera hipótesis sobre el nombre de este ritmo, la segunda hipótesis apunta a que su nombre deriva de un tambor llamado porro, con el que se ejecutaba la danza.

En la costa Atlántica de Colombia el Porro se lo interpretaba con instrumentos primitivos como: tambores, pitos, gaitas, los campesinos que interpretaban estos instrumentos empezaron a tener acceso a instrumentos de viento metal y al conocer sus posibilidades melódicas, las fueron incluyendo en su repertorio, así mismo se supone que al existir en la zona músicos estudiados, estos se acercaron hacia la música popular, provocando que los ritmos típicos sean interpretados por una banda de metales, las que estaban compuestas por: trompetas, clarinetes, redoblantes, bombo, bombardino, platillo, trombón y que aún mantienen vigencia en los departamentos de Córdoba y Sucre.

Explicación de ejecución



Dentro de esta obra encontramos una estructura A-B-A, en donde los 4 primeros compases funcionan como una pequeña introducción.

La rítmica se encuentra marcada por un compás binario de 4/4, donde resalta la estructura del bajo Blanca y dos negras, la interpretación de esta figura rítmica se realizará en staccato, ya sea usando apagadores directos o indirectos, con la finalidad de acercarnos a la ejecución que realiza el bombo **Toma10**.

Dentro de la interpretación de este ritmo, también se añadió unos compases en los que la mano derecha ejecuta el ritmo característico del Porro (ANDRES SABORIO), primero tapando las cuerdas con la mano izquierda y con la mano derecha ejecutando el ritmo y utilizando unos golpes sobre la tapa armónica, como referencia a lo que ejecuta el bombo, luego usando pizzicato en los bajos y un rasgueo ascendente y descendente con el dedo índice con los acordes de Em y B7 **Toma11**.

En el segundo compas se encuentra la primera dificultad en la mano izquierda, que consiste en presionar la primera cuerda con la base del dedo 1 y sin presionar el resto de cuerdas, con la finalidad de no cortar la duración del bajo en la sexta cuerda **Toma12**.

En el cuarto compas se presenta un motivo como respuesta a un antecedente, que es repetido en los compases 26 y 36 el mismo que se ejecuta con estacato en los bajos y además en la parte tímbrica se usa un cambio de dirección en la mano derecha colocando de frente los dedos a las cuerdas para obtener un sonido metálico.



La preparación de la posición en la mano izquierda en esta sección es importante para una mayor precisión y no perder tiempo hasta desplazar la mano derecha hacia el puente, tomando en cuenta que la mano izquierda se moverá hacia los primeros espacios, no es necesario estar mirando en todo momento al diapasón, pero en este tipo de cambios antes de empezar el traslado, mirar hacia el espacio que tiene que moverse la mano izquierda, con esta técnica aseguramos la posición **Toma13**.

Desde la mitad del compás 5 empieza el desarrollo donde se encuentran frases en forma de antecedente y consecuente, además la parte melódica presenta sincopas prolongando la mitad del cuarto tiempo al primer tiempo del siguiente compás, de manera que hay que cuidar las prolongaciones entre compases para que se entienda la melodía.

En la segunda parte del tema A, la melodía se desarrolla de manera acordal, situación que complica la ejecución debido a la velocidad de la obra, para trabajar esta secuencia es necesario que la mano izquierda realice la preparación de las posiciones, tomando en cuenta los dedos en común para no levantarlos de las cuerdas al cambiar la posición y practicando sin la mano derecha, una vez comprendido los cambios combinar las dos manos. **Toma14**.

El primer acorde lo podemos realizar de dos maneras dependiendo del compás que antecede, desde el quinto espacio cuando venimos del compás 26 y la segunda desde el décimo espacio que facilita llegar al siguiente acorde en el espacio 10 pulsando con la mano izquierda desde la segunda cuerda, al llegar del compás 18 y el 22 **Toma15**.



Para terminar esta sección, se presenta una escala con rítmica de tresillos en el compás 30, la misma que tenemos la opción de realizarla con los dedos i,m o a,m. personalmente me gusta usar la digitación anular medio debido a que el dedo anular, se encuentra más cerca de la primera cuerda, además para ejercitar esta combinación de dedos **Toma16.**

Desde el compás 36 al 44 se pueden utilizar dos alternativas de digitación, además es necesario jugar con la dinámica antes de entrar a la siguiente sección, la primera digitación consiste en realizar la melodía en la segunda cuerda, para lo cual es necesario un traslado longitudinal de la mano izquierda, la segunda digitación se la puede realizar con un puente desde el espacio 2. **Toma17**

Dentro de la sección B en el compás 45 y 47 trabajaremos con un timbre metálico, **Toma18** además en el compás 46 y 48 usaremos pizzicato para los bajos que conforman la sección rítmica, colocando la mano derecha en el puente de la guitarra y tapando con la parte lateral de la palma las cuerdas **Toma19.**

TEMA 3: ALFONSINA Y EL MAR

El tema Alfonsina y el mar constituye uno de los temas más conocidos del folclore argentino, compuesto a ritmo de samba por Ariel Ramírez y su letra atribuida a Félix Luna, donde se relata la historia de la poetisa Alfonsina Storni que se suicidó en 1938 en Mar de Plata.

Alfonsina y el Mar fue popularizada por la cantante Mercedes Sosa en el año 1969, la popularidad de este tema no podía escapar al arreglo en guitarra clásica, por lo que nuestro



estudio se encuentra basado en el trabajo arreglistico del guitarrista Roland Dyens.

Explicación de ejecución

El arreglo de Alfonsina y el mar realizado por Roland Dyens, propone un cambio en la afinación del instrumento, usando la sexta cuerda en D y la quinta cuerda en B, situación que facilita la interpretación en la tonalidad de Bm, además la afinación de la quinta cuerda permite mayor claridad al momento de ejecutar las melodías en el registro grave.

Como cualquier otro tema de carácter folclórico, se dan repeticiones de las estrofas, que en una situación instrumental pueden ser cansadas de escuchar, pero este arreglo propone cambios en la melodía que permiten mantener la atención durante toda la ejecución.

Iniciamos con una introducción de 8 compases con una métrica de 6/8, en el compás cuatro se presenta la célula rítmica de la samba.

La parte complicada se visualiza en el tiempo cuatro donde se tiene que efectuar un chasquido o apagado, el mismo que tradicionalmente se lo realiza como un rasgueo hacia abajo con las uñas de los dedos y apagando casi simultáneamente con la palma de la mano. Como una imitación de esta técnica uso el pulgar golpeando a las cuerdas, tal como se usa el slap en el bajo **Toma20**.

Una vez terminada la introducción le sigue una secuencia de 36 compases divididas en tres partes de 12 compases y las mismas internamente mantienen una estructura de pregunta y respuesta de 2 compases. En los primeros 12 compases la melodía se encuentra en el bajo, para destacar esta melodía



el pulgar deberá apoyarse en la siguiente cuerda a la que se toca intercalando la dinámica con el acompañamiento en arpeggio **Toma20**.

En la segunda parte del compás 11 debemos ejecutar un ligado en la segunda cuerda mientras tocamos un bajo en la sexta al mismo tiempo. **Toma21**

En el compás 10 tenemos en la melodía el sol de la tercera cuerda al aire, pero al mismo tiempo tenemos que tocar un mi en la quinta cuerda sin que suene la cuarta cuerda, lo que tenemos que hacer es apagar la cuarta cuerda con el dedo dos, el pulgar tocará tres cuerdas pero la cuerda intermedia se encuentra muteada, esta misma situación se repite en los compases 17 y 18. **Toma22**.

En los siguientes 12 compases, la melodía cambia de los bajos a la sección aguda, aparecen la ejecución de armónicos artificiales en el compás 22 y armónicos naturales en el compás 24 (dos cámaras).

En el compás 34 que pertenece a la tercera parte se tiene que ejecutar un acorde de D para lo cual es necesario la preparación de la mano izquierda, para poder llegar con facilidad a los espacios deseados, de la misma manera se tiene que trabajar el compás 36, preparando la posición con la mano izquierda y luego trabajar con la mano derecha **Toma23**.

Dentro del compás 17 aparece un recurso imitativo sobre el compás anterior en los bajos, el mismo que lo ejecuto con el pulgar, en esta sección no se deben descuidar las melodías principales al ejecutar los recursos imitativos **Toma24**.

Otra de las dificultades frecuentes que se presentan en este arreglo consiste en la abertura de los dedos de la mano izquierda, un ejemplo de esto se muestra en el compás 38 69



70 donde es importante practicar por separado y en tiempo lento la dificultad y abertura de los de dos 3 y 4. **Toma25.**

Una vez terminada la primera parte, sigue un intermedio de doce compases, en donde la agógica nos pide acelerando y ritardando y signo de calderón, llegando al compás 49 se realiza un glisando hasta llegar al E del espacio número 12 donde se ejecutará los intervalos con el pulgar, la segunda mitad del sexto tiempo se usará el índice y medio para facilitar el acceso al siguiente compas **Toma26.** En la sección sobreaguda, en el compás 51 se tiene que prestar mucha atención con la preparación de las posiciones para que cada acorde suene limpio, empezando desde el G del espacio 15 ya que este nos servirá de guía al preparar los siguientes acordes los que se tienen que estudiar lento para afianzar la posición de la mano izquierda. **Toma27.**

Después del intermedio, se repiten los 36 compases iniciales, pero las mismas tendrán diferencias en la en la tesitura y en la figuración, dentro de los primeros 12 compases la melodía comienza a una octava baja y usando recursos imitativos con relación a la primera parte, la melodía del compás 58 se toca a una octava más alta con relación a la primera parte.

En los 12 compases siguientes, los cambios que se perciben con relación a la primera parte se encuentran en el compás 68 con la ejecución de arpeggios en lugar de los armónicos, ejecutar compas 68 y el compás con armónicos.

Para finalizar en el compás 86 tenemos un trémolo con el acorde F# el mismo que se ejecutará rasgueando con los dedos p,i **Toma28** y en los compases finales la melodía debe ejecutarse teniendo en cuenta las imitaciones y alargando un poco y retardar al final. **Toma29.**

TEMA 4: ADORACION

Introducción:

El pasillo Ecuatoriano con una métrica ternaria, se deriva del vals Europeo y se estima que llegó a nuestro territorio a principios del siglo XIX, además se lo cataloga como la



música nacional por excelencia, en donde se genera un poema musicalizado.

Es importante mencionar que el pasillo no solo existe en Ecuador, también se dan Colombia Costa Rica, Venezuela, pero cada una adopta características propias de su país, en el caso de Ecuador adquiere un ritmo más lento.

El pasillo tuvo mayor difusión con la aparición de la industria fonográfica, la misma que seleccionó a este género como el representante del país con una presencia internacional, usando una lírica que tiene que ver con el desamor, la melancolía, traición, también se debe mencionar que el pasillo tomó influencia en su sentido de ecuatorianidad, en donde la lírica describe las bondades de sus ciudades, un ejemplo de esto son los pasillos "Guayaquil de mis amores", "Alma Lojana", "Manabí".

En la estructura existen pasillos lentos y pasillos rápidos, algunas estructuras de los pasillos mantienen una parte lenta y una rápida, dentro de la ejecución en la parte rítmica tenemos las denominadas llamadas, o bajos de paso, que son conexiones o enlaces acordales, que realiza el instrumento que acompaña, generalmente con los sonidos graves, siendo cromáticas o diatónicas y ayudan de manera especial al cantante a ubicar la afinación.

Explicación de la ejecución

El arreglo del pasillo Adoración de Enriquez Ibañez Mora, elaborado por Carlo Magno García, inicia con una introducción de 12 compases, el mismo que va a servir de estribillo.

En el primer compás tenemos un acorde Am/F#, el mismo que se ejecuta en el séptimo espacio, la complicación se da al pasar al acorde de C en el segundo compas en el que podemos usar 3 opciones realizar un puente en el tercer espacio, un puente en el séptimo espacio o efectuar el acorde sin



punteo. Para el uso de las diferentes opciones hay que considerar la distancia entre un acorde y otro con el fin de no cortar la melodía **Toma30**.

Para el compás 11 en el primer acorde con corcheas utilizaremos un rasgueo soltando desde el dedo meñique al índice en forma de abanico y con un poco de vibrato, recurso que es muy usado en el requinto **Toma31**. En esta sección es necesario realizar la preparación de la mano izquierda usando dedos en común y anticipando movimientos ya que de esta manera será más fluido el desplazamiento.

En el compás 13 inicia la parte A, donde encontramos frases de tres compases, que al finalizar son acompañadas por un juego en los bajos, como el que se muestra en el compás 16, donde usaremos staccato y un sonido más metálico, cercano al puente de la guitarra **Toma32**, en la dinámica de cada frase, se utilizará un crescendo gradual hacia la nota más aguda y después podemos disminuir la intensidad.

Para culminar la parte A, en el compás 25, aparecen los primeros cuatro compases de la introducción, los mismos que posteriormente dan el paso al estribillo que se ejecuta cuando se termina cada una de las partes.

En el compás 37 inicia la parte B y de la misma manera que en la A utilizaremos en la dinámica de cada frase un crescendo gradual hacia la nota más aguda y luego reducir la intensidad, se debe usar el cambio de timbre en los bajos con staccato, además del muteo de los bajos en el compás 48. **Toma33**

Para ejecutar los llamados no se debe cortar la melodía dentro de los agudos, como sucede en el compás 39, debemos tener mucho cuidado con retirar el dedo 4 de la en la primera cuerda mientras se ejecutan los bajos, evitando que se corte la melodía. **Toma34**

ANEXO DEL GUION TÉCNICO

Seis por Derecho:

Toma 1: Mano derecha, de lado para mostrar los dedos sobre las cuerdas.

IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ



Toma 2: Mano derecha, mostrando el rasgueo.

Toma 3: Mano izquierda

Toma 4: Se muestran las dos manos

Toma 5: Se muestran las dos manos

Toma 6: Mano derecha e izquierda por separado

Toma 7: Ambas manos para mostrar la emulación del arpa

Toma 8: Ambas manos para mostrar staccato en la mano izquierda.

Toma 9: Mano izquierda

Porro:

Toma 10: Mano derecha ejecutando con staccato el ritmo de porro

Toma 11: Primero mostrar la mano derecha y luego las dos manos

Toma 12: Mano izquierda mostrando como presionar la primera cuerda con la base del dedo 1

Toma 13: Mano derecha moviendo la muñeca para el cambio de timbre. Además plano medio para indicar como realizar un cambio en el diapasón.

Toma 14: Preparación de la mano derecha en la sección acordal

Toma 15: Ambas manos para mostrar las dos posibilidades de ejecución del acorde en el compás 19.

Toma 16: Primero ambas manos y luego la mano derecha para visualizar la digitación a,m

Toma 17: Mano izquierda para visualizar las dos posibilidades de digitación en el puente del tema.

Toma 18: Mano derecha para timbre metálico

Toma 19: Mano derecha para mostrar el muteo en las cuerdas, luego las dos manos para ejecutar los dos compases.

Alfonsina y el mar:

Toma 20: Mano derecha para explicar el ritmo de samba normal, y el propuesto para el compás cuatro.

Toma 21: Ambas Manos



Toma 22: Ambas Manos y una toma solo a la mano derecha

Toma 23: Mano izquierda, preparación de acordes

Toma 24: Ambas Manos, ejecutando lento las imitaciones

Toma 25: Mano izquierda, preparación de los dedos

Toma 26: Mostrar las dos manos **compas 49**

Toma 27: Mano izquierda compas **51**

Toma 28: Mano derecha para mostrar el tremolo con rasgueo.

Toma 29: Ambas manos.

Adoración

Toma 30: Ambas manos. Posibilidades de digitación en mano izquierda.

Toma 31: Mano Derecha

Toma 32: Mano Derecha

Toma 33: Mano Derecha

Toma 34: Mano Izquierda



Anexo 2 Diseño de Tesis

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

**ESCUELA DE INSTRUCCIÓN
MUSICAL**

TEMA:

**APLICACIÓN DE HERRAMIENTAS DE
APRENDIZAJE ELECTRÓNICO (E-
LEARNING) PARA EL ESTUDIO DE**



ARREGLOS DE GUITARRA CLÁSICA EN REPERTORIO LATINOAMERICANO

**ELABORADO POR:
IVÁN NARVÁEZ I.**

1. CAMPOS DE ESTUDIO

Música

Ejecución Musical
Arreglos Guitarrísticos
Técnica Guitarrística

Ciencias Sociales

Educación Musical
Desarrollo de la Guitarra Latinoamericana

2. PALABRAS CLAVE

Ritmos Latinoamericanos, arreglos para guitarra clásica, guitarra clásica y popular, técnicas de aprendizaje multimedia, técnica para guitarra, E-learning.

3. OBJETO DE ESTUDIO

Elementos de la música latinoamericana, arreglos para guitarra, repertorios, técnicas, ejecución, enseñanza virtual, orígenes y referentes de la guitarra Latinoamericana.

4. TEMA DE TESIS

APLICACIÓN DE HERRAMIENTAS DE APRENDIZAJE ELECTRÓNICO (E-LEARNING) PARA EL ESTUDIO DE ARREGLOS DE GUITARRA CLÁSICA EN REPERTORIO LATINOAMERICANO

5. PROBLEMA DE ESTUDIO.

La guitarra de seis cuerdas es uno de los instrumentos de mayor aceptación dentro del ámbito musical alrededor del mundo, sus facultades rítmicas y melódicas, permiten gran



accesibilidad, tanto para el acompañamiento como para una ejecución de solista, esto sumado a su facilidad de traslado, la han llevado desarrollarse enormemente.

Es fácil encontrar material relacionado con las técnicas de ejecución guitarrística, pero todo centrado en un repertorio de música europea, española o norte americana, impartidos por grandes profesionales del ámbito de la guitarra clásica, el aprendizaje a través de video se ha propagado con profesionales de alto nivel, entre ellos están Scott Tennant, con su método Pumping Nylon, donde se puede aprender desde la posición corporal, ataque de los dedos de la mano derecha e izquierda, diversas técnicas como los rasgueos. De manera similar, encontramos el material didáctico de William Kanengiser en sus videos Effortless Classical Guitar y Classical Guitar Mastery, excelente material, pero no muestran técnicas de ejecución aplicadas a un repertorio latinoamericano, a pesar de que en el ámbito guitarrístico las obras de compositores como Agustín Barrios, Heitor Villalobos, Gentil Montaña, Antonio Lauro, Eduardo Falú, son interpretadas en los más grandes festivales del mundo, no existe videos profesionales sobre la aplicación del repertorio latinoamericano a la guitarra, además teniendo en cuenta que existen muchos arreglos para guitarra sobre la música folclórica en cada país de Latinoamérica, se presenta una necesidad latente por abordar material educativo con repertorio popular latinoamericano, aprovechando la tecnología, en este caso el audio y video, para aportar con una herramienta práctica a favor del guitarrista avanzado que está comprometido con su instrumento.

6. ANTECEDENTES

Es innegable el progreso de la tecnología en todo ámbito profesional, el enlace de comunicación directa que permite el internet, vuelve al conocimiento en una herramienta al alcance de todo el que tenga voluntad de aprender.

En el ámbito musical, se puede trabajar con herramientas que posibilitan agilizar el trabajo, facilitando la creatividad y dejando de lado el lápiz y el papel, para cambiarlos por programas como Finale, Reason, Pro Tools, Guitar Pro, Sibelius, además las técnicas de enseñanza E-learnig, que se han venido propagando ya sea a través de libros que incluyen material de audio para fortalecer el contenido del mismo o a su vez con revistas musicales especializadas como: Guitarrista, Acordes, que a más de proveer de una información



profesional sobre temas referentes a la guitarra, se sirven de un CD o DVD donde se puede interactuar con profesores virtuales que enseñan de manera directa a pesar de la distancia valiéndose del video y el audio.

En esta última década se ha fortalecido el uso de You Tube, que se ha convertido en la videoteca del mundo, se puede encontrar filmografía de variada índole, videos que son cargados por los internautas, como si fuera poco existe gran cantidad de personas que aprovechan sus conocimientos para crear Blogs y convertirse en profesores virtuales en diferentes ramas.

Recientemente las universidades se plantean aprovechar el contingente tecnológico, para ahorrar costos y ponerse en contacto con profesionales de diferentes países con el fin de acceder a sus clases sin que el estudiante tenga que viajar fuera del país, todo esto con las llamadas aulas virtuales un ejemplo de esta modalidad de estudio la podemos encontrar en la página de Mit Open Courseware, que ofrece variadas clases virtuales dentro del ámbito de la ciencia.

7. JUSTIFICACIÓN:

Actualmente el estudio de la música ya sea en conservatorios, universidades, o academias, tiene preponderantemente una dirección hacia la educación Europea, y si la constitución nos reconoce como un pueblo pluricultural, ¿porque las instituciones de enseñanza musical públicas proponen un estudio musical sesgado hacia un solo estilo?, De esta interrogante nace la necesidad de estudiar arreglos de música latinoamericana para guitarra aplicando las técnicas de ejecución propias de cada uno de los países de los que se escogió previamente un repertorio.

Aunque los arreglos para guitarra se encuentran escritos y publicados en algunas páginas web, se necesita un elemento extra para hacer más comprensible las diferentes técnicas de ejecución y digitación de las obras, aquí es donde se sitúan las herramientas basadas en e-learning (aprendizaje electrónico).



La enseñanza E-learning³, como un tipo de enseñanza a distancia valiéndose del audio y video para tener más acceso al alumno, se debe considerar que aunque se han tenido muy buenos resultados con esta modalidad, el alumno puede desertar con mucha facilidad si no toma la clase como un elemento motivante para alcanzar sus objetivos, por esta razón se habla que existe un 80% de fracaso en la gestión de cursos a distancia y más de un 60% de abandono.

Dado que la tecnología es una vía muy importante para el direccionamiento de la comunicación, se estudiará un repertorio de cuatro temas que mantienen una dificultad elevada tanto en técnica como en interpretación: Alfonsina y el Mar (Argentina) arreglo Roland Dyens, Adoración (Ecuador) arreglo Carlo Magno García, Porro (Colombia) Gentil Montaña, Seis por Derecho (Venezuela) Antonio Lauro, los mismos que serán grabados en video, para luego dar una clase sobre las dificultades técnicas de cada uno de los temas, aportando con un material aplicado al repertorio popular latinoamericano.

Debido a estos antecedentes es fundamental realizar acercamientos al estudio de diversos arreglos que muestren la riqueza de la música Latinoamericana y proyectarlos a los estudiantes de guitarra.

8. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Existe material didáctico el formato video para el aprendizaje guitarrístico?

¿Siendo Latinoamérica el lugar donde se floreció la actividad guitarrística, existe difusión sobre el repertorio del instrumento?

¿Cuáles son los compositores Latinoamericanos dedicados repertorio guitarrístico?

¿Existe la fusión entre la música popular latinoamericana y su folklore?

¿Existen transcripciones sobre música popular para guitarra clásica?

¿Cuáles son las distintas técnicas usadas en la música latinoamericana para guitarra?

³ Enseñanza basada en el uso de las Tecnologías Informáticas y Comunicación (TICs).
IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ



¿Existen composiciones nuevas que muestren rasgos distintivos de la guitarra Latinoamericana?

9. OBJETIVO GENERAL Y ESPECÍFICO

General

Elaborar un material didáctico en video sobre cuatro obras Latinoamericanas de los siguientes países: Venezuela, Colombia, Ecuador y Argentina, en donde se muestre la aplicación de las técnicas guitarrísticas propias de cada país, dirigidas a un nivel de estudio universitario.

Específicos

- Estudiar el proceso de inclusión de la guitarra dentro del ámbito latinoamericano y la evolución de su técnica.
- Analizar las obras a ser grabadas sobre arreglos de música popular Latinoamericana en forma armónica, estructural e histórico.
- Establecer los puntos críticos y técnicos de cada una de las obras, que tienen que ser resueltos por el estudiante en la ejecución del repertorio seleccionado.
- Grabar el audio y video de los arreglos para guitarra clásica, grabar la clase para cada uno de las obras seleccionadas.

10. MARCO TEÓRICO

EDUCACION E-LEARNING

El método tradicional de enseñanza maestro alumno dentro de una unidad educativa se ha modificado, el alumno tiene la posibilidad de contrastar la información recibida no solo de una biblioteca física, se vuelve más fácil utilizar el internet como un punto de acceso ágil a la indagación, de aquí que se rompe el paradigma en del maestro como el que impone una opinión sobre un tema, más bien su posición se basa en la creación de interrogantes que promueven un interés por la investigación y la creación, impulsando las inteligencias múltiples y desarrollando las aptitudes.

Según Jorge Cabero *“Se conoce como educación E-LEARNING al aprendizaje que se lo realiza mediante la red, también se lo presenta como aprendizaje virtual, tele formación,*



por lo tanto se considera una formación a distancia, basado en la información y la telecomunicación, posibilitando un aprendizaje activo y flexible accesible a cualquier receptor:⁴

En los últimos años se ve con mayor frecuencia el incremento de las llamadas aulas virtuales para facilitar la conexión con maestros extranjeros sin que el estudiante tenga la necesidad de viajar, desechando el aislamiento geográfico. Los cursos realizados vía on-line también proponen una opción para estudiantes que necesitan adecuar su horario y avanzar a su ritmo obviamente cumpliendo objetivos establecidos en el curso o a la vez sobrepasando los mismos.

Se debe destacar que la educación virtual también tiene sus limitaciones y que puede tener niveles muy altos por deserción del alumno, es aquí donde una persona que decida estudiar con la ayuda de plataformas virtuales, debe estar motivada y con un alto sentido de responsabilidad e investigación dentro de la materia.

Las ventajas y desventajas de este tipo de educación se las detalla a continuación en el siguiente cuadro:

⁴ Bases pedagógicas E-LEARNING pag 2 Jorge Cabero
IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ



EDUCACION E- LEARNING	
VENTAJAS	DESVENTAJAS
Pone a disposición de los alumnos un amplio volumen de información.	Requiere más inversión de tiempo por parte del profesor.
Facilita la actualización de la información y de los contenidos.	Precisa unas mínimas competencias tecnológicas para los estudiantes.
Flexibiliza la información, independientemente del espacio y el tiempo en el cual se encuentren el profesor y el estudiante.	Requiere que los estudiantes tengan habilidades para el aprendizaje autónomo.
Permite la deslocalización del conocimiento.	Puede disminuir la calidad de la formación si no se da un ratio adecuado profesor-alumno.
Facilita la autonomía del estudiante.	Requiere más trabajo que la convencional.
Propicia una formación just in time y just for me.	Supone la baja calidad de muchos cursos y contenidos actuales.
Ofrece diferentes herramientas de comunicación sincrónica y asincrónica para estudiantes y para profesores.	Se encuentra con la resistencia al cambio del sistema tradicional.
Favorece una formación multimedia.	Impone soledad y ausencia de referencias físicas.
Facilita una formación grupal y colaborativa.	Depende de una conexión Internet, y que ésta sea rápida.
Favorece la interactividad en diferentes ámbitos: con la información, con el profesor y entre alumnos.	Tiene profesorado poco formado.
Facilita el uso de los materiales, los objetos de aprendizaje, en diferentes cursos.	Supone problemas de seguridad y además de autenticación por parte del estudiante.
Permite que en los servidores pueda quedar registrada la actividad realizada por los estudiantes.	No hay experiencia en su utilización.
Ahorra costos y desplazamiento.	

Como se muestra en el cuadro anterior las desventajas que más pesan a la hora de emprender en este tipo de educación son la capacidad de aprendizaje autónomo, destreza que obligatoriamente debe mantener un estudiante y que además está ligado al poder que ejerce el profesor sobre la interacción con la materia, el profesorado poco formado supone inconvenientes grandes para el uso eficiente de esta herramienta, ya que tratará de realizar sus programas de acuerdo a la educación tradicional que ha venido desempeñando, sin embargo se debe saber que el mejor resultado en la aplicación de los resultados dependerá de un método experimental de prueba y error, donde se establecerá parámetros para la mejor aplicación de recursos y obtener un aprendizaje satisfactorio.

Podemos mencionar que existen tres tipos de variables que hacen posible el cumplimiento de objetivos dentro de la educación virtual y son los siguientes:

4. El enfoque tecnológico.
5. El contenido es el rey.
6. El enfoque metodológico.

Con el enfoque tecnológico se manifiesta la visión del éxito por la sofisticación de los recursos tecnológicos direccionados a la educación, el contenido de la materia presenta un



panorama favorable al centrar los esfuerzos en los programas académicos, el enfoque metodológico centra al estudiante mediante los procesos pedagógicos, para obtener excelencia en el proceso.

De ninguna manera se puede pensar que el uso excluido de una de las variables cumplirá el objetivo educativo, pero si se debe tomar en cuenta una interacción de todas las variables de manera que se precise un panorama mucho más amplio para obtener la maximización de la eficiencia en la educación.

El presente tema de tesis propone un elemento de educación virtual basado en el uso del video y una clase dirigida a estudiantes con un nivel medio-alto en la interpretación guitarrística, donde se presenta la ejecución de un programa con obras Latinoamericanas, con una clase por tema en la que se detalla los puntos claves de la ejecución técnicos e interpretativos, como punto de originalidad se destaca que no existe en el medio un trabajo que muestre el proceso interpretativo de arreglos para guitarra Latinoamericana, por medio de esta herramienta muy de moda y útil en nuestro tiempo.

LA GUITARRA EN LATINOAMERICA

Según comenta Carlos Ramírez sobre el folklore, “La música deja de ser de exclusivo dominio del brujo o shaman, para realizarse, en otros momentos importantes de la comunidad”⁵, es decir la música incluye al resto de los integrantes de la comunidad, para utilizarla en los diversos acontecimientos de la misma y no solo como una herramienta para entrar en trance dentro de un ritual mágico.

Es razonable el dominio de los instrumentos de cuerda pulsada sobre nuestras tierras ya que son el resultado del sometimiento ideológico-cultural del que fueron víctimas los indígenas conquistados por el poder español, donde usaron con efectividad la simbiosis entre el sol y la iglesia permitiendo que las construcciones religiosas se diseñaran de tal manera que los rayos del sol entren por un orificio previamente diseñado para que apunte al altar que tenía como figura central el sol y por este mecanismo ilumine la sala en la que se encuentran congregados los fieles, proponiendo una aceptación del indígena a la religión europea. El aprendizaje musical se dio por parte de los sacerdotes, como una forma de enseñar el

⁵RAMIREZ, Carlos; “NOCIONES DE ETNOMUSICOLOGIA”; pág. 26
IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ



idioma y de juntar los cantos religiosos a la vida de los indígenas que se los consideraba salvajes, llegando de esta manera las primeras congregaciones Jesuitas a tierras americanas con fines de evangelización tomando a la música como clave en el proceso, de aquí que el instrumento que vivía su época de esplendor en Europa era la Vihuela.

La conquista española fue el vehículo por donde pudo introducirse un instrumento de cuerda pulsada llamado Vihuela que a su vez es descendiente del laúd, instrumento que fue llevado a España por los moros, la Vihuela se encontraba en su momento de esplendor en las cortes y en la vida popular, por lo tanto su expansión dentro de las tierras americanas supuso la aceptación de la cultura del conquistador, como explica Néstor Guestrin⁶

“La dulzura de su canto, lo sensual de su sonido, la alegría de los ritmos que allí se podían obtener fueron usados por el religioso en la segunda fase de la conquista. Después del sometimiento militar, siguió la conversión y el sojuzgamiento ideológico, la adaptación del indígena al nuevo orden social impuesto por el conquistador. El canto, acompañado a veces por la vihuela sirvió para estos fines.” además de forjarse grandes instrumentistas indígenas, también se desarrolló la actividad de luthería, adoptando tan alta calidad que ya no se volvía necesaria la petición de instrumentos de tierras europeas.

Es difícil imaginar la música Latinoamérica sin un instrumento de cuerda pulsada, la guitarra o bien derivados de la misma (charango, cuatro, bandolín), lo cierto es que la guitarra ha mantenido un importante crecimiento, ya sea como un instrumento de acompañamiento ejecutando rasgueos típicos de diferentes regiones como la samba Argentina, el huayno Peruano la cumbia Colombiana, el joropo Venezolano y en el Ecuador una gran gama de ritmo como el capishca, san Juanito criollo, aire típico, albazo, tonada, yaraví, fox incaico, que tienen como soporte armónico rítmico a la guitarra, o bien como un instrumento solista de concierto se pueden ver grandes figuras con un reconocimiento internacional amplio, entre ellos están Leo Brouwer, Agustín Barrios, Antonio Lauro, Gentil Montaña, Heitor Villalobos, por nombrar algunos, por lo tanto el uso de la guitarra de seis cuerdas se ha venido arraigándose profundamente al folclore y tradición del pueblo Latinoamericano, entendiéndose al folclore como la constitución de

⁶ Guestrin Néstor “La Guitarra en la Música Latinoamericana” pag7
IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ



costumbres, tradiciones, filosofía, creencias, que son cultivadas dentro de un pueblo y que distinguen unas de las otras y estas son transmitidas de forma oral por los miembros de la misma, razón por la cual estas están sujetas a variaciones de acuerdo al carácter y forma de interpretar de las personas encargadas de transmitir el conocimiento.

ARREGLOS PARA GUITARRA LATINOAMERICANA

El arreglo musical, mantiene la misma dificultad de una obra nueva, o quizá más, en razón de que partimos de algo que ya ha sido publicado, con la visión de mejorarlo, es aquí donde se generan las dificultades que enrumban al arreglo a convertirse en una obra nueva.

Según Javier Santos⁷ para poder realizar una versión de un tema conocido, podemos recurrir a los siguientes elementos: 1. Cambios de la estructura rítmica, 2. Nuevas armonías, 3. Técnicas de Ejecución, 4. Cambios de tiempo y compas, 5. Modificar las estructuras originales, 6. Experimentar con nuevos sonidos, 7. Instrumentaciones. Estos elementos para realizar un arreglo musical están trabajados por Enric Herrera en su obra “Técnicas de Arreglos para Orquesta Moderna”, concluyendo así que en la realización de un arreglo musical es necesario un gran trabajo que no solo tiene que ver con el desarrollo de una técnica sino también la puesta en escena del trabajo creativo.

Dentro de nuestro país encontramos una diversidad de arreglos y adaptaciones sobre los temas de carácter nacional, ejemplos de estos trabajos los podemos encontrar en la obra del guitarrista y compositor Terry Pazmiño, el cual mantiene arreglos de piezas como Ojeras (Carlos Brito), Penas Mías (Cristóbal Ojeda), Queja Indiana (Pedro Echeverría) etc. El elemento preponderante dentro del arreglo para guitarra es el tratamiento del contrapunto, trabajo similar al realizado por el Venezolano Antonio Lauro.

El Grupo Quimera también destaca dentro del ámbito arreglístico, con el trabajo de temas como Simiruco, Leña Verde, etc. En donde el trabajo de Julio Bueno se siente dentro del ámbito armónico e instrumental, proporcionando al escucha una sensación renovadora sobre nuestra música nacional.

⁷ SANTOS, Javier; “Arte por Imitación”; *Acordes(España)*, N°80 (junio,2008); pág. 6-13
IVÁN ANTONIO NARVÁEZ IÑIGUEZ



El instrumentista de música clásica en busca de un nuevo repertorio que permita nuevas sensaciones en el ámbito armónico, tímbrico, técnico, etc. Decide adentrarse a la música de carácter folclórico de los países sudamericanos, además con el afán de dar a conocer sus raíces y características distintivas, entonces en la forma folclórica desarrolla un hecho artístico renovado, sin la necesidad de proponer grandes desarrollos sino más bien resalta un manejo eficaz de recursos limitados en un ambiente voluntariamente restringido. Los músicos populares que también han tratado estos temas con éxito son: Raúl García Zárate, o Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú.

11. CONTENIDOS

Se procederá a un análisis crítico de las fuentes consultadas fundamentalmente relacionado con las problemáticas técnicas que originan la investigación para la generación de un enfoque conductor de la misma.

Capítulo I: LA GUITARRA LATINOAMERICANA

- I.1. Breve historia de la guitarra.
- I.2. La guitarra en Latinoamérica.
- I.3. La guitarra popular y el folklore.
- I.4. La guitarra de concierto en Latinoamérica.

Capítulo II: ANALISIS ARMONICO ESTRUCTURAL E HISTORICO

- 2.1 Alfonsina y el Mar
- 2.2 Adoración
- 2.3 Porro
- 2.4 Seis por Derecho



Capítulo III: PUNTOS CLAVE DEL REPERTORIO

3.1 Aspectos técnicos.

3.2 Aspectos interpretativos.

3.3 Aspectos tímbricos.

Capítulo IV: GRABACION DE LAS OBRAS.

5.1 Conclusiones de la Investigación.

5.2 Recomendaciones.



12. METODOLOGÍA

CAPITULOS	MÉTODO DE INVESTIGACIÓN	TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN	HERRAMIENTAS	RECURSOS	TIEMPO
LA GUITARRA LATINOAMERICANA	Deductivo	Inv. Bibliográfica Inv. Documental Histórica Inv. Registro Anecdótico	Ficha Bibliográfica Ficha Documental Ficha de Registro Anecdótico	Libros, Internet, Catálogos, Revistas, Videos.	1mes
ANÁLISIS ARMÓNICO ESTRUCTURAL E HISTÓRICO	Deductivo	Inv. Documental Histórica Inv. Registro Anecdótico Inv. Registro Sonoro	Datos Recopilados Entrevistas	Libros, Partituras.	1mes
PUNTOS CLAVE DEL REPERTORIO	Inductivo	Inv. Bibliográfica Inv. Interpretativa	Ficha Bibliográfica	Libros, Partituras.	2 meses
GRABACIÓN DE LAS OBRAS		Grabación de Audio y Video	Pro tools Editores de video	Estudio de Grabación	1 mes



CRONOGRAMA DE TRABAJO

ACTIVIDADES	DISTRIBUCION EN EL TIEMPO			
	Marzo			
	1	2	3	4
AJUSTE AL DISEÑO DE TESIS				
PRESENTACIÓN DEL DISEÑO				
	Abril			
	1	2	3	4
CAPÍTULO 1				
RECOPIACIÓN DE LA INFORMACIÓN				
CRÍTICA A LA INFORMACIÓN				
REDACCIÓN DEL CAPÍTULO 1				
SUPERVISIÓN DEL CAPÍTULO 1				
	Mayo			
	1	2	3	4
CAPÍTULO 2				
RECOPIACIÓN DE LA INFORMACIÓN				
CRÍTICA A LA INFORMACIÓN				
PROCESAMIENTO DE LA INFORMACIÓN				
REDACCIÓN DEL CAPÍTULO 2				
SUPERVISIÓN DEL CAPÍTULO 2				
	Junio			
	1	2	3	4
CAPÍTULO 3				
RECOPIACIÓN DE LA INFORMACIÓN				
CRÍTICA A LA INFORMACIÓN				
PROCESAMIENTO DE LA INFORMACIÓN				
REDACCIÓN DEL CAPÍTULO 3				
SUPERVISIÓN DEL CAPÍTULO 3				
	Julio			
	1	2	3	4
CAPÍTULO 4				
RECOPIACIÓN DE LA INFORMACIÓN				
CRÍTICA A LA INFORMACIÓN				
PROCESAMIENTO DE LA INFORMACIÓN				
REDACCIÓN DEL CAPÍTULO 4				
SUPERVISIÓN DEL CAPÍTULO 4				
	Agosto			
	1	2	3	4
ELABORACIÓN DE RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN				
SISTEMATIZACIÓN Y ELABORACIÓN DE ANEXOS				
SISTEMATIZACIÓN Y ELABORACIÓN DE LA BIBLIOGRAFÍA				
REVISIÓN FINAL DE LA TESIS				
LEVANTAMIENTO DEL TEXTO FINAL				
IMPRESIÓN Y EMPASTADO				

PRESENTACIÓN DE LA TESIS

13. CRONOGRAMA

